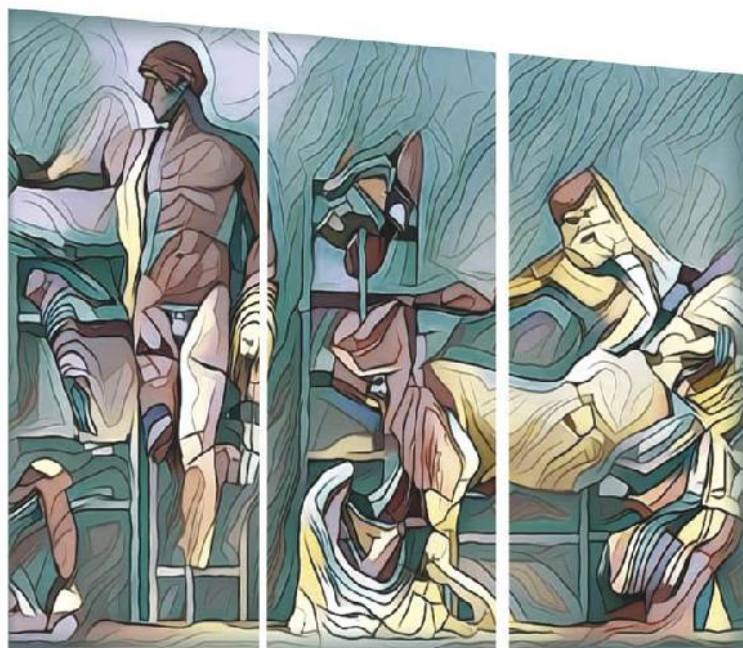


Ernesto Grassi

Arte como antiarte

Ensayo sobre la teoría de lo bello
en el mundo antiguo

Presentación de Emilio Hidalgo-Serna



ANTHROPOS

ARTE COMO ANTIARTE

AUTORES, TEXTOS Y TEMAS HUMANISMO

Colección dirigida por Emilio Hidalgo-Serna y José Manuel Sevilla

19

 grupo editorial
siglo veintiuno

siglo xxi editores, méxico

CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS, 04310 CIUDAD DE MÉXICO
www.sigloxxieditores.com.mx

siglo xxi editores, argentina

GUATEMALA 4824, C1425BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

anthropos editorial

LEPANT 241-243, 08013 BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

Ernesto Grassi

ARTE COMO ANTIARTE

Ensayo sobre la teoría de lo bello en el mundo antiguo

*Presentación de Emilio Hidalgo-Serna
Traducción de Jorge Navarro Pérez*

*Con la colaboración de la
FUNDACIÓN
STUDIA HUMANITATIS*



Arte como antiarte : Ensayo sobre la teoría de lo bello en el mundo antiguo / Ernesto Grassi ; presentación de Emilio Hidalgo-Serna ; traducción de Jorge Navarro Pérez. — Barcelona : Anthropos Editorial, 2016
XVI p. 317 p. il. ; 21 cm. (Autores, Textos y Temas. Humanismo ; 19)

Tít. orig.: "Die Theorie des Schönen in der Antike"

Bibliografía p. 287-302. — Índices

ISBN 978-84-16421-37-4

1. Lo bello, arte y estética 2. Esteticismo y antiarte 3. Poesía, mimesis y surrealismo
4. Estética, Arte y Filosofía 5. Historia, Literatura y Poesía 6. Humanidades e Historia del Arte I. Hidalgo-Serna, Emilio, pres. II. Navarro Pérez, Jorge, tr. III. Título IV. Colección

Título original en alemán: *Die Theorie des Schönen in der Antike*
(M. DuMont Schauberg, Köln, 1962)

Primera edición en Anthropos Editorial: 2016

© Emilio Hidalgo-Serna, 2016

© Anthropos Editorial. Nariño, S.L., 2016

Edita: Anthropos Editorial. Barcelona

www.anthropos-editorial.com

ISBN: 978-84-16421-37-4

Depósito legal: B. 19.980-2016

Diseño de cubierta: Javier Delgado Serrano

Diseño, realización y coordinación: Anthropos Editorial

(Nariño, S.L.), Barcelona. Tel.: (+34) 936 972 296

Impresión: Lavel Industria Gráfica, S.A., Madrid

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 917021970/932720447).

*A mi inolvidable amigo Ernst Rowohlt, in memoriam
En recuerdo de un paseo invernal durante el cual me salvó la vida*

PRESENTACIÓN

A MODO DE ADVERTENCIA

En el libro *Die Theorie des Schönen in der Antike*,¹ que aquí aparece con el título *Arte como antiarte. Ensayo sobre la teoría de lo bello en el mundo antiguo*,² culmina la apremiante inquietud especulativa de Ernesto Grassi por revelar en los años cincuenta del siglo XX la realidad originaria del arte y el significado ontológico de lo bello en la Antigüedad. Él propone a sus lectores en las páginas 199-284 de la segunda parte del presente volumen una antología adicional de «Textos» no citados ni comentados en los capítulos anteriores de su libro. El filósofo italoalemán indica al lector a qué parte y argumento de su estudio corresponde cada fragmento. A la segunda edición alemana de esta obra (publicada en 1980 en la colección DuMont-Taschenbücher) Grassi añadió un nuevo «Prólogo» que hemos incluido en este volumen y donde el autor expone algunas tesis fundamentales de su maestro Heidegger sobre la distinción entre el «ser» originario y lo «ente» y sobre el problema del arte. Este «Prólogo a la segunda

1. Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Colonia, M. DuMont Schauberg –colección DuMont Dokumente, 1–, 1962.

2. Fue el propio autor quien eligió este título diez años más tarde para la versión italiana de su obra: E. Grassi, *Arte come antiarte. Saggio sulla teoria del bello nel mondo antico*, edic. de E. Mattioli y trad. de C. Hermanin, Turín, Paravia, 1972. Luciano Anceschi –discípulo de Antonio Banfi y entonces catedrático de Estética en la Facoltà di Lettere e Filosofia de la Universidad de Bolonia– decidió publicar esta traducción italiana en su colección *La tradizione del nuovo*. Existe además una traducción portuguesa de Antonieta Scarbello: *Arte como antiarte: a teoria do belo no mundo antigo*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975. A petición del Departamento de Estética de Belgrado, fue también traducido al serbocroata por el italianista Ivan Klajn, se publicó en Belgrado el año 1974 y se utilizó en las universidades yugoslavas como libro de texto en los años 70 y 80.

edición» (cfr. pp. 1-5) quiere facilitar la comprensión de los textos de la Antigüedad y de algunas teorías de los artistas modernos que enriquecen y confieren actualidad a la problemática grassiana sobre lo bello en *Arte como antiarte*.

Como recordarán los lectores de nuestra colección Humanismo, Grassi había analizado e ilustrado en *Viajar sin llegar. Un encuentro filosófico con Iberoamérica* (1955)³ sus propias experiencias en América Latina. Mientras compartía alternativamente y durante cuatro años (1951-1955) la dirección del Centro Italiano di Studi Umanistici e Filosofici y su enseñanza profesoral de la Filosofía del Humanismo en la Universidad de Múnich con la cátedra de Metafísica en la Universidad de Chile, el intérprete del humanismo filosófico italiano meditó ya sobre la naturaleza, el paisaje, la historia, el arte y los problemas teóricos de las inflexibles categorías del pensamiento occidental cuando no tienen en cuenta la unidad *humanista* de *res* y *verba*, de contenido y forma, de verdad y arte. Si el arte presupone la experiencia humana de la naturaleza, en el arte, la pintura, la metáfora o la verdadera poesía se revelan el ser creativo del hombre y su libertad frente a la naturaleza y, gracias a la *poiesis* y a la tensión del artista, se transforma la realidad, trascendiéndola y configurándola de manera consciente y mediante las imágenes.

Cinco años antes de escribir su *Arte como antiarte*, el autor se preguntó además en *Arte y mito* (1957)⁴ por el origen, la esencia y la experiencia del mito, de la poesía y del arte. En su capítulo primero Grassi también partía de las opiniones y vivencias de los pintores modernos y señalaba cómo en Beckmann, por ejemplo,

[...] el arte se separa de lo que solemos denominar marco «estético» y se traslada a un espacio metafísico. Pues si el arte es un intento de arrancar a los poderes de la realidad unas figuras completamente determinadas, pertenece a las primeras etapas de un desarrollo que conduce a la dominación de la naturaleza y, al mismo tiempo, a una relación más profunda con la realidad pri-

3. *Viajar sin llegar* apareció como vol. 11 en esta colección Humanismo, Barcelona, Anthropos, 2008. El lector puede informarse sobre los ocho primeros volúmenes de Grassi ya publicados en esta colección Humanismo: http://www.anthropos-editorial.com/LISTADO/HUMANISMO_1025

4. Cfr. E. Grassi, *Arte y mito*, intr. de E. Hidalgo-Serna y trad. de J. Navarro Pérez, Barcelona, Anthropos –colección Humanismo, 14–, 2012.

migenia. La siguiente afirmación de Beckmann también debe entenderse en este sentido: «En mi opinión, todas las cosas esenciales del arte, desde Ur en Caldea, desde Tel Halaf y Creta, han surgido siempre de una sensibilidad profundísima para el misterio de nuestra existencia».⁵

Ernesto Grassi sintió siempre la necesidad de descubrir el fundamento del arte e indagó apasionadamente cuál es el móvil originario de las creaciones artísticas. Se ha de conocer la esencia del arte, respetar el significado sagrado de ciertas obras de arte y hacerlas hablar en su historicidad esencial. Los historiadores del arte, de la literatura o de la música no podrán esclarecer una determinada obra artística si utilizan únicamente las categorías de la historia de los estilos y las formas. De aquí nace el imprescindible diálogo sobre lo bello y el arte con los autores antiguos. En *Arte y mito* acude Grassi a las obras de Platón y Aristóteles para revelarnos a continuación el problema del arte a partir de su propia tradición humanista y del pensamiento de Vico. Según él, son varios los modos de entender el arte. A diferencia de la *empeiria* (que ordena sólo cada una de nuestras impresiones sensibles sin lograr un mundo ordenado) y de la *téchne* (en cuanto recurso de un saber parcial), el *arte* puede crear un *kósmos* sin partir de un conocimiento. Platón afirma que el poeta, movido por un ímpetu divino y por una tensión originaria, crea un arte que le trasciende y que escapa a cualquier explicación racional. Sin embargo, la *Poética* aristotélica destila otro modo diverso de concebir el arte, los colores y los sonidos que, tras perder como el mito su originaria función sagrada, se han convertido únicamente en *proyectos de un mundo de posibilidades humanas*.⁶

Poco antes de morir, nuestro autor añadió a la segunda edición alemana de su *Arte y mito* (que apareció en Suhrkamp Taschenbuch el año 1990) un excelente ensayo sobre «La inversión de la concepción tradicional del arte. La palabra metafórica»,⁷ cuyos postulados son fundamentales para que el lector pueda situarse ahora en el contexto teórico y más diferenciado de *Arte como antiarte*. Mientras que la tradición filosófica occidental se ocupó de la definición racional y atribuyó al lenguaje racional

5. *Ibid.*, p. 7.

6. *Ibid.*, pp. 86-87.

7. *Ibid.*, pp. 109-140.

la prioridad, Grassi estaba convencido de la preeminencia filosófica de la metáfora, de la poesía y de la retórica en el humanismo italiano. El autor señala que la metáfora es también un procedimiento para esclarecer el problema y la función del arte y del mito a partir de los textos de la tradición humanista no platonizante.⁸ Frente a la actitud antihumanista de Heidegger en su *Carta sobre el humanismo* y a su interpretación de la metáfora en *Hölderlins Hymne Der Ister*, Grassi se opone a su maestro porque, aunque éste «afirma la función originaria de la palabra poética, [...] niega que la palabra poética sea una metáfora», cree que «la metáfora pertenece al pensamiento metafísico tradicional y tiene que ser rechazada», llegando a la afirmación de que «la poesía no es una metáfora».⁹ En el Humanismo, por el contrario, la preeminencia de la palabra, la función inventiva de la metáfora y el arte metafórico de la poesía y de la retórica radican en el firme vínculo unitario de *res* y *verba*. Según Grassi, la expresión metafórica responde a la interpelación del ser y nos revela su verdad.

En su obra posterior a *Arte como antiarte*, el autor, para reivindicar la retórica, comienza también *El poder de la imagen* (1970) con una amplia exposición sobre «La imagen y el acceso a la obra de arte». No podemos entender la función prioritaria de la imagen y su efecto patético, pero tampoco llegar a las formas originarias de la realidad para comprender las obras de arte, si partimos de análisis lógicos. En *Arte como antiarte* y en *El poder de la imagen* Grassi accede como filósofo (no como literato o historiador del arte) al pensamiento sobre lo bello y el arte,¹⁰ sobre la imagen, la metáfora y la retórica filosófica en el mundo antiguo y en el humanismo, descubriendo primero en qué consiste la crítica radical contra el esteticismo en algunas manifestaciones de artistas y poetas contemporáneos.¹¹ Al cotejar la Antigüedad con

8. *Ibid.*, pp. 118-122.

9. *Ibid.*, pp. 119-120. Véanse además los libros de E. Grassi, *Heidegger y el problema del humanismo*, Nota al lector y Bibliografía de Grassi a cargo de E. Hidalgo-Serna; trad., intr. y notas de U. Pérez Paoli –colección Humanismo, 9–, 2006, y *La preminenza della parola metaforica*. Heidegger, Meister Eckhart, Novalis, Módena, Mucchi editore, 1987, pp. 15-57.

10. Cfr. aquí su «Introducción» a *Arte como antiarte*, pp. 13-32.

11. Cfr. E. Grassi, *El poder de la imagen. Rehabilitación de la retórica*, pres. de E. Hidalgo-Serna y trad. de J. Navarro Pérez, Barcelona, Anthropos –colección Humanismo, 16–, 2015, pp. 17-41.

textos de la modernidad, su *Ensayo sobre la teoría de lo bello en el mundo antiguo* denota vigor y eficacia porque Grassi no olvida nunca en sus libros los problemas que conciernen al hombre actual y a sus lectores.

Antes de la «Conclusión» a su *Arte como antiarte*, Grassi analiza la tarea del poeta en el escrito *Sobre lo sublime* de Pseudo-Longino y afirma que la palabra *sublime* es lo objetivo, tiene un significado existencial, presupone el ser humano sublime y «surge de la conmoción de los seres humanos superiores: sólo ellos dirigen sus palabras no sólo a lo que *puede* ser, sino a lo que *es*». ¹² Estas tesis del autor se apoyan en el siguiente texto fundamental del *De sublimitate*:

Pues el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis (εἰς ἔκτασιν ἄγει). Ya que en todas partes lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que sólo es agradable. Pero si la acción de persuadir depende la mayoría de las veces de nosotros, las cualidades de lo sublime, sin embargo, que proporcionan un poder y una fuerza invencible al discurso, dominan por entero al oyente. La experiencia en la invención, la habilidad en el orden y en la disposición del material no se hacen patentes ni por uno ni por dos pasajes, sino que las vemos emerger con esfuerzo del tejido total del discurso. Lo sublime, usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador. ¹³

Es nuestro deber advertir y recordar al lector la importante relación dialógica entre los textos de la tradición examinados por Grassi y el pensamiento que emana de sus libros. En este mismo fragmento ha visto y nos ha revelado el propio autor, ocho años más tarde, la esencia del lenguaje, la necesidad de superar la ruptura tradicional entre la filosofía y la retórica, así como la urgencia de rehabilitar los fundamentos de la verdadera retórica filosófica y del «discurso retórico verdadero». ¹⁴ En el arte en general, en las artes plásticas, en el teatro, en la música, en el arte de la retórica, o en el arte poé-

12. Cfr. *Arte como antiarte*, p. 185.

13. *Ibid.*

14. Cfr. *El poder de la imagen*, p. 214.

tico-metafórico, el hombre es confrontado con la realidad primigenia:

Quando el arte rompe el empobrecido mundo cotidiano y saca a la luz la situación originaria del hombre, se produce en él algo inaudito, inquietante. Queda entonces claro que el arte verdadero no puede ser ni un juego estetizante ni un proceso individual, aislado, pues forma parte de la esencia del hombre y lleva a cabo una tarea necesaria. La obra de arte evoca una situación fundamental en la que los signos gastados y banalizados por la vida cotidiana descubren su sentido originario; suscitan estados de ánimo que permiten al hombre vivir sus pasiones fundamentales. Cuando una obra conduce al hombre de vuelta a las posibles formas primitivas, bajo cuyo signo él se encuentra, no hacen falta explicaciones racionales, científicas o eruditas. Entonces, la obra entera interpela por sí misma a todos.¹⁵

Aunque *Arte como antiarte* es una reflexión sobre el significado ontológico de lo bello en los presocráticos, Platón, Aristóteles, el helenismo y la Antigüedad tardía, y Grassi escribió su libro como primer volumen de una historia de la estética en cuatro volúmenes,¹⁶ no olvidó examinar y confrontar también las tendencias esenciales sobre el arte y lo bello en algunos poetas y artistas de los primeros cincuenta años del siglo pasado, tal y como podrán comprobar los lectores en la amplia «Introducción» y en la «Conclusión» de su innovadora obra.¹⁷

15. *Ibid.*, p. 40.

16. De los otros tres volúmenes proyectados por Ernesto Grassi, sólo se publicó el segundo, de Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter* (1963). Eugenio Garin se comprometió a escribir el vol. III: *Die Theorie des Schönen im Humanismus und in der Renaissance*, y Rosario Assunto quiso preparar el último volumen, dedicado a la estética en los siglos XVII, XVIII y XIX; pero ninguno de los dos terminó su proyecto. En esta misma colección DuMont Dokumente (creada por Grassi y dirigida por él y por el historiador del arte Walter Hess) aparecieron, entre otras, las siguientes obras: H. Jantzen, *Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel* (1962); F. Baumgart, *Renaissance und Kunst des Manierismus* (1963); W. Messerer, *Romanische Plastik in Frankreich* (1964); H. H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende* (1965); W. Messerer, *Karolingische Kunst* (1973); E. Grassi, *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache* (1970), publicado en nuestra colección Humanismo como *El poder de la imagen. Rehabilitación de la retórica*.

17. Sugerimos la lectura de las últimas páginas de la «Conclusión», que llevan como título «La superación del mundo aparente. El Jinete Azul, Kandinsky» (pp. 193-198).

No creemos necesario comentar aquí la problemática de *Arte como antiarte*,¹⁸ pues la claridad del discurso y el orden didáctico de los argumentos grassianos responden al mismo criterio de formación del ser humano y sus valores inmanentes requeridos por los humanistas y los *studia humanitatis*: el amor a la palabra (filo-logía) y el interés por la Antigüedad, la historia del arte, la poesía y la retórica. En su detallado «Índice general» (cfr. pp. 313-317) ha estructurado el autor con pericia humanista los textos, autores y temas que puedan interesar de manera especial al lector. Los fragmentos correspondientes a los once autores clásicos que Grassi ha elegido como documentos esenciales en la segunda parte van encabezados por informaciones e indicaciones orientadoras sobre el contexto al que pertenecen, debiendo ser leídos en conexión con la problemática tratada por él en la primera parte. Puesto que el libro muestra el carácter ontológico de lo bello, las 23 «imágenes» ilustrativas (cfr. pp. 115-139) quieren visualizar la realidad natural, cuya belleza manifiesta aspectos originarios del ser.

Quisiéramos terminar con una última advertencia. A algunos lectores podrán sorprenderles los peculiares significados de la terminología de Grassi: «arte», «antiarte», «estética», «esteticismo», «lo bello» y «la belleza», «la poesía como anti-literatura» y algunos conceptos más. Es evidente que para Grassi (como para Leonardo Bruni, Vico y el Humanismo) la filología y el arte, la poesía y la retórica, y por tanto los términos utilizados, difieren de lo que aquéllos dicen y representan en la obra de Descartes y Kant. El autor de *Arte como antiarte* lee e interpreta los textos no de acuerdo con los esquemas tradicionales, sino atendiendo a las múltiples y cambiantes significaciones de las palabras y los conceptos. Ernesto Grassi consideraba la lectura de un texto una tarea muy difícil, y por eso a menudo el «lector»

18. Señalamos aquí tres estudios sobre *Arte como antiarte* que pueden servir de ayuda a los lectores: Rita Messori, *Le forme dell'apparire. Estetica, ermeneutica e umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2001; Richard Wisser, «Das Mehr-als-Ästhetische der Kunst. Ernesto Grassis Theorien über Wirklichkeit und Möglichkeit als Wesen der Kunst», *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* (Colonia) 1, XVII, 1965, pp. 62-73 y pp. 161-168; Emilio Mattioli, «La teoria del bello nell'antichità secondo Ernesto Grassi», en E. Hidalgo-Serna y M. Marassi (eds.), *Studi in memoria di Ernesto Grassi*, Nápoles, La Città del Sole, 1996, vol. II, pp. 493-504.

trata de evitarla. Entrar en este libro deslumbrados por el espejismo terminológico de conceptos abstractos, definidos y fijados racionalmente, significa no poder acceder sin prejuicios al sentido especulativo de este *Ensayo sobre la teoría de lo bello en el mundo antiguo*.

EMILIO HIDALGO-SERNA
Presidente de la Fundación
STUDIA HUMANITATIS

Wolfenbüttel, agosto de 2016

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN (1980)

Desde que este libro se publicara por primera vez (en 1962), la situación del arte actual ha seguido cambiando. Estos cambios se muestran también en las manifestaciones teóricas y programáticas de los artistas. Sin embargo, a la vista del desarrollo más reciente del arte tenemos que llegar a la conclusión de que el problema al que este libro señala no ha perdido nada de su actualidad. Se trata del problema de un arte no estetizante con el que nos encontramos tanto en las manifestaciones de importantes artistas modernos como en las teorías de lo bello de la Antigüedad.

Sus puntos de partida van en paralelo: rechazar toda concepción estetizante en la que el arte aparezca sólo como una interpretación posible de la realidad, como una interpretación más y, por tanto, subjetiva. En este paralelismo hay otro aspecto llamativo: tanto los artistas modernos que citamos aquí como los autores de la Antigüedad distinguen entre lo «ente» (la naturaleza, las personas, las cosas) que vemos en la vida cotidiana y el «ser» más profundo que está a la base de los fenómenos y que constituye el auténtico objeto del arte.

En las manifestaciones de los artistas modernos sobre el problema del ser a las que nos referimos en este libro hay dos tendencias diferentes. Una entiende el «ser», la «realidad primigenia» a la que el arte debe conducirnos de vuelta, como la obligación del ser humano frente a su propia historicidad. Por tanto, el arte representa un compromiso existencial. La poesía como «anti-literatura»; la pintura y la escultura como «anti-arte»: la interpretación se extiende en diversas variaciones desde Baudelaire hasta los programas teóricos del surrealismo.

La segunda tendencia exige que el artista se aleje en sus obras de la representación de lo «ente», de los objetos, para llegar a la esencia más profunda del «ser» originario. A esta tendencia pertenecen los artistas de «El Jinete Azul», así como posteriormente Kandinsky, Mondrian y el «suprematismo».

Así pues, en relación con nuestro problema nos encontramos con cuatro tesis fundamentales: la distinción de lo «ente» y el «ser», la afirmación de que la tarea del arte consiste en descubrir el «ser» originario y, por último, las dos concepciones diferentes de este «ser» originario.

La distinción entre lo «ente» y el «ser» está formulada en la Antigüedad, por ejemplo, en los presocráticos, que además la exponen con imágenes.

Los presocráticos entienden el «ser» como lo que actúa y crece (*phýein*) originariamente, como la *phýsis*, pero esta palabra no debemos entenderla en el sentido de nuestra versión actual de este concepto como «naturaleza física». La *phýsis* de los presocráticos es lo que surge, existe y perece en figuras individuales, diferentes unas de otras; así pues, el «ser» (la *phýsis*) no es lo mismo que las formas individuales de su aparecer, que los «entes».

Las manifestaciones antiguas dicen: en la *phýsis* originaria, en el «ser» originario, todo es al mismo tiempo igual y diferente, grande y pequeño, lento y rápido. Por consiguiente, el ser no se puede identificar con ninguna determinación individual de la *phýsis*: «[...] nacer y perecer es lo mismo [...]. Luz para Zeus, oscuridad para Hades; luz para Hades, oscuridad para Zeus».¹

En el mismo *Corpus Hippocraticum* se define el «ser», la *phýsis*, como la identidad de surgimiento y desaparición, esto es, mediante una contradicción lógica. Es significativo que el autor utilice una metáfora para interpretar el ser: «Unos hombres sie-ran un madero: el uno empuja, el otro tira. Hacen lo mismo, disminuyendo aumentan».² En esta misma línea, Empédocles afirma que el «ser» originario no puede ni aumentar ni disminuir: «¿Y de qué modo podría desaparecer [...]?».³

1. *Hippocratis Opera*, ed. Littré, VI, 477 [traducción española de Carlos García Gual en: *Tratados hipocráticos*, vol. III, Madrid, Gredos, 1986, p. 27].

2. *Ibid.*, 479 [trad. esp. cit., p. 28].

3. Empédocles, fragmento 17 [traducción española de Ernesto La Croce en: *Los filósofos presocráticos*, vol. 2, Madrid, Gredos, 1979, p. 261].

¿Cómo interpretan los textos antiguos lo «ente» en su diferencia con el «ser»? Encontramos la siguiente respuesta: el «ser» aparece como «ente» sólo dentro de un *diástema*, en el «entre» de un espacio y un tiempo, es decir, dentro de unos límites. Por ejemplo: en el marco de una investigación sobre la esencia de una flor (por tanto, sólo sobre la flor como un ente particular) se da la posibilidad de hablar del surgimiento, la existencia y la muerte. Pero estos aspectos carecen de sentido en relación con la vida vegetativa como un todo en el que la muerte de la flor y el surgimiento de los frutos forman parte del devenir (*phýein*) del ciclo vegetativo. Los aspectos aislados de vida y muerte, que conciernen al ente particular, son dejados aquí de lado. Además, el *diástema* en que un «ente» aparece (o existe y muere) es muy diferente en los ámbitos vegetativo, sensitivo y racional.

En este contexto tenemos que hablar de una exposición filosófica de la esencia del arte que en nuestros días ha considerado fundamental la distinción entre «ser» y «ente». Como en este libro no hemos abordado esta exposición, pero su planteamiento nos parece importante para clarificar la relación entre la concepción del arte en la Antigüedad y ciertas tendencias del arte moderno, vamos a hablar de ella a continuación, ya que su importancia nos parece fundamental.

Martin Heidegger se entregó a la tarea fundamental de justificar la distinción entre el «ser» originario y lo «ente» (la diferencia ontológica).⁴ Y llegó a la conclusión de que los presocráticos ya sacaron a la luz el alcance de esta tesis.

Además, Heidegger establece una relación muy estrecha entre esta tesis y el problema del arte cuando dice: «No llegamos a entender quién es el hombre por medio de alguna definición docta, sino sólo por medio del hecho de que el hombre se confronta al ente, tratando de ubicarlo en su propio ser, es decir, de ponerlo en unos límites y una forma y proyectando algo nuevo (que todavía no está presente), esto es: poetizándolo originariamente, fundamentándolo poéticamente».⁵

4. Cfr. M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, 1957 [hay traducción española de Félix Duque y Jorge Pérez de Tudela: M. Heidegger, *La proposición del fundamento*, Barcelona, Serbal, 1991].

5. M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen, 1976, p. 110 [traducción española de Ángela Ackermann Pilári en: M. Heidegger, *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 134].

De acuerdo con Heidegger, sólo el arte hace posible que la apertura del ser en que lo ente surge se manifieste: «Gracias a la obra de arte, entendida como el ser que es en tanto que ente, todo lo demás que aparece y que se puede hallar llega a confirmarse, a ser accesible, interpretable e inteligible *como ente* o como no-ente».⁶

Pero ¿por qué razón dice Heidegger que el ser sale al descubierto mediante el arte y no, como dice la tradición, mediante el pensamiento racional? ¿Cómo llega Heidegger a esta tesis, que atribuye al arte de repente una función principal, directriz?

Heidegger indica que la metafísica antigua, que empieza con el Sócrates de Platón (y *no* enlaza con los presocráticos, sino que rompe con su pensamiento), sostiene que sólo el pensamiento racional nos ofrece la solución para llegar a la verdad de lo «ente». De este modo, el problema de la verdad lógica adquiere la primacía frente a cualquier otro problema filosófico, con la consecuencia adicional de que el arte y la poesía no pueden reclamar una función destacada en el ámbito filosófico.

Heidegger contrapone a esta concepción la siguiente tesis: el problema de la verdad se presenta donde lo ente ya está dado, concretamente en la relación de sujeto y objeto, que pertenecen a lo «ente». Entonces, la cuestión del «ser» en tanto que la «desocultación» en que lo ente aparece (pues todo ente es una especificación del ser; nosotros decimos: el hombre «es», el árbol «es», el animal «es») se impone *antes* que el problema de la verdad de lo ente. Pues la pregunta por la verdad presupone la pregunta por la desocultación, por el «claro» (*Lichtung*) del ser en que lo ente aparece. Por consiguiente, el problema originario de la filosofía *no es el problema de la verdad lógica*, la definición racional de lo ente, sino el problema del «claro». Con palabras de Heidegger:

El sustantivo *Lichtung* [«claro del bosque»] remite al verbo *lichten* [«aclerar un bosque»]. El adjetivo *licht* [«luminoso»] es la misma palabra que *leicht* [«ligero»]. *Etwas lichten* significa: aligerar, liberar, abrir algo, como por ejemplo despejar el bosque de árboles en un lugar. El espacio libre que resulta es la *Lichtung*. Ahora bien, *das Lichte*, en el sentido de libre y abierto, no tiene ni lingüística ni temáticamente nada que ver con el adjetivo *licht*, que significa *hell* [«luminoso»]. [...] Pero la luz nunca crea la *Lichtung*, sino que la presupone. Sin embargo, lo abierto no sólo está libre para lo claro y lo oscuro, sino también para el sonido y para el

6. *Ibid.*, p. 122 [trad. esp. cit., p. 147].

eco que se va extinguiendo. La *Lichtung* es lo abierto para todo lo presente y ausente.⁷

Es dentro del «claro» donde surgen las cosas, las personas, los dioses, las instituciones; todos ellos se muestran en la historicidad del «ser ahí» y hacen posibles así las preguntas que los conciernen. Como ya hemos mencionado, a veces Heidegger habla de «desocultación» en vez de «claro»; en su opinión, este término reproduce el significado originario de la palabra griega *alétheia*, que es un error traducir como «verdad».

Lo que Heidegger afirma es que la obra del artista, del poeta, es para cada época el «claro» del ser: el «claro» en que las personas, sus instituciones y su historia aparecen, existen y perecen, precisamente porque (en tanto que entes) nunca podrán agotar el ser en su poder.

En relación con las tesis de los artistas modernos de las que se ocupa este libro, encontramos aquí la justificación más completa de la tesis de que el arte y la poesía no son un «entretenimiento», algo puramente «literario», sino que poseen una función y un significado fundamentales.

La tesis fundamental de Heidegger nos indica que mediante el arte, mediante sus proyectos, se desvela la historicidad originaria del hombre (lo ente en su variedad de significados). Esto significa dos cosas: por una parte, que lo ente aparece en el «claro» del poder del ser mediante el arte; por otra parte, que como lo ente no agota el ser, éste se oculta a lo ente desocultado.

Las exposiciones sobre una tradición sólo se justifican cuando contribuyen a que nos planteemos los problemas que nos conciernen realmente, pero no cuando se conforman con ser una documentación muerta, puramente histórica. Pienso que las tesis de Heidegger a las que hemos aludido brevemente han de ser tenidas en cuenta tanto al leer los textos de la Antigüedad como al reflexionar sobre la problemática de los artistas modernos que mencionamos.

E. GRASSI
Múnich, 1979

7. M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, 1976, p. 72 [traducción española de José Luis Molinuevo en: M. Heidegger, *Tiempo y ser*, Madrid, Tecnos, 2011, pp. 105-106].

PRÓLOGO

Esta contribución a *La teoría de lo bello en la Antigüedad* es, por una parte, el primer volumen de una historia de la estética en cuatro volúmenes (vol. II: Edad Media, obra de R. Assunto; vol. III: Humanismo y Renacimiento, de E. Garin; vol. IV: siglos XVII, XVIII y XIX, de R. Assunto).¹ Y, por otra parte, intenta establecer una y otra vez relaciones con algunos problemas del arte actual. Esto último tal vez sorprenda a algunos lectores, por lo que al autor le parece oportuno empezar justificando brevemente su manera de proceder.

Al estudiar las teorías antiguas sobre lo bello en las grandes exposiciones históricas de la «estética» de la Antigüedad (por ejemplo, las de J. Walter y E. Müller), se observa que, aunque ponen de manifiesto el carácter no estético del concepto antiguo de belleza, conservan el término «estética» como una obviedad. A estos autores no les pareció digno de mención el hecho de que los rudimentos de una estética en sentido estricto no existen hasta Aristóteles (de ningún modo en Platón) y que a continuación desaparecen de manera sorprendente y total en el helenismo.

El carácter no estético como rasgo decisivo de la filosofía de lo bello en la Antigüedad fue lo que me movió a preguntarme si desde la actitud anti-estética de ciertas tendencias del arte actual se podría establecer una relación viva con la «estética» de la

1. Esta frase vale para la edición alemana original de este libro, pero no para la presente traducción española. Este libro se titula en alemán *La teoría de lo bello en la Antigüedad*, y es el primer volumen de una historia de la estética en cuatro volúmenes. Al preparar en 1972 la edición italiana de este libro, el autor le cambió el título, y este nuevo título es el que usamos en esta edición española (cfr. notas 2 y 16 de la «Presentación» de Emilio Hidalgo-Serna). Además, hemos añadido el prólogo a la segunda edición alemana, de 1980. [N. del T.]

Antigüedad. Si fuera así, se abriría un nuevo camino tanto para comprender la tradición antigua como para juzgar ciertos problemas del arte moderno.

Esta idea está en contradicción flagrante con el título general «historia de la estética», al que este volumen debe adaptarse como primera parte, relativa a la Antigüedad. Esta contradicción está causada por la tradición; hay que utilizar esquemas tradicionales para poder demostrar que son obsoletos, y esto ha de hacerlo una investigación que enlaza con los rasgos anti-estéticos de ciertas teorías actuales del arte y de lo bello para conducir al carácter no estético de los conceptos antiguos de belleza.

Una cuestión ulterior es la relación entre el estudio teórico del problema de lo bello y del arte, por una parte, y la creación artística en la Antigüedad, por otra parte, es decir, la pregunta de si y en qué medida las teorías influyeron sobre las obras de arte. La respuesta a esta pregunta no puede ser objeto de este trabajo. La práctica del arte y la creación de obras que realicen lo bello no guardan necesariamente analogía o interrelación con las ideas filosóficas. Además, la creación de obras que hoy consideramos «de arte» (con qué derecho será objeto de esta investigación) es históricamente muy anterior al surgimiento de las teorías de lo bello.

También me parece recomendable evitar dos malentendidos más. Las referencias al arte actual (esto quiero subrayarlo especialmente) *no pretenden en modo alguno elaborar una caracterización global*, la cual ni me corresponde como investigador ni es apropiada a nuestro tema. Este trabajo no tiene nada que ver con la historia del arte, ya que en él la interpretación de los testimonios antiguos conduce a resultados que pueden contribuir a la comprensión del pensamiento artístico de *algunas* corrientes del arte actual. Por lo demás, esta contribución se da también para el enjuiciamiento de las obras sacras de la Edad Media, a lo cual esta investigación alude sólo de pasada.

En segundo lugar, los resultados de este trabajo no deben ser entendidos como una desaprobación de lo «estético». Si en las teorías antiguas de lo bello (con la excepción de Aristóteles) se percibe una y otra vez una crítica de esta categoría, parece imprescindible referirse a manifestaciones similares de artistas de nuestro tiempo, aunque ya no tengan carácter religioso, sino profano. Esto no implica afirmar la superioridad de estos artistas o de sus obras sobre las tendencias «estéticas». Sólo se trata de comparar teorías y maneras de pensar, y el resultado es que

algunos artistas de la «modernidad» (da igual cómo valoremos sus obras) han defendido ideas sobre la función ontológica del arte que parecen afines a las de la Antigüedad, y esto lo han hecho de manera sorprendente, no explicable mediante influencias y sin ser conscientes de ello.

La idea de mencionar esto en el prólogo me la ha sugerido una discusión epistolar con mi amigo Hugo Friedrich, al que debo (como también a W. Szilasi y W. Hess) observaciones importantes sobre este trabajo. Tengo que citar la defensa que Friedrich hace de lo estético:

No puedo vivir sin la poesía, pero estoy muy lejos de sentirme «comprometido existencialmente» por ella. Disfruto la pluralidad de las posibilidades poéticas y artísticas porque son la pluralidad necesaria de la relación del espíritu con la existencia, que nunca se puede realizar en un solo punto: la relación lúdica, la relación de fuga, la relación interpretativa, canora, doliente, y mil relaciones más. Para encontrar esta pluralidad, tengo una curiosidad erudita, una erudición curiosa, [...] leo comentarios de Aristóteles en latín del siglo XVI para averiguar cuál de ellos es el iniciador del manierismo barroco, excavo tras el satanismo de Baudelaire buscando canales modernos del maniqueísmo, descubro algunos refinamientos en la técnica poética del siglo XII, [...] medito sobre la cuestión lírica, hago esto y aquello. En pocas palabras: soy exactamente el esteta sin compromiso existencial contra el que se han arrojado en Alemania tantas ideas profundas y rabiosas.

No, no es así (y en este prólogo se me permitirá un tono personal), no se trata de restablecer un «compromiso existencial sagrado» de Alemania, sino de descubrir las relaciones que se dan en el plano *teórico* entre las creaciones antiguas y *algunas* corrientes del arte actual.

Las posiciones que definiendo en mi trabajo desencadenaron otra discusión más a partir de un artículo que en 1961 publiqué en la revista *Die neue Rundschau*. Fue una discusión con Hans Sedlmayr, que finalmente ha limitado mucho varias de sus objeciones. Le estoy muy agradecido por la clarificación de los temas de nuestro debate, y me parece provechoso para el lector resumirlo aquí brevemente.

Sedlmayr decía que mi temática se refiere sólo a la *ideología* de ciertas corrientes del arte actual, pero no a la *praxis* de la

«modernidad»: «En la praxis se consuma un giro dialéctico hacia lo estético, hacia lo puramente estético, como nunca antes había sucedido. En lugar de las obras de arte aparece el “objeto estético”, lo cual se ve claramente en que ahora puede haber exposiciones en las que las autodenominadas “obras de arte” se mezclan con cualesquiera *objets trouvés* del mundo moderno o de la naturaleza inferior». A este respecto tengo que subrayar una vez más que mi investigación (llevada a cabo por un filósofo, no por un historiador del arte) se ocupa *sólo de las manifestaciones teóricas* sobre lo bello, tanto cuando habla de la actualidad como cuando habla de la Antigüedad. La praxis del arte moderno no entra en nuestro planteamiento. Sin embargo considero inadmisible interpretar de manera puramente estética las obras, por ejemplo, de Mondrian o de otros teóricos a los que me refiero. Además, los surrealistas no enviaron sus *objets trouvés* a las exposiciones con intenciones estéticas, sino para reventar la actitud estética, como subrayan continuamente. Esto se puede demostrar con muchas manifestaciones de Breton y de otros artistas de su círculo.

Por otra parte, Sedlmayr impugna mi tesis de que *no* se puede comprender estéticamente la teoría de Mondrian sobre la «nueva plástica». Sedlmayr me escribió: «Según Mondrian, el arte desaparecerá una vez que toda la vida moderna se haya vuelto estética». Creo haber demostrado en mi trabajo que esta interpretación es inadmisibile. Mondrian proclama la lucha contra todo lo estético, cree que llegará el día en que nos apartaremos del mundo aparente en que ahora vivimos (y del que forma parte lo estético) y avanzaremos hacia la realidad primigenia; entonces, el arte será superfluo como elemento estético porque el ser humano volverá a vivir en esa realidad primigenia hacia cuyos elementos Mondrian intenta avanzar en la teoría y en la práctica.

Me parece muy importante, para evitar posibles malentendidos, presentar una tercera objeción de Sedlmayr: «Considero completamente equivocado (un sofisma que apenas puedo comprender) que las obras de las épocas que aspiran a una realidad mágica o religiosa no puedan ser *por ello* obras de arte». Esta cuestión es propia de la ciencia del arte, por lo que su investigación no puede ser objeto de mi trabajo y yo no soy competente aquí: ¿de qué manera las obras sacras y míticas pueden ser *también* artísticas? Yo no digo en ningún lugar (y estoy muy lejos de pensarlo) que esas obras no pueden ser artísticas porque su in-

tención es mítico-religiosa. Por lo demás, en muchos campos de la creación humana se producen obras cuyas intenciones no tienen nada que ver con el arte y que empero consienten una consideración estética.

Por último, Sedlmayr me reprocha una «confusión de lo artístico con lo estético»: «A lo artístico pertenece esencialmente el transcender lo sólo-estético. [...] No puedo comprender cómo un humanista puede atribuir al Renacimiento una actitud sólo estética. [...] Lo puramente estético existe sólo desde la Modernidad». Esta cuestión es probablemente en parte sólo terminológica. Creo haber demostrado en este trabajo que una obra deja de ser mítico-religiosa en sus intenciones cuando se convierte en objeto de una consideración no vinculante o cuando representa una interpretación subjetiva y relativa de la realidad. Entonces su intención ya no es manifestar la realidad, sino que la interpretación *posible* de la realidad se convierte en el sentido del arte, como ya formuló Aristóteles. Esto es al mismo tiempo la esencia de toda actitud estética, exactamente en el mismo sentido en que todavía Kierkegaard la expuso en *O lo uno o lo otro*. Así pues, lo estético no es un fenómeno específico de la Modernidad, como dice Sedlmayr, sino que existe como teoría desde la definición aristotélica del arte, según he intentado mostrar en este trabajo.

Queda en este contexto la objeción posible de que precisamente yo, un humanista, atribuyo «al Renacimiento una actitud sólo estética». No olvido en absoluto que la mayor parte de las teorías del arte en la época del Humanismo estaban determinadas todavía por el neoplatonismo a través de la influencia de Ficino. Puedo comprender de qué modo surge la objeción de Sedlmayr. En un artículo genial titulado *Zur Revision der Renaissance* ha intentado mostrar cómo desde el concepto de «triumfo» (triumfo sobre la muerte mediante la resurrección) se puede entender con más profundidad la afirmación de lo terrenal por el cristianismo del Renacimiento y la reaparición de la perfección corporal de la Antigüedad. Pero es indiscutible que desde finales de la Edad Media las obras de los artistas empiezan a convertirse de nuevo en una interpretación subjetiva de los fenómenos y dejan de poseer una función ontológica.

Finalmente quiero subrayar que no tengo en absoluto la intención de «proporcionar legitimidad al revolucionario arte moderno mediante unos ancestros nobles en la Antigüedad»,

como me escribe Sedlmayr; mientras que el arte moderno quiere empezar de cero. Lo que yo quiero hacer es sólo mostrar que desde los problemas ontológicos de la Antigüedad se pueden comprender mejor los esfuerzos ontológicos que algunas corrientes de la Modernidad han expresado claramente. A su vez, el hecho de que los representantes de estas corrientes no sean conscientes en absoluto de las conexiones teóricas e históricas, el hecho de que crean tener que empezar *ab ovo*, es un error histórico que intento sacar a la luz mediante mi trabajo.

Me gustaría anotar también que en el capítulo primero la sección sobre el «significado ontológico de lo bello en Homero» es una investigación de Eckhard Kessler surgida en mi seminario y abreviada por mí; el mismo origen tiene la traducción [alemana] de varios pasajes de las *Imagines* de Filóstrato hecha por H. Herrig. Me complace incorporar estas aportaciones porque han surgido al estudiar en común los problemas de este trabajo en la universidad de Múnich.

Agradezco especialmente al profesor Walter Hess el gran esfuerzo que ha dedicado a la redacción alemana de mi manuscrito.

Sobre las ilustraciones

Es imposible poner en paralelo al desarrollo de las teorías de este volumen una serie de ilustraciones de obras de las artes plásticas. No hay una influencia directa de las definiciones filosóficas de lo bello sobre la actividad de los artistas en cuanto se abandona la esfera mítica. Este trabajo intenta mostrar que la teoría antigua de lo bello se refiere a una estructura ontológica de la realidad. Si se quiere ilustrar esta posición, sólo se puede recurrir a obras que expongan el orden omnipotente del cosmos, la realidad primigenia y atemporal, lo sagrado y lo mítico, así como a testimonios de la naturaleza misma. Como relacionamos la teoría antigua de lo bello con determinadas concepciones anti-estéticas del arte actual que han elaborado una nueva valoración de lo bello natural, hemos incluido algunas ilustraciones capaces de mostrar bellezas naturales de carácter «no estético».

INTRODUCCIÓN

1. ¿Los campos de lo bello y del arte son idénticos?

La tarea

Nuestra investigación trata de la teoría de lo bello y del arte en la Antigüedad. La palabra que se suele utilizar para esto es «estética», que procede del griego (αἴσθησις = percepción) y significa originalmente la doctrina de las percepciones sensoriales. Este significado se perdió, como mínimo, desde Baumgarten (1714-1767), y el término «estética» designa hoy a las teorías sobre la esencia del arte y de lo bello que se han desarrollado a lo largo de la historia.

Sin embargo, nuestra empresa no está dirigida por un interés puramente histórico, sino que en última instancia apunta a la pregunta «¿qué es el arte?» y se sitúa en el marco de los problemas a los que se dedica la colección de libros a la que este volumen pertenece: iluminar y explorar los variados aspectos en relación con los cuales el arte y su historia han sido y son interpretados. Como dice L. Venturi, «la historia del arte necesita tener conciencia de la naturaleza del arte [...] para distinguir si un cuadro o una estatua son obras de arte, creaciones artísticas, o si sólo se trata de hechos racionales, económicos, morales o religiosos».¹

1. L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Florencia, 1918, p. 28 [traducción española de Rossend Arqués en: L. Venturi, *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 32].

Los fenómenos del arte y los problemas relacionados con ellos despiertan en la actualidad el interés de un público más amplio que en cualquier época anterior. Las exposiciones nunca habían recibido tantos visitantes como hoy, las discusiones (en especial sobre el arte contemporáneo) nunca habían atraído tanto a las personas, sacándolas de la indiferencia que reina frente a otros fenómenos de la vida. Ninguna otra cuestión religiosa, social o política (al menos en nuestro mundo occidental) fascina tanto a las personas, y por esta razón se ha dicho que el arte ocupa para muchos el lugar de la religión. ¿Cómo lo consigue?, ¿en qué rasgo esencial del arte está incluida esta posibilidad? El arte de la Edad Moderna (es decir, desde el Humanismo italiano) ha sido siempre una interpretación posible de objetos, acciones o actitudes. Al artista que descubre aspectos desconocidos de la realidad y los extrae de la pluralidad contingente y sin sentido de los fenómenos, interpretándolos, los seres humanos de hoy le conceden un campo especial de acción y una importancia especial. Los proyectos generales del mundo, que las potencias superiores de la vida le imponen también al artista, los dogmas que han estado en vigor hasta ahora, han perdido su carácter vinculante, pero no como consecuencia de la actividad de una filosofía escéptica o «existencialista», la cual es más bien un reflejo y una expresión de la situación espiritual. El ser humano de hoy se siente, más que nunca, abandonado a una pluralidad de interpretaciones, actuaciones y actitudes *posibles*, todas las cuales parecen ofrecerle oportunidades razonables. La visión artística, la expresión artística, con su manera de manifestar el sentido de las cosas, sale al encuentro de esa situación espiritual y corresponde a una necesidad actual.

El arte en su significado existencial, como configuración de la realidad vital

Como toda actividad humana consiste en configurar (en el sentido más lato: a nosotros mismos y al mundo), el arte desempeña sin duda una función inmediata en el proceso de configuración consciente de lo real. La experiencia de la creación artística proporciona modelos fundamentales, formas de represen-

tación con las que capturamos impresiones del mundo exterior en las que lo percibimos articulado y con sentido. Ya por esta razón no se puede entender el arte simplemente como una mera percepción de lo real, pues el arte contribuye esencialmente al desarrollo de nuestra manera de percibir y comprender. Desde este punto de vista, el arte es más que una representación idealizada de una realidad que está frente a él; nosotros mismos pertenecemos a esa realidad que en nosotros y a través de nosotros se sigue configurando. La consciencia humana no existe antes de las experiencias y tampoco las sobrevive, sino que surge y crece con nuestras acciones y actitudes, y de este modo forma la realidad en la que originalmente está incluida y a la que al mismo tiempo trasciende.

¿A qué nivel, a qué forma especial de la consciencia, de la configuración de la realidad, corresponde el arte? Nuestra existencia se despliega sobre todo bajo la presión inmediata de la realidad, la cual ha de ser interpretada y dominada. Esta interpretación y este dominio son nuestra realización de la existencia.

Como dice G. C. Argan interpretando las ideas del arquitecto Gropius y de la Bauhaus, el arte...

[...] nace de la vida misma, de la habitual relación de los hombres con las cosas entre las cuales viven y de las cuales se sirven. Del mueble más humilde se extiende necesariamente, en un proceso continuo, a la articulación estructural del edificio, y de éste al conjunto de otros edificios y a su distribución, según las exigencias vitales y funcionales de la comunidad, llegando así a señalar la forma de la ciudad y abarcar todos los aspectos del mundo organizado de la cultura.²

La arquitectura, como construcción, representa la expresión misma de la constructividad de la conciencia; a ella corresponde la tarea de clarificar el espacio confuso del mundo actual [...]. La arquitectura, trabajo de hombres para los hombres, interviene en todos los momentos y actos de la existencia, media y condiciona las relaciones vitales del hombre con la realidad, [...] es casi un segundo cuerpo que los hombres se procuran para esa vida más elevada y auténtica, no solamente natural sino organizada e histórica, que es la vida social.³

2. Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Turín, 1951, p. 53 [traducción española de Abdulio Giudici en: G. C. Argan, *Walter Gropius y la Bauhaus*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 43].

3. *Ibid.*, p. 50 [pp. 39-40].

Así pues, no podemos seguir entendiendo el arte como la expresión de la genialidad de unos pocos o como un lujo, sino que tenemos que conocerlo como un aspecto decisivo de la existencia humana y entenderlo en esta función. Sin duda, el problema de la configuración artística y de su interpretación está pasando al primer plano de la consciencia general, y parece estar en vías de impregnar todos los ámbitos de la experiencia humana, desde la industria hasta el urbanismo.

¿El arte es una obviedad?

¿El arte (en el sentido estético actual de la palabra) ha existido siempre? Se suele decir que sí. Por eso, la ciencia del arte habla de «arte prehistórico» y en los museos de arte se conservan copias de antiquísimas pinturas rupestres que representan animales, personas y seres sobrehumanos. Pero ¿no deberíamos preguntarnos si estamos entendiendo como obras de arte unas cosas que ni en la intención de sus autores ni en su ejecución lo fueron?

Esta pregunta no es ociosa, pues sin su respuesta esos testimonios creativos no se podrían presentar, clasificar y apreciar desde puntos de vista artísticos. Hay mundos y culturas en los que no sólo no han existido jamás obras de arte (en el sentido moderno de este concepto), sino que además no podía haberlas: mundos míticos que ha habido no sólo en los tiempos más remotos, sino muchas veces a lo largo de la historia, por ejemplo en la Edad Media cristiana. A esto hay que añadir que precisamente las obras de esas épocas míticas despiertan un interés muy intenso en la actualidad, son expuestas con frecuencia y son entendidas sin más como «obras de arte». Esta apreciación habría sido imposible hace sólo cien años; nadie se habría imaginado que un aficionado al arte pudiera valorar más, por ejemplo, las miniaturas de los libros medievales (que fueron «descubiertas» en este sentido en el siglo XX) que el arte de Rafael. Estos hechos tienen que derivarse de unas oscilaciones en las categorías que nos obligan a revisar nuestras ideas habituales sobre el arte.

Malraux ha indicado que sería un error estudiar, por ejemplo, el *Cristo* de Monreale (un mosaico bizantino) con las mismas categorías con las que entendemos las creaciones modernas como obras de arte. Estas últimas, dice Malraux, las vemos siempre

con la consciencia de encontrarnos ante una ficción, «la ilusión de un mundo idealizado». En cambio, el *Cristo* de Monreale es una realidad religiosa: «Toda ficción comienza diciendo “supongamos que...”». El *Cristo* de Monreale no fue una suposición, sino una afirmación. El *David* de Chartres no fue una suposición. Ni el *Reencuentro en la Puerta de Oro* de Giotto. Una *Madonna* de Lippi o de Botticelli empezó a serlo; la *Virgen de las rocas* y la *Cena* de Leonardo fueron unos cuentos sublimes».⁴

El carácter sacro de estas obras nos permite comprender también que en esa época lo importante no era si las obras eran «bellas», ni si estaban colocadas en unos lugares inaccesibles, mal iluminados, hasta llegar a ser invisibles. ¿Tenemos que decir por eso que las pinturas de Giotto o el *Cristo* de Monreale no son obras de arte?; y si lo son, ¿les hacemos justicia con nuestras categorías artísticas habituales?

D. H. Kahnweiler escribe lo siguiente en un artículo sobre los límites de la historia del arte:

El escultor egipcio quería crear una imagen de Isis; el pintor medieval, una imagen de Jesucristo. Entendían por «arte» simplemente la capacidad artesanal, la ejecución de una tarea. Ciertamente, crearon lo que nosotros llamamos «obras de arte», «bienes estéticos», pues eran artistas, hombres con talento que imprimían belleza a sus obras. Pero lo hacían inconscientemente. [...] Por otra parte, los espectadores contemporáneos no podían contemplar fríamente como «objetos estéticos» unas imágenes sagradas a las que se dirigían con respeto y estremecimiento, con rezos fervorosos. De hecho, la palabra «arte» aparece en los escritos del Occidente medieval sólo en el sentido de «oficio».⁵

Teoría del arte y estética

Una vez dicho esto, tenemos que preguntarnos si el objeto de nuestra investigación (la teoría de lo bello en la Antigüedad) es un tema unívoco. Tendemos a identificar el concepto de arte con el concepto de belleza, tal como hacen las historias clásicas

4. A. Malraux, *Psychologie der Kunst. I: Das Imaginäre Museum*, traducción alemana de Jan Lauts, Hamburgo, 1957, p. 59 [A. Malraux, *Le Musée Imaginaire*, París, Gallimard, 2012, p. 20].

5. D. H. Kahnweiler, «Die Grenzen der Kunstgeschichte», en: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 13, n° 1, abril de 1920.

de la estética (por ejemplo, las de J. Walter y Eduard Müller),⁶ y a presuponer que la «estética» (en el sentido moderno de la palabra) tiene que empezar con consideraciones sobre lo bello en la Antigüedad.

Hay que examinar si esta identificación de lo bello con los productos del arte está justificada, si no resultará ser una adopción de esquemas tradicionales. Responder a esta pregunta es importante, pues de lo contrario nos arriesgamos a entender las teorías y las reflexiones sobre lo bello como contribuciones a una teoría del arte y a la estética aunque no tengan nada que ver con el arte.

Surge entonces esta pregunta: ¿cuándo y por qué empieza el arte a presentarse como algo autónomo frente a lo bello? ¿Cuál es originalmente en la Antigüedad el campo de lo bello? Clarificar estas preguntas es muy actual, pues lo estético es para nosotros el mundo que ya no tiene el poder de comprometer al ser humano; es el ámbito de lo no vinculante, que nos ofrece un refugio frente al rigor y la seriedad de la realidad, tal como Kierkegaard interpretó el esteticismo en *O lo uno o lo otro*.

Interpretación existencial del arte y reacción contra el esteticismo

En nuestro tiempo algunas corrientes del arte actual han llevado a cabo un giro radical. La configuración artística se ha convertido en una forma de la capacidad humana de creación, de la *poíesis* humana; es la capacidad de transformar la realidad, la facultad de trascenderla en su inmediatez y no sólo mediante una «interpretación». El conocimiento cada vez más profundo de esta verdad ha conducido a una crítica radical del esteticismo por parte de los propios artistas.

Se niega la poesía como «literatura», se proclama su final, se atribuye a la actividad artística un significado existencial general, su meta ya no debe ser la «belleza» estética, el arte y lo bello ya no coinciden como categorías estético-literarias. El trascender humano quiere manifestarse en obras que participen directamente en la realización de la vida, en su poder vinculante. Pero

6. J. Walter, *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum*, Leipzig, 1883; Eduard Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 2 vols., Breslavia, 1834-1837.

en nuestra opinión de este modo estas corrientes del arte *actual* se separan de las corrientes *modernas*, de la época que empieza con el Humanismo italiano. Con esta distinción («moderno» y «actual») no hemos hecho en absoluto un juicio de valor.

2. El final de la poesía como «literatura»

Baudelaire: el poeta como testigo de la transcendencia

El estudio del desarrollo de la concepción del arte en la poesía desde Baudelaire hasta Rimbaud y Lautréamont conduce a conclusiones importantes. Para mostrarlo, sigo básicamente la argumentación de un manuscrito inédito de Godofredo Iommi.⁷

Un motivo fundamental en el pensamiento artístico de Baudelaire es que la poesía no es un juego frívolo en un mundo ficticio, sino que brota de las profundidades de la existencia humana. Por supuesto, otros poetas antes que él ya habían entendido la palabra poética como factor configurador de la vida, pero Baudelaire intenta (con sus obras y con su teoría de la poesía, pero también con su actitud humana, con toda la praxis de su existencia) arrebatar lo poético al ámbito literario. Baudelaire declara programáticamente que la poesía tiene sus raíces en el cuerpo, en las capacidades físicas, en la vida. «*La poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique*». ⁸ Si la poesía transforma la realidad y trasciende lo dado, y esto forma parte de la esencia del ser humano, entonces lo puramente literario no es una forma adecuada de expresión; el trascender humano puede y debe realizarse de muchas otras formas. A esta idea corresponde en Baudelaire la teoría del dandi. «*Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences*», pues:

7. Godofredo Iommi (1917-2001), poeta y profesor chileno de origen italiano. Se pueden encontrar muchos textos suyos en la biblioteca de www.ead.pucv.cl/amereida/. [N. del T.]

8. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, París, 1954, p. 1383 [«la poesía roza la música gracias a una prosodia cuyas raíces se sumergen en el alma humana a tal profundidad que ninguna teoría clásica puede indicarlo», proyecto de prefacio a *Las flores del mal*, traducción española de Ernesto Kavi en: C. Baudelaire, *Dibujos 1843-1859. Fragmentos póstumos 1854-1866*, Barcelona, Sexto Piso, 2012, p. 325].

«Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indéstructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer». ⁹ «On voit que, par de certains côtés, le dandysme confine au spiritualisme et au stoïcisme». ¹⁰ Baudelaire sabe que la poesía (y el arte en general) no es la culminación de lo humano; obligado a elegir, se decide por intervenir en la realidad, y así formula esta frase muy significativa: «Aucun respect humain, aucune fausse pudeur, aucune coalition, aucun suffrage universel, ne me contraindront à parler le patois incomparable de ce siècle, ni à confondre l'encre avec la vertu». ¹¹

A la interpretación baudelaireana del dandismo le corresponde un estilo completamente nuevo: la invención de gestos, acciones y palabras que proclaman una y otra vez la presencia del poeta entre los seres humanos. Esto significa lo siguiente: el poeta se transforma en un testigo vivo de la transcendencia, da pruebas de su capacidad de superar y transformar todo. El dandi niega y disuelve todo lo que ya está institucionalizado y constituido; y la disolución se muestra con el rostro de lo absurdo. El riesgo que el poeta corre no sólo se expone en su obra, sino que se realiza, se sufre y se vive directa y permanentemente en toda su existencia. Se trata de la experiencia y la ejecución de una forma de existencia que se contrapone con palabras y hechos a la realidad cotidiana, a lo convencional. El dandismo reclama del poeta (del ser humano apto para la *poiesis*) que no huya al jardín artificial de la «literatura» (dejando intacta la realidad más

9. *Ibid.*, p. 908 [«El dandismo es el último destello de heroísmo en las decaencias», pues: «En el desorden de esas épocas algunos hombres desclasados, hastiados, ociosos, pero todos ricos en una fuerza nativa, pueden concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia, tanto más difícil de romper cuanto que estará basada en las facultades más preciosas, más indestructibles, y en los dones celestes que el trabajo y el dinero no pueden conferir», traducción española de Alcira Saavedra en: C. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995, p. 116].

10. *Ibid.*, p. 907 [«Vemos como, en ciertos aspectos, el dandismo confina con el espiritualismo y con el estoicismo», *El pintor de la vida moderna*, p. 115].

11. *Ibid.*, p. 1381 [«Pero ningún respeto humano, ningún falso pudor, ninguna coalición, ningún sufragio universal, me obligará a hablar el dialecto impresentable de este siglo, ni a confundir la tinta con la virtud», *Dibujos*, p. 319].

profunda del ser humano, su autorrealización), sino que atraviese los límites artísticos renunciando conscientemente y se comprometa como un ser humano completo.

Rimbaud: el traslado de la acción poética desde la obra literaria a la existencia

La obra fundamental del poeta es para Rimbaud la existencia poética, de modo que el poema sólo es un elemento de su actuación: el poeta tiene que entregarse al despliegue de toda la realidad, hasta que ella (y por tanto también él) haya alcanzado su consumación. El poeta se convierte así en un trabajador; Rimbaud vivió por completo esta experiencia. «La acción poética, en la medida en que se experimenta y realiza en la propia existencia, conduce a otras formas que las del lenguaje de un poema» (Iommi). «*Point de cantiques: tenir le pas gagné*», se dice Rimbaud a sí mismo como poeta.¹² El trabajo se transforma en un deber más profundo, y en consecuencia Rimbaud abandonará la literatura para siempre. «*Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de tout morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et réalité rugueuse à étreindre! [...] Eh bien! Je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!*».¹³ Rimbaud expresa en las palabras finales de *Une saison en enfer* su deseo más profundo: «*et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps*».¹⁴ A cambio Rimbaud dejó de escribir; *Una temporada en el infierno* es el poema que expone por última vez el abandono de la poesía como literatura.

Este último poema antes del traslado definitivo de la acción poética a la existencia será muy importante para la poesía posterior porque también ésta quiere ser anti-literatura, anti-arte. Con palabras de Iommi:

12. Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, París, 1952, p. 244 [«Nada de cánticos: mantener lo ganado»; traducción española de Julia Escobar en: A. Rimbaud, *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*, Madrid, Alianza, 2009, p. 87].

13. *Ibid.*, p. 243 [«¡Yo! ¡Yo que me creí mago o ángel, exento de cualquier moral, he sido devuelto al suelo para buscar un deber y abrazar la rugosa realidad! ... ¡Pues bien, he de enterrar mi imaginación y mis recuerdos! ¡Una hermosa gloria de artista y de narrador arrebatada», p. 87].

14. *Ibid.*, p. 244 [«y me será factible poseer la verdad en un alma y un cuerpo», p. 87].

La tesis, la experiencia y el testimonio de Rimbaud abren una brecha decisiva en el concepto tradicional de poesía. La idea que conecta a la poesía esencialmente con el poema literario entra en crisis. [...] La poesía puede actuar sobre la realidad a través de formas y medios que ya no tienen carácter literario. [...] Rimbaud era un literato que dejó de serlo sin dejar por ello de ser un poeta. [...] Uno de los rasgos fundamentales de la poesía actual es la proclamación constante del abandono e incluso del sinsentido de la literatura entendida como la única expresión de la poesía en tanto que actividad «poética».

Lautréamont: la autonegación de la poesía

«*La poésie doit avoir pour but la vérité pratique*», dice Lautréamont.¹⁵ La poesía es la activación de la naturaleza creadora humana, que configura sin cesar su propio mundo. Tiene que evitar las vivencias subjetivas, las lágrimas de la sentimentalidad personal, para alcanzar la esfera de lo objetivo y realizar las relaciones entre las personas y las cosas. Es decir, la poesía tiene que estar al servicio de la verdad. Esta meta requiere el trabajo en común de muchos, que así alcanzarán lo objetivo y cristalizarán el contenido de verdad. «*La poésie personelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle*».¹⁶ «*Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serve de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée-juste*».¹⁷ «*La poésie doit être faite par tous. Non par un*».¹⁸

La nueva meta determina la forma de la poesía: «*La poésie doit avoir pour but la vérité pratique. Elle énonce les rapports qui existent entre les premiers principes et les vérités secondaires de la*

15. Lautréamont, *Oeuvres complètes*, París, 1958, p. 377 [«La poesía debe tener por fin la verdad práctica», traducción española de Luis Justo en: Lautréamont, *Poesías y cartas*, Buenos Aires, Marymar, 1977].

16. *Ibid.*, p. 372 [«La poesía personal ha cumplido su tiempo de juglerías relativas y contorsiones contingentes. Retomemos el hilo indestructible de la poesía impersonal», p. 35].

17. *Ibid.*, p. 381 [«El plagio es necesario. El progreso lo implica. Ciñe la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea justa», p. 48].

18. *Ibid.*, p. 386 [«La poesía debe ser hecha por todos. No por uno», p. 55].

vie». ¹⁹ Por eso, el verso ya no será la forma de la nueva poesía: «*Faut-il que j'écrive en vers, pour me séparer des autres hommes? Que la charité prononce*». ²⁰

Tanto en Rimbaud como en Lautréamont la poesía se canta a sí misma como la capacidad humana de transcender, pero al mismo tiempo se declara (en tanto que «canto» puro) insuficiente para realizar este elemento esencial de la naturaleza humana. La negación de sí misma como obra confiere a la poesía un significado que supera los límites de un poema. La actividad poética atrapa y compromete al ser humano completo. Los *Chants de Maldoror*, que no quieren ser «sólo» literatura, sino que quieren realizar el transcender (entendido como la esencia de la naturaleza humana), ya no pueden ser «obra artística» en el sentido tradicional. Mediante la poesía, la vida ha de cambiar (tal como quería Rimbaud) en dirección a la bondad y la verdad. Lautréamont utiliza gran parte de su prólogo para condenar a toda poesía que se limite a cantar pasiones. Rechaza la poesía sin valor moral, lo cual significa aquí: sin significado para la conquista de la verdad.

El surrealismo como anti-literatura y anti-arte

Surge así una problemática peculiar: este arte ya no quiere ser «literatura», obra estética, pero entonces no parece tener otra posibilidad que degradarse a ser un elemento de la praxis, de la actuación, de la política. Sólo desde aquí se pueden entender ciertas tesis programáticas del futurismo, del dadaísmo y del surrealismo, de la *poésie engagée*, así como la entrega a un movimiento político como el comunismo.

Dice Nadeau:

Al surrealismo lo consideraron sus fundadores no como una nueva escuela artística, sino como un medio para el conocimiento de regiones novedosas, que hasta el momento no habían sido sistemáticamente exploradas: el subconsciente, lo maravilloso, el sue-

19. *Ibid.*, p. 377 [«La poesía debe tener por fin la verdad práctica. Enuncia las relaciones que existen entre los primeros principios y las verdades secundarias de la vida», pp. 42-43].

20. *Ibid.*, p. 393 [«¿Debo yo escribir en verso y así apartarme de los otros hombres? ¿Que la caridad lo decida!», p. 65].

ño, la locura, los estados de alucinación. Si a esto se agrega lo fantástico y lo asombroso que existe en el mundo, tenemos, en una palabra, el reverso de la concepción lógica.²¹

La poesía no es ya distracción de adolescentes en trance de crecimiento, sino una práctica que presenta la personalidad en su auténtica integridad y que influye sobre los demás por influjos que permanecen en el misterio. El poeta se ha convertido en el «que inspira», en el que suscita *actos* nuevos, pensamientos desconocidos, transformaciones de vida. No trabaja ya en su torre de marfil. Se agrega naturalmente a la vida diaria, mezclándose a ella y pidiéndole constantemente excitaciones nuevas.²²

Se podría reprochar al surrealismo unas tendencias contradictorias: por una parte, quiere ser anti-literatura, anti-arte, abandonar el campo del «arte» en el sentido tradicional de la palabra; por otra parte, parece elaborar una nueva poesía, una nueva arte plástica. De camino a un no-arte, el surrealismo parece llegar de nuevo a un arte. ¿O tendremos que decir que sus productos no son obras de arte? ¿Y entonces qué son?

En lugar de las formas «poéticas» aparece la *écriture automatique*, el dictado de lo inconsciente sin control «artístico», sin «belleza». Pero hay que evitar los malentendidos en los que los historiadores del arte e incluso los defensores del surrealismo incurren a menudo al ignorar las intenciones de este movimiento. Así, por ejemplo, no es correcto presentar el célebre «secador de botellas» de Marcel Duchamp²³ como la prueba de que este «arte» es absurdo, como si este objeto hubiera sido creado con la pretensión de ser una obra de arte.

¿Qué pretende Duchamp con ese objeto? Nadeau responde:

¿Qué es un objeto surrealista? Se podría decir en general que es todo objeto *dislocado*,²⁴ es decir, salido de su esfera habitual, em-

21. Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, París, 1945, p. 72 [traducción española de Raúl Navarro en: M. Nadeau, *Historia del surrealismo*, Valencia, Ahimsa, 2001, pp. 51-52].

22. *Ibid.*, p. 88 [trad. esp. cit., p. 60].

23. Se trata de un objeto formado por aros con ganchos en los que se colocan botellas para que se sequen, como se hace en los restaurantes. Duchamp lo montó como *ready-made* sobre un pedestal y lo colocó en una exposición de arte.

24. Nadeau utiliza en francés el célebre término surrealista *dépaysé*, que significa: separado de su patria, trasladado a otro país, y aquí: un objeto separado de su uso racional.

pleado para usos distintos a los que está destinado o cuya función es desconocida. Por lo tanto, lo es todo objeto que parezca fabricado por capricho, sin otro destino que la satisfacción del que lo hace, y por ende, todo objeto fabricado según los dictados del subconsciente, del sueño. ¿Y en el fondo, los *ready-mades* de Marcel Duchamp no comportan estas condiciones? [...] Tomemos un portabotellas, objeto inocuo a más no poder; démosle por nuestra propia cuenta un valor artístico aislándolo de su función corriente [por ejemplo, colocándolo sobre un pedestal como si fuera una escultura], apelemos al subconsciente de todos para considerarlo como único y olvidar su uso, y tendremos un objeto extraño, con todas sus puntas colocadas en círculos decrecientes y dirigidas hacia arriba, un objeto catalizador de una enormidad de deseos subconscientes.²⁵

Lo que Duchamp proclama con su objeto dislocado, que no quiere ser una «obra de arte», también se puede entender como la capacidad ilimitada de transcender, la cual se acredita ante lo inaudito e inesperado, ante un objeto cualquiera y banal que por el simple hecho de ser elegido, mediante un acto de voluntad del artista, ha sido elevado a ese lugar honorable que antes ocupaba la obra de arte, a la que ahora se rechaza con repugnancia. Este objeto establece unas relaciones nuevas e inesperadas, despierta asociaciones, evoca un mundo de metáforas como esfera del «arte». Al mismo tiempo se rechaza todo concepto de lo bello «intelectual», «sensible», estetizante; el transcender humano puede volverse visible en toda acción y actitud, en todo acontecimiento y en toda intervención en la realidad.

¡Y cuánta pasión hay en cada una de estas manifestaciones anti-artísticas, anti-estéticas, en cada proclamación del final de la poesía como literatura!

Vaché escribe en sus *Lettres de guerre* (1919): «No queremos ni al arte ni a los artistas (¡abajo Apollinaire!). Desconocemos a Mallarmé, sin ningún odio, pero está muerto. No reconocemos más a Apollinaire, pues lo sospechamos de *hacer* un arte demasiado sabio y de remendar el romanticismo con hilos telefónicos».²⁶ André Breton se refiere en sus *Caractères d'évolution moderne* (1922) a la renuncia de Rimbaud al arte. «Vagan actualmente por el mundo algunos individuos para quienes el arte, por ejemplo, ha dejado de ser un fin»; Rimbaud era uno de ellos: «Su obra merece quedar de vigía en nuestro camino» porque ha expresado «una

25. *Ibid.*, p. 212 [trad. esp. cit., pp. 134-135].

26. Citado en Nadeau, *Historia del surrealismo*, p. 33. [N. del T.]

inquietud que sin duda millares de generaciones no han evitado y le dio esa voz que todavía resuena en nuestros oídos».²⁷

Nadeau cita la *Declaración* del 27 de enero de 1925 de los surrealistas, que entre otras cosas dice esto:

1º Nosotros nada tenemos que ver con la literatura. Pero somos, en caso necesario, muy capaces de servirnos de ella lo mismo que todos. 2º El surrealismo no es un mecanismo de expresión nuevo o más fácil, ni tampoco una metafísica de la poesía. Es un medio de total liberación del espíritu y de todo lo que pueda parecersele. 3º Nosotros estamos completamente decididos a hacer la revolución.²⁸

En este sentido, Aragon escribe en *Fragments d'une conférence prononcée à Madrid à la Residencia de Estudiantes* (18 de abril de 1925, publicado en *Révolution surréaliste*, 4):

Nosotros arrasaremos con todo. Primero arruinaremos esta civilización que les es [a ustedes] tan querida y donde [ustedes] están moldeados como fósiles en el esquisto. Mundo occidental, estás condenado a morir. Somos los derrotistas de Europa... Que el Oriente, terror de ustedes, al fin responda a nuestra voz. Despertaremos por todas partes los gérmenes de la confusión y el malestar [...]. Que los judíos salgan de sus guetos. [...] Muévete, India de los mil brazos, legendario gran Brahma. Tú, Egipto. [...] Veán cómo esta tierra está de reseca y propicia para todos los incendios. Se diría que es de paja.²⁹

En 1927 cinco poetas surrealistas (Aragon, Breton, Eluard, Péret y Unik) comunican que Antonin Artaud y Philippe Soupault han sido expulsados del movimiento: ya no basta con despotricar contra la literatura y el arte, hay que luchar en serio por la revolución y consumarla. Surgen los problemas de las relaciones entre el surrealismo y el comunismo

Los problemas actuales como punto de partida para interrogar a los textos de la Antigüedad

Las cosas que están pasando en las artes actuales y que aquí hemos presentado por medio de unos ejemplos especialmente

27. *Ibid.*, pp. 44 y 45. [N. del T.]

28. Citado en Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, p. 104 [trad. esp. cit., p. 70].

29. *Ibid.*, p. 115 [trad. esp. cit., p. 77].

claros (el cuestionamiento del concepto estético de arte, el final de la poesía como literatura, el impulso hacia la realidad y no hacia un mundo artístico ficticio) son un fenómeno mucho más amplio que lo que hemos podido mostrar aquí; no se ven sólo en los desarrollos que conducen al surrealismo, sino en muchas otras corrientes del pasado reciente y del presente. Esta situación nos lleva a preguntarnos si en la historia cultural de Occidente hay una tradición en la que las tendencias actuales puedan encontrar un antepasado. Tal vez parezca una *contaminatio* asombrosa que los problemas del arte moderno sean elegidos como punto de partida para interrogar a los textos de la Antigüedad; los filólogos encontrarán absurda la referencia a la Modernidad y dudarán que así se avance lo más mínimo hacia la comprensión de esos textos; y a otros el recurso a la Antigüedad para interpretar los problemas del arte moderno les parecerá irrelevante.

Sin embargo, estamos convencidos de que el estudio rigurosamente filológico-histórico de Platón, Aristóteles, Plotino, Quintiliano e incluso Cicerón es estéril para el arte si no toma en cuenta los problemas que nos conciernen hoy. Para seguir viva, una ciencia ha de ser capaz de abordar las cuestiones que el curso de la historia plantea. De lo contrario será una curiosidad estéril y sólo prosperará en un campo cerrado, al margen de la vida. Por otra parte, del estudio de la tradición occidental se podrían desprender puntos de vista clarificadores para ocuparse de las cuestiones que el arte actual plantea.

Confusión de las categorías históricas. Necesidad de la tradición

Para dar un ejemplo de la confusión de los conceptos que hoy reina a este respecto, vamos a citar una frase de Georges Mathieu:³⁰ «Sin salir de Occidente: desde que empezó la decadencia de nuestra civilización, es decir, desde el siglo XIII, pasamos de lo ideal a lo real, de lo real a lo abstracto, de lo abstracto a lo puramente posible».

¿Cómo se entienden aquí los conceptos «real», «abstracto» y «posible»? Esta pregunta no es secundaria, ya que esos conceptos pretenden marcar las etapas del desarrollo del arte hasta

30. G. Mathieu, «D'Aristote à l'abstraction lyrique», en: *L'oeil. Revue d'art*, n° 52, París, 1959, pp. 28-35.

nuestros días. Desde Giotto, pasando por los «primitivos» italianos hasta Rafael y Tiziano, luego desde Caravaggio hasta los realistas, se podría trazar (según Mathieu) una línea que indica un alejamiento cada vez más fuerte del idealismo medieval y el surgimiento de una reproducción realista de la naturaleza. La siguiente fase sería la liberación respecto del realismo «fotográfico» mediante el impresionismo, la liberación del color respecto de la representación, la liberación de la forma respecto del ilusionismo mediante el cubismo y, por último, la renuncia a la representación, que condujo a la abstracción geométrica.

La última liberación es «respecto del canon de la belleza, de las leyes de la armonía y la composición, de la sección áurea, etc. Esto es el comienzo de la última fase. Podríamos designarla *el paso de lo abstracto a lo posible*».

Mathieu califica a este desarrollo de anti-aristotélico, y dice: «La referencia a esta obviedad es necesaria en una época en la que los errores fundamentales de Aristóteles y Platón siguen ejerciendo cierta influencia». Sentencias similares se pueden encontrar en otros campos, como el de la dramaturgia, por ejemplo cuando Ionesco pretende escribir una obra de teatro contra la concepción «aristotélica» del drama. Pero en su fundamentación teórica esta «revolución» que dice ser anti-aristotélica sólo es una «pseudo»-revolución, pues lucha contra pseudo-conceptos que han surgido a través de una concatenación de malentendidos en la confrontación histórica con el concepto de arte y belleza de la Antigüedad. Para que la tradición pueda de verdad formar la historia, no basta con combatir los malentendidos, sino que hay que comprender de nuevo las fuentes originales y hacerles hablar. Este trabajo sobre la estética de la Antigüedad, así como el de Rosario Assunto sobre la estética de la Edad Media, quieren contribuir a esto y al mismo tiempo iluminar teórica y pedagógicamente la colección de historia del arte en que se publican.

3. Arte moderno y arte actual

El arte moderno como descubrimiento del mundo

Hemos establecido una distinción entre el «arte actual» (que se considera «anti-arte», combate el esteticismo y proclama el final de la poesía como «literatura») y el «arte moderno» (que

comenzó en Italia hacia el año 1400 y ha determinado esencialmente los conceptos estéticos válidos hasta hoy). ¿Qué caracteriza a este último a diferencia de las corrientes actuales que se dirigen programáticamente contra el esteticismo y que quieren utilizar la capacidad poética del ser humano no sólo para descubrir unas «posibilidades» humanas cualesquiera, sino para transformar toda la «realidad» del ser humano?

Con la Edad Moderna empezó el descubrimiento del mundo y del ser humano mediante el arte, dice una tesis muy conocida de Jacob Burckhardt sobre el Renacimiento italiano. Para caracterizar con la mayor claridad posible este descubrimiento como un rasgo determinante de nuestro concepto de la Edad Moderna en el arte, vamos a citar un artículo de Kurt Bauch sobre los comienzos del arte moderno.³¹

Si hoy aceptamos un cuadro de un paisaje como una obra de arte plenamente válida, este criterio se remonta a la edad de oro de la pintura holandesa en el siglo XVII:

Un paisaje así [Bauch se refiere a uno de Hercules Seghers, ca. 1630] nos parece familiar, una obviedad. Pero en aquella época era algo *insólito*. Quien, a la manera de Rubens, buscara en el paisaje composiciones corporales y un significado grande echaba aquí en falta la construcción. Incluso los primeros especialistas en paisajes, a los que no se consideraba grandes pintores, habían compuesto sus paisajes en términos de plástica y color. Este cuadro no parece ser siquiera un paisaje de este tipo. [...] Aquí no hay nada construido a partir de significados, de cuerpos coloreados, aquí no está lo divino, lo sobrehumano, lo eterno, sino que el paisaje está por sí mismo. No se refiere a otros seres sobrenaturales, sino que el pintor nos muestra su imagen como ser, como objeto, como tema. [...] El mundo queda limitado a la «naturaleza», a lo meramente presente. [...] El mundo está presente como un fragmento, como lo visible, como lo visto.³²

Bauch explica que la palabra holandesa *beeld* significaba al principio «imagen», «figura», pero que desde esa época cambió su significado en dirección a «copia», la reproducción de algo existente: «Aquí por primera vez se muestra un paisaje pura-

31. Kurt Bauch, «Die Anfänge der neuzeitlichen Kunst», en: *Die Entfaltung der Wissenschaft. Vorträge gehalten auf der Tagung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften in Hamburg 1957*, Hamburg, 1958, pp. 118-139.

32. *Ibid.*, p. 127.

mente como aspecto, como vista».³³ Desde tiempo atrás se conocía el paisaje como complemento en cuadros con otro tema, pero ahora se descubre el paisaje como tal, y un fragmento de la naturaleza ocupa ahora el centro de un cuadro.

Al mismo tiempo los holandeses «vieron» no sólo el paisaje, sino también lo «muy cercano», lo realmente más inmediato; dirigieron su mirada a lo que rodea a los seres humanos: descubrieron el bodegón.

También las cosas pequeñas que nos rodean tienen su sentido y su forma. Esto nos parece una obviedad, pero fueron los holandeses quienes tomaron consciencia artística de esto. En los primeros holandeses (incluido Rubens) hay frutas estupendas y flores magníficas, pero sólo como algo secundario en grandes cuadros que representan a personas. Nunca se les habría ocurrido reconocer algo así como tema, digno de un cuadro propio. [...] Lo que aparece aquí ha conservado su frescura a lo largo de los siglos. El aspecto de estas cosas está observado con la mayor exactitud. Somos conducidos casi hasta su superficie, pero sin una miopía minuciosa. La imagen es sutil, segura y sencilla. El dibujo es tan bueno que a nadie se le ocurre preguntar por él. [...] Todo se muestra en una luz tenue, fresca, clara, verdosamente fría. A este aroma sutil y refinado le corresponde el brillo del cristal, el estaño y la plata igual que el gusto del vino, el arenque y el limón.³⁴

La pintura de paisajes y bodegones extrae de un contexto grande algo determinado, lo capta en sí mismo, y de este modo crea una nueva manera de ver. El arte moderno «descubre» una y otra vez objetos nuevos, temas nuevos, vistas nuevas, que a los artistas y espectadores posteriores les parecerán una obviedad.

El cambio de lugar y de tarea del arte

La pintura holandesa del siglo XVII (por seguir con este ejemplo) fue tan revolucionaria que, como dice Bauch, no sólo se creó a sí misma, sino que además dio una nueva respuesta a la pregunta de qué es el arte, dónde está su lugar, qué debe hacer.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*, p. 131.

Al descubrir temas nuevos, también se ve de una manera nueva la tarea del arte en el espacio.

La pintura medieval presentaba de manera terrenal el más allá, era un objeto sagrado, formaba parte del espacio de una iglesia, tenía que actuar en él o incluso que dominarlo. Los mosaicos bizantinos y las vidrieras góticas transformaban las paredes en una auto-representación de lo supraterrrenal. El cuadro moderno, en su caballete, no es un objeto ligado a un espacio, sino transportable, podemos colgarlo en cualquier pared.

El color y el cuerpo del cuadro se consumen en su propia materialidad, en vez de actuar hacia fuera, en el espacio. Un marco negro lo separa de la pared y dirige la mirada hacia la imagen. El cuadro se convierte en una ventana, nos saca de este espacio, de este mundo. Pues el cuadro tiene su propio espacio, su propio mundo. Existe para sí, está claro que podemos descolgarlo o cubrirlo con un paño. Una iglesia sin un retablo o sin frescos ocultos sería un espacio incompleto, inútil. Por el contrario, este espacio seguiría siendo lo que era. No está articulado ni formado. La pared es blanca como la cal, limpia y sobria, es un mundo puramente profano. Pues aquí el espacio es la habitación de un individuo, la esfera privada de la vida cotidiana burguesa. Este espacio contiene ahora por primera vez arte, es el lugar propio de este arte nuevo.³⁵

¿Qué factores culturales de la Edad Moderna han creado este nuevo lugar del arte? ¿Qué significa la sucesión de descubrimientos, el desarrollo del arte como el arte de ver conexiones nuevas que no pretenden ser la realidad, sino que quieren extraer de nuestro mundo «real» unas posibilidades fragmentarias, «dignas de figurar en un cuadro»?

El arte moderno se convierte en una función en la relación del ser humano con su existencia en el mundo; proporciona proyectos que, en consonancia con el desarrollo de la actitud humana hacia su entorno y hacia sí mismo, intentan extraer de la realidad unos significados cambiantes. Esta confrontación del ser humano con la realidad presupone libertad absoluta, la condición del proyecto libre de *posibilidades* de ser que expresan el desarrollo de la relación del ser humano con la realidad y le confieren una presencia visible.

35. *Ibid.*, p. 134.

Al principio hemos mencionado varias razones por las que la función del arte no ha sido siempre poner a la vista «posibilidades de la realidad», destilando temas y visiones nuevos de los nexos en los que vivimos y a los que llamamos «realidad». La libertad no se ha considerado siempre el presupuesto fundamental de la obra del arte, y su objeto no ha sido para todas las épocas las inagotables posibilidades de la historicidad del ser humano. Nuestro concepto de la obra de arte conseguida, a la que llamamos «bella», no ha tenido siempre la misma vigencia.

¿Las pretensiones de las obras actuales de ya no ser «sólo» arte no podrían deberse a un cansancio ante las posibilidades ilimitadas, a un descenso del interés por los variados aspectos de la relación humana con la realidad cuyo presupuesto es el esteticismo y que no significan una decisión, un compromiso real? Entonces, en el arte actual se expondría inesperadamente la situación del ser humano moderno: si el arte moderno (no el actual) ha mostrado *posibles* significados nuevos de lo real, es decir, si ha extraído de lo real aspectos nuevos, haciéndolos visibles, el arte actual podría haber surgido de la experiencia de que están agotadas todas las maneras posibles de ver las cosas, los paisajes, las figuras, los colores, las actitudes y las acciones, así como de la carencia insoportable de compromiso, que es el presupuesto de ese comportamiento estético y que ahora elimina el interés por las posibilidades no vinculantes. Entonces, la única meta artística del ser humano actual sería o exponer esta situación de desinterés o, renunciando a toda representación, intervenir en la realidad con hechos o con objetos creados por el arte. Si esto fuera así, esas obras de nuestros días no serían en absoluto expresión de un escepticismo malicioso, sino una reacción al agotamiento de las posibilidades «libres» que el desarrollo del arte moderno ha desplegado, el intento de volver a tocar una realidad vinculante. El ser humano actual reclamaría ser afectado en su ser más profundo, en su realidad existencial, por la belleza, por el arte, por la configuración. Ahora tenemos que preguntarnos si esta concepción del arte y la belleza puede apelar a significados que correspondieron a este ámbito al principio de la historia cultural de Occidente.

I. LO BELLO COMO ESPLENDOR Y PODER DE LA REALIDAD PRIMIGENIA. EL SIGNIFICADO ONTOLÓGICO DE LO BELLO

1. Las manifestaciones más antiguas sobre lo bello y el arte

¿Las categorías estéticas hacen justicia a las obras «bellas» de la Antigüedad?

Es difícil averiguar qué noción teórica correspondió a los conceptos «arte» y «belleza» en los primeros tiempos del pensamiento occidental, antes de Platón. Y es más difícil aún si nos acercamos a estos conceptos con la pregunta de si en el impulso griego hacia lo bello estaba escondido el deseo de alcanzar un nivel determinado de la realidad desde el cual se pudiera captar al ser humano en toda su existencia, o si más bien aquí se trataba de hacer visibles «posibles» mundos humanos e interpretaciones de lo real que no contenían nada vinculante.

¿Dónde están las teorías del arte y la belleza de la Antigüedad? Como ya hemos mencionado, hoy solemos identificar el concepto de lo bello con el concepto de arte y hacemos que la historia de ambos surja de un punto de partida común. ¿Esta manera de proceder está justificada? ¿La aplicación de categorías estéticas a las obras de la Antigüedad hace justicia a su esencia?, ¿podemos captar de esta manera su contenido fundamental? «Las culturas antiguas perciben la imagen no como una mera representación, sino como realidad, con una presencia tan densa que nuestra contemplación estética no puede ni imaginar. Los seres marinos y las plantas de las ánforas cretenses son vida divina, pertenecen a la gran diosa Naturaleza, que nació del mar».¹

1. K. Schefold, *Griechische Kunst als religiöses Phänomen*, Hamburgo, 1959, pp. 13-14.

Desde el punto de vista moderno, el arte no se contenta con exponer experiencias que muchos han hecho, sino que quiere mostrar cosas «nuevas». ¿Las representaciones religiosas, por ejemplo las estatuas de los dioses antiguos o las de una catedral, quieren ofrecer algo «visto de una manera nueva»? ¿Se puede captar la esencia de un templo griego con categorías estéticas (tal como se ha intentado durante mucho tiempo)?

La concepción pre-platónica de lo bello y del arte

El estudio riguroso y coherente de los conceptos de lo bello y del arte, así como su diferenciación, ha de comenzar por Platón. Pero éste se basa en sentencias de Hesíodo, Homero, Simónides, Píndaro y los trágicos; los grandes poetas populares son para Platón guías y padres de la sabiduría. En las obras de estos autores aparecen palabras como «bello», «arte», «imitación», pero no con una reflexión consciente, sino como designaciones inmediatas, como las que se usan en las descripciones y en los tratados. No podemos interpretar detalladamente los conceptos que están aquí implícitos, pues eso sería tarea de un filólogo; una panorámica terminológica general de este tipo no sería adecuada metódicamente a nuestro objeto. Sólo podemos intentar colocar, con ayuda de unos ejemplos, las piedras miliares del oscilante desarrollo pre-platónico de los conceptos, cuyos significados posteriormente Platón retomará con determinación para conducirlos a un contenido unívoco.

En el caso de los textos pre-platónicos hay que procurar ante todo distinguir el concepto de lo bello respecto del concepto de lo bueno (ἀγαθόν) y de expresiones como «bien» (εὖ), pues a menudo están mezclados. Esto mismo sucede hoy en alemán cuando se llama «bellas» a cosas y propiedades mediante el prefijo *wohl* («bien») y se dice *Wohlgestalt* o *wohlgebildet*. Por otra parte, en el lenguaje cotidiano no es extraño contestar a una frase diciendo *schön* («bello») con el significado de *gut* («bueno»).

Lo bello y lo bueno. Hesíodo

En Hesíodo, el término «bueno» no tiene originalmente un significado moral. En ocasiones va unido al concepto de lo útil,

pues la virtud y el talento se encuentran sobre todo en la prudencia que elige los medios adecuados para que algo llegue a su meta; por eso hay días buenos y malos para plantar algo (*Trabajos*, 781, 783, 317). En otras ocasiones, el término «bueno» es entendido como fin y meta, como consumación (*Teogonía*, 906; *Trabajos*, 36, 320, 702). Es entonces cuando lo bueno obtiene un significado moral en relación con una cualidad humana, como la justicia (*Trabajos*, 24, 236, 356).

El concepto de lo bello se refiere ante todo al sentido dirigido hacia fuera: la vista (belleza de la forma, de la coloración, el ornamento); designa las formas visibles. Afrodita nació de una madre «bella», Hefesto intentó con su habilidad crear una mujer hermosa, Pandora (*Teogonía*, 17, 120, 194, 201; *Trabajos*, 63). Habría que examinar hasta qué punto lo bueno está conectado con lo bello, pues si lo bueno consiste en la corrección (por ejemplo, en la selección correcta de los días para plantar), también la reflexión que elige con inteligencia da una visibilidad a la armonía que lleva lo bueno al campo de lo bello. Además, si cada cosa está determinada por su fin, sus propiedades saltan a la vista, son percibidas como bellas.

Si lo bueno está en el campo de los fines, de lo planificado, de lo ordenado, de lo que el ser humano lleva a cabo y hace «visible», el significado de lo bello parece referirse sobre todo a ese carácter agradable de lo que se ve. Pero hay que preguntar si lo bello puede ir más allá del campo de la apariencia exterior y pasar al campo de lo interior, de lo espiritual. Pues ¿cómo hay que entender que Hesíodo diga que su *Teogonía* es bella porque es un regalo de las musas (*Teogonía*, 22)? ¿En qué sentido lo divino es bello?

Es difícil dar una respuesta precisa a partir de significados todavía no separados y de elementos dispersos. Platón retomó estos términos y los definió de manera sistemática; para él, el campo de lo bello es lo visible, incluye el concepto de armonía y llega desde aquí al campo de lo espiritual, que obviamente tiene que ser armónico y se muestra con límites y leyes. Pero al engazar los conceptos de lo bello y lo bueno, Platón prosigue una larga tradición. Quien es bello, dice Safo, lo es sólo para los ojos; pero quien es bueno hace también cosas bellas. La poesía expone la belleza como un mérito corporal que incluye la belleza del alma, la cual brota de las virtudes como la realización de habilidades que son propias sólo del ser humano (Safo, fr. D 27 a, 36,

49, 116 a, 152). Del variado uso del término «bello» parece desprenderse algo unitario: que con la belleza se designa la consumación y armonía visible de un nivel determinado del ser. La distinción entre belleza interior y belleza exterior alude a niveles diferentes del ser.

El significado ontológico de lo bello en Homero

Al leer la *Odisea* llama la atención el uso frecuente y en apariencia inmotivado de la palabra «bello» (καλός), y esta aparente falta de intención (como si el poeta hubiera calificado de bellas algunas cosas que le gustaban especialmente) cierra de momento el camino a un estudio más pormenorizado de lo que Homero quiere decir de una cosa cuando la llama «bella». Pero una vez que nos hemos liberado de esta primera impresión, vemos que hay unas situaciones determinadas en las que el poeta habla siempre de lo bello.

Vamos a partir de unos ejemplos concretos, y mediante una clasificación de las cosas consideradas bellas vamos a intentar mostrar qué significa este adjetivo en el poeta de la *Odisea*, a qué se refiere.

Lo «bello» y la voz. En el Canto V de la *Odisea*, 55 ss., leemos esto:

A la isla *remota* llegó finalmente y en ella tomó tierra dejando las aguas violáceas; derecho caminó hacia la cueva *espaciosa*, mansión de la ninfa de *trenzados cabellos*. Allí estaba ella, un *gran* fuego alumbraba el hogar, el olor del alerce y del cedro de *buen corte*, al arder, aromada dejaban la isla a lo *lejos*. Cantaba ella dentro con *voz bella* y tejía aplicada al telar con un rayo de *oro*. A la cueva servía de cercado un *frondoso* bosque de *fragantes* cipreses, alisos y chopos, en donde tenían puesto su nido unas aves de *rápidas alas*, alcotanes y búhos, *chillonas* cornejas marinas de la raza que vive del mar trajinando en las olas. En el mismo recinto y en torno a la *cóncava* gruta extendíase una viña lozana, florida de gajos. *Cuatro* fuentes en fila, *cercanas* las cuatro en sus brotes, despedían a lados distintos la *luz* de sus chorros; *delicado* jardín de violetas y apios brotaba en su torno.²

2. Traducción española (ligeramente modificada) de José Manuel Pabón en: Homero, *Odisea*, Madrid, Gredos, 1982, p. 171. [N. del T.]

¿Qué llama la atención en estos epítetos? La cueva y el fuego son grandes, la ninfa tiene trenzados cabellos, la madera es de buen corte, el aroma llega a lo lejos cuando la madera arde, los cipreses son fragantes. El bosque y la viña son exuberantes. Las aves tienen rápidas alas (y sólo cuando éstas se han extendido muestra el ave todo su tamaño), las cornejas son chillonas. Las cuatro fuentes despiden chorros luminosos en las cuatro direcciones. Se mencionan tres tipos de aves y otros tantos tipos de árboles; se trata cada vez de un verso completo, el epíteto está antes del tercer miembro, mientras que antes ya se ha dado un epíteto a la totalidad: hay que traer a la memoria no los diferentes tipos de árbol, sino el bosque, tampoco los diferentes tipos de ave, sino las aves como la vida del bosque. No se trata de designar con cada epíteto algo especialmente «bello» o idílico (una corneja chillona no es bella, ¿y en qué sentido son bellas cuatro fuentes porque fluyen en las cuatro direcciones?, ¿la madera de buen corte es bella?, etc.). Y sin embargo hasta un dios se queda asombrado; no ante la belleza, sino ante la perfección de este mundo: todo es *bueno, útil, ordenado*; y además hay una ninfa que conoce al dios y le obedece.

La ninfa Calipso canta con voz bella y teje con un rayo de oro. Seguro que esta voz es agradable de escuchar, bella estéticamente, pero el texto no habla de esto; cuando la diosa canta en su mundo perfecto con voz bella, su canto se suma a este mundo, y por tanto «bello» es una propiedad del mismo tipo que los demás epítetos, una expresión de la perfección de todas las cosas de este mundo, al que un ser humano sólo puede llegar gracias a un destino especial y en el que no se puede quedar para siempre, pues es un ser humano. Al igual que los demás epítetos, «bello» sirve aquí para designar este nivel superior del ser, que es divino, perfecto.

Tejer y cantar son también actividades de Circe (X, 221, 227 s.). Circe canta de una manera tan bella que a su alrededor todo el suelo resuena. Si entendiéramos esto en sentido estético, tendríamos que dudar del gusto de Homero. Comparémoslo con el canto de Calipso: ahí un dios se encuentra con una diosa, el dios ve la perfección de este mundo-isla divino y a la diosa que canta y teje. En el canto X, tras un largo viaje y haber pasado mucho miedo, los hombres llegan a la casa de Circe en un valle: un mundo maravilloso, que para personas sin ayuda divina es mortal. Sólo ven a la diosa que teje y la oyen cantar, y se atreven a

llamarla. No ven, como Hermes en el caso de Calipso, el mundo divinizado, sólo oyen el canto y confían en que, si alguien canta y teje, sólo puede ser una diosa o una mujer. Así pues, la voz bella es una voz divina o una voz humana, y promete todo lo que la imagen de una mujer y de una diosa lleva aparejado: paz y hospitalidad tras el viaje, superación de la inseguridad y del miedo; amor y amistad en contraposición a la brutalidad de los elementos y de la naturaleza. Y el hecho de que el suelo resuene con este canto no dice nada sobre la extensión de la voz de Circe, sino que es un signo de la fascinación de esta voz divina, «bella».

Un último ejemplo del fenómeno «bello» en relación con la voz (XXI, 411): Ulises tiene su arco en la mano, ha examinado que los gusanos no lo hayan roído, y ahora pone a prueba la cuerda: ésta canta con belleza, como si fuera la voz de una golondrina. Los pretendientes se horrorizan, Zeus lanza el signo de un trueno, Ulises se alegra.

¿Por qué los pretendientes se asustan ante un canto *bello*, similar a una golondrina? Porque Ulises puede tensar el arco: para ellos el sonido es *terrible*, sólo para Ulises es *bello*, tanto como el primer canto de las golondrinas en primavera. Para él y para los pretendientes empieza una época nueva, y Zeus lo confirma con su trueno.

Canto «bello» no significa: sonido bello, puro, claro, en el sentido *estético*, sino un sonido sano, fuerte, que promete futuro, un sonido del que se desprende para Ulises que el arco es *perfecto* para su fin, un signo de que ha llegado el mundo nuevo que restablecerá a Ulises.

Objetos «bellos». La palabra «bello» aparece en Homero muchas veces referida a objetos, por ejemplo a los regalos de hospitalidad, como los que Helena recibe de la esposa del rey de Egipto, Telémaco de Menelao y Ulises de los feacios. Estos regalos de oro o plata son bellos, son un honor y sus funciones son el recuerdo (*Odisea*, VIII, 430 ss.: «Por mi parte le doy esta copa de oro de brillo sin igual que le traiga el recuerdo de mí cada día cuando libe en sus salas a Zeus y las otras deidades»)³ y el intercambio: quien dio en el pasado tiene derecho a recibir algo (XXIV, 283 ss., Laertes a Ulises disfrazado: «Vanos fueron los dones sin cuento que hiciste a aquel hombre. Si lo hallaras con vida en las tierras de Ítaca, él mismo te mandara de aquí bien pagado con

3. Trad. esp. cit., p. 220. [N. del T.]

otros presentes y con buen hospedaje: es deber de quien ha recibido»).⁴ En los regalos de hospitalidad se expresa una relación estrecha entre las personas, que se hereda de padre a hijo (XV, 196: «Nos gloriamos de hallarnos unidos por herencia en amor y hospedaje»).⁵ Esta relación estrecha de hospitalidad que une a dos personas en un plano que está por encima de la vida cotidiana (no hay rivalidad entre ellas, sino que se reconocen y honran mutuamente: es el vínculo de los *hombres regios* entre sí) y que a lo largo de las generaciones pertenece a otro nivel del tiempo se expresa en la conexión de *bello* y dar, el regalo (*Odisea*, I, 311 s.; IV, 130, 590 s., 614; VIII, 419 s., 430, 439; XV, 75, 113 s., 206, etc.).

¿Qué puede significar «bello» aquí? Si lo entiendiéramos en sentido puramente sensorial, tendríamos que ver en ello la simple repetición de una expresión que no significa nada, una debilidad peculiar del lenguaje épico. Pero ¿es posible que al exponer una costumbre tan importante para la vida social Homero haya utilizado una fórmula vacía? La repetición alude a algo importante. Para Homero, el yo de una situación no es un sujeto frente a un objeto, sino que es una parte de esta situación, sin ser (como el hombre moderno) consciente de sí mismo a diferencia del mundo que lo rodea; no es el músico que tañe un instrumento y crea la situación, sino la caja de resonancia que vibra y refuerza la vibración de la cuerda, que da respuesta a la situación y toma en sentido absoluto la situación momentánea con sus propias ideas y valoraciones.

Esto da a la fórmula del regalo bello su sentido profundo. No es que el anfitrión, para obsequiar a su huésped, busque un regalo bello, sino que se trata de la situación. El huésped se marcha. La situación exige que el anfitrión dé al huésped un regalo bello: que este regalo sea *bello* forma parte de la ya mencionada *absolutización de las ideas y los valores*: la hospitalidad es algo elevado, grande, bello; también su expresión deber ser algo bello, grande, valioso. Todo regalo de hospitalidad es bello, pues *existe en la esfera de una relación que se encuentra por encima de lo cotidiano, supratemporal*. Es expresión de una esfera superior del ser.

También encontramos el término «bello» en una fórmula relativa a la casa: καλὰ δῶματα. Son bellas las casas de Ulises, de

4. Trad. esp. cit., pp. 486-487. [N. del T.]

5. Trad. esp. cit., p. 337. [N. del T.]

Laertes (XIV, 361), del padre de Eumeo, que era un rey (XV, 454), de Néstor (III, 387), de Alcínoo (VIII, 41) y de Eolo, el dios del viento (X 13). En XVII, 264 ss., Ulises, disfrazado, describe su propia casa: es fácil de reconocer entre las demás casas de Ítaca, tiene un patio con muros y almenas y una puerta fuerte de dos hojas, de modo que nadie podría forzarla, y Penélope dice en XIX, 580, que la casa de Ulises está llena de cosas necesarias para vivir:

Así pues, una casa bella es rica, grande, tiene paredes y puertas sólidas y un patio grande, es inexpugnable, pero fácil de reconocer; todo el mundo la identifica. Su propietario es un hombre regio o incluso un dios. Una casa bella significa seguridad, tanto frente a la preocupación por el pan de cada día como frente a los enemigos, y una vida prestigiosa y honorable. La «casa bella» es una fórmula, es expresión de la situación en que el hombre regio se encuentra en la vida cotidiana, es su entorno y su espacio vital.

De las casas bellas y los regalos bellos forman parte también las ropas bellas. A menudo hay ropas bellas entre los regalos (XIX, 242), y son tan esenciales que Penélope no reconoce a Ulises porque lleva ropas malas, que se llama los «malvestidos» a los mendigos (XVIII, 41), que el mendigo Ulises reclama ropas bellas como recompensa por la verdad de su relato de la vida de Ulises (XIV, 152; XVII, 550), que en el combate con arco por Penélope le ofrecen ropas bellas (XXI, 339), que el mendigo Ulises no puede servir a los pretendientes porque va mal vestido (XV, 331). La fórmula «ropas bellas» designa una vida más luminosa, una vida que está libre de la preocupación por el pan de cada día. No se refiere a la ropa de buen gusto, que agrada a todos, sino a alguien que es uno de los *aristói*, que está más cerca de los dioses y que por tanto está dotado de mayores posibilidades en la vida. Las cosas bellas forman parte de una vida bella, redondean la imagen de esta vida plena desde el punto de vista humano, en la que todo es bello. La vida bella en medio de las cosas bellas es *la vida ordenada, cercana a los dioses*; una copa bella, es decir, de oro, valiosa, una copa para los seres humanos más valiosos, en una situación suprema.

Así, también Telémaco dice que el arco de su padre es un arma *bella* (XXI, 117). El arco es el arma que demuestra que su padre es único, que convierte al mendigo Ulises en el rey Ulises, por eso tiene que ser bello. En ciertas situaciones a las armas se les llama bellas: cuando son empuñadas para vencer como pro-

mesas de victoria, como medios para ejecutar la venganza tanto tiempo deseada o para encontrar la salvación de la que se empeñaba a desesperar. Las armas son bellas: es decir, quien las empuña tiene alegría y confianza en que *le serán útiles*. Así pues, la belleza no es una propiedad estética (en nuestro sentido moderno) de las armas, sino que se refiere a la actitud hacia las armas de quien está actuando; la propiedad que en este momento las armas tienen para él se atribuye *objetivamente* a las armas.

La belleza en los hombres y en los dioses. En la *Odisea* (XXIII, 156) Atenea se acerca a Ulises, al que están lavando *tras la victoria* sobre los pretendientes, y vierte sobre él la belleza para que parezca más grande y fuerte, y además le da cabellos rizados para que parezca una flor de jacinto. A la inversa sucede en XIII, 398 y 430 ss., cuando la diosa transforma a Ulises en un viejo mendigo: Atenea quiere agarrotar sus miembros y arrugar su bella piel, eliminar sus rubios cabellos, vestirlo mal y nublar sus ojos, que antes eran preciosos, de modo que Ulises parezca a los pretendientes indigno e irrelevante. En XVIII, 67, durante los preparativos para la pelea, se vuelven visibles *sus muslos bellos y grandes, sus hombros anchos, su pecho y sus fuertes brazos*. Pues Atenea fortalece tanto los miembros de Ulises que los pretendientes se quedan atónitos.

Las cosas exteriores definen la belleza aquí, parece dominar una concepción puramente sensorial de la belleza, pero estos signos exteriores proclaman que este hombre está *perfecto*. Es la imagen ideal del hombre joven y seguro de sí mismo, sediento de acción y que no teme a nada, capaz de enfrentarse a todos sus enemigos y de conseguir todo lo que quiere. De ahí también la posibilidad de hacer a un hombre primero bello y luego feo mediante la influencia divina: no se trata del individuo bello distanciado de su entorno, cuya belleza consiste en unos hechos estético-sensoriales, sino de una función que el individuo lleva a cabo dentro de la situación objetiva y que requiere la belleza como culminación de esta función.

Por tanto, belleza significa en el caso de las personas una plenitud mayor de la existencia vital, una posibilidad más grande de realizarse a uno mismo y a su deseo. Esta posibilidad y esta plenitud la tienen los dioses por ser dioses, no hay que añadirseles especialmente. Y por eso cada dios tiene un apodo («recolector de nubes», «el que sacude la tierra», «de ojos azules», «el que acierta desde lejos») que indica en qué dirección extien-

de su actuación y su ser. Pero no sólo los dioses, también sus utensilios (cuando los seres humanos entran en contacto con ellos) llaman la atención por su divinidad, por su belleza. El mar; la cama de Helios, es muy hermoso (III, 1), igual que la cama de Circe (X, 347); y la vara de Hermes, con la que puede cerrar los ojos de los seres humanos, es bella y dorada (XXIV, 2 s.). Y cuando Atenea, invisible, ilumina a Ulises y , difunde una luz muy bella, de modo que las paredes de la casa resplandecen con belleza. Cuando Telémaco pregunta asombrado cuál es el origen de este hermoso resplandor, Ulises le ordena que se calle: «este modo de obrar propio es de los dioses» (XIX, 44).⁶ Allá donde aparece, lo bello se reconoce de inmediato como algo divino, como una injerencia del ser divino en la esfera humana.

Así pues, lo «bello» no es estético, sino que debido a la objetividad de la situación épica es activo, y lo es en tanto que la parte de la situación referida a los dioses, a menudo como la meta de esta situación. Bello es todo lo que es digno del ser humano en su búsqueda de una vida similar a la divina, segura, todo lo que es expresión de esa vida, lo que la consigue y asegura. «Bello» no es una cualidad que se añade a un ser, sino el nivel de la perfección, y todo lo «no bello» es ser defectuoso.

Heráclito. Empédocles

De los pocos fragmentos de los presocráticos que nos interesan aquí parece desprenderse que también para ellos el concepto de belleza designa la perfección y armonía visible de un nivel del ser. Heráclito da al ojo la primacía sobre el oído: «Los ojos son testigos más exactos que los oídos»;⁷ para él, lo bello parece encontrarse sobre todo en el campo de lo visual. Empédocles proclama de una manera impactante la primacía de la visión y de la luz:

Como cuando alguien que proyecta salir se arma de una antorcha durante la noche invernal, llama de ardiente fuego, colocando linternas que protegen de toda clase de vientos; éstas dispersan el soplo de los vientos agitados, pero la luz salta hacia fuera en tanto que es más sutil y brilla a lo largo del umbral de la casa

6. Trad. esp. cit., p. 402. [N. del T.]

7. Heráclito, fr. 101 a [traducción española de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá en: *Los filósofos presocráticos*, vol. I, Madrid, Gredos, 1981, p. 392].

con indomables rayos. Así entonces [durante la formación del ojo] el antiguo fuego, encerrado en membranas y en finos velos, se recluyó en la redonda pupila, velos éstos que estaban perforados por milagrosos pasajes.⁸

En los presocráticos encontramos el concepto de armonía como el origen de todo lo que se vuelve patente. «Heráclito dice que lo opuesto concuerda y que de las cosas discordantes surge la más *bella* armonía».⁹ Los fragmentos de Heráclito contienen también una alusión al arte, que es definido como imitación porque su manera de proceder es similar a la de la naturaleza:

Y al parecer también hace eso [la armonía a partir de la discordancia] el arte imitando a la naturaleza: pues la pintura, tras mezclar las naturalezas propias de los colores blancos y negros, amarillos y rojos, obtiene como resultado unas representaciones acordes con sus modelos; la música, de otro lado, tras combinar sonidos agudos conjuntamente con los graves, y los largos y los breves, obtiene como resultado una única armonía entre diferentes voces; y la escritura, tras efectuar la combinación de grafías vocálicas y consonánticas, crea a partir de ellas un arte completa.¹⁰

Empédocles y los pitagóricos fueron probablemente los primeros en atribuir a lo bello un significado ontológico sobre la base de una teoría metafísica. Para Empédocles, la armonía es la unificación de los materiales, lo perfecto y bello: los lazos de la armonía, que conectan entre sí a los diversos materiales, son al mismo tiempo el poder que hace *aparecer* a estos últimos. La armonía (lo bello) es condición de la figura, de la forma, del volverse visible (Empédocles, fr: 7-9, 15, 17, 20-23, 26, 35, 59, 77, 78, 98; véase también Aristóteles, *Metafísica*, I, 984 b 32).

Los pitagóricos. El canon de Policleto

Gracias a la doctrina del número y la proporción, que a finales del siglo V a. C. se difundió en el círculo y bajo la influencia de

8. Empédocles, fr: 84 [traducción española de Ernesto La Croce en: *Los filósofos presocráticos*, vol. II, Madrid, Gredos, 1979, pp. 277-278].

9. Heráclito, fr: 8 [trad. esp. cit., p. 347].

10. Heráclito, fr: 10 [traducción española de Francisco J. Navarro Gómez para este volumen].

los pitagóricos, las cuestiones de lo bello y el arte empezaron a interesar a la filosofía. Sin embargo, ni las teorías que surgieron ni el canon de Policleto eran teorías matemáticas del arte de tipo estético. Como para los pitagóricos la matemática es la ley del mundo, en ella también está la ley de lo bello y de las obras de los creadores. Para entender esto tenemos que hablar brevemente del sentido ontológico de la doctrina pitagórica de los números.

Todo fenómeno que los sentidos nos proporcionan tiene un devenir, ya sea como cambio o como movimiento en el espacio; el devenir es un fenómeno fundamental en el ámbito de lo ente. El devenir de un cuerpo, de un color, de un sonido, etc., no presenta un orden en sí mismo; todo lo que los sentidos nos proporcionan surge y desaparece. Que digamos que algo está surgiendo o desapareciendo depende del criterio que apliquemos. Por ejemplo, el calentamiento puede ser entendido como una posibilidad del calor o del frío. Se puede hablar del devenir del frío o del calor; y por tanto la distinción entre lo que *es* y lo que *deviene* es relativa.

Cuando los griegos definieron el ser como *ápeiron*, lo ilimitado, tuvieron que reconocer el límite, la figura, el *éidos*, como lo que impide que los fenómenos se deshagan en lo ilimitado. Si entendemos el número como el factor que pone los límites, se convierte en la expresión del orden ontológico en vigor. En el número, que determina la figura *mensurable*, el cosmos se manifiesta como un nexo de orden. En el número, en tanto que elemento ordenador del flujo de los fenómenos, está la salvación frente al caos. A los números se les reconoció una dignidad sagrada y divina, se les dedicó un culto. Pero cuando posteriormente se perdió la consciencia de los nexos ontológicos, la doctrina de los números se degradó fuera de Grecia (sobre todo en Oriente) a una magia irracional de los números.

Platón definió el ritmo como «el orden del movimiento».¹¹ El número, en tanto que expresión del poder ordenador de lo originario, ordena los sonidos (música), los colores (pintura), las proporciones (escultura) y los movimientos humanos (danza), confiere a estas artes un rango sagrado y convierte sus obras en figuras que comprometen al ser humano. No son espectáculos, no son «bellas artes» irrelevantes, sino cuerpos, colores, soni-

11. Platón, *Leyes*, II, 665 a [traducción española de Francisco Lisi en: Platón, *Diálogos*, vol. VIII, Madrid, Gredos, 1999, p. 268].

dos y movimientos ordenados en número y medida, son representaciones de lo que concierne *eternamente* al ser humano.

A uno de los discípulos de Pitágoras pertenece la famosa frase: «Todas las cosas se ajustan al número» (ἀριθμῷ δέ τε πάντ' ἑπέουκεν).¹² En tanto que signo generador de orden, el número se dirige a lo *inmutable*, donde se veía lo objetivo, universal y originario. Cuando el *Libro de la Sabiduría* dice de Dios: «Pero tú lo has regulado todo, con peso, número y medida»,¹³ estas frases son de origen pitagórico. La exégesis bíblica ha demostrado que el *Libro de la Sabiduría* fue escrito en el siglo II antes de nuestra era por un judío de Alejandría que probablemente estaba en contacto con el movimiento pitagórico de renovación que empezó en esa ciudad.

Tras la fundación de la filosofía de la naturaleza por parte de Anaxágoras y Demócrito, el círculo de Arquitas de Tarento desarrolló una ciencia pitagórica que convivió con la mística de los números. Aristóteles indicó (*Metafísica*, 1090 a 20) que los pitagóricos relacionaban los números con la esencia de las cosas porque encontraban en los cuerpos relaciones numéricas; y subrayó que los números son causas no sólo formales, sino también materiales de las cosas (987 a 15): las cosas son incluso mímisis de los números (985 b 23).

Así pues, la doctrina de los números trata aquí del orden primigenio de la realidad; la relación con el mundo de los fenómenos es el origen de una doctrina sagrada y ontológica de la proporción y la simetría. Esta especie de «matemática» no es una ciencia con intenciones práctico-técnicas o estéticas, no es (como por ejemplo para Galileo) un medio para dominar los fenómenos de la naturaleza, no es (como para el artista humanista) un instrumento para configurar lo estéticamente bello. Se malentendería el pensamiento mítico-sagrado de los pitagóricos si se viera en sus doctrinas de la armonía, de lo bello y de la proporción una representación profana de órdenes «posibles», de interpretaciones humanas de la realidad.

Así como la naturaleza (según la teoría pitagórica) imita a los números, a los poderes ordenadores, el artista que sigue las

12. Sexto Empírico, *Adversus Mathematicos*, IV, 2 [traducción española de Jorge Bergua Caverio en: Sexto Empírico, *Contra los profesores*, Madrid, Gredos, 1997, p. 189].

13. *Sabiduría*, 11, 20 [traducción española de Gabriel Pérez en: *La Biblia*, Salamanca, Sígueme, 1992, p. 1323].

reglas de los números y las doctrinas de la proporción intenta dar a su obra valor y vigencia exponiendo el ser; la figura primigenia. De los pitagóricos no conservamos manifestación alguna sobre las artes plásticas, pero una fuente posterior, Sexto Empírico, alude concisamente a la ley de la simetría: «En cuanto a las artes, lo cierto es que no se ha constituido ninguna que prescindiera de la proporción, y la proporción se basa en el número: por tanto, todo arte se ha constituido por medio del número».¹⁴

La idea (procedente de tiempos míticos) de que todo es número es lo que condujo a la simetría de los pitagóricos, que está determinada por los números. Durante el siglo V a. C. se despreciaba lo que no se puede medir con números, lo asimétrico (véase el fragmento 102 de Demócrito). Para los pitagóricos, los números 4, 6, 10 y 12 son perfectos porque son fáciles de dividir. El propio Aristóteles declaró bella a la octava porque sus relaciones se pueden expresar con números enteros (*Problemata*, 920 a 27). Platón dice en *Hippias* que la ciencia de contar y medir está unida indisolublemente a todas las artes, pues sin ella éstas serían unas habilidades sin valor.

En la época dorada de la filosofía pitagórica lo bello era sinónimo de lo sencillo y ordenado, incluso en los casos en que la geometría o la estereometría lo determinaban. Esto podemos deducirlo de las noticias sobre los números ideales, las superficies ideales y los cuerpos ideales, pues algo perfecto tiene que haberles parecido también bello. El patrón de la perfección y la belleza era la regularidad, a menudo también la relación con un punto central, la simetría hacia muchos lados, que en el círculo y en la esfera alcanza su punto culminante. La simetría pitagórica se vio reforzada en esta idea por la estética del orden que se desprendía de la tradición artesanal de la medida.¹⁵

En esta cita sólo es engañoso el término «estética del orden», pues evoca de inmediato ideas modernas que, como hemos visto, ocultan por completo el sentido del pensamiento pitagórico.

14. Sexto Empírico, *Adv. Dogm.*, A 106 [traducción española de Juan Francisco Martos Montiel en: Sexto Empírico, *Contra los dogmáticos*, Madrid, Gredos, 2012, p. 104].

15. F. W. Schlicker, *Hellenistische Vorstellungen von der Schönheit der Bauwerke nach Vitruv*, tesis doctoral, Würzburg, 1940, p. 64.

A partir del conocimiento de las doctrinas pitagóricas surgió la teoría de Policleto sobre el «canon», de la que sólo conocemos las referencias de Plutarco, Filón y Galeno.¹⁶

En todo género de ser vivo existe una predisposición a la puesta en práctica de la búsqueda del conocimiento, y, en suma, el término medio (τὸ μέσον) no es cosa del hombre indeterminado, sino de quien se esfuerza en el más alto grado y de quien, por su gran experiencia y su mucha ciencia en absolutamente todas las áreas parciales, se encuentra en disposición de descubrir el término medio. Así, en efecto, tanto los escultores como los pintores estatuarios y los imagineros en general pintan y plasman en cada imagen lo más bello, como un hombre muy bien formado o un caballo o un toro o un león, atendiendo siempre al tipo medio en tales géneros. Y en algunas partes es elogiado un modelo de estatua humana llamado «*Canon de Policleto*», que ha recibido tal denominación por tener una exacta simetría de todas las partes unas para con las otras.¹⁷

Otra referencia la encontramos en Plutarco:

Desde luego los que progresan –aquellos a quienes ya, como si de una edificación sagrada y de una vida regia se tratase, se les ha forjado una cimentación de oro [Píndaro, fr. 194, Schr.]– no admiten al azar nada de lo acaecido, sino que aplican y ajustan cada cosa partiendo de la razón como una plomada, pensando que decía muy bien *Policleto* que es el trabajo más difícil el de aquellos a los que el barro les llega a la uña.¹⁸

Apenas se conoce algo más preciso sobre el canon de Policleto. El término griego *kanón* significa «norma», «principio»; unas proporciones (συμμετρίας, ἀναλογίαι, «simetrías», «analogías») que conformen un sistema son ya un «canon». El único pasaje que aclara un poco las cosas procede de Galeno:

Pues esto lo manifestó claramente [Crisipo] mediante su discurso escrito poco antes, en que dice que la buena salud del cuerpo es una simetría entre lo cálido y lo frío, y lo seco y lo húmedo,

16. Cfr. Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch*, ed. W. Kranz, vol. I, 1954, pp. 391-393.

17. Policleto, fr. A 3 [traducción española de Francisco J. Navarro Gómez para este volumen].

18. Policleto, fr. B 1 [trad. esp. cit.].

cosas que precisamente son de forma palmaria elementos de los cuerpos; pero él piensa que la belleza reside no en la simetría de los elementos, sino en la de las partes, *palmariamente la del dedo al dedo y la de todos ellos al metacarpo y al carpo, y la de éstos al antebrazo, y la del antebrazo al brazo, y la de todos ellos al todo, como está escrito en el Canon de Policlete*. Pues, tras habernos mostrado en aquel libro todas las simetrías del cuerpo, Policlete corroboró de hecho sus palabras labrando una estatua según las normas de éstas y llamando a la propia estatua tal como al libro: Canon. Y ciertamente la belleza del cuerpo, según todos los médicos y filósofos, está en la simetría de las partes.¹⁹

Así pues, Policlete no basó su canon en unas medidas que fueran ajenas al cuerpo humano, expresión de su interpretación subjetiva. De otro fragmento de Filón se desprende que para Policlete la perfección de una obra es el resultado de relaciones matemáticas y que basta con apartarse un poco de ellas para destruir la armonía. Sin duda, esta idea de un «canon» tiene raíces pitagóricas, ya que se basa en simetrías aritméticas que son esenciales a las cosas. Filón escribe: «de modo que a quien se dispone a hablar le resulta apropiada la sentencia establecida por el escultor Policlete: pues decía que *el éxito sucede al cabo de muchas relaciones numéricas por una pequeña*».²⁰ Policlete parece haber dejado un ejemplo de su canon en el *Doríforo*, una estatua que representa un nivel elevado de la imitación de lo esencial.

A partir de dos pasajes de Plinio (HN, 34, 55 s.; 34, 65) y de Jenócrates de Sición (la fuente en la que probablemente Plinio bebió) se ha mostrado que Policlete y otros escultores griegos que se basaban en su canon elaboraron sus obras sobre la base de ciertos *signa quadrata*. El significado de esta afirmación no quedó claro; durante mucho tiempo se supuso²¹ que la palabra *quadratus* (τετράγωνος) se refiere a la fuerza, solidez y poder de las figuras creadas por Policlete, aunque no se puede atribuir estas propiedades a todas sus obras. Recientemente se ha demostrado²²

19. Policlete, fr. A 3 [trad. esp. cit.].

20. Policlete, fr. B 2 [trad. esp. cit.].

21. Sellers, *The elder Plinius*, 1896, pp. XVI ss.; Kalkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, 1898, p. 69; Schweitzer, *Xenokrates von Athen*, 1923.

22. Véase, por ejemplo, S. Ferri, «Nuovi contributi esegetici al canone della scultura greca», en: *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 1940, VII, fasc. I-III, p. 149; L. Steffanini, «Ispirazione pitagorica del canone di Policlete», en: *Giornale critico della filosofia italiana*, 1949, XXVIII, p. 3.

que *quadratus* = τετράγωνος significa un sistema de medida de acuerdo con el cual se elabora la figura. «El esquema geométrico al que Policleto sometió la figura estaba formado por cuatro cuadrados que, colocados más o menos regularmente uno sobre el otro, correspondían a las cuatro partes principales del cuerpo (tibia, fémur, tórax y cráneo) y estaban articulados de maneras variadas entre sí».²³ No hay que pasar por alto el hecho de que la repetición cuádruple de la *quadratio* era al mismo tiempo la representación simbólica de la justicia, del perfecto equilibrio físico y moral. Esta relación con el ámbito ético no es simplemente una metáfora, sino que se trataba del enraizamiento del ser humano en una sustancia divina, en el número, es decir, en la figura geométrica mensurable con números. El canon de Policleto no era un patrón «artístico-estético», como mucho tiempo después lo entendió el clasicismo.

2. Interpretación de dos pasajes del *Banquete* de Jenofonte

Jenofonte es sin duda el autor que antes de Platón se manifestó con la mayor claridad sobre la teoría de lo bello y del arte.

Jenofonte entiende lo bello como una figura sensorial, perceptible. Siendo un experto cazador, conoce la figura y las costumbres de los animales, y le parecen «más bellas» las fieras que han vivido y muerto en libertad que las que siguen vivas enjauladas.²⁴ Lisandro, cuando admira el jardín de Ciro, resalta «la belleza de sus árboles», la simetría y regularidad de su plantación, y añade: «Ciro, todo me maravilla por su hermosura».²⁵ En el *Banquete* se usan los conceptos «figura» (μορφή) y «fenómeno» (εἶδος) como sinónimos de belleza.²⁶

Como veremos más adelante, en Jenofonte aparece el auténtico problema del arte: en *Recuerdos de Sócrates*, III, 10, 1-2, expone el proceder del artista al formar una imagen bella como una ordenación de lo bello que está disperso por la naturaleza.

23. Steffanini, art. cit, p. 93.

24. Jenofonte, *Ciropedia*, I, 4, 11 [traducción española de Ana Vegas San-salvador en: Jenofonte, *Ciropedia*, Madrid, Gredos, p. 103].

25. Jenofonte, *Económico*, 4, 21 [traducción española de Juan Zaragoza en: Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, Madrid, Gredos, 1993, p. 231].

26. Jenofonte, *Banquete*, VIII, 29, 36.

Este procedimiento se denomina ἀπομειῖσθαι, y es capaz de exponer lo espiritual no de manera directa, sino sólo a través de su reflejo corporal (lo invisible a través de lo visible).

El problema

Dos textos ejemplares van a iluminar qué significan aquí los términos «bello», «arte», «mímesis» y «semejanza», van a caracterizar los problemas que mueven el pensamiento presocrático, y su interpretación tal vez consiga estimular a otros investigadores a estudiar textos similares.

Nuestra idea directriz sigue siendo la cuestión de si lo bello es en la filosofía y la poesía presocráticas una categoría estética que concierne sobre todo al campo del arte y a una actividad humana que nosotros calificamos de «estética», o si este término se refiere a valores más profundos y deja detrás lo subjetivo, lo individual, que desde nuestro punto de vista siempre está adherido a lo estético.

El poder de lo bello

Elegimos un texto de Jenofonte que subraya el poder de lo bello, su fascinación, de una manera que nos tiene que extrañar porque ya no experimentamos en lo bello (en tanto que estético) ese efecto que nos subyuga y nos atrapa existencialmente. Por supuesto, este poder también existe para nosotros, pero ya no interviene en nuestra existencia, como dice el texto.

Se trata del célebre pasaje de la introducción del *Banquete* en el que Jenofonte describe el efecto de la belleza del joven Autólico. La situación es la siguiente: durante las Grandes Panateneas (la fiesta principal de Atenas, que se celebraba cada cuatro años y en la que un cortejo solemne hasta la Acrópolis ofrecía un nuevo vestido a la diosa Atenea, como vemos en el friso del Partenón) se reúnen tras una carrera de caballos Calias, que admira y ama al joven Autólico, el padre de éste, Nicerato, Sócrates y otros. Calias los invita a su casa. Y Jenofonte describe el efecto de la belleza del joven Autólico sobre los huéspedes. Están tumbados alrededor de la mesa, de dos en dos; sólo Autólico está sentado junto a su padre, tal como imponía la decencia a las mujeres y a los niños que estaban presentes en un banquete.

[1] Cualquiera que se fijara en lo que estaba ocurriendo se habría dado cuenta en seguida de que la belleza es *por naturaleza algo regio*, sobre todo cuando se la posee, como ocurría exactamente con Autólico, unida a la modestia y la discreción. [2] (a) Porque al principio, *lo mismo que un resplandor* (b) *atrae las miradas de todos cuando surge en medio de la noche*, así arrastraba entonces la belleza de Autólico *la vista de todos hacia él*, (c) y a continuación ninguno de los que lo miraba dejaba de *sentir algo en el alma por su culpa*; unos se quedaban cada vez más callados y otros intentaban disimular de algún modo. [3] Lo cierto es que (a) *cuantos están poseídos por alguna divinidad* parece que son conmovedores de contemplar, pero (b) *mientras que los poseídos por otros dioses tienden a ser de mirada terrible, de voz espantosa y violentos*, los que están inspirados por *un amor casto* tienen sus ojos llenos de benevolencia, una voz muy dulce y los gestos más nobles, que es precisamente la razón por la que Calias con su actitud amorosa resultaba más digno de mirar para los iniciados en el culto de ese dios. (c) Los invitados iban cenando *en silencio*, como si así se lo hubiera ordenado *algún ser más poderoso*.²⁷

Estructura del texto

A primera vista, esta extraordinaria descripción no parece contener ninguna teoría sobre el concepto de lo bello, sino que parece un texto «poético». Desde el punto de vista formal podemos dividirlo en tres partes.

La primera parte [1] contiene una definición de la belleza como una especie de reinado natural. La segunda parte [2] nombra una serie de cualidades de la belleza utilizando, según parece, metáforas. Su enumeración da lugar a la subdivisión de esta segunda parte: (a) la belleza es comparada con *un resplandor en medio de la noche*; la misma comparación se encuentra ya en Heráclito. (b) La belleza tiene la propiedad de *atraer las miradas*. (c) La belleza *influye sobre el alma*, que a través de ella padece algo; la belleza ejerce un efecto patético.

La tercera parte [3] conduce a una nueva definición que equipara lo bello con una *divinidad*; lo bello nos fascina. La subdivi-

27. *Ibid.*, I, 8 ss. (las cursivas, las cifras entre corchetes y las letras entre paréntesis son mías) [traducción española, ligeramente modificada, de Juan Zaragoza en: Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, Madrid, Gredos, 1993, pp. 309-310].

sión es así: (a) la definición del estado de quien contempla a un ser humano bello y queda poseído como por un dios: el estado que surge así, el sufrimiento (πάθος), es la *conmoción*; (b) la belleza es *identificada con eros debido a su capacidad de causar entusiasmo*. Eros no produce nada terrible, sino una voz dulce y unos gestos más nobles. (c) Por último, y resumiendo, se define la belleza como un *poder* ante el que sólo podemos callar.

Este esquema nos permite estudiar con más detalle cada parte. Evidentemente, se trata de una fenomenología, de una *exposición del modo en que la belleza actúa*, de cómo y adónde conduce a quien la contempla: la belleza como poder director.

La belleza como lo dominador y lo que marca la dirección

Como hemos visto, en la primera parte se define la belleza como un reinado natural. Se subraya así su elemento dominador, y debemos tener presente que lo dominador es lo *primero* en la serie de los fenómenos. Aquí es esencial la relación interior entre el principio (en latín, *principium*) y lo dominador (en latín, *princeps*), que al mismo tiempo es lo director, *lo que en sí mismo tiene dirección y por tanto puede marcar la dirección*. Subrayo este aspecto del *principium* como *princeps*, pues el racionalismo ha ocultado la capacidad de actuar del *principium*, que es entendido sólo como el comienzo de una serie. La esencia del auténtico principio (en nuestro caso, de la belleza) se deriva de su carácter *operante, directivo*. No podemos entenderlo si lo convertimos en el *objeto* de un análisis en vez de comprender más profundamente el sentido de su *actuación*. Jenofonte insiste a lo largo de todo el texto en este rasgo esencial de la belleza, en su poder operante: las diversas definiciones enumeradas brotan de la experiencia, de la acción de la belleza.

Dirigido por la belleza, el ser humano es capaz de encontrar un camino, una dirección; al mismo tiempo es arrancado de la indiferencia, de la apatía. Esto significa al mismo tiempo conocer un principio, seguirle, entregarse a él, es decir, seguir un método, tomar un camino que –como dice el texto– es «natural», objetivo. Nosotros mismos queremos con nuestra interpretación seguir este camino y descubrir en el texto, que se revela «bello», lo que se nos muestra mediante él.

La segunda parte define lo bello mediante una metáfora (la luz) y remite al carácter atractivo, que llama la atención, patético, de lo bello: «Porque al principio, lo mismo que un resplandor atrae las miradas de todos cuando surge en medio de la noche, así arrastraba entonces la belleza de Autólico la vista de todos hacia él, y a continuación ninguno de los que lo miraba dejaba de sentir algo en el alma por su culpa».

La belleza es la luz que resplandece en medio de la noche: esto es una metáfora significativa que aparece muchas veces en la Antigüedad. Pero ¿se trata realmente de una metáfora? ¿Con este nombre no se oculta o malinterpreta un fenómeno importante? En tanto que luz, la belleza es la iluminación que hace posible ver; distinguir lo que se muestra en formas, figuras y contornos. De ahí que desde los primeros comienzos del pensamiento occidental se vincule el fenómeno de lo bello con el de la figura, de la forma (εἶδος). Si lo bello produce la visión, tiene un carácter transcendental, es decir, hace posible la experiencia, pues la visión hace posible la experiencia. Lo que hace posible la experiencia no puede estar sometido a la experiencia de la visión, sino que es la causa de ese proceso mediante el cual una multiplicidad se hace presente. De ahí que la Antigüedad identifique una y otra vez lo bello con lo reluciente, con lo solar, que no puede ser visto (pues ciega), sino que sólo se revela al hacernos visible mediante su fuerza luminosa las cosas, la multiplicidad de figuras. También Jenofonte entiende la belleza como un principio, como algo dominador, no como un objeto: a partir de su efecto quiere contemplarla y exponerla.

Igualmente importante es el segundo rasgo esencial de la belleza: su poder de atracción, es decir, su fuerza de atraer las miradas y convertirse en causa de la atención. Ambas cosas están muy relacionadas entre sí, pues lo que nos atrae nos traslada a una *tensión* que nos impulsa hacia algo: en la tensión tiene sus raíces nuestra *atención*. Con el poder de la belleza para atraer las miradas va unido el *elemento patético* al que Jenofonte alude expresamente: «y a continuación ninguno de los que lo miraba dejaba de sentir algo en el alma por su culpa». Está claro que la belleza nos saca de la indiferencia.

Así pues, ¿la definición de la belleza como «luz» es sólo una metáfora? Tendemos a pensar que sí porque en la vida cotidiana

nos aferramos justificadamente a la idea de que las cosas existen con independencia de que estén iluminadas y sean visibles o no. Pero la luz de la que Jenofonte habla tiene un significado mucho más originario, metafísico. En cada nivel de la vida aparecen cosas como consecuencia de la tensión biológica dentro de la cual los seres vivos existen. Cada animal percibe las cosas o las formas y figuras que obtienen significado por medio de la *tensión vital* que le es propia. También los sentidos que nos muestran los fenómenos son órganos o instrumentos que aluden a esta tensión vital. Lo vivo varía en consonancia con los diversos niveles de la tensión vital: pero incluso en un mismo nivel los significados y las figuras («objetos de alimentación y de apareamiento») aparecen y desaparecen sobre la base del «ritmo impulsivo biológico».

Por consiguiente, la belleza (que es atractiva, llama la atención y despierta pasiones) es realmente la luz que hace posible la visión. Jenofonte la entiende literalmente como la fuerza directriz que nos saca de la indiferencia y la indiferenciación (de la noche). De este modo desaparece la idea convencional de que la belleza es algo accesorio, que a lo ente sólo le puede corresponder como un atributo ocasional, *pues la belleza se revela ligada estrechamente a la aparición de lo ente, al mostrarse*. Estas definiciones colocan el fenómeno de lo bello en un plano nuevo e insólito: el plano ontológico.

El carácter erótico de lo bello

La definición conclusiva que Jenofonte da de la belleza identifica su actuación con la de un dios que nos *posee*. ¿Otra metáfora? ¿Qué significa aquí el concepto de dios? Sin duda, lo que domina y es lo primero, ya que nos dirige y se manifiesta al dirigernos. En tanto que tal, lo originario no se puede mostrar mediante otra cosa (el proceso de demostrar sería ἀπόδειξις, y ἀποδείκνυμι significa: mostrar algo sobre la base de algo, desde algo), se muestra por sí mismo. Ciertamente, la expresión «evidencia» también se aplica a los objetos, pero los principios, lo originario, *no tiene este tipo de evidencia*. La evidencia de lo originario tiene una fuerza propia de la que no podemos librarnos, es decir, que *se nos impone*; como dice Jenofonte: *que nos posee*. En este mismo sentido, Aristóteles atribuye a los principios un ca-

rácter «elénquico»; esto quiere decir que los principios no pueden ser demostrados a partir de otra cosa, sino *sólo por sí mismos, con lo cual muestran su poder sobre nosotros*. Hagamos lo que hagamos, no podemos sustraernos a ellos, pues cualquier cosa que hagamos los presupone; ἐλέγχειν significa originalmente «poner en la picota», es decir, estar expuesto.

Lo que nos posee, lo que se muestra obligándonos (y que por tanto es necesario), impera en nuestra conmoción («cuantos están poseídos por alguna divinidad parece que son conmovedores de contemplar»). Esta conmoción conduce objetivamente a otra definición: al *carácter erótico de la belleza*, pues ¿qué es eros, sino un impulso a someterse?

*Lo bello no es una creación subjetiva de un individuo,
sino realidad ontológica*

La interpretación del texto de Jenofonte nos conduce a un primer resultado: la belleza de la que se habla aquí tiene un significado ontológico. La belleza pertenece al ámbito del mostrarse del ser, de lo originario, de lo divino. Este poder particular de lo bello, que la Antigüedad (muy alejada de toda forma de esteticismo) descubrió, es el núcleo de nuestra cuestión.

La pantomima de Ariadna y Dioniso

Por el carácter erótico de lo bello del que hablan los griegos está marcado especialmente un texto que vamos a citar a continuación y que no hace falta que interpretemos. Se trata de una descripción al final del *Banquete* de Jenofonte.

Sócrates ha concluido su elogio del eros, en el que ha dejado clara la diferencia entre el placer sensorial y la amistad de las almas. Antes de que la reunión se disuelva, como conclusión del banquete, se representa una breve pantomima de Ariadna y Dioniso que expone magistralmente el poder sensorial-erótico de lo bello:

A continuación se instaló en la sala un sillón, y luego entró el siracusano y dijo: «Señores, Ariadna va a entrar en la cámara nupcial suya y de Dioniso. Después llegará Dioniso bastante bo-

rracho del banquete con los dioses, se acercará a ella y se pondrán a jugar los dos». A continuación entró en escena Ariadna ataviada como una novia y se sentó en el sillón. Aún no había aparecido Dioniso cuando la flauta empezó a entonar un ritmo báquico, y entonces pudieron admirar al maestro de baile, pues al punto en que Ariadna lo oyó se puso a hacer tales gestos que cualquiera habría advertido que estaba contenta de oírlo. No salió al encuentro del dios, ni se levantó siquiera, pero era evidente que le costaba trabajo mantenerse quieta. Desde luego, en cuanto Dioniso la vio, avanzó hacia ella, bailando como lo haría el más apasionado, y se sentó en sus rodillas, la abrazó y le dio un beso. Ella parecía avergonzada, pero también correspondió a su abrazo amorosamente. Al verlo, los convidados al mismo tiempo que aplaudían pedían a gritos «¡otra vez!». Pero cuando Dioniso se incorporó y ayudó a Ariadna a levantarse, a partir de ese momento era cosa de ver los pasos y figuras de los amantes besándose y abrazándose. Y al ver que Dioniso, verdaderamente bello, y Ariadna, tan encantadora, se besaban en la boca muy de veras y no fingiendo, todos los espectadores estaban muy excitados. Creían oír a Dioniso preguntarle a ella si le quería y a ella jurando de manera tan apasionada, que no sólo Dioniso sino todos los presentes habrían sido capaces de jurar que el muchacho y la muchacha se querían mutuamente. No parecían actores entrenados para esta pantomima, sino personas a las que se les había permitido hacer lo que estaban deseando desde hacía tiempo. Al fin, al ver los convidados que entrambos quedaban abrazados y como retirándose para acostarse, los solteros juraron casarse y los casados montaron en sus caballos y salieron al galope en busca de sus mujeres para disfrutar de estas caricias. Sócrates y los otros que habían quedado se fueron con Calias a dar el paseo matinal junto a Licón y su hijo. Así terminó este banquete.²⁸

El poder de lo bello como fundamento de la comunidad humana histórica

La interpretación de lo bello en su carácter dominador ha establecido que este concepto es ontológico y existencial. Aquí, la belleza no es en absoluto el producto de una voluntad subjetiva de creación, sino la consecuencia de un poder transcendental (que hace posible la experiencia) de lo originario. Por tanto, no hay separación entre belleza y existencia: ésta es determinada

28. *Ibid.*, IX, 2 ss. [trad. esp. cit., pp. 355-356].

por aquélla, tiene que dejarse guiar por el poder de la belleza y someterse a él.

¿Una tesis de significado tan importante está fundamentada suficientemente por la interpretación de un solo pasaje de Jenofonte?, ¿esta base no es demasiado exigua? Para seguir fundamentando el alcance metafísico de esta teoría de lo bello (lo cual es urgente además porque no se suele atribuir relevancia filosófica a Jenofonte), vamos a estudiar otro pasaje del *Banquete*. Sorprendentemente, Jenofonte afirma aquí que lo bello y su poder (lo erótico) son el único fundamento de la comunidad humana, en sus aspectos social, político e histórico.

El texto

Como uno más de los numerosos oradores del banquete, Critobulo habla de su propia belleza. De la misma edad que Clinias, un primo de Alcibíades, lo admira apasionadamente. A lo largo de la conversación cada uno habla de sus propias cualidades y talentos, de modo que Critobulo elogia su propia belleza y explica por qué ésta significa tanto para él. Este discurso guarda un paralelismo llamativo con el discurso de Fedro en el *Banquete* de Platón (178 a ss.), que ensalza a Eros como el creador de los bienes más grandes. Mediante el poder de la belleza –dice el texto platónico–, Eros es capaz (entre otras cosas) de conducir a los jóvenes a la entrega y al sacrificio:

Así pues, si hubiera alguna posibilidad de que exista una ciudad o un ejército de amantes y amados, no hay mejor modo de que administren su propia patria que absteniéndose de todo lo feo y emulándose unos a otros. Y si hombres como éstos combatieran uno al lado del otro, vencerían, aun siendo pocos, por así decirlo, a todo el mundo. [...] Por otra parte, a morir por otro están decididos únicamente los amantes, no sólo los hombres, sino también las mujeres.²⁹

También Jenofonte subraya este aspecto de la belleza, y ahora tenemos que interpretar la tesis (en apariencia paradójica) de Platón al hilo del texto de Jenofonte:

29. Platón, *Banquete*, 178 e - 179 b [traducción española de M. Martínez Hernández en: Platón, *Diálogos*, vol. III, Madrid, Gredos, 1986, pp. 200-201].

[1] Critobulo dijo en ese momento: «Debo decir entonces por mi parte *las razones por las que me siento orgulloso de mi belleza*». «Dilas», le contestaron. «Pues bien, si no soy hermoso como lo creo, vosotros en justicia deberíais ser castigados por engaño, pues sin que nadie os obligue a ello, continuamente estáis afirmando bajo juramento que soy hermoso. [2] Yo os creo, porque os considero hombres de bien. Pero si realmente soy hermoso y os pasa a vosotros conmigo lo mismo que me ocurre a mí con el que me parece que es hermoso, juro por todos los dioses (a) *que no cambiaría el hecho de ser hermoso por el imperio del Gran Rey*. (b) Porque yo ahora disfruto más contemplando a Clinias que a todas las demás bellezas del mundo. Antes *preferiría quedarme ciego para todo lo demás que para Clinias aun siendo uno solo*. Estoy incluso molesto con la noche y con el sueño porque no lo veo a él, pero me siento muy agradecido con el día y con el sol porque me permiten ver a Clinias. (c) También hay otra cosa por la que debemos enorgullecernos nosotros por ser hermosos, y es que si el hombre fuerte tiene que conseguir sus bienes con su *esfuerzo*, y el valiente afrontando el *peligro*, o el sabio al menos *hablando*, el *hermoso*, en cambio, incluso sin hacer nada podría conseguir todo. [3] Por ejemplo yo, aun sabiendo que las riquezas son una dulce posesión, (a) sentiría más placer *dando* a Clinias lo que tengo que recibiendo otro tanto de otra persona, (b) y más a gusto sería *esclavo* que libre si Clinias estuviera dispuesto a ser mi amo. (c) Porque más fácil me resultaría *trabajar* con él que estar en reposo, (d) y preferiría *arriesgarme* por él antes que vivir sin peligros. Por ello, Calias, si tú estás orgulloso de poder hacer más justos a los hombres, yo lo estoy con mayor razón que tú de *llevarlos a toda clase de virtud*, pues por algún aliento que nosotros infundimos en nuestros enamorados, los hacemos más liberales con el dinero, más amantes del esfuerzo y más ávidos de gloria en los peligros, y aun más modestos y discretos, ya que incluso se ruborizan por lo que más necesitan. Es una locura *no elegir como generales a los hermosos*. Yo, por ejemplo, incluso atravesaría el fuego yendo con Clinias, y estoy seguro de que vosotros también, si fuerais conmigo. De manera, Sócrates, que deja ya de poner en duda *si mi hermosura podrá beneficiar en algo a los hombres*. [4] *Tampoco se debe desacreditar la hermosura diciendo que se pasa pronto*, pues lo mismo que un niño es hermoso, también lo es un joven, un hombre y un anciano. La prueba de ello es que se elige a viejos hermosos como portadores de ramos a Atenea, en la idea de que en todas las edades está presente la belleza. [5] Y si es agradable *conseguir de buen grado de las personas lo que uno desea*, estoy seguro de que ahora mismo yo, sin decir una palabra, convencería más pronto a este muchacho y a esta muchacha de que me besaran que tú, Sócrates».

tes, aunque emplearas en abundancia tu elocuencia». [...] [6] A lo que él respondió: «¿Es que no vas a dejar de recordar a Clinias?». «Y aunque no lo cite por su nombre, ¿crees que me voy a acordar menos de él?, (a) ¿no sabes que tengo en el alma una imagen suya tan clara que (b) si tuviera que esculpirlo o pintarlo no reproduciría con menos fidelidad su figura que si lo estuviera mirando a él mismo?» Y Sócrates replicó: (c) «En ese caso, ¿por qué, si tienes una imagen tan parecida, me molestas llevándome donde puedas verlo?». «Porque, Sócrates, su vista me hace gozar, mientras que la de la imagen no me da placer y engendra añoranza.»³⁰

Estructura del texto

El tema del texto es, obviamente, el poder de lo bello, pero ahora en relación con las diversas habilidades (ἀρεταί, virtudes del ser humano) que es capaz de producir. Algunos motivos que conocemos ya gracias a las investigaciones precedentes reaparecen aquí. El texto se puede dividir en seis partes.

La primera parte [1] plantea el tema general: el orgullo por la propia belleza, que el elogio de la belleza de Clinias ha de justificar.

La segunda parte [2] presenta los diversos argumentos: (a) Critobulo no cambiaría su belleza por nada; para él es algo primario, decisivo, determinante; (b) la belleza es para él lo más valioso, pues le abre los ojos para el objeto de su eros («Antes preferiría quedarme ciego para todo lo demás que para Clinias aun siendo uno solo»). Reaparece aquí la relación estrecha entre belleza y eros: la belleza de Clinias es objeto del deseo de Critobulo, abre sus ojos, y se mantiene el ya mencionado paralelismo entre belleza, luz y día («Estoy incluso molesto con la noche y con el sueño porque no lo veo a él, pero me siento muy agradecido con el día y con el sol porque me permiten ver a Clinias»). (c) La belleza influye por sí misma; sin esfuerzo, sin trabajo, despierta las habilidades buenas del ser humano.

Efecto directo de la belleza

La fortaleza, la valentía y la sensatez son habilidades humanas: tenemos que adquirirlas con esfuerzo, trabajo o un discurso

30. Jenofonte, *Banquete*, IV, 10 ss. [trad. esp. cit., pp. 324-326, 327].

sensato. Como Aristóteles dirá tiempo después, mediante la repetición de unas acciones determinadas se puede alcanzar la actitud correspondiente. Así pues, el mundo humano no está presente desde el principio, sino que surge mediante un proceso determinado al que llamamos «historia».

Entre las variadas propiedades del ser humano, la belleza ocupa un lugar único: alcanza su meta sin esfuerzo, directamente. Está a la base de todos los esfuerzos y los justifica. La belleza y el eros aparecen aquí por primera vez como la única base de la historia humana.

También Platón alude en *Fedro* a este carácter misterioso de la belleza, a su efecto directo. Al cabalgar sobre el límite del mundo, las almas contemplan los valores eternos, ahistóricos; uno de ellos es la belleza (no la verdad), que al ser contemplada deja el aguijón, el impulso (*éros*) hacia el mundo supraterrrenal; el eros incita al ser humano a construir su mundo.

Es la vista, en efecto, para nosotros la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan; *pero con ella no se ve la mente* –porque nos procuraría terribles amores, si en su imagen hubiese la misma claridad que ella tiene, y llegase así a nuestra vista– y lo mismo pasaría con todo cuanto hay digno de amarse. Pero *sólo a la belleza* le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable. [...] y no sabiendo por dónde ir, [el alma] se enfurece, y, así enfurecida, no puede dormir de noche ni parar de día y corre deseosa a donde piensa que ha de ver al que lleva consigo la belleza.³¹

La belleza y su poder (eros) como fuente de las habilidades del ser humano

Así pues, la belleza tiene una función primaria, ya que el impulso, la aspiración, es la raíz de la construcción de nuestro mundo. Esta idea, que ya estaba contenida implícitamente en la última sección de la segunda parte del discurso de Critobulo, es desarrollada en la tercera parte [3], por lo que requiere un estudio detallado. Esta parte enumera las habilidades que la belleza provoca. (a) Las virtudes que siguen al influjo erótico son: la

31. Platón, *Fedro*, 250 d, 251 d [traducción española de Emilio Lledó Íñigo en: Platón, *Diálogos*, vol. III, Madrid, Gredos, 1986, pp. 354, 357].

generosidad («sentiría más placer dando a Clinias lo que tengo que recibiendo otro tanto de otra persona»), (b) la *sumisión* («más a gusto sería esclavo que libre»), (c) el *amor al trabajo* («más fácil me resultaría *trabajar* con él que estar en reposo»), (d) la *valentía* («preferiría arriesgarme por él antes que vivir sin peligros»). Es interesante que en el texto el efecto de la belleza (del eros) se actualiza en formas variadas, es decir, el texto lo muestra en un ejemplo y siempre referido a Clinias. Después ya expone el mismo tema de forma abstracta: «Por ello, Calias, si tú estás orgulloso de poder hacer más justos a los hombres, yo [el bello] lo estoy con mayor razón que tú de llevarlos a toda clase de virtud [habilidad], pues por algún aliento que nosotros infundimos en nuestros enamorados, los hacemos más liberales con el dinero, más amantes del esfuerzo y más ávidos de gloria en los peligros».

Desde aquí queda claro el sentido profundo del elogio de Fedro al eros en el *Banquete* de Platón. Eros es alabado ahí como el origen de todas las habilidades humanas, incluso como el único fundamento verdadero del ejército y el Estado, lo cual a nosotros nos suena (dicho suavemente) un poco extraño. Platón se nutre de los mismos argumentos que encontramos en Jenofonte, el cual hace proclamar a Critobulo la exigencia casi paradójica de que sólo los bellos deben ser nombrados generales. Por tanto, también aquí tenemos el significado metafísico, ontológico, de lo bello en su efecto erótico.

Arte y artistas

La cuarta parte [4] subraya que las ventajas de la belleza no se dan sólo en la efímera belleza juvenil, sino en todas las edades; una prueba de que los efectos eróticos de la belleza *no se refieren sólo al plano sensorial*: «pues lo mismo que un niño es hermoso, también lo es un joven, un hombre y un anciano».

La quinta parte [5] insiste una vez más en que el efecto de la belleza es directo: todos los deseos del bello se cumplen voluntariamente, su efecto es «natural».

La sexta (y última) parte [6] contiene la primera referencia importante para nosotros al arte y a las obras de arte. La belleza causa eros y abre los ojos, la vista: de ahí que el enamorado lleve *en sí* la imagen (εἶδος) del amado («¿no sabes que tengo en el

alma una imagen suya tan clara...»). Este hecho de *llevar dentro una imagen* tiene un significado doble: por una parte, ese impulso (tanto el sensorial como el espiritual) es la experiencia de una intranquilidad que hay que aclarar, pues tiene en sí el estímulo originario al que estamos destinados. Pero llevar dentro una imagen es al mismo tiempo un aspecto de la definición del artista, que comparando esta imagen interior con la figura exterior tiene que dar con la semejanza en sus propias obras: («... si tuviera que esculpirlo o pintarlo no reproduciría con menos fidelidad su figura que si lo estuviera mirando a él mismo»). Como meta del arte se establece la *semejanza*, como objeto del arte se puede indicar una imagen interior (lo cual será de importancia decisiva para la definición posterior del arte) o una imagen exterior. Pero lo importante es que tanto la imagen interior como la imagen exterior se vuelven visibles a través del eros que la belleza despierta.

A esta afirmación le sigue una restricción esencial en relación con el poder y la naturaleza de las obras de arte: una obra de arte es una copia, y por tanto es mucho más débil e irreal que el original que nos causa alegría y placer; mientras que la copia sólo nos causa añoranza. Así pues, el arte es entendido aquí como una realidad pálida que tiene ya ese carácter de sombra e irrealidad que Platón describirá más detalladamente. Preguntado por Sócrates por qué Critobulo quiere estar con Clinias y no lo abandonaría jamás, aunque ha declarado que gracias al eros lleva en sí una imagen interior de su figura, Critobulo contesta: «Porque, Sócrates, su vista me hace gozar, mientras que la de la imagen no me da placer y engendra añoranza».

Platón pensará mucho más profundamente que Jenofonte la relación entre belleza, eros, imagen interior e imagen exterior. Y mostrará cómo el eros, *al abrir nuestros ojos, muestra su propio carácter de imagen*, de modo que la imagen exterior es sólo una sombra de la imagen interior; es decir, de la realidad originaria interior.

El significado ontológico amplio de lo bello

Mediante esta segunda interpretación queda más claro cómo el problema de lo bello obtiene en Jenofonte un significado ontológico. En este contexto conviene citar un pasaje más que ex-

pone el miedo al efecto sensorial de lo bello (en su sentido existencial). En los *Recuerdos de Sócrates* leemos:

—¿Y ello te sorprende?, dijo Sócrates. ¿No sabes que las tarántulas, que no tienen el tamaño de medio óbolo, sólo con tocar con la boca hacen polvo con sus dolores a las personas y les quitan el sentido?

—Sí, por Zeus, dijo Jenofonte, porque la tarántula inocular algo con el mordisco.

—¿Y tú crees, so necio, que los muchachos bellos no inoculan nada cuando besan, aunque tú no lo veas? ¿No sabes que esa fierecilla que llaman hermosa y atractiva es tanto más terrible que las tarántulas, porque éstas contactan, mientras que el otro sin ni siquiera tocar, si alguien lo mira aunque sea de lejos, inocular algo que hace enloquecer? (Tal vez por eso se da el nombre de arqueros a los amores, porque los muchachos hermosos hieren incluso de lejos). Por ello te aconsejo, Jenofonte, que cada vez que veas a un muchacho bello huyas precipitadamente. Y a ti, Critobulo, te aconsejo que te vayas al extranjero por un año, porque tal vez a duras penas durante ese tiempo puedas curarte del mordisco.

Así pues, en lo referente a los placeres carnales pensaba que quienes no se sienten seguros frente a ellos debían entregarse en circunstancias en que, sin necesitarlo en absoluto el cuerpo, el alma no los aceptaría, o, necesítándolo el cuerpo, no le plantearían problemas. En cuanto a él, estaba evidentemente tan bien preparado que se abstenía con más facilidad de los jóvenes más bellos y atractivos que los demás de los más feos y desgraciados.³²

De estas frases se desprende algo decisivo. Con independencia de lo que Jenofonte entienda por el concepto de lo bello (todavía no está completamente claro), ya es indudable que lo bello es un poder avasallador, que se apodera de nosotros, que supera toda subjetividad, por lo que es algo *objetivo* que nos estimula y nos compromete en el eros. Mediante el *impulso sensorial* buscamos en el otro lo que nos completa. Platón aludirá al significado biológico del complemento sensorial que en este nivel de la vida nos permite participar en la eternidad mediante la reproducción; por el contrario, el *eros espiritual* impulsa a una consu-

32. Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, I, 3, 12 [traducción española de Juan Zaragoza en: Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, Madrid, Gredos, 1993, pp. 44-45].

mación espiritual, a completar nuestro yo en el otro instaurando un *mundo humano*, es decir, a la historia. Así pues, a lo bello *no se le puede atribuir aquí un significado estético*, pues abarca toda la existencia humana.

3. Belleza de la naturaleza y belleza de las obras humanas. El problema del arte en Jenofonte

El presupuesto sensorial de lo bello

Continuando nuestra investigación, tenemos que examinar por qué camino se manifiesta lo bello según Jenofonte: en primer lugar, *a través de los sentidos*, que Jenofonte describe como pasajes abiertos (en consonancia con el fragmento 84 de Empédocles, que hemos citado al hablar de la función de los ojos); lo que percibimos a través de estos canales son colores, figuras, expresiones de poder, posesión, símbolos del orden y del poder. Jenofonte distingue (a) la percepción a través de un sentido; (b) la percepción a través de todo el cuerpo; (c) la percepción a través del alma. Esta teoría estética de la percepción (en griego αἴσθησις = percepción) trata del presupuesto sensorial de lo bello. En *Hierón* leemos:

Creo haber observado, oh Hierón, que los particulares disfrutan y se apenan con las imágenes por los ojos, con los sonidos por los oídos, con los alimentos y las bebidas por la boca, y en cuanto a los placeres amorosos, por los órganos que todos sabemos. Respecto a lo frío y a lo cálido, a lo duro y a lo blando, a lo ligero y a lo pesado, a mi entender, también consideramos que disfrutamos y sufrimos por ellos con el cuerpo entero. De los bienes y males, unas veces creemos disfrutar por el alma sola, otras, al contrario, sufrir y otras, también, por el alma y el cuerpo en común. Que disfrutamos del sueño pienso que nos damos cuenta, pero cómo, con qué y cuándo, eso creo que, más bien, lo ignoramos, dijo. Y quizás no tiene nada de extraño, ya que las sensaciones se nos presentan más nítidas cuando estamos despiertos que cuando estamos durmiendo.³³

33. Jenofonte, *Hierón*, I, 4 ss. [traducción española de Orlando Guntiñas Tuñón en: Jenofonte, *Obras menores*, y Pseudo Jenofonte, *La república de los atenienses*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 23-24].

Las cosas más variadas pueden ser consideradas «bellas»: joyas, tesoros, ropas, casas, pueblos, ciudades, paisajes, montañas, jardines, acciones humanas, figuras humanas. Conviene conocer varios textos para hacerse una idea del peculiar gusto (algo oriental) de Jenofonte y de la fascinación que lo bello le causa.

Por ejemplo, Jenofonte habla de cómo se acicalan Ciro y Astiages:

Creemos habernos informado de que Ciro consideraba necesario que los gobernantes se distinguieran de sus gobernados no sólo por su superioridad sobre ellos, sino que también creía que se les debía embaucar mediante golpes de efecto. Así, él optó por llevar la túnica meda y convenció a sus colaboradores para que también se la pusieran. Esta vestimenta le parecía que disimulaba cualquier defecto físico que se tuviera y resaltaba la apostura y talla de los que la llevaran; pues tiene un tipo de calzado en el que pasa totalmente inadvertido que se han añadido unas suelas, de suerte que parecen más altos de lo que son. También aprobaba los ojos pintados para que parecieran más hermosos de lo que los tenían, y el maquillaje para que se los viera con un tono de piel más hermoso que el que tenían natural. Se ocupó también de que no [...] desviarán la mirada ante nada, como hombres que no se asombran de nada. Creía que todas estas medidas contribuían a que aparecieran a ojos de sus gobernados como hombres nada despreciables.³⁴

Podemos acumular los pasajes en que Jenofonte habla de bellos chales, copas y joyas (*Ciropedia*, V, 2, 7; V, 5, 39; VIII, 2, 8). En el *Económico* habla de la belleza de los jardines, «paraísos en los que el rey pasa el tiempo» y que han de estar «engalanados de la manera más hermosa posible con árboles y todas las demás hermosuras que la tierra produce».³⁵

Lo que el ser humano crea puede ser bello, al igual que la naturaleza. El *Banquete* dice: «¿Tú crees que la belleza se da únicamente en el hombre, o también en otras cosas?». “Yo creo, ¡por Zeus!, que también existe en un caballo, en un toro y en muchas

34. Jenofonte, *Ciropedia*, VIII, I, 40 [trad. esp. cit., p. 436].

35. Jenofonte, *Económico*, IV, 13 ss. [traducción española de Juan Zaragoza en: Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, Madrid, Gredos, 1993, p. 230].

cosas inanimadas. Sé, por ejemplo, que también puede ser bello un escudo, una espada y una lanza”». ³⁶

Jenofonte subraya la belleza natural, por ejemplo, en sus célebres descripciones de caballos; como se sabe, Jenofonte escribió un opúsculo sobre el caballo, al igual que sobre la caza. «Y causa una admiración tan grande el caballo que cabrioleta, que atrae las miradas de todos cuantos lo ven, jóvenes y viejos. Realmente, nadie deja ni renuncia a contemplarlo, al menos mientras se exhibe con tanta brillantez». ³⁷

Belleza, grandeza, figura, orden

Jenofonte utiliza a menudo los conceptos μέγεθος («grandeza») y σχῆμα («figura») como patrones de la belleza, por ejemplo de la belleza de una mujer como la más hermosa de Asia (*Ciropeia*, V, I, 4 ss.). En el relato de Hércules en la encrucijada el placer sensorial aparece en forma de una mujer hermosa (*Recuerdos de Sócrates*, II, 1, 22; ambos textos de Jenofonte se pueden leer al final de este volumen).

El concepto cualitativo καλός («bello») va acompañado a menudo de conceptos cuantitativos. La analogía de grandeza y belleza se muestra en una palabra como μεγαλοπρεπής («adecuado para un hombre grande», «noble»). Casi todas las cosas a las que se califica de bellas son consideradas también grandes. Otra propiedad de lo bello es el *orden*. Esto se refiere al orden creado, y se utiliza el término τάξις: el ejército, colocado en orden de batalla, es una visión excelente, tanto para su general como para los espectadores; y la caballería cabalga con la mayor belleza cuando ejecuta sus movimientos en orden. También un jardín es bello si los árboles están bien colocados (*Económico*, IV, 21)

Me gustaría citar aquí otro pasaje del *Económico*: «Una vez tuve ocasión de subir a bordo de un gran barco mercante fenicio, Sócrates, y creo que nunca había visto un aparejo tan perfectamente *ordenado*. Pude ver, en efecto, una enorme cantidad

36. Jenofonte, *Banquete*, V, 3 [trad. esp. cit., p. 339].

37. Jenofonte, *De la equitación*, XI, 9 [traducción española de Orlando Guntiñas Tuñón en: Jenofonte, *Obras menores*, y Pseudo Jenofonte, *La república de los atenienses*, Madrid, Gredos, 1984, p. 226].

de material distribuido en un continente pequeñísimo». ³⁸ En el mismo texto Jenofonte, tras haber alabado el orden de una casa, llega a la conclusión de que todo lo que está *ordenado* es bello, con independencia de la belleza de cada uno de los objetos: «¡Qué hermoso resulta ver colocados los calzados uno junto a otro, cualquiera que sea su calidad, [...] qué bello incluso lo que más haría reírse no al hombre serio, sino al ingenioso: que hasta las marmitas (según se dice) puestas en buen orden dan sensación de armonía! Todo lo demás en general gana en belleza si está puesto en orden». ³⁹

También se habla del orden del coro. El concepto de orden forma parte aquí de lo bello en la medida en que todo lo que está en su lugar es *tal como debe ser*: también esta definición señala, aunque desde otra dirección, al significado ontológico de lo bello. El orden no es algo formal, sino que significa que la jerarquía, las relaciones, las articulaciones que hacen visible lo configurado, se manifiestan como un elemento del ser de lo bello. El orden se vuelve imprescindible.

La belleza de las obras humanas

Hemos llegado así al auténtico problema. La belleza se da en todos los niveles de lo natural, pues en la naturaleza imperan esa legalidad, esa proporción, ese orden y esa medida que corresponden al ser en su manifestación en los variados entes. ¿Y qué sucede con la belleza de las obras y las acciones humanas? Debemos tener en cuenta que para Jenofonte son bellos no sólo las cosas y los cuerpos reales, sino también las acciones, los comportamientos, los estados y las obras de los seres humanos. ¿Cuándo podemos considerar que todo esto es bello?

Aquí, el problema de lo bello conduce al campo de la antropología. Preguntado si todo lo bello es bello en sí mismo o *en relación con algo* (queda por aclarar en relación con qué), Jenofonte contesta: los objetos, las posesiones, los colores, el material extraño y noble, etc., son bellos *no sólo en relación con el orden de la naturaleza* (como hemos visto hasta ahora), *sino también en relación con lo que el ser humano hace con ellos, en rela-*

38. Jenofonte, *Económico*, VIII, 11 [trad. esp. cit., p. 247].

39. *Ibid.*, VIII, 19-20 [trad. esp. cit., p. 249].

ción con sus propias metas. Si los objetos, los colores, el material, no contribuyen a la realización y afirmación del ser humano, son usados mal, y los mismos objetos se vuelven feos. El núcleo de la cuestión se traslada al campo de la aplicación de los objetos en el sentido de la realización humana:

—¿Llamas hermoso a un cuerpo, un mueble o cualquier otra cosa que sepas que es bella para todo?

—¡Por Zeus! Yo desde luego que no.

—¿Entonces, según el fin para el que cada cosa es útil, para este fin es bello su empleo?

—Sí, seguro.

—Según eso, ¿hay alguna cosa bella respecto a un fin distinto de aquel cuyo uso es bello?

—No lo es en ningún otro sentido.

—¿Entonces, una cosa útil es bella respecto a lo que es útil?

—Así lo creo.⁴⁰

También en un pasaje ya citado del *Banquete* en el que se pregunta si la belleza sólo se da en los seres humanos o también en otras cosas, a lo cual se responde que también un caballo, un escudo o una espada pueden ser bellos, vienen a continuación una pregunta y una respuesta decisivas: «“¿Y cómo es posible”, preguntó, “que estas cosas, que no se parecen en nada, sin embargo sean bellas?”’. “¡Por Zeus!”’, dijo Critobulo, “también estas cosas son bellas si están bien fabricadas con vistas a las actividades para las que adquirimos cada una o bien dotadas por la naturaleza para nuestras necesidades”’». ⁴¹

Este concepto de belleza «en relación con» vale también en el *campo espiritual*.

Antifonte, entre nosotros se considera que tanto la belleza como la sabiduría se pueden tratar de manera elogiosa o vil. Si uno vende su belleza por dinero a quien la desee, eso se llama prostitución, pero si alguien conoce a un enamorado que es un hombre de bien y se hace su amigo, entonces lo consideramos juicioso y moderado. Con la sabiduría ocurre lo mismo: los que la venden por dinero a quien la desea se llaman sofistas (como si dijéramos bardajes); en cambio, si alguien reconoce que una persona es de buen natural, le enseña todo lo bueno que sabe y la

40. Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, IV, 6, 8-10 [trad. esp. cit., pp. 190-191.]

41. Jenofonte, *Banquete*, V, 3-4 [trad. esp. cit., p. 339].

convierte en un buen amigo, entonces decimos que hace lo que corresponde a un hombre de bien.⁴²

La conexión de lo bello con lo útil no debe ser interpretada y malentendida en sentido moderno. Para los griegos, lo útil es lo producido que *está al servicio de la realización, la consumación y el despliegue del ser humano*. Así pues, se trata de una utilidad y aplicabilidad en el sentido superior que contribuya a encontrar la esencia humana, no se trata de ese provecho del que habla el pensamiento de nuestros días, cuya tendencia es económica. Esta utilidad inmediata y pragmática es para los griegos la utilidad «técnica»: es muy peligrosa porque, como medio puro, *todavía no lleva dentro de sí su determinación humana última, por lo que puede ser aplicada de muchas maneras*. La utilidad de la que Jenofonte habla está determinada por cómo, dónde y cuándo el ser humano la aplique *en relación con su propia consumación* o, como se dice en griego, en relación con su propia *práxis*. El concepto de utilidad contiene el concepto de la meta humana: la verdadera meta era para los griegos el «fin»; la *práxis* en sentido griego no es sólo un medio, sino que tiene dentro de sí su propio sentido, y la meta «práctica» fue entendida como consumación.

La idea que hemos expuesto en el contexto de la definición del concepto «belleza de la naturaleza» obtiene aquí su continuación, pero de una manera nueva: el ser humano se distingue de todos los demás niveles naturales de la realidad en que tiene que *buscar* su orden propio, el único que le corresponde, su propia legalidad y medida; por tanto, está obligado a transformar y configurar la realidad. Esta vida en consonancia con la naturaleza humana es la producción de un orden tan «natural» como el que ya impera en los niveles pre-humanos: de ahí la continuidad de un único concepto de belleza como la manifestación de la figura, de la medida, de las proporciones, de los órdenes y de lo legal mediante lo cual se preserva lo «natural».

El problema de la kalokagathía

Estas ideas condujeron a Jenofonte al problema de la *kalokagathía* (de la perfección como concordancia de belleza y bondad).

42. Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, I, 6, 13 [trad. esp. cit., pp. 55-56].

Si lo bello es la manifestación de la perfección de la obra humana, si alcanzar la meta (la consumación del ser humano) coincide con lo bueno, entonces la belleza y la bondad tienen que coincidir. No obstante, Jenofonte es consciente de que esa identidad no se da siempre, ni directamente. En el *Económico* leemos:

Muy poco tiempo me bastó para visitar a los buenos carpinteros, los buenos herreros, buenos pintores, buenos escultores y otros por el estilo, y para contemplar sus obras consideradas como bellas. Pero mi alma estaba muy ansiosa de encontrarse con alguno de los que tienen ese venerable nombre de «hombres de bien» para averiguar qué hacían para merecer tal denominación. Y al principio, como el epíteto «bello» está añadido al de «bueno», en cuanto veía a alguien bello me acercaba a él y trataba de descubrir si veía que la «bondad» estaba acompañando a la «belleza». Pero, naturalmente, no era así, sino que me pareció advertir que algunos del todo bellos de aspecto eran malvados de espíritu. Entonces, dejando de lado la bella apariencia, decidí acercarme a uno de los llamados hombres de bien.⁴³

La separación de lo bello y lo bueno se da en personas cuyas funciones puramente biológicas, impulsadas por el deseo, se desvían de la obra del ser humano, de la actitud que ha de adoptar frente a los impulsos. El concepto de *kalokagathía* contiene necesariamente el problema de la separación de la vida sensorial respecto de la vida espiritual. ¿Por qué para el ser humano lo bello sensorial no coincide siempre con lo bueno? ¿Por qué lo que para los sentidos es placentero y bello no es al mismo tiempo bueno en el sentido ético? Se busca el ideal socrático de la unidad de cuerpo y alma, según el cual el cuerpo no sólo ha de estar en armonía con el alma, sino que además ha de ser su reflejo (*Recuerdos de Sócrates*, III, 10, 4-5). Sócrates habla de διαφαίνειν, es decir, de que las cualidades buenas y amables se traslucen en el cuerpo.

El arte como mimesis

Hemos llegado al último punto de nuestra interpretación de Jenofonte. Este autor es probablemente el primero de los pre-

43. Jenofonte, *Económico*, VI, 13 [trad. esp. cit., p. 237].

platónicos que expone la teoría del arte como mimesis, como «representación» de esa belleza que o está tomada directamente de la *naturaleza* (de su orden y de sus proporciones) o se encuentra en obras humanas que mediante la configuración de obras espirituales exponen sensorialmente la *naturaleza superior*. Hay que tener en cuenta ese pasaje del *Banquete* de Jenofonte que afirma que las representaciones (en el sentido de la mimesis) son siempre más débiles que la realidad misma, son algo así como una sombra de la belleza original. Por tanto, hay que entender el arte como un *problema parcial de lo bello*, mientras que en la concepción moderna el problema de lo bello concierne sobre todo al arte, que engloba todas las posibilidades estéticas, y no va más allá del arte.

Jenofonte describe claramente la tarea del artista o del artesano: a la poesía le corresponde ensalzar a los héroes y a los dioses; a la pintura, adornar las estancias mediante la representación de mujeres y hombres. Los escultores adornan los altares y los templos; la música sirve para bailar. El objeto del arte es representar de manera perfecta lo bello en sentido ontológico. A la *praxis* del arte y de los artistas se le plantean sobre todo tres exigencias: talento, enseñanza y ejercicio: «¿Se puede hacer a los demás diligentes siendo uno mismo indolente?». “No, ¡por Zeus!”; respondió Iscómaco, “lo mismo que una persona que no sepa música no puede enseñar música a otros”». ⁴⁴ Sin ejercicio y enseñanza, hasta el talento más grande se echa a perder: «Veo también que en todos los demás aspectos igualmente los hombres se diferencian mucho entre ellos por su *naturaleza*, pero que progresan mucho con el *ejercicio*». ⁴⁵

Al hilo del ejemplo de la *pintura* se define el arte como *mimesis* o imitación de lo bello visible o de lo bello espiritual. Citamos dos pasajes fundamentales que no hace falta comentar:

—Dime, Parrasio, ¿la pintura no es una *representación* de los objetos que se ven (εἰκασία τῶν ὁραμένων)? Por ejemplo, vosotros imitáis (ἐκμιμεῖσθε), representándolo por medio de los colores, lo mismo la profundidad que el relieve, la oscuridad y las sombras, la dureza y la blandura, lo áspero y lo liso, la juventud y la decrepitud.

—Tienes razón, dijo.

44. *Ibid.*, XII, 18 [trad. esp. cit., p. 264].

45. Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, III, 9, 3 [trad. esp. cit., p. 133].

—Y sin duda, si queréis representar formas perfectamente *bellas*, habida cuenta de que no es fácil encontrar un solo hombre que tenga todos sus miembros irreprochables, *reunís de diversos modelos* lo que cada uno tiene más bello y así conseguís que un conjunto parezca del todo hermoso.

—Así lo hacemos, dijo.

—¿Y qué ocurre con lo más seductor, más agradable, más amable, lo que más se añora y más se desea: *el carácter del alma*?, ¿también lo *imitáis*? ¿O no es representable?

—¿Cómo podría ser representable, dijo, lo que por no tener una determinada proporción, ni color, ni ninguna de las propiedades que tú acabas de citar, no es, en una palabra, visible?

—¿Y no se da en el hombre poner cara de amor y de odio?

—Yo creo que sí, dijo.

—¿Y no se puede imitar eso en la mirada?

—Desde luego.

—¿Y tú crees que ponen las mismas caras los que se preocupan por las alegrías y las desgracias de los amigos que los que no se preocupan?

—Claro que no, ¡por Zeus! [...]

—Pero también la arrogancia y la independencia, la humildad y el servilismo, la templanza y la inteligencia, la insolencia y la grosería se ponen en evidencia en el semblante y las actitudes de los hombres, tanto si están parados como si se mueven.

—Es cierto lo que dices.

—¿Y no es todo ello imitable?

—Ya lo creo, dijo.

—¿Y qué crees tú que es más agradable de ver, hombres que evidencian caracteres bellos, hermosos y amables, o los que dejan verse como feos, malvados y odiosos?

—¡Por Zeus!, hay mucha diferencia, Sócrates.⁴⁶

De este texto se desprenden tres cosas: 1) el arte es imitación; 2) el arte es imitación tanto de los objetos sensoriales como de los objetos espirituales; 3) la imitación de los rasgos espirituales bellos es *más agradable y bella*, pues estos rasgos hacen visible la perfección del ser humano, la *praxis* que le corresponde. Desde Jenofonte, junto a y por encima de la imitación de lo real existe la tendencia a exponer un ideal que recoja y reproduzca las diversas propiedades.

En otra ocasión, acudió al taller del escultor Clitón y hablando con él le dijo:

46. *Ibid.*, III, 10, 1-6 [trad. esp. cit., pp. 136-138].

—Que son hermosos los corredores, atletas, boxeadores y luchadores que tú haces, Clitón, lo veo y lo sé [...]. Y el representar los sentimientos (τὰ πάθη ἀπομυμείσθαι) de los cuerpos que tienen alguna actividad, ¿no produce también cierto deleite a los espectadores?

—Es lógico.

—¿No habrá que representar en ese caso como amenazadores los ojos de los combatientes y alegre la mirada de los vencedores?

—Necesariamente.

—Luego el escultor debe *representar con la figura las actividades del alma* (τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἶδει προσεικάζειν).⁴⁷

Así pues, aquí no se toman en consideración valores estéticos (productos de la creación humana); lo bello manifiesta un orden superior, como el que ya las obras de la naturaleza muestran, y al que el ser humano llega de una manera nueva *cuando utiliza lo ente en relación con las metas humanas y otorga a las pasiones una configuración que esté en consonancia con la altura del ser humano*. El fenómeno de lo bello compromete entonces al ser humano, y mediante el eros es el origen de toda vocación humana verdadera, la cual ha de reflejarse también en las obras del arte.

4. Consideraciones actuales

La actitud estética

Tenemos que regresar a la problemática que hemos planteado al principio. Nuestra intención era: (1) aclarar teóricamente el concepto de lo bello en la Antigüedad; (2) responder a la pregunta de si la aclaración del concepto antiguo de belleza puede ayudarnos a comprender algunos problemas del arte actual.

Hemos intentado mostrar que en los pitagóricos y en Jenofonte (los testimonios más importantes del pensamiento preplatónico) la teoría de lo bello no tiene sentido estético, sino exclusivamente ontológico. Esta posición queda más clara mediante su contrario: en la Edad Moderna (desde el Humanismo italiano y el Renacimiento) lo bello pasa por completo al ámbito del arte, y el arte es entendido como el producto de una actividad espiri-

47. *Ibid.*, III, 10, 6 [trad. esp. cit., pp. 138-139].

tual, como una creación del *individuo*. De aquí se desprenden tesis como las siguientes: la naturaleza no es en sí ni bella ni fea, sino que aparece como «bella» a través de la mediación espiritual que un artista lleva a cabo. Lo bello se convierte en la meta del arte como consecuencia de una confrontación individual con la naturaleza, en la cual el artista extrae de lo real significados *posibles*. El arte y lo bello son descubrimientos continuos de aspectos nuevos de la realidad que mediante la obra del artista entran en nuestro campo visual (recuérdense las frases de Bauch citadas anteriormente). Observamos la naturaleza con unos ojos que están adiestrados por esas obras de la pintura que han determinado el desarrollo del arte occidental.

Por último, de la concepción estética de lo bello (a diferencia de la concepción ontológica de la Antigüedad) se desprende que las obras en las que lo bello se nos manifiesta no son consideradas como *algo que compromete al ser humano*, como una realidad en sí, sino sólo como *una interpretación posible de lo real*. Ante lo bello, como resultado de una actividad artística, estamos siempre como «espectadores»; la obra es un espectáculo que está *ante nosotros*. Lo que se ofrece a nuestra contemplación posee una legalidad propia (en los colores, los sonidos, las proporciones, etc.) que se parece a la que percibimos también en el juego, razón por la cual el arte y el juego han sido relacionados muchas veces durante la Edad Moderna. También tiene aquí sus raíces la contemplación museística de las obras de arte, que surgió en el Renacimiento.

Los museos como expresión de la actitud estética

La institución «museo» nos parece una obviedad a los seres humanos modernos. Tendemos incluso a suponer que una cultura ha de crear necesariamente esta institución cuando alcanza cierta altura, y que con la consciencia de la tradición cultural se despierta también el deseo de reunir sus testimonios artísticos y presentarlos al mayor número posible de personas. Pero el museo saca a la obra de arte del espacio y el tiempo a los que pertenece. La obra es contemplada al margen de la esfera para la que fue pensada. La manera de ver las obras por parte del público no incluye el compromiso, ya que su actitud es estética. Las obras a las que hoy consideramos obras de arte, pero que originalmente

tenían un sentido sagrado, surgieron sin el requisito de un espectador; podían estar colocadas incluso en lugares inaccesibles o invisibles, pues sólo estaban al servicio del culto, es decir, de la participación en una realidad sagrada que compromete al ser humano.

Como se sabe, durante la Antigüedad (en los templos y en los lugares sagrados: en la Acrópolis de Atenas, en Delfos, en Olimpia, así como en Oriente y Egipto) numerosas obras de arte, utensilios y ánforas valiosas fueron reunidas y conservadas en edificios especiales, los *thesaurói*. Estas colecciones, citadas a menudo en la historia del museo, no tienen nada que ver con nuestro concepto de museo; pues las obras que se acumulaban allí no eran conservadas por un interés histórico y estético, sino exactamente al revés, por el deseo de sacarlas del flujo de la historia, de la temporalidad y del mundo profano. Por eso, aquellos tesoros no debían estar al alcance de cualquiera.

Al concepto moderno de museo empezaron a acercarse ciertas colecciones de la época helenística, como la de los atálidas en Pérgamo, que tenían fama de ser propias de expertos. En Alejandría se erigió un edificio que, como estaba dedicado a las musas, recibió el nombre de *museíon*. En Roma se propuso por primera vez que las obras de arte estuvieran al alcance de todos e incluso que fueran declaradas un bien común. En todo caso, la acumulación de obras de arte en Roma se debió sobre todo a la necesidad de pompa y notoriedad, pero en parte también al amor al arte de personas privadas.

El hecho de que durante la Edad Media se destruyeran colecciones artísticas romanas no es sólo (como todavía suponía la Ilustración) un signo de barbarie, sino más bien la consecuencia de una concepción completamente diferente de lo que nosotros llamamos «obras de arte». En aquella época, las obras de arte eran un componente esencial de la vida religiosa. La representación de Jesucristo o de la Virgen María y la construcción de una catedral no eran tareas estéticas, sino acciones para mayor gloria de Dios, culto religioso. Aunque durante la Edad Media se destruyeron obras de la Antigüedad, esta época estaba mucho más cerca que nosotros del espíritu de la Antigüedad, pues todavía veía en esas obras unos dioses poderosos contra los que había que lanzarse para derrotarlos. Las obras de la Antigüedad todavía no eran lo que son hoy para nosotros: unas creaciones puramente «estéticas», sino elementos de la realidad religiosa,

encarnaciones de ideales de belleza como manifestaciones vinculantes del ser.

Tampoco las pinturas rupestres de Lascaux, Fond de Gaune, Niaux y las de los desiertos de Australia y África se pueden entender como imitaciones de cosas o animales; y no se atribuyen «verosimilitud», «representación» ni «belleza estética». No buscan las propiedades que en la Edad Moderna desempeñan una función decisiva para juzgar las obras de arte. La pintura más antigua no se refería a una realidad subjetiva, sino que estaba al servicio de la divinidad, de los poderes, de la naturaleza (entendida como un todo cerrado). Pero en un proceso inadecuado de abstracción nosotros distinguimos en esas obras elementos estéticos, como la composición, la armonía de los colores, los ritmos de las líneas y las medidas. Lo que tenemos ahí ante nosotros no son «obras de arte», sino unas imágenes con función sacra. Si a sus autores les hubieran hablado de la actividad creativa y la fantasía subjetiva, y si les hubieran dicho que eran «personalidades artísticas», no lo habrían entendido o les habría parecido tan inapropiado como si a un físico moderno le manifestáramos nuestra admiración por la belleza de un aparato que él hubiera construido con un propósito determinado y le dijéramos que es un «artista».

También la mayoría de las obras del «arte» asiático corresponden a una actitud ontológica y sus intenciones no se pueden entender desde el punto de vista «estético». Malraux anota:

Si Asia no ha conocido el museo más que recientemente, bajo la influencia y la dirección de los europeos, es porque para el asiático (y sobre todo para el del Extremo Oriente) la contemplación artística y el museo eran inconciliables. El disfrute de las obras de arte estaba ligado en China a su posesión (a no ser que se tratara de arte religioso), y sobre todo a su aislamiento. Las pinturas no se exponían, sino que se desplegaban cada vez ante un aficionado en estado de gracia [...]. Confrontar las pinturas, operación intelectual, es todo lo contrario del abandono que sólo la contemplación asiática permite; a los ojos de Asia, el museo, si no es un lugar de enseñanza, no puede ser más que un concierto absurdo en el que se suceden y se mezclan, sin entreacto y sin final, unas melodías contradictorias.⁴⁸

48. A. Malraux, *op. cit.*, p. 9 [ed. fr. cit., pp. 12-13].

En los tiempos modernos se ha dado el paso decisivo en el cambio del significado del concepto «obra de arte». Mientras que todavía al principio de la Edad Moderna las obras de arte se coleccionaban con propósitos profanos (para decorar castillos, para elevar y mejorar la vida: las colecciones de los Medici, Sforza, Gonzaga), ahora se ha producido también el abandono de este contexto.

Surge un mundo aparte al que llamamos «el reino del arte»; las obras forman un mundo propio, autónomo, ya no son contempladas como una parte de la vida de la comunidad, de la historia, etc., sino de acuerdo con leyes que sólo conocen los iniciados en el arte. Surge un territorio independiente, desprendido de la realidad, un reino del arte con sus propios criterios y su propia idealidad, lleno de obras de todos los tiempos y países, abierto para todos y extendido por doquier gracias a la técnica de la reproducción. Lo que en otros tiempos era algo sagrado se convierte en una obra puramente «artística»; el retrato, que en otros tiempos era la representación de una persona, se convierte en una abstracción. El «museo imaginario» funda una historia nueva, la de los valores artístico-estéticos autónomos, forma grupos nuevos, compara, analiza y relaciona entre sí cosas que están muy separadas espacial y temporalmente, por ejemplo el arte prehistórico con las creaciones de la Modernidad más reciente.

En este reino imaginario el arte obtiene una meta en sí mismo, aspira a su propia perfección. Aquí se pueden reunir por primera vez las obras de las épocas más variadas, liberadas de la ligazón con las normas y los valores de nuestra propia tradición. Pintar y escribir ya no están al servicio de las potencias superiores de la vida, sino al servicio del arte, y el «museo imaginario» es una creación de este arte moderno nuestro, que se ha vuelto independiente.

La concepción ontológica de lo bello dentro del arte actual

¿Hay en el arte actual tendencias que vuelvan a atribuir a lo bello un valor metafísico, que lo vean como expresión del ser, de modo que la obra y el trabajo del artista se eleven a un plano que comprometa al ser humano? ¿Nuestra época todavía está en condiciones de manifestar una estructura de ser en la obra de arte y de percibir una belleza plena de ser? Estas preguntas sólo

se pueden tratar someramente aquí. Quienes tienden a contestarlas afirmativamente no suelen ser conscientes de que sus ideas los acercan a la teoría de lo bello de la Antigüedad.

Donde hoy el concepto de belleza obtiene significado ontológico, el trabajo artístico correspondiente empieza con una crítica de la actitud estética. Por ejemplo, Hans Arp reconoce que el arte moderno pretendía extraer de lo real los más variados aspectos e interpretaciones, que este esfuerzo exigía la confrontación individual con la realidad y presentaba lo bello como una vivencia de la actividad creadora *subjetiva*. El ser humano se convierte así en la medida de todas las cosas, las obras se convierten en espectáculos que no nos comprometen existencialmente y que se mueven (según Arp) por el campo de lo irreal y arbitrario.

El ser humano se comporta como si hubiera creado el mundo y pudiera jugar con él. Nada más empezar su glorioso desarrollo acuñó la frase de que el ser humano es la medida de todas las cosas. Rápidamente puso manos a la obra y colocó patas arriba todo lo que pudo. [...] Con la medida de todas las cosas, consigo mismo, midió y tomó medidas audaces. Cortó y castró a la belleza. [...] La confusión, la intranquilidad, el sinsentido, la locura y la obsesión dominaron el mundo. Surgieron cuadros y estatuas de fetos con dos cabezas geométricas, cuerpos humanos con cabezas amarillas de hipopótamo, seres híbridos con forma de abanico y con trompa, estómagos dentados y con muletas, pirámides con pies enormes y ojos humanos llorosos, puñados de tierra con genitales, etc.⁴⁹

Arp dice claramente que considera este desarrollo una consecuencia del *subjetivismo* del arte moderno:

¿Cuál es la imagen original de la belleza? [...] ¿Es el disfraz, la máscara, el espectáculo del Renacimiento?, ¿es el deseo de salir del cuerpo del Gótico?, ¿es el cubo y la esfera? [...] *El ser humano se convirtió en un demiurgo pueril, en un creador pueril*. En su megalomanía quería ser Dios y volver a crear el mundo. [...] Cada pintor, cada escultor quería ser un creador más sorprendente todavía. En lugar del anonimato y de la humildad aparecieron la celebridad y la obra de arte.⁵⁰

49. Hans Arp, *On My Way: Poetry and Essays 1912-1947*, Nueva York, 1948, p. 81.

50. *Ibid.*, pp. 81-82.

Así pues, la subjetividad, la relatividad, lo creativo en su vía estética ha separado al ser humano por completo de la realidad y lo ha conducido a lo irreal, a lo fantástico, a lo arbitrario. «En el pasado el ser humano sabía dónde está arriba y dónde está abajo, qué es eterno y qué es efímero. El ser humano todavía no estaba patas arriba. Sus casas tenían suelo, paredes y tejado. El Renacimiento transformó el tejado en un cielo de locos, las paredes en laberintos y el suelo en un precipicio. El ser humano ha perdido el sentido de la realidad».⁵¹

Arp quiere salir de esta situación apartándose del subjetivismo estético para avanzar hacia la *realidad primigenia*. La mera alusión a la necesidad del «anonimato» muestra la dirección de sus esfuerzos. «El arte [...] debe conducir a la realidad».⁵² Las obras «bellas» ya no deben surgir de acuerdo con las categorías estéticas, sino que (como dice Arp) deben ser objetos. Arp cita lo que Alexander Partens escribió sobre él en el almanaque *Dada*: «*Il ne s'agissait plus pour lui d'améliorer, de préciser, de spécifier un système esthétique. Il voulait la production immédiate et directe comme une pierre se détachant d'un rocher, comme un bourgeois qui éclate, comme un animal qui se reproduit. [...] Il voulait un nouveau corps parmi nous qui se suffit à lui-même, un objet dont la place est aussi bien d'être accroupi sur les coins des tables, que niché au fond du jardin*».⁵³ Su obra quiere pertenecer a la naturaleza e integrarse en ella. «Mis relieves y mis esculturas se integran *naturalmente en la naturaleza*. Sin embargo, al estudiarlos con detenimiento se ve que han sido formadas por una mano humana».⁵⁴

¿Cómo se alcanza esta realidad?, ¿cómo podemos definirla? Arp distingue tres formas de realidad: la *objetiva*, que es la realidad en el sentido habitual de la palabra; la *subjetiva*, que es la realidad del pensamiento, la idealidad; y la realidad *primigenia*, la verdadera, que el ser humano ha perdido. Arp la

51. *Ibid.*, p. 82.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*, p. 90 [«Para él ya no se trataba de mejorar, de precisar, de especificar un sistema estético. Él quería la producción inmediata y directa, como una piedra que se desprende de una peña, como una flor que se abre, como un animal que se reproduce. [...] Él quería un nuevo cuerpo entre nosotros que se baste a sí mismo, un objeto cuyo lugar consista tanto en tumbarse sobre las esquinas de las mesas como anidar al fondo del jardín»].

54. *Ibid.*, p. 97.

designa, con una expresión tal vez no muy afortunada, realidad *mística*.⁵⁵

¿Qué entiende Arp por *realidad subjetiva*? El ser humano pone su entorno a su disposición captando las leyes y diseñando sistemas de orden; sólo su actuación da realidad a las cosas; la realidad es simplemente *su* realidad; el ser humano vive en una realidad creada «arbitrariamente» por él mismo.

La *realidad objetiva* es para Arp la figura no menos falsa y derivada que surgió como consecuencia del intento de objetivar la realidad subjetiva con la afirmación de que las cosas «en sí» no son nada más que esa realidad perceptible que hemos puesto a nuestra disposición. La imitación de este mundo fenoménico por el arte no da lugar a una realidad objetiva.

¿Y qué es la *realidad primigenia y mística* que ha de revelar una obra de arte que no imite la realidad fenoménica exterior? Arp habla de tiempos míticos envueltos en leyendas en los que todas las cosas eran *uno y todo*; «la belleza vivía desnuda entre los seres humanos». Esta belleza, a la que Arp denomina «realidad mística», participa esencialmente en el ser de las cosas (tal como decían los griegos), no es nada pensado, ni hecho ni querido. La realidad mística, que posee la belleza originaria, es un ente primigenio que ha sido ocultado por la subjetivización. La obra no imitativa, sino reveladora, verdadera, verdaderamente real, posee esta «belleza originaria». En la estética habitual se entiende lo bello a la manera de la teoría del arte, como una cualidad producida por el ser humano; ya no se alcanza lo originario.

*De plus en plus je m'éloignais de l'esthétique. Je voulais trouver un autre ordre, une autre valeur de l'homme dans la nature. Il ne devait plus être la mesure de toute chose, ni tout rapporter à sa mesure, mais au contraire toutes les choses et l'homme devaient être comme la nature.*⁵⁶

*En 1915, Sophie Tauber et moi, nous avons relâisé les premières oeuvres tirées des formes les plus simples en peinture, en broderie et en papiers collés.*⁵⁷

55. *Ibid.*, p. 82.

56. *Ibid.*, p. 90 [«Me alejaba cada vez más de la estética. Quería encontrar otro orden, otro valor del hombre en la naturaleza. El hombre ya no debía ser la medida de todas las cosas ni relacionar todo con su medida, sino que al contrario todas las cosas y el hombre debían ser como la naturaleza»].

57. *Ibid.*, p. 86 [«En 1915 Sophie Tauber y yo creamos las primeras obras basadas en las formas más simples en pintura, bordado y *collage*»].

*Ces tableaux sont des Réalités en soi, sans significations ni intention cérébrale. Nous rejetons tout ce qui était copie ou description pour laisser l'Elémentaire et le Spontané réagir en pleine liberté.*⁵⁸

¿Qué es esto elemental y espontáneo? Es la naturaleza primitiva, que se hace patente en el ser humano y a través del ser humano. Son órdenes, articulaciones; es una figura, *creación natural*, producida por el ser humano como un nivel nuevo de la naturaleza. *«Nous ne voulons pas copier la nature. Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire. Nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit et ne pas reproduire».*⁵⁹

Así como en la Edad Media la obra, en tanto que representación de una realidad sagrada, era libre de la arbitrariedad de la creación individual, ahora (en nombre de la naturaleza, de lo profano) se exige anonimato:

*Comme il n'y a pas la moindre trace d'abstraction dans cet art nous le nommons: art concret. Les oeuvres de l'art concret ne devraient plus être signées par leurs auteurs. Ces peintures, ces sculptures, ces objets, devraient rester anonymes dans le grand atelier de la nature comme les nuages, les montagnes, les mers.*⁶⁰

*J'aime la nature, mais non ses succédanés. L'art naturaliste, illusioniste est un succédané de la nature.*⁶¹

No se trata de interpretar la naturaleza, no hay que mostrar posibles aspectos de ella, sino que se trata de crear *como la naturaleza*.⁶²

58. *Ibid.*, p. 86-87 [«Estos cuadros son realidades en sí mismos, sin significado ni intención cerebral. Nosotros rechazábamos todo lo que fuera copia o descripción para dejar que lo elemental y lo espontáneo reaccionara en plena libertad»].

59. *Ibid.*, p. 98 [«Nosotros no queremos copiar la naturaleza. Nosotros no queremos reproducir, nosotros queremos producir. Nosotros queremos producir como una planta que produce un fruto y no reproducir»].

60. *Ibid.*, p. 98 [«Como en este arte no hay la menor traza de abstracción, nosotros lo llamamos “arte concreto”. Las obras del arte concreto no deberían estar firmadas por sus autores. Estas pinturas, estas esculturas, estos objetos, deberían quedar anónimos en el gran taller de la naturaleza, igual que las nubes, las montañas, los mares»].

61. *Ibid.*, p. 94 [«Yo amo la naturaleza, pero no sus sucedáneos. El arte naturalista, ilusionista, es un sucedáneo de la naturaleza»].

62. Véanse las formulaciones de Nicolás de Cusa, *De Beryllo*, VI, 7, y Dante, *Infierno*, X, 103-105.

En la misma dirección van las intenciones del escultor inglés Henry Moore. También él subraya que el artista no ha de crear *según la naturaleza*, sino *como la naturaleza*, es decir, de una manera verdaderamente creativa: «Mis esculturas se alejan cada vez más de la reproducción, son cada vez menos una copia exterior, se vuelven abstractas, como dirían algunas personas». Esta idea va acompañada de una actitud nueva respecto del material, de la exigencia de «hacer justicia» al material. Si la «naturaleza en sí» y lo bello coinciden, toda sustancia «natural» que se configure en forma de obra tendrá su propia belleza, que hay que tener en cuenta y a la que hay que hacer justicia. Hemos aprendido a valorar de una manera nueva la belleza de la naturaleza, y de las propiedades de un tipo de piedra se desprenden para un escultor unas exigencias no menos importantes que de la figura que él quiere comunicar a la piedra. El escultor ha de examinar si el «ser piedra» es adecuado al contenido de ser de la obra que quiere hacer.

También la «nueva plástica» de Mondrian quiere apartarse de todas las condiciones subjetivas y estéticas. Lo atemporal e inmutable, que Mondrian equipara con lo bello originario, está en su opinión más allá de todas las formas particulares. Por tanto, lo abstracto o (como él prefiere decir) lo absoluto de la configuración es necesario para dar con la *realidad primigenia*: «Profundamente, en lo que cambia se encuentra lo inmutable, que es de todos los tiempos y *se revela como pura belleza creadora*. Sólo esta belleza [...] es para nosotros la realidad viva: es la belleza universal. Hacerlo ver así con evidencia es el objeto de la Nueva Plástica».⁶³

Un arte abstracto que realiza lo que Mondrian denomina «belleza universal» emplea unos medios muy sencillos, elementales. Para Mondrian son la superficie, las líneas rectas horizontales y verticales que se cruzan, los tres colores fundamentales, así como el blanco, el negro y el gris. Con estos medios, Mondrian cree poder dar una figura visible a las estructuras inmutables de toda realidad: interrelaciones asimétricas, lábiles, presentan de muchas maneras diferentes el equilibrio universal que se rompe una y otra vez y que se restablece una y otra vez. «El arte es sólo un medio para alcanzar este equilibrio eterno. Tenemos que descubrir y encontrar un equilibrio concreto. La ciencia, la filosofía, todas las creaciones abstrac-

63. Piet Mondrian, *Natürliche und abstrakte Realität*, en: M. Seuphor, *Piet Mondrian*, Colonia, 1957, p. 328 [traducción española de Rafael Santos Torroella en: Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, Madrid, Debate, 1989, p. 79].

tas (como el arte) son medios para alcanzar este equilibrio». ⁶⁴ Este equilibrio alcanzable sólo mediante la configuración abstracta es un estado de paz absoluta en el que todas las tensiones se han disuelto y el *el arte se funde con la vida*. «El arte sólo es un “sucedáneo” mientras la belleza de la vida sea defectuosa. El arte irá desapareciendo a medida que la vida adquiera “equilibrio”. [...] En el futuro la realización de la expresión puramente plástica en la realidad palpable sustituirá a la creación artística. Ya no necesitaremos los cuadros y las esculturas, pues viviremos en un arte realizado». ⁶⁵

Estas frases recuerdan llamativamente a las tesis de Rimbaud sobre el final de la poesía como literatura que hemos citado al principio. La meta de Mondrian es la exposición de lo bello en un sentido ontológico, y el arte es la transformación de lo real en un estado primigenio (*equilibrium*). El hecho de sacar al concepto de lo bello del ámbito de lo estético, de la creación individual, nos acerca a la concepción ontológica de lo bello.

Naturalmente, se puede objetar que la intención ontológica (suponiendo que la aceptemos) no vale en absoluto para todo el arte actual, así como que no se puede negar cierta belleza a las obras de Arp y Moore, mientras que las construcciones de Mondrian basadas en líneas rectas y superficies son sosas y frías, lo cual no cambia al conocer sus ideas, de modo que la teoría no ayuda mucho a apreciar estas obras.

Pero la referencia a algunas tendencias de nuestra época no pretende ser válida para todo el arte actual. Sin embargo, este aspecto indica claramente que no se puede hacer justicia a ciertas obras y tendencias de hoy con las categorías «estéticas» tradicionales. Estas obras no quieren ser interpretación, configuración creativa individual de la naturaleza «representada», sino formas primigenias, realidad producida de nuevo. Si identificamos lo artístico con lo *estético*, recordamos la advertencia de Hegel sobre la muerte del arte en la época de la filosofía: «La índole peculiar de la producción artística y de sus obras ya no satisface nuestra necesidad suprema. [...] El pensamiento y la reflexión han sobrepujado al arte bello. [...] Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado». ⁶⁶

64. P. Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, Nueva York, 1951, p. 32.

65. *Ibid.*

66. Hegel, *Ästhetik*, X, I, 14-16 [traducción española de Alfredo Brotóns Muñoz en: Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, pp. 13-14].

II. LA CONDENA DEL ARTE. PLATÓN

1. El significado ontológico de lo bello

«El arte más allá del arte»

El arte de los últimos cincuenta años ha rebasado los límites del ámbito estético. Su camino lo ha conducido a no querer ser «arte» en el sentido moderno, de modo que se ha hablado de un «arte más allá del arte» (Sedlmayr) y de que deberíamos buscar otro nombre para sus obras. Por una parte, esto corresponde a las intenciones de este movimiento; por otra parte, aquí se expresa esa crítica que asegura que no se trata de un cambio de estilo, sino del final del arte. Esta crítica presupone la idea de que el arte es una interpretación de la realidad mediante el sentido que el artista le confiere. Por el contrario, los productos del «arte más allá del arte» pretenden *ser* en sí, y entre otras cosas también «naturaleza»: «Ya no existen paisajes, ni naturalezas muertas, ni caras. Lo que existe es el cuadro, el objeto, el cuadro-objeto, el objeto-cuadro, el objeto útil, inútil, bello».¹

En nuestra Introducción ya hemos mencionado una posible explicación de esta tendencia: la explotación total de las posibilidades humanas, ciertas formas finales del arte moderno que se derivaron de ahí y una hartura general condujeron a la reacción contra toda forma de lo estético, de lo no vinculante, y al deseo de regresar de algún modo a la realidad plena. Esta tendencia supera la diferencia entre arte objetivo y arte no objetivo, con la que a menudo se intenta distinguir el arte actual del arte moderno. Por lo demás, del deseo de alcanzar lo ente con la obra se deriva la

1. Fernand Léger, «Sehr aktuell sein», en: *Europa-Almanach*, 1925 [traducción española de José María Coco Ferraris en: Walter Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 150].

denominación «concreto» en vez de «abstracto», que un grupo de artistas actuales emplean para sus obras no figurativas.

Volvamos a las teorías sobre lo bello al comienzo de la historia de Occidente. Fueron las ideas generales que están contenidas implícitamente en los textos de los presocráticos lo que dirigió nuestra mirada a las intenciones de los artistas actuales, que forman parte de un contexto completamente diferente. Estas esporádicas manifestaciones preplatónicas (desde Homero, pasando por Hesíodo y los pitagóricos, hasta llegar a la filosofía de Jenofonte) adquieren en el pensamiento racional de Platón una figura clara y una fundamentación teórica sistemática.

Primero se trata del problema de lo bello en figuras, colores y sonidos (*Filebo*, 51 c-d), es decir, en el campo de la belleza *sensorial*. «Conque, si alguien afirma que cualquier cosa es bella, o porque tiene un color atractivo o una forma o cualquier cosa de ese estilo [...]».² Se habla de la belleza de los colores y de la belleza de las figuras (*Gorgias*, 465 b; *Sofista*, 251 a; *Leyes*, 669 a). Platón destaca al sentido de la vista frente a los demás órganos sensoriales (*República*, 507 c - 508 d); en *Fedro* (250 c-d) dice que la vista es el más claro y agudo de nuestros órganos sensoriales; y el elogio más grande del sentido de la vista se encuentra en *Timeo* (47 a-b). El concepto de lo bello aparece en Platón siempre en relación con el aspecto visual. En *Fedro* se dice que quien ve quiere hacer ofrendas a lo «bello» (da igual cómo esté encarnado) como si fuera una estatua. Cuando Eros es ensalzado como el dios más bello, aparece en el esplendor de su juventud (*Banquete*, 196 a-b).

Platón relaciona estrechamente lo visible (lo que se manifiesta a los sentidos) con el concepto de límite y proporción, ya que sólo lo limitado puede aparecer y ser visible. En *Filebo* (55 e) dice que lo proporcionado conduce del campo de lo bueno al campo de lo bello. En *Timeo* (31 b; 32 c) elogia la belleza del orden del mundo, que surge mediante la proporción (*Leyes*, II, 665 a).

La belleza aparece dentro de unos límites; belleza interior y belleza exterior

Delimitar, poner medida a lo ilimitado, es el origen de todo tipo de manifestación bella:

2. Platón, *Fedón*, 100 c-d [traducción española de Carlos García Gual en: Platón, *Diálogos*, vol. III, Madrid, Gredos, 1986, p. 110].

–Entonces, ¿de ello nos han nacido las estaciones y *todas las cosas hermosas*, de la mezcla de lo ilimitado y *lo que tiene límite*?

–¿Cómo no?

–Y omito el mencionar otras muchas cosas, como belleza y fuerza con salud y en las almas también otras muchas y muy hermosas cualidades.³

–La [estirpe] de lo que tiene forma *limitada* [...] nos resulta manifiesta.

–¿Cuál y cómo dices?

–La de lo igual y lo doble y todo lo que pone fin a la oposición de los contrarios, y que, al imponerles un número, los hace proporcionados y concordantes.⁴

De la proporción y la medida se derivan la salud, la música, el orden de las estaciones y todas las demás cosas bellas (*Filebo*, 26 b). La proporción, dominando la relación del cuerpo con el alma, causa la belleza del ser humano completo y lo convierte en la *visión* más *bella* y amable, de modo que un cuerpo que por ejemplo tenga las piernas desproporcionadamente largas o adolezca de algún otro tipo de medida errónea será feo (*Timeo*, 87 e). Platón distingue la belleza del cuerpo y la belleza del alma, la belleza *exterior* y la belleza *interior* (*Fedro*, 279 c; *Banquete*, 210 b): «Para que no nos extendamos demasiado en todo esto, sean bellas simplemente todas las posturas y melodías que se atienen a la virtud del alma o del cuerpo, sea de ella misma o de una imagen, y las que dependen del vicio, todo lo contrario».⁵ La virtud del cuerpo consiste en cultivar sus habilidades hasta el último límite, hasta su perfección: una vez visible su virtud, su belleza resplandece; lo mismo se puede decir de las virtudes del alma, que en forma de habilidades manifiestan mediante las acciones la esencia del ser humano.

Oh querido Pan, y todos los otros dioses que aquí habitéis, concededme que llegue a ser bello por dentro, y todo lo que tengo por fuera se enlace en amistad con lo de dentro.⁶

3. Platón, *Filebo*, 26 b [traducción española de María Ángeles Durán en: Platón, *Diálogos*, vol. VI, Madrid, Gredos, 1992, pp. 48-49].

4. *Ibid.*, 25 d-e [trad. esp. cit., p. 48].

5. Platón, *Leyes*, II, 655 b [traducción española de Francisco Lisi en: Platón, *Diálogos*, vol. VIII, Madrid, Gredos, 1999, p. 248].

6. Platón, *Fedro*, 279 b-c [trad. esp. cit., p. 413].

En tal caso, parece que la excelencia es algo como la salud, la belleza y la buena disposición del ánimo; mientras que el malogro es como una enfermedad, fealdad y flaqueza.⁷

¿Qué lleva a lo bello a manifestarse? Eros, que es *el principio generador*, en relación con las habilidades tanto corporales como espirituales.

En efecto, al estar en contacto [...] con lo bello y tener relación con ello, da a luz y procrea lo que desde hacía tiempo tenía concebido.⁸

[...] cuando uno de éstos [...] desea ya procrear y engendrar, entonces busca [...] en su entorno la belleza en la que *pueda engendrar*, pues en lo feo nunca engendrará.⁹

El amor se dirige a lo bello (*Cármides*, 167 e; *Banquete*, 206 e). La meta que el amor busca al generar el cuerpo y el espíritu es la inmortalidad.

Significado ontológico. Relación con el eros

Durante el siglo XIX la gente estaba convencida de que lo bello posee autonomía, de modo que una ciencia especial debería dedicarse a explicar su esencia: la *estética*. Si la aplicamos a la Antigüedad, esta definición de la estética es errónea, ya que pasa por alto el carácter ontológico de lo bello.

La dialéctica de lo bello, tal como se desarrolla en *Fedro* y el *Banquete*, es *ontológica*, no *estética*. Cada alma, antes de empezar a vivir, contempló en un lugar suprasensorial *lo ente en sí*. A diferencia de la justicia y la prudencia, la belleza tenía ya allí un fulgor especial. «Pero ver el fulgor de la belleza se pudo entonces».¹⁰ (Recordemos aquí una vez más el pasaje correspondiente de Jenofonte que hemos citado antes.)

[...] por lo que a la belleza se refiere, resplandecía entre todas aquellas visiones [...]. Es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan;

7. Platón, *República*, 444 e [traducción española de Conrado Eggers Lan en: Platón, *Diálogos*, vol. IV, Madrid, Gredos, 1986, p. 242].

8. Platón, *Banquete*, 209 c [trad. esp. cit., p. 259].

9. *Ibid.*, 209 b [trad. esp. cit., p. 259].

10. Platón, *Fedro*, 250 b [trad. esp. cit., p. 353].

pero con ella *no se ve la mente* [...] y lo mismo pasaría con todo cuanto hay digno de amarse. Pero *sólo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable*.¹¹

El alma recuerda ese fulgor cuando contempla las bellezas particulares; y entonces queda a merced del arrobó, de la *manía*. El arrobó ante el rostro y el cuerpo bellos conduce al amor y a la amistad; consume el paso de lo sensorial a lo ético, a una realidad superior.

Es preciso [...] que quien quiera ir por el recto camino a ese fin comience desde joven a dirigirse hacia los cuerpos bellos. Y [...] enamorarse en primer lugar de *un solo* cuerpo y engendrar en él bellos razonamientos; luego debe comprender que la belleza que hay en cualquier cuerpo es afín a la que hay en otro y que [...] es una gran necedad no considerar una y la misma la belleza que hay en todos los cuerpos. Una vez que haya comprendido esto, debe hacerse amante de todos los cuerpos bellos y calmar ese fuerte arrebato por *uno solo*, despreciándolo y considerándolo insignificante. A continuación debe considerar más valiosa la belleza de las almas que la del cuerpo, [...] para que sea obligado [...] a contemplar la belleza que reside en las normas de conducta y en las leyes [...]. Después de las normas de conducta debe conducirlo a las ciencias, para que vea también la belleza de éstas [...]. En efecto, quien hasta aquí haya sido instruido en las cosas del amor [...] descubrirá de repente, llegando ya al término de su iniciación amorosa, algo maravillosamente bello por naturaleza, a saber, aquello mismo, Sócrates, por lo que precisamente se hicieron todos los esfuerzos anteriores.¹²

Esta relación entre eros, lo bello y lo ente en sí no es de tipo estético, sino un progreso por los *niveles del ser*, un progreso metafísico que conduce de un mundo aparente al ser mismo.

El juego de amor de la naturaleza pertenece, según los textos que hemos citado, al ámbito de lo bello, pero éste va más allá del mundo de los sentidos. La belleza posee una exterioridad de la que otros niveles de la realidad (como la verdad) carecen. La *belleza visible del cuerpo* es para Platón el *camino regio hacia las ideas*: esto es la función de la belleza en el conjunto de la vida espiritual. Todas las alusiones de los presocráticos y de Jenofonte a la rela-

11. *Ibid.*, 250 d [trad. esp. cit., p. 354].

12. Platón, *Banquete*, 210 a - e [trad. esp. cit., pp. 261-263].

ción entre la belleza y la visibilidad son explotadas filosóficamente por Platón en sentido ontológico. Si la belleza no existiera, no captaríamos la perfección, la armonía y la divinidad del mundo.

Lo bello y su poder

El pasaje del *Banquete* de Platón que define la esencia del eros como el impulso hacia lo bello posee cierto paralelismo con las frases de Jenofonte que hemos interpretado antes. Jenofonte empieza por lo bello y muestra cómo actúa y atrapa al ser humano (a esto lo llama *éros*). Platón hace al revés: comienza por el fenómeno del eros (entendido como una experiencia humana fundamental) y muestra cómo conduce a lo *ente primigenio*, que en su fulgor es definido como *lo bello*. Antes de este pasaje no se menciona lo bello artístico ni la esencia de la obra de arte.

El *Banquete* de Platón es tan conocido que no necesitamos citar literalmente el texto. Tras los diversos encomios de Eros, Sócrates toma la palabra y subraya que antes de elogiarlo habría que definir su esencia y sus obras (*Banquete*, 199 c). Sócrates expone dos cosas: a) todo impulso es un impulso *hacia algo*; «¿es acaso Eros de tal naturaleza que debe ser amor de algo (τινὸς ἔρως) o de nada?». ¹³ b) Todo impulso va hacia algo *que no tenemos* y que nos falta; «también éste y cualquier otro que sienta deseo, desea lo que no tiene a su disposición y no está presente, *lo que no posee*, lo que él no es y de lo que está falto». ¹⁴ El texto griego dice *μη παρόντος*, que se debería traducir como «lo todavía no manifiesto, lo todavía no patente». Esta aclaración es importante, pues indica un rasgo esencial del eros. Quien desea algo todavía no está en la claridad, en la luz, en lo patente, sino que se mueve todavía en lo indefinido, en la oscuridad. El estado erótico está entre el ser y el no-ser, es un devenir que todavía está «de camino» a la meta y al final.

Para los griegos, la meta del impulso (como final y límite que el impulso lleva en sí) es un momento esencial de la manifestación de lo real: sólo lo que aparece dentro de los límites que le corresponden ha alcanzado su final y, por tanto, su consumación. De ahí que todo impulso aspire a la realidad.

13. *Ibid.*, 199 c [trad. esp. cit., p. 240].

14. *Ibid.*, 200 e [trad. esp. cit., pp. 242-243].

Esta interpretación de Eros queda confirmada cuando nos encontramos con el término «belleza»:

–¿Pero no se ha acordado que ama *aquello de lo que está falto y no posee*?

–Sí –dijo.

–Luego Eros no posee *belleza* y está falto de ella.¹⁵

Así pues, el devenir (ese estado entre no-ser y ser) es un estado menesteroso, ya que todavía no ha alcanzado su final (que actúa en él); el final, el ser; que en su manifestación es identificado aquí con la belleza. Por consiguiente, Eros no es un *dios*, sino un demon; lo demoníaco consiste en no haber acabado, en estar de camino, en no haber llegado aún:

–[...] Dime, ¿no afirmas que todos los dioses son felices y bellos? [...] ¿Y no llamas felices, precisamente, a los que poseen las cosas buenas y *bellas*? [...] Pero en relación con Eros al menos has reconocido que, por carecer de cosas buenas y bellas, desea precisamente eso mismo de lo que está falto. [...] ¿Entonces cómo podría ser dios el que no participa de lo bello y de lo bueno? [...]

–¿Qué puede ser, entonces, Eros? –dije yo. [...]

–Un gran demon, Sócrates.¹⁶

Eros, impulso y procreación en lo bello

Como Eros está «en medio» (μεταξύ) entre ser y no-ser, como es un demon, se le encarga la tarea de mediador: «Interpreta y comunica a los dioses las cosas de los hombres y a los hombres las de los dioses, súplicas y sacrificios de los unos y de los otros órdenes y recompensas por los sacrificios. Al estar en medio de unos y otros llena el espacio entre ambos, de suerte que *el todo queda unido consigo mismo como un continuo*».¹⁷ Así pues, no sólo Eros, sino también lo bello (de donde procede Eros), tiene un significado *existencial* y *metafísico*. Lo bello queda trasladado al campo de lo divino, y Eros, al conducir allí, hace que lo ente primigenio se manifieste.

15. *Ibid.*, 201 b [trad. esp. cit., p. 243].

16. *Ibid.*, 202 c - d [trad. esp. cit., p. 246].

17. *Ibid.*, 202 e [trad. esp. cit., p. 259].

El impulso hacia algo y su meta (eros y belleza) son distinguidos rigurosamente, de modo que aquello hacia donde el impulso conduce (su final, su meta) no es un *devenir*, sino un *ser*, en relación con el cual el devenir y sus elementos podrán aparecer como tales. Todo devenir sucede en el tiempo (pues los elementos del devenir son el «todavía no», el «ya no» y el «ahora»), y *el ser en su manifestación*, como meta del devenir, no es sólo lo bello, sino también lo *eterno*, lo que está fuera del tiempo y hace posible la experiencia del tiempo. De ahí la relación metafísica entre belleza, eternidad e inmortalidad.

—Pues bien —dijo ella—, puesto que el amor es siempre esto [el impulso hacia lo bello], ¿de qué manera y en qué actividad se podría llamar amor al ardor y esfuerzo de los que lo persiguen? [...] Esta acción especial es, efectivamente, una *procreación* en la belleza, tanto según el cuerpo como según el alma. [...] Impulso creador, Sócrates, tienen, en efecto, todos los hombres, no sólo según el cuerpo, sino también según el alma, y cuando se encuentran en cierta edad, nuestra naturaleza desea procrear. Pero no puede procrear en lo feo, sino sólo en lo *bello*. La unión de hombre y mujer es, efectivamente, procreación y es una obra divina, pues la fecundidad y la reproducción es lo que de *inmortal* existe en el ser vivo, que es mortal. [...] Pues el amor, Sócrates —dijo—, no es amor de lo bello, como tú crees.

—¿Pues qué es entonces?

—Amor de la generación y procreación en lo bello. [...] Ahora bien, ¿por qué precisamente de la generación? *Porque la generación es algo eterno e inmortal* en la medida en que pueda existir en algo mortal. [...] Así pues, según se desprende de este razonamiento, necesariamente el amor es también amor de la *inmortalidad*.¹⁸

La relación entre Eros, impulso y procreación en lo bello (y por tanto participación en la eternidad) muestra definitivamente el carácter metafísico de lo bello: como el impulso hacia lo bello es el impulso hacia el ser, la única posibilidad de participar durante el devenir en el ser es la procreación; participar en el ser significa participar en lo que es y no deviene (ni surge ni perece), en lo que está fuera del tiempo, en lo que mediante su existencia proporciona la medida para la experiencia del tiempo.

18. *Ibid.*, 206 b -207 a [trad. esp. cit., pp. 254-255].

Una cosa ya está clara: la belleza tiene en Platón un significado no estético, sino ontológico. La belleza es la manifestación del ser en sus diversos niveles, desde lo sensorial hasta lo espiritual. En este sentido, el impulso hacia la belleza es lo mismo que el *impulso hacia la realidad*, nos pone de camino hacia lo ente primigenio, hacia lo imperecedero, inmutable, eterno.

Desde aquí es posible comprender ese concepto de belleza influido por el neoplatonismo de acuerdo con el cual las sustancias por las que algo está formado o construido son entendidas como *niveles del ser*. El arte bizantino establece una jerarquía de los materiales cuyo criterio es hasta qué punto cada material participa en lo luminoso, imperecedero y eterno. Desde aquí hay que juzgar el valor de los mosaicos y de la orfebrería. Cuando en las fuentes de esa época se habla de la belleza del material, de lo grande y excelso que es uno en comparación con otro, no debemos entender los juicios en sentido «estético». El concepto de belleza se refiere, comenzando por el material, a la exposición de los niveles superiores de la realidad. El complejo valor de los materiales no se puede captar desde la relatividad de los estímulos sensoriales, los juicios de gusto cambiantes históricamente, las impresiones estéticas condicionadas psicológica e individualmente. Cuando hoy en día el enjuiciamiento de esas obras se basa precisamente en estos factores, pasa estéticamente por alto sus intenciones más profundas.

Con cuánta fuerza las ideas platónicas y neoplatónicas entraron en el arte cristiano medieval lo mostrará Rosario Assunto en su trabajo sobre la teoría de lo bello en la Edad Media. Aquí sólo podemos mencionar la primacía del significado religioso ontológico sobre los valores puramente estéticos.

La cúpula [de la iglesia] no es aquí simplemente una semiesfera, sino la bóveda celeste; el ábside es el oriente, donde Jesucristo aparecerá como juez. Las teofanías expuestas aquí no tienen un valor pedagógico o decorativo, sino que son la proclamación misma, la garantía del acontecimiento que los vivos y los muertos (dirigidos al Este) esperan. La exposición anticipada es la acción misma, que sucede de antemano; es profética, como un sueño. El tiempo es una ilusión, es el eterno retorno; la serpiente de Cronos abarca con su movimiento circular el pasado, el presente y el futuro. La transferencia de las fuerzas sucede de muchas maneras. [...] Los creyentes se postraban hacia la madre tierra en las grutas sagradas; po-

nían sus manos sobre la tumba de Jesucristo o de los santos, e impregnaban así los rosarios o las medallas con sus méritos. La visión es un contacto desde lejos, y el poder de las imágenes y de las formas arquitectónicas actúa también sobre el creyente.¹⁹

Plotino (*Enéadas*, IV, 3, 11) da expresión a la convicción de que una estatua garantiza la presencia del dios. Posteriormente los cristianos malentendieron el fundamento teórico de esta idea y la rechazaron por idólatra, lo cual excluye una concepción estética de las obras de arte. El aspecto a-histórico y extra-estético está presente en todas las comunidades arcaicas, pero es contrario a la sociedad moderna. El interés actual por el mundo arcaico es el resultado de una crisis de la sociedad moderna y de las categorías de su historia cultural. Un rasgo esencial de nuestro tiempo es, o era, el impulso hacia lo nuevo, hacia lo que todavía no es; mientras que el mundo arcaico rechaza lo nuevo, lo efímero. Todo su esfuerzo y toda su atención al realizar obras que hoy consideramos artísticas se dirigía a lo que retorna y persiste; y esto significa evitar los acontecimientos subjetivos, particulares, incluido lo estético.

Malentendidos de la actitud estética moderna

El malentendido en la manera de ver y entender, por ejemplo, el arte bizantino se debe a que el ser humano moderno no es capaz de coordinar su forma subjetiva y estética de experiencia con la intención ontológica de las obras. Estamos acostumbrados a atribuirles como la meta de su configuración *una* de las muchas interpretaciones posibles del ser. De este modo las clasificamos históricamente y las colocamos en el mismo plano que las obras modernas, las cuales descubren una y otra vez nuevos aspectos del mundo. Sin embargo, esas obras nunca tuvieron la intención de interpretar el mundo, el ser humano o el ser; querían ser *realidad*, planteaban esa pretensión cosmológica de totalidad que confiere significado sacro y es determinante para todas las obras que surgen en un mundo mítico, incluidas las de las grandes civilizaciones no europeas.

El ser humano moderno tiende a criticar el concepto griego de belleza con el argumento de que éste introduce equivocada-

19. L. Hautecoeur, *Mystique et Architecture*, París, 1954, p. 287.

mente categorías estéticas en el mundo natural, lo cual sería un malentendido gravísimo (como decía todavía Benedetto Croce), pues lo estético es exclusivamente producto de la actividad humana y no debe ser buscado ni encontrado en la naturaleza. De hecho, el malentendido está en nuestro desconocimiento del significado ontológico del concepto de belleza en la Antigüedad. Transferimos problemas modernos a un campo que no tiene elementos comunes o similares con ellos.

Esta idea tiene un significado hermenéutico muy importante. Platón explica en *Fedro* que todo lo escrito, igual que toda obra de arte, permanece mudo hasta que alguien lo interpreta y lo hace hablar. Este intérprete tiene que adaptarse al lenguaje propio de la obra. Las obras que surgen de la intención sacra no se deben interpretar de una manera puramente formalista, es decir, de acuerdo con los puntos de vista de la composición, de las relaciones cromáticas, de los principios constructivos; más bien, estas obras exigen un conocimiento preciso de los significados ontológicos, sin los cuales el intento de hacer hablar a la obra fracasa y desemboca en una pseudo-empatía diletante, basada en el gusto subjetivo. Estos conocimientos no son habituales entre nosotros, ya que desde hace siglos la manera de pensar e interpretar se aleja cada vez más de ellos. Así pues, para llevar a cabo esta tarea hay que ejecutar primero unos esfuerzos científicos completamente nuevos.

Por lo demás, tenemos una alusión interesante al carácter de realidad de las obras míticas y sacras en el hecho de que tras los enfrentamientos bélicos el vencedor intentaba destruir por completo las construcciones e imágenes sagradas. Éstas eran la única forma válida del ser. Una vez destruidas, la propia realidad del enemigo desaparecía. Estas destrucciones no deben ser entendidas en sentido moderno como signos de barbarie o de desprecio de los valores históricos, artísticos, museales.

Las formas primigenias de Platón y el equilibrio universal de Mondrian

La valoración no estética del material, las formas y las figuras no se da sólo en el mundo sacro de tiempos pasados, sino también en el arte profano actual. Platón ve en las formas geométricas sencillas (la línea recta, el círculo, el triángulo, la esfera) la

belleza en sí porque reconoce en estos elementos las *formas primigenias del ser* (en *Timeo* sirven para construir el mundo), elementos estructurales de la realidad:

En efecto, con la belleza de las figuras no intento aludir a lo que entendería la masa, como la belleza de los seres vivos o la de las pinturas, sino que, dice el argumento, aludo a *líneas rectas o circulares* y a las superficies o sólidos procedentes de ellas por medio de tornos, de reglas y escuadras, si me vas entendiendo. Pues afirmo que estas cosas no son bellas relativamente, como otras, sino que son siempre bellas por sí mismas y producen placeres propios que no tienen nada que ver con el de rascarse.²⁰

Las formas geométricas son niveles de la realidad, *formas primigenias, algo que es en sí y que no está condicionado sensorialmente*.

En el arte actual existe la tendencia a diseñar con formas primigenias un símbolo de la armonía, rechazando por tanto la copia estética de la realidad. Este intento puede parecer «platónico», pero en realidad tiene lugar con unos presupuestos completamente diferentes y con una noción de los elementos fundamentales y de las formas de la realidad completamente diferente. A esto parecen aludir las siguientes frases de Mondrian:

Las formas limitadas son elementos *particulares*, es decir, no universales. Es evidente que, hasta cierto punto, todas las formas son limitadas y, por lo tanto, el liberarse de su limitación es algo relativo. Está claro que la forma abierta es menos limitada que la forma cerrada. Deben considerarse como cerradas aquellas formas cuyos límites no tienen principio ni fin, como el círculo. Las formas cerradas por líneas rectas son más abiertas que aquellas cuyo contorno describe una línea curva, puesto que surgen de puntos de intersección de líneas. Excluí cada vez más todas las líneas curvas, hasta que, por último, mi obra estuvo formada *únicamente por líneas verticales y horizontales que formaban cruces, cada una separada y apartada de la otra. Verticales y horizontales son expresión de dos fuerzas opuestas; este equilibrio de opuestos existe en todas partes y lo domina todo*.²¹

20. Platón, *Filebo*, 51 c [trad. esp. cit., p. 95].

21. P. Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, Nueva York, 1947, citado en Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburgo, 1956, p. 101 [traducción española de José María Coco Ferraris en: W. Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 141].

2. La definición del arte

El origen divino de la poesía

La definición ontológica de lo bello nos conduce ahora a la cuestión de cómo entiende Platón el arte y la belleza de la obra de arte. En todo caso, el arte no tiene su lugar en un ámbito «estético» en el que el ser humano estaría liberado del compromiso y la seriedad de la realidad. Así, Platón dice expresamente en la *República*: «Y a los fundadores de un Estado corresponde conocer las pautas según las cuales los poetas deben forjar los mitos y de las cuales no deben apartarse sus creaciones».²²

El *origen del arte* es para Platón misterioso; si derivamos el arte de la inspiración divina, no podremos acercarnos a su origen. El origen de la poesía desde la *manía*, la locura, el éxtasis («estar fuera de sí»), el entusiasmo, el arrobamiento divino, le otorga un carácter objetivo. Platón distingue cuatro tipos de *manía* y las enumera en *Fedro*: el éxtasis del vidente y el profeta, el de la locura causada por un dios, el de la exaltación causada por las musas (arte) y el del eros, es decir, el éxtasis en que el alma contempla la belleza sensorial y experimenta lo bello en sí.

Obviamente, Platón está tan impresionado por la precisión con que los artistas y los poetas exponen y describen (en especial porque Platón niega que a la base de la creación artística haya un *saber* fundado) que los ve como un regalo de los dioses que nos permite superar el desamparo y las carencias de lo humano; Platón casi deriva el arte de un acto de *compasión divina*. En el arte tiene lugar un proceso espiritual diferente del conocimiento: «Decíamos que los dioses, apiadándose de nosotros, nos dieron a Apolo y las Musas como compañeros y jefes de nuestras danzas, y además mencionamos un tercero, si recordamos, Dioniso».²³

Platón se sorprende una y otra vez ante la habilidad de los rapsodas para recitar e interpretar a Homero, por ejemplo; como dice *Ion*, este don no se deriva del conocimiento: el rapsoda habla gracias a una inspiración divina. La musa provoca en el poeta el entusiasmo, y en éste participan los intérpretes y los oyentes, los cuales sólo pueden comprender la obra así.

22. Platón, *República*, 379 a [trad. esp. cit., p. 138].

23. Platón, *Leyes*, II, 665 a [trad. esp. cit., p. 269].

Si el material de una obra de arte ya tiene significado ontológico, pues mediante sus propiedades *alude* a algo ahistórico, duradero, eterno, y *participa* en este ente primigenio, la *exposición* de la realidad primigenia a través de ese material es una reproducción, y en este sentido una imitación (*mímesis*): Platón ve en esta imitación la esencia del arte.

Tenemos que esbozar, aunque sólo sea brevemente, el concepto *mímesis* en el significado que tenía ya antes de Platón.

Este término no aparece ni en Homero ni en Hesíodo; tampoco sus formas adjetivas o adverbiales derivadas. Tampoco aparece en los líricos, con la excepción de Teognis y Píndaro. Según Boisacq y Prellwitz, el origen etimológico de *mímesis* es oscuro. Pero el hecho de que la palabra μῖμος, que está emparentada con *mímesis*, se difundiera en Sicilia mediante la poesía dramática de Sofrón y se impusiera como denominación de todo el género poético demuestra que en ese momento (siglo V a. C.) el concepto era conocido y de uso frecuente.

Teognis se lamenta de que no puede entender la manera de pensar de las personas, pues haga lo que haga, bueno o malo, es criticado por ellas, y entonces dice: «mas ninguno de los necios sabe imitar».²⁴ Píndaro dice que el flautista Midas sabía «imitar el funeral gemido que de las temblorosas mandíbulas de Euríala brotara».²⁵ Heródoto cuenta que Ariandes, el gobernador de Egipto, imitó a Darío.²⁶ Y también cuenta que Cambises, el rey de Persia, destruyó y quemó muchas estatuas de dioses cuando conquistó Menfis. Además se burló de la estatua de Hefesto, que tenía el tamaño de un enano. En su descripción de esta estatua Heródoto dice que era «la imagen (μίμησις) de un pigmeo».²⁷ También encontramos esta palabra (con el significado de «imitación») usada como verbo en Esquilo (*Coéforos*, 564; *Fragmentos*, 374). Mientras que en las obras de Sófocles que se conservan el término *mímesis* no aparece, en Eurípides se pueden mencio-

24. Teognis, *Elegías*, I, 370 [traducción española de Francisco J. Navarro Gómez para este volumen].

25. Píndaro, *Píticas*, XII, 20 [traducción española de Alfonso Ortega en: Píndaro, *Odas y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1984, p. 213].

26. Heródoto, *Historia*, IV, 166.

27. *Ibid.*, III, 37 [traducción española de Carlos Schrader en: Heródoto, *Historia: libros III-IV*, Madrid, Gredos, 1979, p. 87].

nar muchos pasajes. En *Ion* Creusa describe a su hijo el bordado que ella misma tejió y en el que lo representó, y le dice que también había representado unas serpientes «en imitación de Erictonio».²⁸ (Véase también *Helena*: «Visible tienes ante ti a tu esposo Menelao, que ha venido hasta aquí privado de sus naves y de tu espectro».²⁹ Véase también el verso 940, así como *Electra*, 1037, e *Hipólito*, 114.)

En la comedia de Aristófanes *Las ranas*, v. 109, leemos que Dioniso, cuando descende con sus esclavos al Hades y se encuentra con Heracles, le dice a éste que ha bajado debido al poeta muerto y que ha imitado su ropa (véase también *Tesmoforias*, v. 156)

Si pasamos a la prosa griega, encontramos también aquí el término *mímesis* con el mismo significado (por ejemplo, Tucídides, I, 95, 3). Jenofonte hace que en sus *Recuerdos* (III, 10) Sócrates le pregunte al pintor Parrasio si los pintores también son capaces de *representar* el ánimo o si éste no es representable.

También los oradores áticos usan a menudo el verbo μιμέομαι. En Isócrates significa «reproducir» o «representar»: «Sería, en efecto, una vergüenza que las pinturas reprodujeran la belleza de los seres vivos y, en cambio, los hijos no imitasen a los buenos padres».³⁰ Plutarco se pregunta en sus *Charlas de sobremesa* «por qué oímos con gusto a los que imitan a irritados y afligidos y con disgusto cuando se debaten en estos sufrimientos». Una posible respuesta dice «que, como el imitador está en mejor situación que el que de verdad sufre y se diferencia de él en que no sufre, nosotros, conscientes de esto, nos deleitamos y alegramos». Otra respuesta dice así: «como al irritado o afligido de verdad se le ve con unos sentimientos y emociones corrientes, en tanto que en la imitación aparece cierto ingenio y don de persuasión, si precisamente se acierta, tendemos por naturaleza a disfrutar con éstos y nos apesadumbramos con aquéllos».³¹ El

28. Eurípides, *Ion*, v. 1429 [traducción española de José Luis Calvo Martínez en: Eurípides, *Tragedias*, vol. II, Madrid, Gredos, 1978, p. 206]. Véase también v. 451.

29. Eurípides, *Helena*, v. 875 [traducción española de Luis Alberto de Cuenca en: Eurípides, *Tragedias*, vol. III, Madrid, Gredos, 1979, p. 49].

30. Isócrates, *A Demónico*, 11 [traducción española de Juan Manuel Guzmán Hermida en: Isócrates, *Discursos*, vol. I, Madrid, Gredos, 1979, p. 146]. Véase también *Areop.*, 84.

31. Plutarco, *Quaestiones convivales*, 5, 673 c [traducción española de Francisco Martín García en: Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, vol. IV, Madrid, Gredos, 1987, pp. 227-229].

mismo Plutarco declara en su obra *De audiendis poetis* que la poesía es un arte imitativo y que «[...] por su propia naturaleza lo feo no puede ser bello. Pero la imitación, si alcanza la semejanza ya sea sobre algo feo ya sea sobre algo bello, es alabada».³²

Luciano cuenta en su diálogo *Sobre la danza* que un bárbaro que visitó a Nerón contempló la actuación de un bailarín, y a continuación Nerón le invitó a pedir lo que quisiera. El bárbaro pidió llevarse al bailarín, pues mediante él podría exponer a su pueblo sus deseos y sus órdenes: «representaba con tanta claridad que, aunque no entendía lo que se cantaba, pues era medio griego, lo comprendía todo».³³ Más adelante, Luciano habla de un bailarín que representaba (imitaba) de tal manera a Áyax enfurecido que parecía que se había vuelto loco él mismo, debido a su imitación exagerada. La mayoría de los espectadores se echaron a reír, pero otros tenían miedo porque «sospechaban que por el excesivo entusiasmo en la imitación había ido a parar en una verdadera locura».³⁴

De estas citas se desprende que el término *mimesis* y sus derivados significan «imitación» o «representación», y que ambos significados no son contradictorios. Esto también vale para Platón. Así, en *Crátilo* leemos:

Si quisiéramos, pienso yo, *manifestar* lo alto y lo ligero, levantaríamos la mano hacia el cielo *imitando* la naturaleza misma de la cosa [...]. Si quisiéramos *indicar* un caballo a la carrera, o cualquier otro animal, sabes bien que *adecuaríamos* nuestros cuerpos y formas a las de aquéllos. [...] Creo que habría una *manifestación* de algo cuando el cuerpo, según parece, *imitara* aquello que pretendiera manifestar.³⁵

Y en la *República* Platón escribe:

Pero cuando se presenta un discurso como si fuera otro el que habla, ¿no diremos que *asemeja lo más posible su propia dicción*

32. Plutarco, *Quomodo adulescens poetas audire debeat*, 18 A [traducción española de José García López en: Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, vol. I, Madrid, Gredos, 1992, p. 100].

33. Luciano, *De saltatione*, 64 [traducción española de Juan Zaragoza Botta en: Luciano, *Obras*, vol. III, Madrid, Gredos, 1990, p. 70].

34. *Ibid.*, 83 [trad. esp. cit., p. 78].

35. Platón, *Crátilo*, 423 a [traducción española de J. L. Calvo en: Platón, *Diálogos*, vol. II, Madrid, Gredos, 1983, pp. 432-433]. Véase también 423 d.

a la de cada personaje que, según anticipa, ha de hablar? [...] Y asemejarse uno mismo a otro en habla o aspecto, ¿no es *imitar a aquel al cual uno se asemeja*? [...] En el caso presente, por lo tanto, parece que tanto éste como los demás poetas componen la narración mediante imitaciones.³⁶

Para conocer el significado de *mímesis* en Platón no podemos seguir acumulando citas. La interpretación precisa de este término se desprenderá de una investigación de lo que debe ser el objeto de la imitación en relación con el arte.

Objeto de la imitación. Tres niveles de la realidad

Según Platón, el nivel más alto de la realidad es el ser primigenio, el reino de las figuras e ideas primigenias. Lo ente que conforma nuestro mundo visible y audible (sensorial) es una «copia», una sombra del ser primigenio, y necesitamos el conocimiento (ἐπιστήμη) para integrar los fenómenos sensoriales en un orden. Pues conocer significa *aprehender* lo que en este mundo de sombras los sentidos nos muestran de manera variada y cambiante, es decir, recogerlo bajo una idea, en una figura que aclare la esencia de los fenómenos. Fundamental, demostrar, saber, es la capacidad de indicar las razones de este conocimiento de la multiplicidad, para averiguar los principios que mandan en el primer mundo, verdaderamente ente. Por tanto, saber y demostrar significan remontarse hasta ese mundo.

El arte como *mímesis* (imitación, representación) surge mediante la reproducción del mundo de las sombras. Como los objetos de la percepción sensorial son imitaciones de las imágenes primigenias, de las ideas, que el conocimiento racional pondrá a nuestro alcance, el artista es un *imitador de una imitación*, pues sólo captura la apariencia de una realidad que por su parte es una *reproducción efímera de imágenes primigenias*. Por tanto, el artista es un impostor y un imitador (*República*, 598 b). Se queda en el tercer nivel de la realidad, por debajo de la verdad.

36. Platón, *República*, 393 c [trad. esp. cit., pp. 161-162]. Véase también *Sofista*, 235 d-e, 267 a; *República*, 373 b, 501 b, 602 b; *Timeo*, 29 b.

En todo caso, Platón distingue el arte *productivo* del arte *puramente imitativo*. Un arte productivo es, por ejemplo, la arquitectura, que para Platón pertenece a un nivel superior a la pintura y a la escultura. La arquitectura no imita el mundo de las sombras, sino que produce algo que gracias al arte existe en el mundo de las sombras. Esta distinción fue posteriormente muy importante en la teoría del arte del Renacimiento.

Si la imitación reproduce una realidad cuya forma primigenia coincide con la idea, también el arte productivo puede imitar ideas:

—¿Podrías decirme en líneas generales qué es la imitación (μίμησις)? [...] Pues creo que acostumbrábamos a postular *una Idea única* para cada multiplicidad de cosas a las que damos el mismo nombre. ¿O no me entiendes?

—Sí, te entiendo.

—Tomemos ahora la multiplicidad que prefieras. Por ejemplo, si te parece bien, hay muchas camas y mesas.

—Claro que sí.

—Pero Ideas de estos muebles hay dos: una de la cama y otra de la mesa.

—Sí.

—¿Y no acostumbramos también a decir que el artesano *dirige la mirada hacia la Idea* cuando hace las camas o las mesas de las cuales nos servimos, y todas las demás cosas de la misma manera? Pues ningún artesano podría fabricar la Idea en sí. O ¿de qué modo podría? [...] si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos los lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de que acabo de hablar.

—Sí, en su apariencia, *pero no en lo que son verdaderamente*.

—Bien; y vienes en ayuda del argumento en el momento requerido. Uno de estos artesanos es el pintor, creo. ¿O no?³⁷

—¿Y el fabricante de camas? Pues hace un momento decías que no hace la Idea (aquello por lo cual decimos que la cama es cama), sino una cama particular.

—Lo decía, en efecto.

—Por lo tanto, si no fabrica lo que realmente es, no fabrica lo real, sino algo que es semejante a lo real, mas no es real. [...] ¿Quieres ahora que, en base a estos ejemplos, investiguemos qué cosa es la imitación?

37. Platón, *República*, 595 d - 596 e [trad. esp. cit., pp. 458-459].

- Si te parece.
- ¿No son tres las camas que se nos aparecen, de una de las cuales decimos que existe en la naturaleza y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios? ¿O por quién más podría haberlo sido?
- Por nadie más, creo.
- Otra, la que hace el carpintero.
- Sí.
- Y la tercera, la que hace el pintor. ¿No es así?
- Sea.
- Entonces el pintor, el carpintero, Dios, estos tres presiden tres tipos de camas. [...] ¿Quieres entonces que demos a éste [a Dios] el nombre de «productor de naturalezas» respecto de la cama, o algún otro semejante?
- Es justo, ya que ha producido en la naturaleza tanto este objeto como todos los demás.
- ¿Y en cuanto al carpintero? ¿No diremos que es artesano de una cama?
- Sí.
- ¿Acaso diremos que también el pintor es artesano y productor de una cama?
- De ninguna manera.
- Pero, ¿qué dirás de éste en relación con la cama?
- A mí me parece que la manera más razonable de designarlo es «imitador» (μιμητήν) de aquello de lo cual los otros son artesanos.³⁸

Así pues, el pintor es un puro reproductor; un sofista, pues simula lo no-real (la realidad exterior).

También en el *Sofista* (265 a-b) Platón distingue arte productivo y arte imitativo. En tanto que arte *productivo*, la arquitectura tiene la primacía sobre la escultura y la pintura, que se agotan en la imitación. La misma división conceptual se encuentra en *Teeteto* (266 c-d). También en el *Sofista* (266 c) la casa pintada es, a diferencia de la casa construida, un sueño creado para los despiertos: el artesano que construye una cama está más cerca de la verdad y del conocimiento que el artista que pinta una cama (*República*, 597 a-c). En *Crátilo* (430 d) Platón atribuye a las artes plásticas «corrección» si reproducen fielmente para los ojos un objeto. Este concepto de corrección hay que aclararlo. Es importante que para Platón la medida de la «corrección» es al mismo tiempo un criterio de calidad que le permite distinguir una obra buena de una obra mala.

38. *Ibid.*, 597 a-e [trad. esp. cit., pp. 460-461].

La poesía es el arte que se ocupa de los discursos y los mitos: Platón llama al poeta «mitólogo» (*Leyes*, 941 b; *República*, 392 d, 398 b; *Fedro*, 61 b). El poeta es el inventor de relatos, de acciones: acontecimientos pasados, presentes o futuros: «¿acaso no sucede que todo cuanto es relatado por compositores de mitos o por poetas es una narración de cosas que han pasado, de cosas que pasan y cosas que pasarán? [...] Pero la narración que llevan a cabo puede ser simple, o bien producida por medio de la imitación». ³⁹ El artista imita a las personas que actúan y que mediante sus acciones creen hacer algo bueno o malo (*República*, 603 c) y parecen apenadas o alegres.

La acción es un elemento esencial de la poesía, su auténtico objeto, pues mediante ella el ser humano se manifiesta en la disputa entre razón y pasión que lo caracteriza. El carácter humano se convierte en el objeto de la poesía, y ésta devuelve al ser humano a su esencia más propia (*República*, 400 d-e, 401 a, 603 d, 605 a): «la poesía imitativa imita, digamos, a hombres que llevan a cabo acciones voluntarias o forzadas, y que, a consecuencia de este actuar, se creen felices o desdichados; y que en todos estos casos se lamentan o se regocijan». ⁴⁰

Ya podemos comprender el significado amplio del concepto «corrección» en Platón: si el arte reproduce un nivel de la realidad (el mundo de las sombras), los elementos de los que hemos hablado los tiene que manifestar mediante su creación como rasgos esenciales. De lo contrario, el arte no tiene sentido.

También la música es imitativa en este sentido (*Leyes*, II, 668 a). Es capaz de exponer el comportamiento de personas buenas y malas, para lo cual recurre exclusivamente a la analogía que hay entre los ritmos y las armonías y los caracteres. Así, sólo el músico puede decidir qué tipo de compás corresponde como expresión a cada modo de vida (*Leyes*, 669 d-e, 798 d-e; *República*, 400 a). Las danzas son imitación de modos de comportamiento que corresponden a acciones, destinos y caracteres (*Leyes*, 795 e - 796 c).

39. *Ibid.*, 392 d [trad. esp. cit., p. 160].

40. *Ibid.*, 603 c [trad. esp. cit., p. 470].

Así pues, un elemento esencial del objeto del arte sería la acción humana (πρᾶξις) en la medida en que hace patentes actitudes y caracteres. Esto significa que el contenido *vigente*, el valor moral de las acciones, las actitudes y las pasiones humanas es la base para juzgar la obra de arte. De aquí surge al mismo tiempo la crítica de Platón al arte: como éste no brota del conocimiento, es difícil que exponga los significados *vigentes* de las acciones humanas, por lo que en la mayoría de los casos conduce a un engaño peligroso.

Sócrates pregunta en la *Apología* a los políticos, a los artesanos y a los poetas cuál es su sabiduría, y el resultado en relación con los poetas es el siguiente: «Así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos. En efecto, también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen».⁴¹ Platón demuestra de la siguiente manera que los poetas no poseen conocimiento: los propios rapsodas (los intérpretes de los poetas) dicen que sólo pueden interpretar cada uno a *un* poeta (*Ion*, 530 d, 531 a); por tanto, su habilidad no procede del conocimiento, pues quien sabe algo lo sabe no sólo sobre un caso particular. Un médico tiene que poder curar a más de una persona. Ningún poeta puede explicar lo que dice. Así pues, el arte no toma el camino del conocimiento, no busca la esencia de las cosas, la naturaleza real de los diversos objetos, sino que se basa en la mera verosimilitud y en las apariencias (*República*, 511 e, 602 a).

En esta última objeción contra el arte hay una objeción más: que el artista no sólo *no sabe*, sino que además se dirige a *apariencias*, al comportamiento humano tal como lo encontramos en la historia, *en nuestro mundo que cambia sin cesar*:

—Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a *lo que es* tal como es o a *lo que aparece* tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?

—De la apariencia.

41. Platón, *Apología de Sócrates*, 22 b-c [traducción española de J. Calonge Ruiz en: Platón, *Diálogos*, vol. I, Madrid, Gredos, 1981, p. 156].

—En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen.⁴²

Así pues, Platón contrapone al ámbito de lo bello (al resplandor de lo ente primigenio) lo bello del arte, y lo bello del arte ocupa un nivel más bajo, pues el artista reproduce el nivel más bajo de la realidad, que se manifiesta en el mundo de las sombras. Por eso, en el libro V de la *República* (476 b) Platón desprecia profundamente y excluye del estrecho círculo de los entendidos a los «amantes de los espectáculos», a los aficionados sencillos al arte: les niega la capacidad de conocer la esencia de lo bello.

Si lo bello, en su nivel inferior en el arte, es la imitación o representación de lo que existe en el mundo de las sombras, toda imitación de lo pasional, caótico, turbio y malvado es reprobable:

—[No toleraremos ...] Ni que representen a hombres viles y cobardes que hagan lo contrario de lo que hemos dicho ya, insultándose y ridiculizándose unos a otros y diciendo obscenidades, ebrios o sobrios, y cuantas otras palabras o acciones de esa índole con que se degradan a sí mismos y a los otros. [...] Pues bien, ¿imitarán acaso los relinchos de los caballos, los mugidos de los toros, el murmullo de los ríos, el estrépito del mar, los truenos y otros ruidos similares?

—No, ya que no se les permitirá enloquecer o que imiten a los locos.⁴³

En este contexto, Platón llega a la conclusión definitiva para él: si el arte es imitación o representación de acciones que a su vez evocan en nosotros pasiones, y si la masa simpatiza más fácilmente con el comportamiento pasional que con el comportamiento racional, de aquí se deduce que la imitación poética de las pasiones debe ser valorada negativamente. El ser humano...

[...] entra en discordia interior y sostiene opiniones contrarias al mismo tiempo respecto de los mismos objetos y se halla así, también en sus actos, en disensión y en lucha consigo mismo [...], pues] nuestra alma está colmada de miles de contradicciones de esta índole.⁴⁴

42. Platón, *República*, 598 b [trad. esp. cit., p. 462]; véase también 377 c ss.

43. *Ibid.*, 395 e - 396 b [trad. esp. cit., pp. 165-166].

44. *Ibid.*, 603 d [trad. esp. cit., p. 471].

Y es la parte irritable la que cuenta con imitaciones abundantes y variadas, en tanto que el carácter sabio y calmo, siempre semejante a sí mismo, no es fácil de imitar, ni de aprehender cuando es imitado, sobre todo por los hombres de toda índole congregados en el teatro para un festival; porque la imitación estaría presentando un carácter que les es ajeno.⁴⁵

Con otras palabras: como las pasiones (que no están sometidas a la razón) representan una pérdida en relación con la perfección humana, su imitación será inevitablemente la representación de una no-realidad, pura apariencia. La representación artística de las pasiones sólo puede estar justificada si se trata de actitudes *sublimes* que representan un nivel de la realidad.

La *eikasia*, la imitación que el arte suele hacer, no es obra del conocimiento, sino de la opinión, pues conduce a la visión de lo que es «posible», no de lo que es «real»; *por eso la rechaza Platón*. Lo «posible», como objeto del arte, recibe una valoración negativa por parte de Platón, mientras que posteriormente Aristóteles dará a este concepto una función completamente diferente en la definición del arte y de lo bello. Para Platón, el conocimiento se dirige a lo real y a lo verdadero, no a una posibilidad: la representación de las posibilidades humanas (y por tanto también del fracaso humano frente a las pasiones) no es para él una tarea digna de la mimesis.

La realidad vinculante como objeto digno del arte

Platón elogia en las *Leyes* (656 d - 657 a) la imagen ideal del arte del antiguo Egipto, el cual es enemigo de las novedades y está ligado a formas hieráticas, venerables: es un canon inmutable de lo eterno, lo religioso, lo ahistórico. Este arte sacro acoge en su ámbito a la música y la danza. Todo lo ente se encuentra en movimiento: la medida del movimiento es el ritmo; la medida de la voz (la conjunción de los sonidos agudos y graves) es la armonía; la conexión de ambos es el coro (χορεία, 665 a). El canto y la danza confieren a los sonidos y a los movimientos una legalidad, un orden y una solidez que permiten a la persona que está en el coro sacro integrarse en el orden de lo eterno.

45. *Ibid.*, 604 e [trad. esp. cit., p. 473].

Los dioses, *apiadándose* del género humano que, por naturaleza, está sometido a tantas fatigas, dispusieron como *descanso* de sus penurias la alternancia de fiestas, y, para que recuperen su estado originario, les dieron a las Musas y a Apolo, el guía de las Musas, así como a Dioniso como compañeros de sus festivales, y también la educación que se produce en las fiestas que celebran junto con los dioses. [...] Los otros animales no perciben el orden ni el desorden en los movimientos que llevan el nombre de ritmo y armonía. Sostiene, además, que los dioses que dijimos que nos han sido dados como compañeros de danza son los que nos otorgan el sentido del ritmo y de la armonía acompañado de placer; con el que éstos nos mueven y nos dirigen en la danza, enlazándonos unos con otros con cantos y bailes y que los llaman coros (χοροὺς) porque el nombre de la alegría (χαρῶς) pertenece a su naturaleza.⁴⁶

Así pues, ¿a qué aspira toda esta concepción platónica del arte? A la *realidad*; de este modo se le quita el espacio para la contemplación hedonista y para toda forma de consideración esteticista del comportamiento humano posible. El arte, cuando muestra cosas históricas, es capaz de exponer las «posibilidades» humanas (incluido el fracaso humano), pero la única posibilidad válida para Platón como objeto digno del arte es la que manifiesta la esencia del ser humano en su perfección, la acción virtuosa, mientras que todas las posibilidades fracasadas, malvadas y pasionales (que también son posibilidades humanas) quedan excluidas como apariencias, como engaño. Platón acepta el arte sólo en este sentido: si va unido a las pretensiones pedagógicas y morales más elevadas. En la danza, en la música, en el canto, en el coro, se produce la consonancia del movimiento del cuerpo, de la voz y de los sonidos con su sentido ético, moral, eterno. Frente a este hecho no podemos comportarnos de manera «no comprometida», contemplativa, esteticista. El arte es aquí un compromiso que nos concierne a todos, es un medio para alcanzar esa perfección que todos hemos de buscar y realizar. Platón explica en el libro tercero de la *República* (401 a ss.) cómo la educación de los futuros guardianes del Estado se completa con tejidos valiosos, con la contemplación de arquitectura buena, con obras pictóricas y con utensilios nobles; pues todas estas obras están llenas de alusiones a

46. Platón, *Leyes*, II, 653 c - 654 a [trad. esp. cit., pp. 244-246].

los valores que son necesarios para el estilo superior de vida que es propio del ser humano en su perfección. Lo pasional, lo turbio (que también son posibilidades del ser humano) no deben ser representados, pues no forman parte del verdadero ser del ser humano: sólo son un engaño humano, imágenes del mundo aparente.

El rechazo platónico de todo «esteticismo»

Si repasamos cómo ha desarrollado Platón el problema de lo bello y del arte, vemos que todos sus juicios están determinados por un impulso apasionado hacia la realidad incondicionada; en ningún lugar de sus pensamientos hay espacio para la actitud «estética». Si el ser humano consume, como Platón creía, la transcendencia, entonces lo poético (una creación que transforma el mundo de los fenómenos) requiere la activación de la existencia humana completa. Este compromiso de toda la existencia mediante el arte conduce finalmente a Platón a la tesis de que el ser humano alcanza la obra artística suprema, la forma suprema de tragedia, en el drama de la realización del Estado. En las *Leyes* se contesta de la siguiente manera la pregunta de si los extranjeros han de traer sus propias obras de arte: «Excelsos extranjeros, diremos, también nosotros somos poetas de *la tragedia más bella y mejor* que sea posible. Todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la vida más bella y mejor, lo que, por cierto, nosotros sostenemos que es realmente *la tragedia más verdadera*».⁴⁷

Platón retoma los motivos fundamentales de sus predecesores y les da un fundamento teórico. Las obras de Píndaro (que nosotros entendemos como «literatura») realizan en el tiempo lo sagrado, eterno, inmutable, lo que siempre es actual y por tanto divino; así pues, no son productos estéticos. En lugar del mundo mítico y de su manifestación aparece en Platón el conocimiento filosófico como fundamentación del arte. Pero el significado originalmente sagrado de la actividad imitativa, representativa, sigue presente en Platón, que admite la imitación si capta *lo incondicionalmente real, eterno, ahistórico*.

47. Platón, *Leyes*, 817 b [traducción española de Francisco Lisi en: Platón, *Diálogos*, vol. IX, Madrid, Gredos, 1999, p. 62].

De este modo, Platón proporcionó a las épocas religiosas de Occidente los rasgos fundamentales de sus teorías de lo bello y del arte, sobre todo a la Edad Media cristiana, que recurre a conceptos platónicos y neoplatónicos y rechaza toda concepción esteticista del arte. La luz, por ejemplo, como factor de configuración del espacio interior de una catedral, es un problema de la representación de la realidad superior que tiene significado sacro; no es una tarea estética.

La actitud crítica de Platón frente al arte significa el rechazo de todo lo que no tiene sus raíces en el ámbito de lo ente primigenio, de todo lo que no compromete al ser humano completo, el rechazo de la zona de lo *posible*, en la que se dan el fracaso o el éxito de las tareas humanas y que para nosotros es el ámbito de lo estético. Las obras del arte, en la medida en que sólo reproducen cosas visibles (sombras de la realidad primigenia), son para Platón, comparadas con la realidad verdadera, del mismo tipo que los sueños (*Sofista*, 266 c-f), y las obras de los artistas están muy cerca de las ilusiones de los timadores (*Sofista*, 235; *República*, 598 d).

Con estas ideas, Platón ha sido considerado siempre el enemigo convencido de todo «esteticismo», de toda forma de poesía como mera «literatura». Y ésta es la razón de que las tendencias del arte actual que hemos descrito puedan encontrar su fundamento teórico en la primera gran exposición occidental del problema de un «arte más allá del arte»: la platónica. No obstante, este intento actual de superar el desconcierto del esteticismo significa lo contrario. El «arte más allá del arte» de hoy quiere manifestar la transcendencia dando testimonio de la libertad humana. También Platón quiere celebrar en las obras del arte la libertad y la transcendencia humanas, pero como reflejo de lo divino, de lo extra-histórico. Para él, el arte (que incluye los valores políticos, éticos y educativos) debe volver a ser naturaleza, pero como elemento de esa naturaleza primigenia que Platón equipara con lo divino. Pues el arte procede de lo divino, de acuerdo con la teoría del origen de la poesía en la *manía* religiosa, en el éxtasis, en la locura del poeta. El arte es para Platón el testimonio de la libertad humana, pero como realización y consumación de la naturaleza primigenia divina en el ser humano.

La discusión del problema de lo bello en la Antigüedad sólo puede tener sentido para nosotros si, en vez de ponerse al servi-

cio de la erudición histórica, es capaz de iluminar cuestiones que nos conciernen hoy. Sólo entonces está justificada la apelación a esa «tradición occidental» de la que tanto se habla en abstracto. Hemos intentado mostrar que estudiar las teorías de la Antigüedad puede ayudarnos a enjuiciar adecuadamente las intenciones actuales y sus modos de expresión. Como ejemplo nos van a servir a continuación las ideas de un artista de nuestro tiempo.

«Suprematismo». La no-objetividad como realidad primigenia

Se trata de la teoría del arte de Kazimir Malévich, el pintor que en 1913 decidió que un lienzo con nada más que un cuadrado negro sobre fondo blanco era un cuadro y lo mandó a una exposición. Las siguientes citas proceden de un manuscrito todavía inédito que Malévich, según sus propias palabras, entregó a un amigo en Berlín como una especie de testamento espiritual antes de volver a Rusia, para que nadie pudiera considerarlo un burgués, pero previendo claramente su desaparición en el ámbito de poder del partido comunista, que en asuntos artísticos era reaccionario.⁴⁸

Malévich escribe:

Según dice la opinión general, la meta del arte ha de ser la belleza. [...] Esta meta surge de una peculiar capacidad humana de ver cosas que no existen, de ponerse metas que el ser humano no puede alcanzar. [...] Todos los seres humanos y todos los «artistas» están embelesados con la «belleza de la naturaleza». [...] ¿La naturaleza está construida de acuerdo con los principios de la belleza? Por ejemplo, ¿el sol se pone para crear belleza? ¿El sol colorea los bordes de las nubes porque tiene talento artístico? ¿Las colinas, los valles, los barrancos que encantan a los seres humanos no serán consecuencia de catástrofes, de movimientos del terreno, más que de las leyes de la belleza?

Malévich se pregunta qué es eso que llamamos «realidad». Su respuesta dice así: la realidad es la nada. Si el arte quiere alcanzar la realidad primigenia, en vez de conformarse con

48. El manuscrito de Malévich ya se ha publicado: véase K. Malévich, *El mundo no objetivo*, trad. Juan Pablo Larreta, Sevilla, Doble J, 2007. [N. del T.]

figuras aparentes, debe *carecer de objeto*; sólo entonces alcanzará su meta: «Si hay una *verdad*, sólo en la no-objetividad, en la *nada*».

Así pues, también Malévich rechaza (aunque desde otro punto de partida) el arte en el sentido estético, pues el mundo de los objetos, de las individuaciones, es para él una *ilusión*; el arte *verdadero* tiene que avanzar hasta la realidad primigenia si quiere llevar a cabo su tarea. Por tanto, aquello a lo que Malévich aspira no se puede entender con las categorías estéticas vigentes hasta su época.

El arte empieza hoy a separarse del realismo objetivo y práctico y a dirigirse a la no-objetividad. Llega así a ese límite en el que el arte deja de ser arte en el sentido habitual. La esencia del arte se eleva a otro plano. Este paso a otro plano *conduce a la destrucción de los fantasmas objetivos*, hasta su eliminación total. A lo largo de la historia de la pintura, el objeto nunca ha desempeñado una función decisiva, pero fue colocado en primer plano por el realismo de comedero, se podría decir incluso que por la dictadura del comedero. El destronamiento de los objetos práctico-reales por el «arte nuevo» en el siglo XX hizo que la mayoría acusara a este arte de haber destruido el espíritu práctico y el arte mismo. Pero los acusadores se engañan, y mucho: la destrucción del mundo objetivo no significa la destrucción del arte ni la destrucción del espíritu del arte. Al contrario: devuelve sus derechos al espíritu del arte, lo eleva a la verdad no-objetiva, a una nueva realidad del ser. Cuando el espíritu de la acción libre intenta salir de los límites del objeto, abandona la forma de la cultura objetivo-práctica y manifiesta la no-objetividad como la nada liberada de la catástrofe de la forma de las especies, de la consciencia, de la cultura, de la perfección.

Malévich llamó a su arte «suprematismo». Fue el intento de alcanzar con la obra la «nada liberada». Si el arte debe liberar la nada para desprenderse del objeto, reventar los límites de lo estético y avanzar hacia la realidad primigenia, ¿cómo podrá representar algo?

El contenido esencial del suprematismo es la totalidad de las emociones sin objeto, naturales, sin meta. Pero esto no significa que la actuación no-objetiva no vaya a encontrar formas para la mayoría. Al contrario, la no-objetividad suprematista hace posibles creaciones similares a las de la naturaleza, como las monta-

ñas, los valles, etc. La consciencia de la mayoría entiende la «nada» como inactividad, como vacío, por lo que la rechaza e incluso la considera peligrosa para nuestra vida. En realidad, esta «nada» no significa vacío, sino la actuación en una esfera en la que el ser humano todavía no ha sido capaz de entrar. [...] En muchos casos el pintor está convencido de que aumenta la cultura cuando transfiere los valores objetivos a su lienzo. Pero olvida que su lienzo es sólo el presupuesto de presupuestos que son absorbidos por la no-objetividad. Olvida que en la superficie de su cuadro el espacio y el tiempo desaparecen y surge una nueva realidad pictórica que la multitud no puede ver.

Malévich dice que vincularse con la realidad objetiva implica entregarse a los fines utilitaristas y que la realidad objetiva sólo refleja aspectos parciales de lo ente primigenio. Un arte que siga adherido a esta realidad y la represente «estéticamente» está al servicio de una realidad aparente. Este rechazo del mundo aparente corresponde a la crítica platónica de la imitación del «mundo de las sombras». El suprematismo «crea obras que no se puede utilizar ni en sentido práctico ni en sentido estético. [...] Para el pintor, imitar la naturaleza no es un proceso cognoscitivo. En mi opinión, el nuevo trabajo del arte sólo puede consistir en manifestar mediante la creación inconsciente la realidad cósmica como una realidad no-objetiva».

ILUSTRACIONES



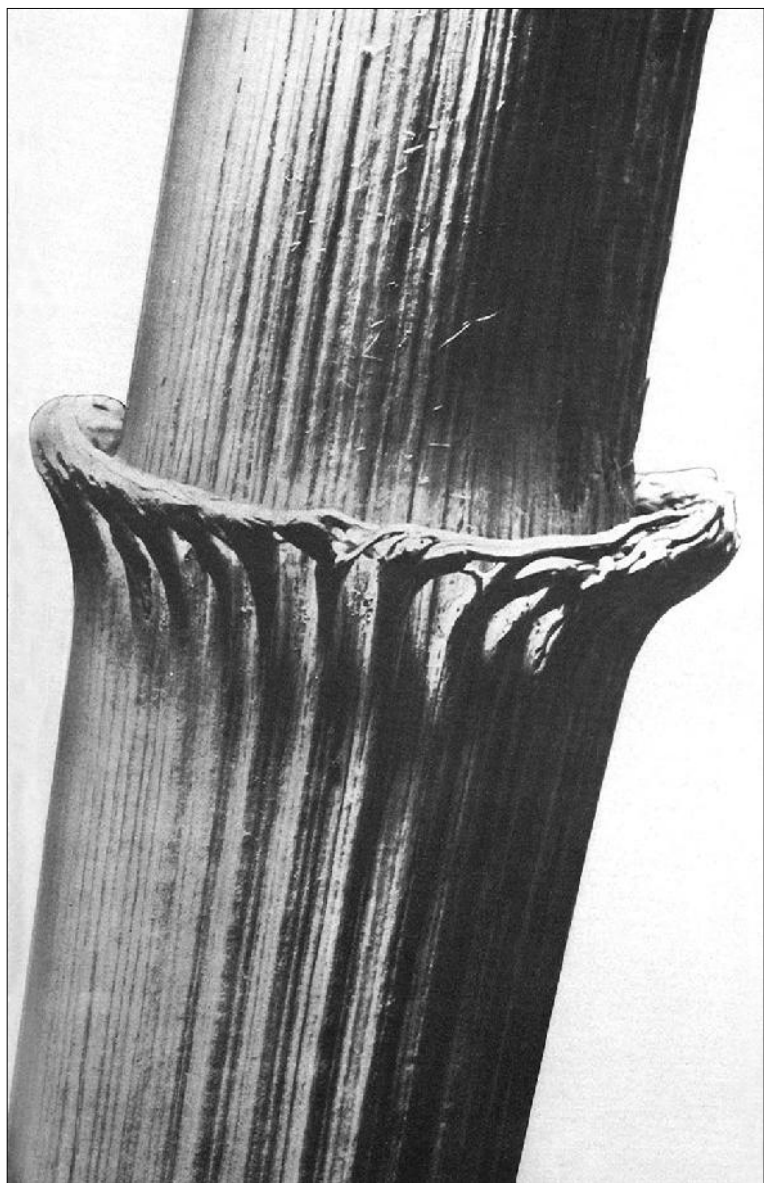
1. Huella de barro



2. Barro seco



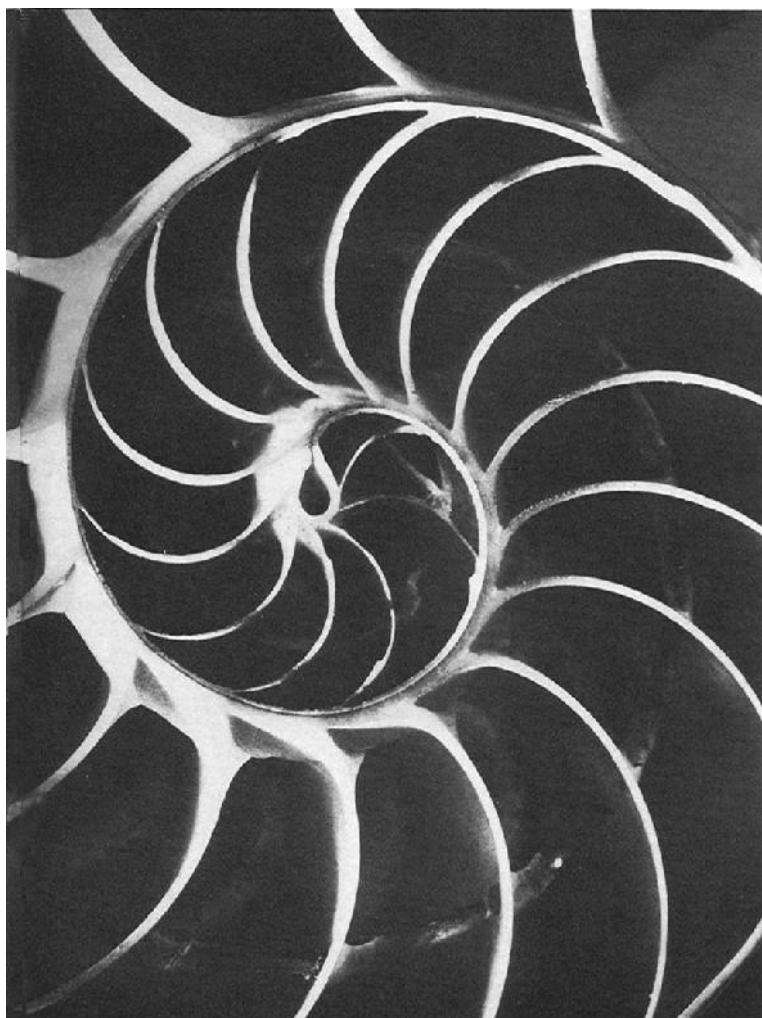
3. Detalle de una escultura de de Karl Hartung (1960/61)



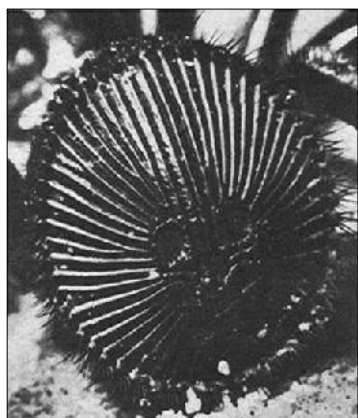
4. Tallo de junco



5. Zarcillos de una pasionaria



6. Caparazón del nautilo, un cefalópodo (corte transversal)



- 7 (izquierda). Caparazón de quitina de una araña cyclocosmia
- 8 (derecha). «Sartén cicládica» de Naxos, 22 cm de altura. Se utilizaba en ritos, y muestra un sol, espirales y peces. 3000 a.C. Atenas, Museo Nacional



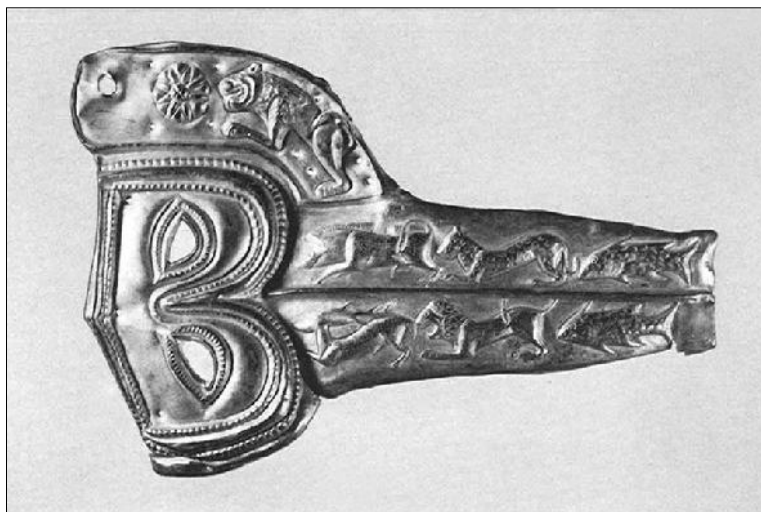
9. Sello de ágata oscura (fotografiado en la impronta). De Midea, en Argos. Hacia el año 1500 a.C. Atenas, Museo Nacional



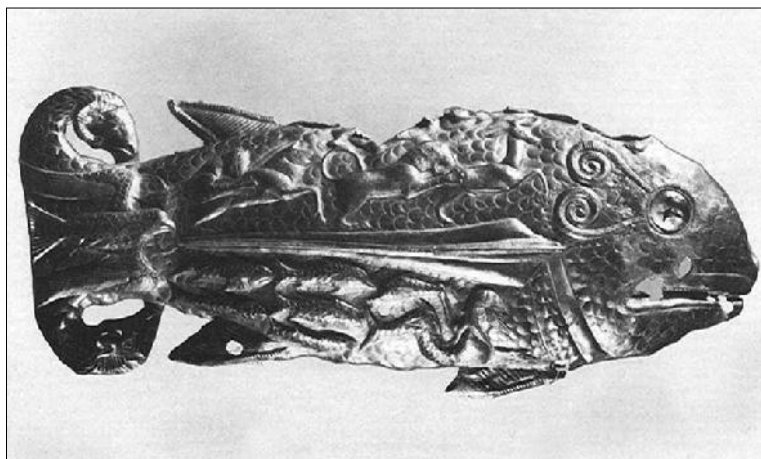
10. Recipiente de culto con forma de tres palomas. Barro, 12 cm de altura.
Minoico antiguo, 2200-2000 a.C. Colección Giamalakis



11. Plato con soporte. Estilo Camares. 54 cm de diámetro. Del Viejo Palacio
de Festos, Creta. Minoico medio, 1850-1700 a.C. Heraclión (Creta), museo

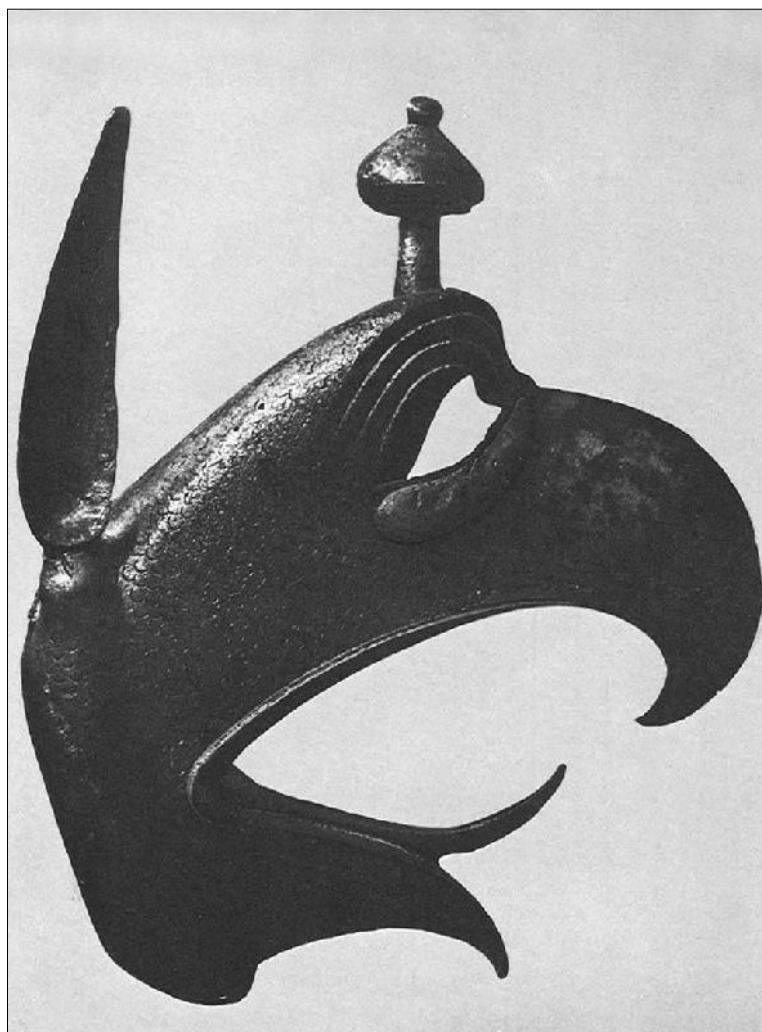


12 y 13. Contera de la funda de un puñal (19 cm de longitud) y signo de escudo con forma de pez (41 cm de longitud). Oro laminado y repujado. Escítico. Encontrado en Vetersfelde (Brandemburgo). Principios del siglo v a.C. Berlín, Antiguos Museos Estatales





14. Ánfora de culto de alabastro. Palacio de Micenas, tumba IV.
24,3 cm de altura. Hacia 1600 a.C. Atenas, Museo Nacional



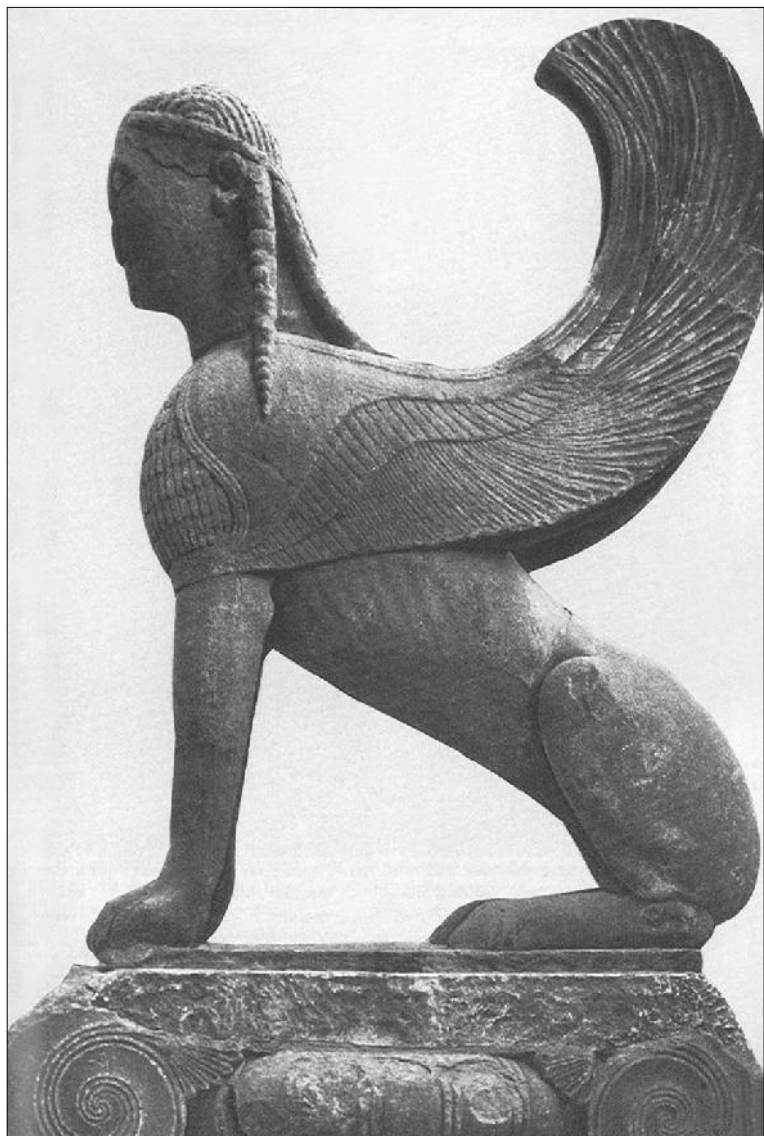
15. Cabeza de grifo. Joya de bronce. De Olimpia. 27,8 cm de altura.
Hacia el año 650 a.C. Olimpia, museo



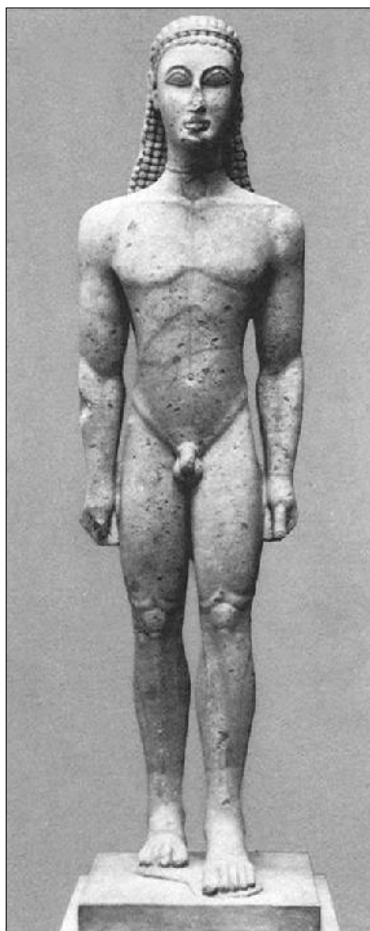
16. Cabeza de un ídolo de mármol de Amorgós. 35,5 cm de altura.
Cicládico, 2500 a 2000 a.C.



17. León del carro de Cibeles y gigante. De la gigantomaquia del friso norte en el Tesoro de los Sifnios, en Delfos. 64 cm de altura.
Hacia el año 525 a.C. Delfos, museo



18. Esfinge de Naxos, en Delfos. Mármol. 2,32 metros de altura.
Hacia el año 570 a.C. Delfos, museo



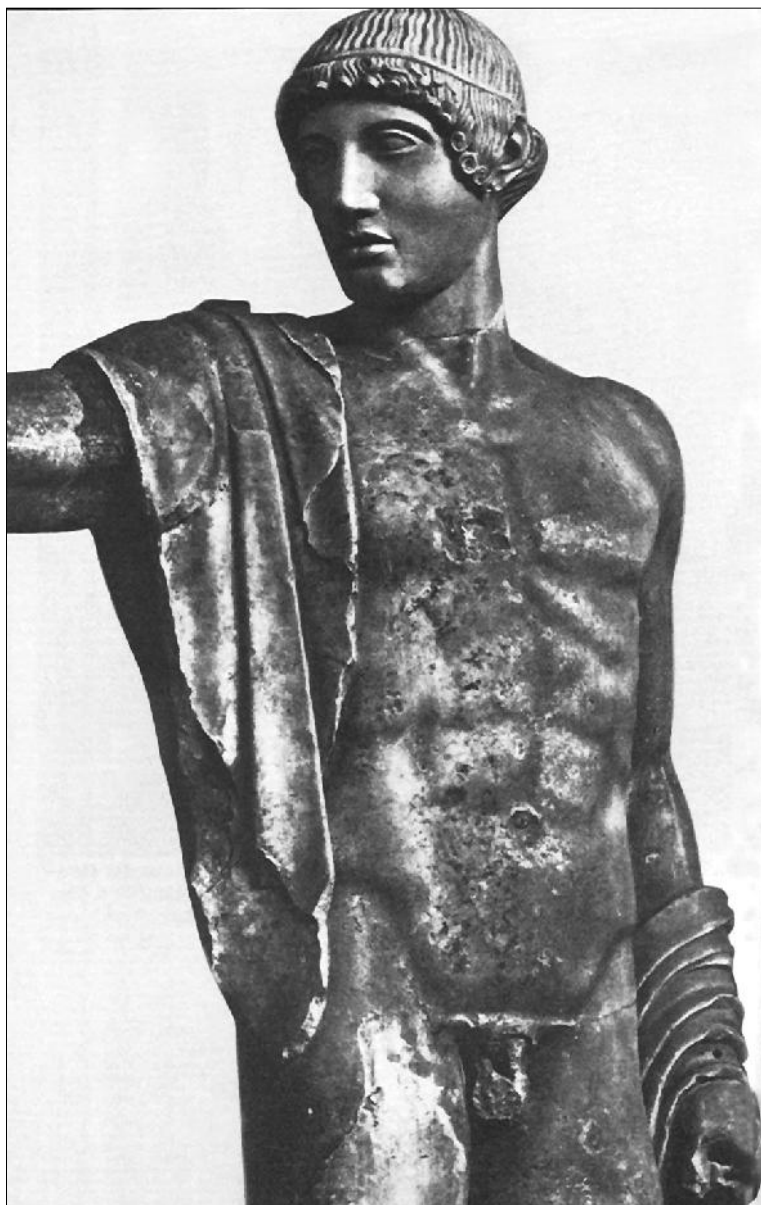
19 (izquierda). Ídolo de mármol de Naxos, 27,5 cm de altura. Cicládico, 2500-2000 a.C. París, Museo del Louvre

20 (derecha). Joven de pie, de Ática. Mármol de Paros. 1,93 m de altura. Arcaico, hacia el año 610 a.C. Nueva York, Metropolitan Museum



21 (izquierda). Figura femenina de pie con granada, «diosa de Berlín». De Citerea, Ática. Mármol. Hacia el año 580 a.C. Berlín, Antiguos Museos Estatales

22 (derecha). Cabeza de una estatua de muchacha de la Acrópolis. Mármol de Paros. Hacia el año 500 a.C. Atenas, museo de la Acrópolis



23. Apolo. De la fachada occidental del templo de Zeus en Olimpia. Mármol de Paros. 2,75 metros. Hacia el año 460 a.C. Olimpia, museo

III. EL SURGIMIENTO DE LA ESTÉTICA. ARISTÓTELES

1. *Téchne* y *poíesis*

El planteamiento del problema

¿Cuándo deja la obra «bella» de ser «realidad», «ente primigenio»? ¿cuándo y cómo deja de ser vinculante?, ¿cuándo empieza a ser un mediador espiritual entre el mundo y el sujeto (en el sentido de que es la expresión de vistas «posibles», el descubrimiento de aspectos especiales y de interpretaciones posibles de lo real, la expresión de una confrontación subjetiva con lo ente)? ¿Cuándo, con qué conceptos y mediante qué preguntas se aclara el campo de lo estético en su estructura propia?

Hasta ahora hemos utilizado el término «estética» y el adjetivo correspondiente como si su significado fuera una obviedad. Pero para avanzar hacia la definición de este concepto tenemos que analizar e interpretar pormenorizadamente varios pasajes de la *Poética* de Aristóteles, que a lo largo de los siglos ha provocado una cantidad enorme de comentarios.

La *Poética* empieza con esta frase:

Hablemos del arte poética en sí misma (περὶ ποιητικῆς αὐτῆς) y de sus clases (εἰδῶν αὐτῆς), qué función (δύναμιν) tiene cada una, cómo hay que construir los mitos (πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους) para que la *poíesis* resulte bella (καλῶς), del número y la naturaleza de sus partes (πόσων καὶ ποίων), e igualmente de las demás cosas que pertenecen a la misma investigación, comenzando primero, como es natural, por las primeras cuestiones.¹

1. Aristóteles, *Poética*, 1447 a 8-13 [traducción española (ligeramente modificada) de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá en: Aristóteles, *Poética. Magna Moralia*, Madrid, Gredos, 2011, p. 35].

Para tener presentes todos los elementos del planteamiento del problema, debemos citar también las frases siguientes:

La epopeya y la poésis trágica, la comedia, la poésis ditirámbica y la mayor parte del arte de tocar la flauta y del de tañer la cítara, *todas son, en conjunto, mimesis*. Pero se diferencian entre sí en tres aspectos: ya por imitar con *medios* distintos, ya por imitar *cosas* distintas, ya por imitar de *forma* distinta y no de la misma manera.²

Al reproducir el texto de Aristóteles evitamos intencionadamente traducir términos como *poésis*, *mýthos* y *mimesis*, pues será la interpretación quien nos explique su significado.

Significado amplio del concepto «poética»

En nuestra opinión, la traducción habitual del término *poésis* como «poesía» y del título Περὶ Ποιητικῆς como *Sobre el arte poética* no capta toda la extensión de la obra de Aristóteles. Aunque las partes que se han conservado hablan sobre todo del arte de escribir poesía, no hay duda de que Aristóteles también se refiere a las artes plásticas y a la música. A continuación de las últimas frases citadas, Aristóteles escribe: «Pues, del mismo modo que algunos imitan con ayuda de colores y formas [...] y otros lo hacen con la voz, así también, en las artes mencionadas, todas llevan a cabo la imitación mediante el ritmo, la palabra y la armonía, utilizando estos recursos por separado o combinándolos».³ Así pues, la *Poética* de Aristóteles tiene un radio semántico mucho más amplio de lo que sugiere la traducción de *poésis* como «poesía».

También Platón subraya en el *Banquete* que es sorprendente que se entienda la poética como el arte de la poesía, pues la palabra *poésis* designa propiamente un fenómeno mucho más amplio e importante, el de la producción, del cual la poesía *sólo es un aspecto parcial*:

Tú sabes que la idea de «creación» (*poésis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes (*technai*) son creaciones y los artífices de éstas

2. *Ibid.*, 1447 a 14-18 [trad. esp. cit. (ligera y modificada), p. 35].

3. *Ibid.*, 1447 a 19 ss. [trad. esp. cit., p. 35].

son todos creadores. [...] Pero también sabes [...] que no se llaman creadores, sino que tienen otros nombres y que del conjunto entero de creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso, y se la denomina con el nombre del todo. Únicamente a esto se llama, en efecto, «poesía», y «poetas» a los que poseen esta porción de creación.⁴

Diferencia y relación entre téchne y poíesis

Primero hay que aclarar qué entiende Aristóteles por *poíesis*, para derivar de ahí los diversos tipos de *poíesis*: poesía, pintura, danza, música, etc. El título tradicional del libro, *Περὶ Ποιητικῆς*, es la versión breve de *Περὶ Τέχνης Ποιητικῆς*, que da pie a la traducción latina *Ars poetica*. La discusión de la pregunta qué significa *téchne* en Aristóteles conduce muy cerca del fenómeno *poíesis*. Aristóteles dice expresamente que *toda téchne es una poíesis, pero no toda poíesis es una téchne*, pues el concepto *poíesis* es mucho más amplio.

La *téchne* es para Aristóteles esa *poíesis* especial que produce en relación con un fundamento (*λόγος*). En el capítulo I del primer libro de la *Metafísica* Aristóteles dice que el objeto de la *téchne* es lo general (*καθόλου*), de modo que el técnico conoce el fundamento (*αἰτία*), el porqué (*διότι*) de lo que produce. Así pues, la *téchne* es una forma de conocimiento.

La dualidad de forma y materia

Toda *poíesis* (incluido lo que hoy llamamos «arte») consiste en producir, es decir, en pasar del no ser al ser. Esto no hay que entenderlo en el sentido de que la *poíesis* produzca algo desde la nada (los griegos no conocían la idea de creación desde la nada). Para Aristóteles, el devenir (y por tanto también el surgimiento de algo) es la transformación de algo en otra cosa, lo cual sucede cuando algo obtiene una forma o figura (*εἶδος*) nueva: una piedra se convierte en una estatua. De aquí se desprende la dualidad, esencial para Platón y Aristóteles, entre materia (*ὕλη*) y forma (*εἶδος*), que es muy importante en la tradición occidental para el problema de la *poíesis* en general y del arte (y del surgi-

4. Platón, *Banquete*, 205 b - c [trad. esp. cit., p. 252].

miento de una obra de arte) en particular y que al mismo tiempo ha sido el origen de muchos malentendidos.

Aristóteles explica el devenir propio de la *poíesis*, de la producción, mediante el ejemplo del escultor: éste imprime a una materia determinada (piedra, bronce, barro) una forma nueva. Aquello de donde la obra surge es la materia; aquello mediante lo cual la obra surge es la forma. Para conocer la estructura especial de la *poíesis* hay que aclarar la relación entre materia y forma. Estos dos elementos –subraya Aristóteles– *no se deben entender por separado*, si queremos comprender el proceso de la *poíesis*. Hay que conocer *la unidad de los elementos* en y mediante la cual surge la *poíesis*.

¿Cuándo nos encontramos con algo como *materia* y, suponiendo que ésta pueda adoptar formas diferentes, como *posibilidad* (una piedra tiene la posibilidad de adoptar figuras diferentes que la delimiten), como lo ilimitado, como lo indeterminado y por tanto oscuro, no claro, como *hýle* (este término se refiere originalmente al bosque en el que uno se pierde porque no tiene ningún punto limitador de orientación), como materia informe? La piedra, el bronce, el barro, no son para el artista la misma realidad con la que se encuentra el no artista, pues para el artista representan la pluralidad de posibilidades (δύναμις) entre las que tendrá que elegir para realizar su obra. Miguel Ángel dice en uno de sus sonetos que el arte del escultor consiste en quitar el exceso de mármol para hacer visible la figura que está ahí y que actúa en el espíritu del escultor.

Esta relación entre materia y forma se muestra en *todos los tipos de poíesis*, tanto la técnica como la «artística», pues también un zapatero (por ejemplo) entiende *en relación con la figura de un zapato que tiene en mente* un trozo de cuero como «materia», como «posibilidad» de un zapato. Igualmente, a un escultor una piedra le parece materia, algo ilimitado, en relación con la figura que ha de configurar en su forma, en sus límites. Así pues, el artista ve la materia como algo no ordenado, no configurado, una vez que un principio formador, configurador, ha empezado a trabajar.

La esencia del arte: la construcción de los mitos y la mimesis

Hay varios tipos de *poíesis*: a) mediante una *téchne*, b) mediante una facultad (δύναμις), c) mediante el pensamiento, d) me-

dian­te el azar: «todas las producciones (ποίησις) pro­vienien o de algún arte (ἀπὸ τέχνης) o de alguna facultad (ἀπὸ δυνάμεως) o del pensamiento (ἀπὸ διανοίας). Algunas de ellas se producen tam­bién espontáneamente y por azar [...]».⁵

Ahora hay que definir ese tipo especial de *poíesis* del que surgen las obras de la poesía, de las artes plásticas, de la música, de la danza, etc. Aristóteles delimita el concepto de *poíesis* operante aquí diciendo que la τέχνη ποιητική se encuentra sobre todo en el conocimiento de «cómo hay que construir los mitos para que la *poíesis* resulte bella». Y la frase siguiente define la *poíesis* artística como *mímesis*: «La epopeya y la poesía trágica, la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte del arte de tocar la flauta y del de tañer la cítara, todas son, en conjunto, imitaciones».⁶

Aquí se han añadido dos términos nuevos, cuyo significado hemos de examinar: *mýthos* y *mímesis*. La traducción de *mýthos* como «fábula» o «relato» es insuficiente, pues sería completamente incomprensible en relación con la música: ¿qué podría significar la fábula al tocar la flauta y tañer la cítara? Pero también en relación con la pintura: ¿qué fábula hay en un bodegón? Hardy traduce al francés (en la edición de Budé) «*façon de composer la fable*», mientras que Gudeman es más prudente en alemán: «*wie die dichterischen Stoffe gestaltet werden müssen*».⁷ Todos los traductores italianos, desde Robortellus hasta los intérpretes actuales, como Valgimigli, traducen el concepto *mýthos*, sin titubear, como «fábula», y *mímesis* como «imitación». Robortellus, el primer comentarista renacentista de la *Poética* de Aristóteles, escribe: «*Tragoedia est imitatio actionis illustris*».⁸ Castelvetro traduce *mímesis* como *rassomiglianza*, «semejanza».⁹ En el mismo sentido, Victorius traduce: «*Est autem actionis quidam imitatio fabula*».¹⁰

5. Aristóteles, *Metafísica*, 1032 a 28 [traducción española de Tomás Calvo Martínez en: Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1994, p. 300].

6. Aristóteles, *Poética*, 1447 a 15 [trad. esp. cit., p. 35].

7. En español se han propuesto, entre otras, estas dos traducciones: «cómo deben construirse los argumentos» (José Alsina Clota, en: Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Icaria, 1997, p. 19); «cómo es preciso ensamblar los mitos» (Valentín García Yebra en: Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, p. 126; véase en las pp. 49-124 el análisis de varias traducciones de la *Poética* por García Yebra). [N. del T.]

8. *Librorum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Basilea, 1555, p. 45.

9. *Poetica d'Aristotele*, Basilea, 1576, p. 11.

10. *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Florencia, 1573, p. 60.

2. Mímesis, mito y praxis

Significado original de los conceptos «mýthos» y «mímesis»

Los diccionarios etimológicos de J. B. Hoffmann y E. Boisacq dicen que la raíz indoeuropea de la palabra griega *mýthos* es *mau* o *mou*. El verbo ático *mythizo*, «hablar», «pensar», «reflexionar», se dice en laconio *mousiddo*. Al ámbito del pensamiento originario remite sobre todo la palabra lituana *mausti*, que significa «desear ardientemente». Durante el culto se invoca al dios mediante la palabra, hacia él se dirige un deseo ardiente. Así pues, la raíz de la palabra *mýthos* nombra el espacio en que *hablar, hacer y pensar todavía no están separados*, y no sólo cuando se invoca a un dios, sino también en el lenguaje cotidiano. Más adelante se separarán los significados de hablar y pensar respecto de la realidad y la acción.

En el significado original de *mýthos* la palabra siempre es al mismo tiempo acontecimiento (por ejemplo, *Ilíada*, XVIII, 252); en la palabra hablada sucede algo, hablar es hacer; cuando el sacerdote exponía el mito de la cosmogonía, en el instante de hablar sucedía la creación del mundo.

Frente al significado original de *mýthos* en Homero se ha producido un cambio profundo cuando en Platón los «mitos» cargan con la mácula de lo menos verdadero, de lo menos real, de lo fabuloso. La posición de Platón es una transición hacia la de los alejandrinos, que entienden el mito de manera negativa, como una *narración falsa*.

Walter F. Otto ha expuesto de manera magistral la ambigüedad, es decir, el significado original y el significado posterior del término *mýthos*:

Se suele entender por «mito» un relato de cosas fabulosas. [...] La palabra griega *mýthos* adquirió este significado relativamente pronto, cuando se empezó a *someter a una crítica racional* a las historias tradicionales sobre los dioses y los tiempos más remotos. [...] Frente al *mýthos* así entendido aparece el *lógos*, lo pensado y dicho con claridad. [...] *Lógos* designa a la «palabra» desde el lado *subjetivo* de quien piensa y habla como lo pensado y calculado. [...] En otro sentido completamente diferente, es decir, *objetivo*, *mýthos* significa «palabra». No se refiere a algo pensado, calculado, lleno de sentido, sino a *lo efectivo y real*. [...] No puede haber dudas acerca del significado original de la «pala-

bra» que el griego denominó *mýthos*. Es la palabra de lo «real», pero sobre todo de lo que ha sucedido realmente en el pasado. [...] La lengua griega antigua dispone de una serie de designaciones para la «palabra», cada una de las cuales la entiende en un sentido peculiar [...] Mientras que *épos* la designa desde la *voz*, como lo dicho, y *lógos* desde la *comprensión* y la *atención*, como lo pensado, la «palabra» tiene un peso muy particular cuando se llama *mýthos*. Tal como se ve en Homero, *mýthos* es en comparación con *lógos* no sólo la expresión más antigua, sino que además corresponde a un concepto más antiguo de la esencia de la palabra; es la «palabra» en tanto que testimonio inmediato de *lo que fue, es y será, en tanto que auto-revelación del ser en el antiguo y venerable sentido que no distingue entre ser y palabra*.¹¹

¿Qué significa *mýthos* en el texto de Aristóteles? Antes de responder a esta pregunta, tenemos que completar la exposición del significado del término *mímesis* que hemos empezado en relación con Platón. La raíz indoeuropea de la palabra griega *mímesis* es *mei* (*mai*, *mi*), que probablemente significa «engañar». Esta raíz está presente en sánscrito en la palabra *maya*, que significa «cambio», «transformación», en el sentido negativo de «imagen engañosa». A través de *nimayon*, «intercambio», se obtiene *maya*. El intercambio no se refiere sólo a cambiar la figura formal, sino también al cambio de figura en sentido propio, al cambio de la manera en que lo ente se manifiesta y sale de la ocultación. Lo ente es ahora de otra manera que antes del cambio. Si tras la transformación vemos una *imagen engañosa*, lo ente no se muestra en verdad. De la *mímesis* como cambio (y en este sentido también como imitación) surge el engaño, la mentira.

Dos significados principales parecen conectarse con la *mímesis*: manifestar (hacer salir de la ocultación) y cambiar, transformar, es decir, mostrar algo que ha surgido del cambio, que no conserva lo ente primigenio tal como era: el engaño, la apariencia.

¿Significa $\mu\mu\epsilon\iota\sigma\theta\alpha\iota$ para Aristóteles una *transformación engañosa* (como para Platón en relación con el arte) o una *manifestación*, una *revelación*? ¿Significa $\mu\mu\epsilon\iota\sigma\theta\alpha\iota$ la exposición de una *fábula* (*mýthos*) o de una *verdad*, de un ente primigenio (*mýthos* en el sentido original)? Está claro que en la interpretación de los términos *mímesis* y *mýthos* está el núcleo de la concepción aristotélica del arte.

11. W. F. Otto, *Gesetz, Urbild und Mythos*, Stuttgart, 1951, reeditado en: *Die Gestalt und das Sein*, Darmstadt, 1955, pp. 25 ss.

El objeto de la mimesis artística: la praxis humana

¿Cómo define Aristóteles el objeto de la mimesis? El capítulo segundo de la *Poética* comienza de esta manera:

Por otra parte, puesto que quienes hacen una mimesis la hacen de personas que realizan una praxis (μιμούμενοι πράττοντας), y es forzoso que éstas sean nobles o viles (pues los caracteres casi siempre se reducen a estos dos tipos, ya que, en lo que hace al carácter, todos los hombres se distinguen por el vicio o por la virtud), la mimesis es de personas mejores que nosotros, peores o semejantes. Lo mismo hacen los pintores.¹²

Que la *poesis* de que se habla aquí no es sólo la poesía, sino toda *poesis* que se realice mediante la *mimesis*, toda forma de «arte», queda claro una vez más en el siguiente pasaje, en el que Aristóteles pone el ejemplo de tres pintores: «Polignoto pintaba a personas mejores, Pausón a peores y Dionisio a personas semejantes a nosotros».¹³

¿Qué hay que entender por μίμησις τῆς πράξεως (mimesis de la praxis)? Si lo traducimos de la manera habitual, como «mimesis de quienes actúan», esto no tiene más sentido que traducir *mýthos* como «fábula». ¿Acaso un poema lírico cuyo objeto sea la naturaleza o un cuadro que represente un bodegón no son obras de arte? ¿Y cómo podría la música ser la mimesis de personas que actúan?

Aclaración del concepto «praxis»

¿Qué entiende Aristóteles por *praxis*? La mayoría de los comentaristas de la *Poética* no se preguntan de qué modo Aristóteles distingue la *praxis* de la *poesis*. Lo producido por la *poesis* es siempre un *medio* para otra cosa; por ejemplo, todas las acciones que conducen a la producción de una casa tienen su fin y su meta (y por tanto su sentido) *no en sí mismas*, sino en la casa a construir. Por el contrario, la *praxis* es toda acción que tiene sentido y significado *en sí misma*, que no es un medio para otra cosa, sino *un fin en sí misma*. Por ejemplo, las acciones que forman parte de

12. Aristóteles, *Poética*, 1448 a [trad. esp. cit. (ligeramente modificada), p. 37].

13. *Ibid.*

la vida en los diversos niveles de lo biológico (vegetativo, sensitivo, racional) son para Aristóteles *práxis*, pues la vida da *por sí misma* a los fenómenos con los que se encuentra *un significado, un sentido* (por ejemplo, el significado de alimentación, de compañero sexual, de lo que provoca miedo o esperanza).

La mayor parte de los malentendidos sobre la definición del arte como *μίμησις τῆς πράξεως* surgen porque los intérpretes de la *Poética* leen este texto desde un interés literario, sin tomar en consideración la diferencia filosófica esencial entre *poíesis* y *práxis* (también la *poíesis* es acción). Aristóteles escribe en la *Ética nicomáquea*: «La producción (*ποίησις*) es distinta de la acción (*πρᾶξις*)»; «ni la acción es producción, ni la producción es acción».¹⁴ Y en la *Metafísica*: «Puesto que ninguna de las acciones (*τῶν πράξεων*) que tienen término constituye el fin, sino algo relativo al fin [...], ninguna de ellas es propiamente acción o, al menos, no es acción perfecta (*πρᾶξις*) (ya que no es el fin). En ésta, por el contrario, se da el fin y la acción».¹⁵

El arte como mimesis de la praxis

De aquí se desprende algo decisivo: no toda acción (y también la *poíesis*, la producción, es una acción, aunque imperfecta) es idéntica a la *práxis*; pero las acciones que sólo son *medios* para algo y *no* tienen su sentido en sí mismas *no pueden ser objeto de esa mimesis que define a las bellas artes*, sino sólo las acciones que tienen en sí mismas su meta y que por tanto *tienen sentido por sí mismas*. Se trata de las acciones que forman un «todo». En la vida cotidiana nuestras acciones no suelen tener este «carácter de *práxis*», sino que sólo son fragmentos de la realización de nuestra existencia, medios para fines variados.

¿Qué acciones tienen el «carácter de *práxis*»? Aristóteles dice expresamente en la *Poética* (1448 a) que sólo las acciones del ámbito del *éthos* lo poseen; aquí se decide si una persona es de *práxis* alta, media o baja. Esta valoración sólo se puede hacer del ser humano, no de las plantas ni de los animales. Sólo al ser humano se le pueden aplicar los calificativos «bueno», «regu-

14. Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1140 a 2 y 6 [traducción española de Julio Pallí Bonet en: Aristóteles, *Ética nicomáquea. Ética eudemia*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 273-274].

15. Aristóteles, *Metafísica*, 1048 b 18 ss. [trad. esp. cit., pp. 376-377].

lar» o «malo». Por tanto, la *μίμησις τῆς πράξεως* no se dirige a cualquier acción que se ofrezca como objeto de la *mímesis*, sino únicamente a la *práxis* humana, con su posibilidad de ser buena, regular o mala y con su sentido procedente del *éthos*. También de los objetos puede haber *mímesis*, siempre que obtengan un sentido positivo o negativo *en relación con la consumación humana* y la *mímesis* muestre este carácter suyo.

Para aclarar esta idea tenemos que recurrir a otro texto. En el libro primero de la *Ética nicomáquea* Aristóteles dice que se considera bueno, regular o malo a un artista según su obra sea buena, regular o mala. Del mismo modo, dice Aristóteles, para poder considerar a un ser humano bueno, regular o malo hay que aclarar primero cuál es la obra (*ἔργον*) propia de él, la que le corresponde sólo a él, y si la lleva a cabo o no. «En efecto, como en el caso de un flautista, de un escultor y de todo artesano, y en general de los que realizan alguna obra o actividad parece que lo bueno (*ἀγαθόν*) y el bien (*εὖ*) están en la obra, así también ocurre, sin duda, en el caso del hombre, si hay alguna obra que le es propia (*τι ἔργον αὐτοῦ*)».¹⁶

¿En qué consiste la obra propia del ser humano, *ἔργον ἀνθρώπινον*? El ser humano vive dentro de unos fenómenos (*φαινόμενον* = lo que se muestra) que tiene que entender: esto lo hace avanzando por los niveles del conocimiento, que lo conducen de la *ἐμπειρία*, pasando por la *τέχνη* y la *ἐπιστήμη*, hasta la *σοφία*. Al ser humano no le basta el conocimiento, pues tiene que dar a sus pasiones e impulsos un control (*ἔθος*) que esté a la altura de la racionalidad alcanzada (*λόγος*). Aristóteles llama a este comportamiento *ético* (que es la obra propia del ser humano) *πρᾶξις κατὰ λόγον*, la autorrealización en consonancia con el *lógos*, el comportamiento del ser humano para dominar las pasiones, que tienen que someterse al *lógos*: «Si, entonces, la obra propia del hombre (*ἔργον ἀνθρώπινον*) es una actividad del alma (*ἐνέργεια τῆς ψυχῆς*) según la razón (*κατὰ λόγον*), [...] resulta que el bien del hombre (*ἀνθρώπινον ἀγαθόν*) es una actividad del alma de acuerdo con la virtud (*ψυχῆς ἐνέργεια κατ'ἀρετήν*)».¹⁷

Resumiendo: el objeto de la *mímesis* artística no puede ser cualquier acción, ni la acción productiva que no tenga en sí misma su meta y su sentido ni la que, teniendo en sí misma su sen-

16. Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1097 b 25 [trad. esp. cit. (ligeramente modificada), p. 143].

17. *Ibid.*, 1098 a 7 ss. [trad. esp. cit. (ligeramente modificada), p. 144].

tido, siendo una autorrealización (πρᾶξις), esté más allá de la distinción de bueno y malo. El objeto de la *mímesis* sólo puede ser la acción específica del ser humano, la *práxis* que esté determinada por el *éthos* y obtenga de él su sentido. Sólo ésta hace visible, según Aristóteles, la obra propia del ser humano *en sus diversas posibilidades*, a saber: en su *éxito* (tal como muestra Aristóteles en un pintor cuyo objeto es lo sublime), en su realización *mediocre* (representación del ser humano normal y corriente) o en su *fracaso* (representación del ser humano abyecto). Así pues, los objetos del arte son las *posibilidades* propias del ser humano.

El objeto del arte: las posibilidades humanas

Por esta razón, Aristóteles coloca el arte cerca de la filosofía y subraya la diferencia entre el arte y la historia. Su argumento dice así: el arte *no* se dirige a la representación de *lo que es o ha sido*, sino de lo que *podría* ser. Todo lo que es o ha sido tiene un carácter individual, particular; está ligado a un tiempo y a un lugar determinados, no es universal. Por el contrario, lo *posible* está liberado del aquí y ahora y tiene un alcance mucho mayor.

Pues el historiador y el poeta no se diferencian por expresarse en verso o en prosa (pues se podría poner en verso la obra de Heródoto, pero sería un tipo de historia lo mismo en verso que en prosa), sino por esto: por decir el uno *lo sucedido* y el otro *lo que podría suceder*. Por esta razón la poesía es más filosófica y más seria que la historia. Pues la poesía dice más bien lo *universal*, y la historia lo *particular*. «Universal» es el tipo de cosas que corresponde hacer o decir a cierto tipo de persona con arreglo a lo verosímil o lo necesario; a esto aspira la poesía, aunque luego asigne nombres propios a los personajes. «Particular» es, por ejemplo, qué hizo Alcibíades o qué le pasó.¹⁸

Así pues, el arte ya no pretende (como en Platón) exponer la perfección humana, lo *verdadero*, sino manifestar las *posibilidades* propias del ser humano. Con este giro, el arte pierde el carácter vinculante que había tenido hasta entonces, ya no tiene que exponer lo bello en sentido *ontológico*: su objeto ya no es lo *real*, sino lo posible, la *apariencia*.

18. Aristóteles, *Poética*, 1451 a 36 ss. [trad. esp. cit., pp. 50-51].

Mímesis y *mímeisthai* no significan para Aristóteles «imitar», sino «hacer patente», «manifestar», «mostrar». Pero como no se trata de mostrar lo ente primigenio en su carácter vinculante, el *mýthos* (cuya nueva función en el arte aún tenemos que mostrar) ya no tiene el significado de manifestar lo *verdadero*, sino sólo de hacer visibles las *posibilidades* humanas. El arte se separa definitivamente de la ontología.

La danza como fenómeno artístico

De acuerdo con la definición aristotélica, el arte es *μίμησις τῆς πράξεως*, y entre las artes que Aristóteles enumera se encuentran (como ya hemos visto) la danza y la música. ¿Cómo puede conducir su medio de configuración (el ritmo) a la representación artística y ser incluido en una *μίμησις τῆς πράξεως*?

Platón y Aristóteles definen el ritmo como el orden del movimiento.¹⁹ El orden de un movimiento corporal produce la danza; el orden de las sílabas da lugar al metro poético,²⁰ y junto con la voz y la palabra produce el canto. Así pues, el ritmo es entendido como la raíz de la poesía, la música, la danza, etc.

El orden rítmico se refiere al tiempo. ¿Cuándo y con qué requisitos un movimiento rítmico se convierte en *mímesis* y, por tanto, en arte?

Se podría suponer que todo movimiento ordenado en un «ritmo» ha de ser entendido como «imitación», pues representa la lentitud o la rapidez, y en este sentido ya sería *mímesis* y arte. Pero también hay movimientos rítmicos ejecutados por máquinas, y no los entendemos como movimientos «artísticos» simplemente porque sean un orden rítmico del tiempo. Por tanto, ¿a qué tiene que referirse un orden rítmico del movimiento para que podamos entenderlo como una *mímesis* artística? Sin duda, tiene que tratarse de ese tiempo en el que la *práxis* del ser humano, es decir, sus acciones con sentido, se ejecutan y se vuelven patentes. Esto significa lo siguiente: las categorías del tiempo son el pasado, el futuro y el presente; éstas aparecen con su significado existencial en relación con lo que «conciérne» al ser humano. Por tanto, el ritmo «artístico», como *μίμησις τῆς πράξεως*,

19. Cfr. Platón, *Leyes*, 644 e; Aristóteles, *Metafísica*, 1077 b 23; *Problemata*, V, 882 b 2.

20. Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1448 b 21; *Retórica*, 1408 b 27.

como representación de la autorrealización humana, es sólo ese orden del movimiento (de los sonidos, de los pasos, etc.) que está determinado por lo que concierne al ser humano y obtiene aquí su «sentido». Así pues, el tiempo al que los movimientos se refieren en un ritmo «artístico» es sólo aquel en que la actuación humana obtiene su sentido, es decir, aquel en que la actuación humana se vuelve patente en su realizarse, o no-realizarse o ya-no-realizarse. El movimiento, el devenir, es un fenómeno básico de lo ente: por tanto, el ritmo (el orden del movimiento en relación con lo que da sentido) puede ser entendido como la forma originaria de la *μίμησις τῆς πράξεως*, del arte. Si el ritmo es *representación de lo absoluto* (Platón), tenemos la danza sacra, la música sacra; si, por lo contrario, el ritmo sólo es representación de lo que *puede concernir* al ser humano, de las posibilidades humanas (Aristóteles), tenemos la danza profana, la música profana y la separación de arte y realidad. Por consiguiente, también el mito (al que Aristóteles considera el alma de la *μίμησις τῆς πράξεως*) es o lo absoluto mismo (significado sacro) o la fábula (significado profano del mito), es decir, sólo uno de los muchos nexos posibles que dan sentido a las acciones humanas. ¿Significa *mýthos* efectivamente en la *Poética* de Aristóteles la unidad que dona sentido a las acciones humanas?

*Lo bello como praxis consumada en la tradición preplatónica.
El mito como totalidad sacra que da sentido*

Tanto Platón como Aristóteles exponen la esencia de lo bello en relación con el concepto de *práxis*, lo cual no es asombroso, pues ya en la tradición preplatónica (tanto en los poetas como en los filósofos, por ejemplo en Jenofonte) esta conexión estaba presente de manera implícita.

Mencionemos aquí una vez más a Homero, que utiliza el término «bello» para referirse a objetos, acciones, actitudes y aspectos de la naturaleza. En un nivel superior, bello es para Homero algo divino, perfecto, que se vuelve patente. Un sonido puede llegar a ser bello si indica que se ha alcanzado una meta propuesta. En la *Odisea* (XXI, 411) el sonido que la cuerda del arco de Ulises produce al vibrar es considerado un «canto bello» porque es un signo que promete un futuro fuerte que volverá a encumbrar al héroe y que asusta a los pretendientes. El término

«bello» también aparece en relación con la casa como propiedad, como indicador de la situación en que el hombre regio se encuentra, el hombre que ha llegado a la consumación de sus posibilidades (*práxis*), a la meta que le corresponde. Las casas, las propiedades, las ropas, son consideradas bellas no por razones estéticas, sino porque forman parte de una posibilidad superior de la vida: elevan al propietario a la esfera del *ejercicio completo de sus posibilidades, de su consumación*.

Lo bello no toca el campo de lo subjetivo y placentero en sentido hedonista, es un rasgo distintivo de una vida ordenada que está cerca de los dioses. La belleza anuncia esa forma de la objetividad superior mediante la cual el ser humano se acerca a la perfección: los griegos llamaban *práxis* a esta esfera. En todo caso, el mostrarse y la búsqueda de la meta última del ser humano se consuman para Homero y Píndaro en un espacio mítico, es decir, las cosas, las acciones y los modos de comportamiento del ser humano pueden ser bellos si están relacionados con lo divino. Por consiguiente, las posibilidades oscilan: la misma persona puede parecer bella en una ocasión gracias a la influencia divina, y fea en otra ocasión. La *práxis* humana tiene sus raíces en lo divino.

En los textos prearistotélicos el concepto de belleza está muy cerca del concepto de utilidad, es decir, del uso de algo para alcanzar un fin: algo puede ser bello según cómo sea usado, pero no en relación con una meta aislada, sino con la meta del ser humano. La referencia de la *práxis* humana a los dioses conduce a la *práxis* a lo más objetivo, a la consumación. Se producen consumaciones arquetípicas cuando la *práxis* profundiza hasta sus formas primigenias: Platón llama a esta consumación «ideas», a las que considera bellas cuando se hacen patentes con su esplendor.

En Homero y Píndaro la actuación humana, cuando se dirige a una meta definitiva y se apoya en el mandato de los dioses, integra los objetos correspondientes en la misma esfera. Por el contrario, en Jenofonte ya ha desaparecido el transfondo mítico-religioso:

—Y la belleza, ¿podríamos definirla de otro modo? ¿O, si es que existe, llamas hermoso a un cuerpo, un mueble o cualquier otra cosa que sepas que *es bella para todo*?

—¡Por Zeus! Yo desde luego que no.

—¿Entonces, según el fin para el que cada cosa es útil, para este fin es bello su empleo?

—Sí, seguro.

–Según eso, ¿hay alguna cosa *bella respecto a un fin distinto* de aquel cuyo uso es bello?

–No lo es en ningún otro sentido.

–¿Entonces, una cosa útil es bella respecto a lo que es útil?

–Así lo creo.²¹

–[...] en los mismos aspectos en que los cuerpos de los hombres parecen *hermosos y buenos*, en esos mismos aspectos todo cuanto utilizan los hombres se considera hermoso y bueno respecto a aquello para lo que tengan *utilidad*.

–¿Entonces un capacho para transportar estiércol es también algo hermoso?

–¡Sí, por Zeus!, y un escudo de oro es algo feo desde el momento en que el capacho está bien hecho *para su uso* y el escudo está mal.²²

Una aldea es bella no porque tenga un aspecto bonito, sino porque es útil: «Es evidente que debemos encaminarnos a donde tengamos víveres, y tengo entendido que hay aldeas hermosas a no más de veinte estadios de distancia».²³ También los puertos, e incluso los perros y los caballos, pueden ser considerados bellos desde este punto de vista «práctico». Y en este sentido es posible tratar «tanto la belleza como la sabiduría [...] de manera bella o fea».²⁴ Esto está establecido lingüísticamente en la expresión *καλὸς πρὸς* («bello para») y en el uso del dativo *καλὸς αὐτοῖς* («bello para ellos»).

Los actos son «bellos» si los dirige un *éthos*: los actos reprochables moralmente no se pueden considerar «bellos»: «[...] habéis almacenado en vuestras almas la posesión más hermosa y más propicia para la guerra: la alabanza os causa más alegría que al resto de los hombres, y forzoso es que los amantes de la alabanza asuman con gusto todo esfuerzo y todo peligro con tal de obtenerla».²⁵

La *areté* que el gobernante ha de practicar capacita también a sus súbditos a apropiarse la misma virtud; el gobernante hace

21. Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, IV, 6, 9 [traducción española de Juan Zaragoza en: Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, Madrid, Gredos, 1993, pp. 190-191].

22. *Ibid.*, III, 8, 5-6 [trad. esp. cit., p. 131].

23. Jenofonte, *Anábasis*, III, 2, 34 [traducción española de Ramón Bach Pellicer en: Jenofonte, *Anábasis*, Madrid, Gredos, 1982, p. 126].

24. Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, I, 6, 13 [trad. esp. cit. (ligeramente modificada), pp. 55-56].

25. Jenofonte, *Ciropedia*, I, 5, 12 [traducción española de Ana Vegas Salsalvador en: Jenofonte, *Ciropedia*, Madrid, Gredos, 1987, p. 118].

posible en la comunidad la *práxis* humana: «[...] el hecho de saber dirigir a otros hombres de modo que tengan recursos en abundancia y *sean todos como deben ser* se nos revelaba entonces como algo verdaderamente admirable». ²⁶

El significado del término aristotélico *práxis* va, como ya sabemos, mucho más allá del significado del concepto «acción» habitual hoy. Lo que nosotros entendemos como actuación pragmática es sólo un elemento de la autorrealización humana. El pensamiento, por una parte, y la sensación o el dominio de las pasiones, por otra parte, lo que Aristóteles entiende como la capacidad dianoética y la capacidad ética del ser humano, son sólo elementos de la *práxis* humana. Para Aristóteles, mediante la filosofía y mediante la valoración de la actuación humana en relación con el *éthos* se muestran las diversas posibilidades del ser humano, es decir, el éxito o el fracaso de su obra como ser humano. Hacer esto patente es la tarea del arte.

La situación es completamente diferente en Homero y en los poetas arcaicos, como Píndaro. La *práxis*, la consumación humana, tiene sus raíces en lo religioso, en lo sacro. Si en una persona están presentes las habilidades, relucirá en su ser, en su belleza, *gracias al apoyo de los dioses*; esto es una consecuencia del mito como *unidad originaria que da sentido de las acciones humanas*.

Si lo bello en el arte es *μίμησις τῆς πράξεως*, es decir, manifestación de los significados que las cosas, las acciones y las actitudes *pueden* tener, el artista comienza por primera vez a ser el mediador espiritual entre el mundo y el sujeto, en el sentido de una interpretación no vinculante de lo real. La *práxis* ya no es la consumación del ser humano, que está diseñada por lo divino y se realiza desde lo divino (Homero, Píndaro), ni la consumación que tiene sus raíces en las ideas como realidad primigenia (Platón), sino sólo la visualización de una *realización posible* de lo humano en su éxito o fracaso. De ahí que en Aristóteles el arte ya no se dirija a la exposición de *lo que es* (o no es), sino de *lo que «podría» ser*.

¿Qué significa para Aristóteles el término *mýthos*?, ¿cómo hay que entender que Aristóteles afirme en las primeras frases de la *Poética* que debemos saber cómo hay que construir los mitos para que una obra sea bella?

26. *Ibid.*, I, 6, 7 [trad. esp. cit., p. 123].

El mito como elemento principal de la tragedia

Como se sabe, la esencia de la tragedia contiene seis elementos: a) el κόσμος ὄφρων, el escenario, entendido como el orden de lo que se ve; b) la μελοποιία, los elementos musicales, melódicos, canoros, que se reúnen en el concepto de μέλος; c) la expresión lingüística (λέξις); d) los caracteres (ἦθος); e) los pensamientos (διάνοια); f) el mito.²⁷ Dos de estos elementos (la expresión lingüística y la composición musical) forman parte de los *medios* de la tragedia, y uno (el escenario) forma parte del *modo* de la *mímesis*, mientras que los otros tres (el mito, los caracteres y los pensamientos) forman parte del *objeto* de la *mímesis*.²⁸ Con este esquema Aristóteles desarrolla el primer boceto de la *Poética*, de modo que (tal como Aristóteles dice al principio) hay que estudiar la obra de arte en relación con los *medios*, los *objetos* y el *modo de la representación*.²⁹

Pero ¿no se da aquí una contradicción con la afirmación de que el objeto de la *mímesis* es la *práxis*, mientras que aquí el *mýthos* aparece en primer plano?

Aristóteles subraya expresamente que *el más importante* de los elementos antes citados es el *mýthos*: «De modo que los hechos (ὥστε τὰ πράγματα), es decir, el mito constituye el fin de la tragedia (ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας), y el fin es lo más importante de todo (τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων)».³⁰ Más adelante Aristóteles recalca que el *mýthos* es el alma de la tragedia: «Así pues, el mito es el principio y como el alma de la tragedia (ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας)».³¹

¿Por qué dice Aristóteles que el elemento principal de la tragedia es el *mýthos* y no los pensamientos y los caracteres? ¿Por qué no habla ya de la *práxis*? Cuando Aristóteles afirma que lo más importante en el drama no es ni la manera de pensar, ni los caracteres ni las palabras, sino el proyecto del *mýthos*, esto nos asombra, pues nos parece que los acontecimientos surgen sobre todo de la manera de pensar, del carácter de los protagonistas, de modo que el *mýthos* se podría entender como un resultado de estos elementos.

27. Aristóteles, *Poética*, 1450 a 3.

28. *Ibid.*, 1450 a 10 ss.

29. *Ibid.*, 1447 a 17.

30. *Ibid.*, 1450 a 22 [trad. esp. cit. (ligeramente modificada), p. 46].

31. *Ibid.*, 1450 a 39 [trad. esp. cit. (ligeramente modificada), pp. 46-47].

Pero en realidad las cosas están al revés: una manera determinada de pensar y comportarse obtiene su sentido posible frente a lo que concierne al ser humano, frente a lo que lo coloca en una tensión, no a la inversa. Sin el *mýthos*, ni los modos de comportamiento, ni los pensamientos ni el lenguaje serían reconocibles en su significado humano; carecerían de contexto y de meta. Los pensamientos y los caracteres no bastan para construir una tragedia. Así pues, el *mýthos* es en el arte el proyecto de una tensión que concierne al ser humano como intérprete y como espectador. Por eso dice Aristóteles que los poetas principiantes suelen elegir como objeto de la *mímesis* a caracteres y pensamientos, no al *mýthos*, por lo que su obra es imperfecta.

Arte y vida

Aquí se muestra una analogía esencial entre la vida (la realidad) y la obra de arte: también en la vida el pensamiento, el comportamiento, las palabras, los movimientos y las pasiones tienen sentido sólo en la presencia constante de *lo que nos concierne*, de lo que nos coloca ante decisiones, ante expectativas cumplidas o decepcionadas; es esa presencia de la tensión en la que la realidad primigenia de nuestra existencia obtiene su sentido, que intentamos revelar mediante la filosofía y a la que intentamos corresponder mediante la obra ética para consumir lo humano. Esta tensión primigenia se da también en la obra de arte, pero bajo un signo nuevo, radicalmente distinto: la esencia de la tensión primigenia mediante la cual el pensamiento, la actitud, las palabras y los movimientos obtienen su sentido *no es en la obra de arte objeto del conocimiento y de la fundamentación* (y por tanto no es verdadera), sino sólo objeto de una interpretación «posible», y por tanto no es vinculante: el orden que surge así, el mundo, el *kósmos* de la obra, es «sólo» arte, «sólo» ha surgido de la fantasía de un artista.

Resumiendo: si el objeto del arte es la *práxis* y si la *práxis* humana se representa en la tragedia mediante personas que actúan, si además la meta del arte es hacer visibles las posibilidades humanas en su éxito o fracaso, entonces el *mýthos* (en tanto que *σύστασις τῶν πραγμάτων*) se convierte en el proyecto de un marco dentro del cual los caracteres, los pensamientos y las palabras se vuelven visibles *en su sentido*. Por eso dice Aristóteles

que el *mýthos* es el alma de la tragedia. El *mýthos* hace que todas las acciones y el significado existencial de los objetos, las palabras y los pensamientos entren en un nexo que forma un todo: *el mýthos se convierte en la totalidad que da sentido a las acciones humanas*.

Hechas estas distinciones, digamos seguidamente cuál debe ser el entramado de las acciones (ποιῶν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων), ya que éste es el elemento *primero* y más *importante* (πρῶτον καὶ μέγιστον) de la tragedia. Ya hemos establecido que la tragedia es la mimesis de una acción acabada y completa (τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν) que tenga cierta extensión (ἔχουσης τι μέγεθος). [...] «Completo» es aquello que tiene principio, medio y fin (ὅλον δέ ἔστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν). «Principio» es aquello que no sigue necesariamente a otra cosa, mientras que detrás de ello se da o sucede de forma natural otra cosa; «fin», por el contrario, es aquello que necesariamente o en la mayoría de las ocasiones sigue por naturaleza a otra cosa pero sin que tras ello suceda ninguna otra [...]. Por tanto, es preciso que los mitos bien contruidos no comiencen ni acaben en un punto cualquiera, sino que se atengan a los principios expuestos.³²

Crítica de las poéticas doctrinales

Para Aristóteles, la esencia del arte coincide con la μίμησις τῆς πράξεως, y en el arte nunca se trata de la aplicación de medios y formas exteriores, técnicos. Esto hay que subrayarlo a la vista de los malentendidos que surgirán posteriormente, por ejemplo en algunas poéticas del Renacimiento.

Cierto que la gente asocia la creación poética al verso y a unos los llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos; pero los denominan poetas *no en razón de la mimesis*, sino porque tienen en común escribir en verso. De hecho, si alguien da a conocer una obra en verso sobre algún tema médico o relativo a la naturaleza, suelen llamarlo poeta. Pero *nada tienen en común Homero y Empédocles salvo el verso*, por lo que lo justo es llamar al primero poeta y al segundo investigador de la naturaleza más que poeta.³³

32. *Ibid.*, 1450 b 21 [trad. esp. cit. (ligeramente modificada), p. 48].

33. *Ibid.*, 1447 b 13 [trad. esp. cit. (ligeramente modificada), p. 36].

Así pues, una doctrina métrica no ayuda a que surja una obra poética. De este modo Aristóteles rechaza los métodos de poesía, que se ocupan simplemente de la técnica métrica. Lo mismo se puede decir de una doctrina de la utilización de los colores o del dibujo: nadie es artista simplemente porque sepa mezclar los colores o dibujar bien algo.

Sonido, voz, lenguaje. La palabra como mimesis

Una vez interpretados los términos *mýthos*, *mímesis* y *práxis*, vamos a acabar aclarando un poco más la esencia de la *mímesis* con otro ejemplo.

Aristóteles dice en la *Retórica* (III, 1404 a 21) que las *palabras* son *μυήματα*. ¿En qué sentido y de qué puede una palabra ser una *mímesis*? ¿La palabra es una imitación de objetos o sentimientos cuando los «designa»? Para reforzar nuestra definición del término *mímesis* no como «imitación», sino como «manifestación», conviene estudiar la distinción aristotélica entre voz (*φωνή*) y sonido (*ψόφος*).

Aristóteles dice: *ψόφος* (sonido) es una masa de aire en movimiento que llega a nuestro oído (un fenómeno físico-mecánico, por tanto), mientras que *φωνή* es un movimiento de aire configurado por un ser vivo como un *sonido con sentido* o, como dice Aristóteles en otro lugar, un sonido con sentido y conectado con la fantasía. En *De anima* leemos: «Es, pues, sonoro (*ψοφητικόν*) todo objeto capaz de poner en movimiento un conjunto de aire que se extienda con continuidad hasta el oído». Y unas líneas más adelante: «La voz (*φωνή*) es un tipo de sonido (*ψόφος*) exclusivo del ser *animado* (*ἐμψύχου*)»; «ha de ser necesariamente un ser animado el que produzca el golpe sonoro (*δεῖ ἐμψύχον εἶναι τὸ τύπτειν*)», y éste ha de estar asociado a alguna representación (*μετὰ φαντασίας τινός*), puesto que la voz es un *sonido que posee significación* (*σημαντικός ψόφος*).³⁴

Así pues, el sonido se distingue de la voz en que ésta obtiene un *significado*, un *sentido*, de un *ser vivo*. El ser vivo es para Aris-

34. Aristóteles, *De anima*, 420 a 3 ss., b 6 y b 31 ss. [traducción española de Tomás Calvo Martínez en: Aristóteles, *Acercas del alma*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 196, 198 y 199].

tóteles un devenir, un proceso que *por sí mismo* confiere a los fenómenos figura, forma y significado (ἐντελέχεια); el ojo reacciona a los estímulos físicos, mecánicos y químicos con una reacción *única, específica de él*, con un fenómeno visual; el oído, con la percepción auditiva. Así pues, lo vivo (tanto en el nivel vegetativo como en el nivel sensitivo) establece el tipo de reacción a los estímulos; mediante el modo de comportamiento propio de lo vivo, los estímulos obtienen una delimitación determinada, una forma. A lo que aparece dentro de límites los griegos lo llamaban εἶδος, o también σχῆμα; por tanto, podemos decir que lo vivo (en cada uno de sus niveles) tiene en sí las ideas, los esquemas, las figuras de lo que se manifiesta.

Si el ser vivo pone el sonido al servicio de la *vida* (con lo cual el sonido obtiene significado, σημεῖον), el sonido se convierte en voz (φωνή). Si el significado que adquiere es «huir», se convierte en un sonido de advertencia; si proclama «placer», obtiene el sentido de la alegría. En el mundo animal el sonido se convierte en voz; para el ser humano, las voces animales se convierten en elementos del *lenguaje* cuando son producidas en relación con las *ideas* (las figuras que dan sentido y que son *específicas del ser humano*).

Así pues, cuando Aristóteles define las palabras como expresión de una *mímesis*, está claro que tampoco en este caso *mímesis* significa la «imitación» del mundo exterior, sino la manifestación de *interpretaciones humanas* de objetos, pasiones, actitudes, etc. Mediante palabras, igual que mediante colores, sonidos musicales, valores plásticos o movimientos, el arte proporciona interpretaciones *posibles* de todos los elementos de nuestro mundo, en relación con el éxito o el fracaso de la *obra humana*.

El mito artístico

El proyecto del marco, del nexo en que estas interpretaciones posibles se pueden mostrar, es el *mýthos*, que por tanto significa mucho más que «fábula»; pues este concepto de *mýthos* se aplica a todos los géneros artísticos, no sólo a la poesía. El *mýthos*, como totalidad que da sentido, ilumina los fenómenos en que vivimos y hace que lo real resplandezca en sus posibles significados humanos en relación con el éxito y el fracaso.

¿Cómo hay que entender de manera concreta el proyecto artístico del *mýthos*? Hemos visto que Aristóteles define la obra de arte como un todo que tiene partes: comienzo, medio y final (1450 b 22 ss.). El comienzo es definido como lo que viene después de la nada; el medio, como aquello que sigue a algo y a lo que sigue algo; el final, como aquello a lo que no sigue nada. Todo esto sucede en el tiempo, cuyos elementos son el «todavía no», el «ahora» y el «ya no», los cuales representan una tensión y hacen posible que prestemos atención a algo y que existan el recuerdo y la espera. Lo que nos concierne es esta tensión que causa la experiencia del tiempo que impera en la obra de arte. El proyecto artístico del nexo de tensión, que Aristóteles entiende como *mýthos*, totalidad de la *práxis* (σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, 1450 a 5), es un nexo de la «fantasía», pues (a diferencia de lo que sucede en Platón) no representa la tensión primigenia de lo ente en la que todos los elementos de la existencia humana obtienen su sentido real, sino una tensión en la que «posibles» significados humanos se vuelven patentes. El espacio ficticio del teatro, del cuadro, de la danza, de la composición musical que el *mýthos* proyecta es diferente cualitativamente del espacio que nos rodea en la vida cotidiana y rompe su homogeneidad. Mediante el *mýthos* proyectado (la totalidad que da sentido), mediante la tensión que brota de la fantasía, el espacio y el tiempo de la vida cotidiana quedan anulados.

Así pues, las posibilidades que se ofrecen al ser humano en relación con su propia obra muestran la vida humana y todos los elementos que forman parte de su realización (en la medida en que sean objeto del arte) causados por una tensión originaria y que da sentido. La necesidad de comportarse de una u otra manera (el presupuesto del carácter, del *éthos*, así como del pensamiento) surge al hacerse patente la realidad como un compromiso ineludible. El propio entendimiento (pensar y hablar) sólo es posible dentro de esta tensión. El proyecto del nexo de tensión, de la totalidad que da sentido, por parte del artista es lo que Aristóteles llama *mýthos*: el *mýthos* como elemento esencial del arte, más esencial que el lenguaje, la manera de pensar y el carácter.

3. La separación de lo «bello» respecto del «ser»

Aplicación del concepto de belleza a campos ontológicos

En las definiciones aristotélicas de la obra de arte hemos encontrado el término «bello» sólo al principio de la *Poética*, donde se indica cómo hay que formar los mitos para que la obra sea «bella». Este concepto aparece pocas veces a lo largo del texto (1452 a 10: καλλίους μύθους; 1452 a 32: καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις; 1453 a 12, 19, 23; 1453 b 25; 1461 a 4).

En la *Poética* no hay una definición explícita de lo bello, sino que ésta se desprende de la interpretación de la μίμησις ποιητική. En el capítulo VII de la *Poética* Aristóteles, tras haber subrayado que el objeto de la obra de arte tiene que ser un todo orgánico con comienzo, medio y fin, dice: «Además, puesto que lo bello, sea un ser vivo (ζῷον) o cualquier acción que esté compuesta de partes, no sólo debe tener tales partes *ordenadas*, sino que también debe tener un *tamaño* que no sea aleatorio –ya que la belleza depende del *tamaño* y el *orden* (ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν), y por ello un ser vivo no puede ser bello si es muy pequeño [...]».³⁵ Así pues, lo bello consiste en la ordenación correcta de las partes que forman un todo, y con un tamaño adecuado. De aquí se desprende que en Aristóteles el concepto «bello» *no se usa sólo en el contexto de la poética*, del fenómeno del arte, sino también en relación con campos ontológicos. Aristóteles dice en el libro XIII de la *Metafísica* que lo bueno y lo bello son diferentes, ya que lo bueno hay que buscarlo en la *práxis*, mientras que lo bello se puede encontrar también en las cosas inmóviles.³⁶ Y un poco después Aristóteles dice: «las formas supremas de la Belleza son *el orden, la proporción y la delimitación*, que las ciencias matemáticas manifiestan en grado sumo»,³⁷ y estas ciencias no tienen nada que ver con el arte. En la *Retórica* (1361 b 7) Aristóteles habla de la belleza física, a la que define como ἀρετὴ τοῦ σώματος, y dice que es diferente en las diversas edades del ser humano. También en los *Topica* (I, 106 a 22) se habla de lo bello en relación con los seres vivos. En la *Política*, VII, 1326 a 33, se dice que lo bello social consiste en una rela-

35. Aristóteles, *Poética*, 1450 b 34 ss. [trad. esp. cit., p. 48].

36. Aristóteles, *Metafísica*, 1078 a 31.

37. *Ibid.*, 1078 a 36 [trad. esp. cit., p. 514].

ción determinada entre el número de ciudadanos y el tamaño del Estado. La limitación, como aspecto determinante de la belleza que corresponde tanto al alma como al cuerpo, es mencionada en la *Ética nicomáquea* (IV, 1123 b 6). En varios lugares más Aristóteles utiliza el adjetivo καλός o el adverbio correspondiente sin ningún sentido estético (*Meteor.*, I, 352 a 7 y 11; *Política*, IV, 1297 b 38; *Metafísica*, I, 985 a 9, 989 b 27; *Nicomáco*, VII, 1153 a 13).

El significado ontológico de lo bello se mantiene en Aristóteles incluso en un campo que solemos incluir en lo estético, en el arte: la arquitectura. Ya hemos tenido oportunidad de indicar que también Platón separa la arquitectura del arte mimético (*Sofista*, 265 a). Como la arquitectura realiza matemáticamente la belleza como orden, simetría y limitación, para Aristóteles no es la *mimesis* de una *práxis*, no es una τέχνη μιμητική, sino ἀρχιτεκτονική, es decir, la arquitectura es expresión de una belleza ideal, la visualización de lo bello ontológico, que no se puede reproducir mediante el arte. De ahí que la *Poética* no mencione la arquitectura, pero sí la pintura, la música, la danza, etc. (cfr. *Política*, 1182 a 3).

Orden, simetría y unidad

Lo bello en sentido ontológico, definido como orden determinado, simetría y tamaño limitado, que en Aristóteles sigue vivo *junto* al concepto de lo bello en el arte, ha sido tan influyente a lo largo de la tradición occidental que hasta lo bello en el arte ha acabado siendo limitado a estas categorías. De este modo, la esencia de la teoría aristotélica de lo bello artístico ha quedado oculta y malentendida. El orden, la simetría y el tamaño limitado forman parte del concepto ontológico de lo bello, son categorías de la racionalidad y de la realidad espiritual de lo ente primigenio, de lo ideal, suprimen lo contradictorio, lo arbitrario y lo inconexo, superan el caos de lo puramente sensorial y contingente. Pero con Aristóteles el concepto artístico de lo bello empieza a separarse del concepto ontológico de lo bello. Sabemos que el núcleo del concepto artístico es el proyecto de totalidad de la *práxis* humana que se vuelve visible, es decir, el *mýthos* como un nexo cerrado que da sentido a las acciones, las actitudes, los objetos, las palabras, etc.

Aristóteles dice que el *mýthos* tiene que ser una *totalidad* cuyas partes tienen que aparecer ordenadas en la sucesión de comienzo, medio y final y poseer un tamaño adecuado a él. Este orden y este tamaño no deben ser entendidos de manera abstracta, sino a partir de lo que en lo poético se considera lo operante: el *mýthos* determina la unidad y el orden de las partes, es el marco en el que todo lo que aparece se muestra en su forma de ser y en su articulación. Podríamos decir que la *ποίησις ποιητική* se basa en una «idea» que no se puede comprender de manera meramente racional, sino que es esa visión del todo que manifiesta las posibilidades del ser humano y da a la multiplicidad una forma nueva, la articula y ordena. De este modo, la obra de arte rompe (como hemos visto) con la realidad cotidiana, en la que los propósitos y las tareas *aislados*, los impulsos de las pasiones, las cuestiones teóricas, no consienten el posible sentido unitario de la existencia, que es el objeto del arte. El orden de las partes y el tamaño de una obra de arte, su belleza, no se pueden derivar abstractamente de cualesquiera medidas y proporciones.

Los errores de la estética tradicional al considerar el orden, el tamaño y la unidad unas leyes abstractas, sin preguntar de dónde surgen en la obra de arte, comenzaron en el helenismo y continuaron en los comentaristas del Renacimiento (Robortellus, Victorius, Castelvetro, etc.). En Francia Corneille sometió estrictamente la creación poética a las leyes que el por entonces joven movimiento italiano había establecido.

El problema del universal poético

Un malentendido similar surgió cuando se intentó definir la esencia del arte mediante la tesis de que la *mímesis* se refiere al universal poético. El principal apoyo de esta teoría se vio en el pasaje de la *Poética* (1450 a 16) que dice que la tragedia no debe ser *mímesis* de personas, sino de la *práxis*, y por tanto vida en su *posibilidad* y no en su *realidad*. Esto condujo a la afirmación de que la obra de arte tiene un carácter mucho más universal que la historia, la cual se refiere siempre a acontecimientos individuales. También Aristóteles dice (1451 b 5-15) que la poesía se esfuerza por exponer lo universal, mientras que la historia tiene por objeto el caso particular; en la obra de arte lo universal se

manifiesta en las leyes de lo posible y lo necesario. Algunos intérpretes llegaron desde aquí a la conclusión de que lo universal (es decir, la vida en sus determinaciones ideales, en sus leyes, libre de toda contingencia) es el objeto del arte. Por tanto, el objeto de la *poësis* mimética sería una idealidad a la que sería inmanente toda la realidad de la vida. Estas interpretaciones pasan por alto el verdadero problema y se quedan en lo abstracto e impreciso. Ese «universal poético» que debe ser el objeto del arte obtendrá su sentido concreto mediante la interpretación de la *práxis* como objeto de la *mímesis*.

El arte como testimonio de la capacidad humana de transcender

La *poësis* artística es una forma especial de producción en la que *a partir de algo* (materia) surge *mediante algo* (forma) *algo nuevo* (unidad de materia y forma, en terminología aristotélica, οὐσία, lo ente). Cuando algo es atrapado por la *poësis* artística, queda determinado por el transcender propio del arte. El *mýthos* poético (la forma artística del transcender) hace patente en cada caso «lo que hay que ordenar», la materia de la obra en tanto que tal, al rearticularla y reconfigurarla. Como el arte manifiesta todas las «posibilidades», da testimonio de la capacidad humana de transcender. Con palabras de Godofredo Iommi:

Hay una propiedad en el ser humano que siempre está trabajando. En ella está la esencia de la condición humana: consiste en transcender las circunstancias en que el ser humano se encuentra en cada momento. Da igual cómo entendamos al ser humano, nunca podremos negar este rasgo esencial, pues es un elemento de su existencia que se sirve de la razón y de la voluntad para manifestarse y desarrollarse. En este acto de transcender está el origen del cantar y del contar, de la exposición artística, y su meta es manifestar lo humano en la capacidad de transcender.

El cambio del concepto de arte

El giro que Aristóteles lleva a cabo adopta varios elementos de Platón. Éste menciona en la *República* (392 c) tres puntos de vista para estudiar una obra de arte: el «con qué» (los medios

de la *mímesis*), el «qué» (el objeto de la *mímesis*) y el «cómo» (las formas de la *mímesis*). El objeto de la *mímesis* es para Platón, igual que para Aristóteles, la *práxis* de los hombres mejores o peores: «¿Y qué pues?, ¿damos fe a nuestras afirmaciones anteriores cuando decíamos que los ritmos y la música en general son imitaciones de maneras de ser de hombres buenos y malos, o qué?». ³⁸ Los bailes corales son imitación de maneras de ser: «Dado que los bailes corales son imitaciones de conductas que se dan en acciones, circunstancias y caracteres de toda clase [...]». ³⁹ Pero, a diferencia de Aristóteles, Platón consiente únicamente la *mímesis* de lo bueno, ya que sólo ésta conduce a la manifestación de lo *realmente ente*. Platón excluye la representación de las pasiones porque ésta se refiere a algo que en sentido ontológico no es real.

Por el contrario, Platón tolera el arte si el dominio de las pasiones hace patente la obra propia del ser humano; sólo en esta forma pueden las pasiones ser objeto de la *mímesis*. La representación artística (y la empatía provocada por ella) de las pasiones suele ser lo contrario de un comportamiento racional:

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

Y ahora viene la crítica:

Pero cuando se suscita un pesar en nosotros mismos, date cuenta de que nos enorgullecemos de lo contrario, a saber, de poder *guardar calma y aguantarnos* [...] ¿Pero es correcto este elogio, cuando al ver un hombre de tal índole que nosotros mismos no aceptaríamos ser, sino que nos avergonzaríamos, no sentimos abominación, sino que nos regocijamos y lo alabamos? ⁴⁰

38. Platón, *Leyes*, 798 d [traducción española de Francisco Lisi en: Platón, *Diálogos*, vol. IX, Madrid, Gredos, 1999, p. 29].

39. *Ibid.*, 655 d [traducción española de Francisco Lisi en: Platón, *Diálogos*, vol. VIII, Madrid, Gredos, 1999, p. 249].

40. Platón, *República*, 605 c-e [trad. esp. cit., p. 474].

Es verdad que Platón ya había definido el arte como *μίμησις τῆς πράξεως*, pero (como sabemos) en una dirección completamente diferente, que lo condujo a la crítica del arte: «La poesía imitativa imita, digamos, a hombres que llevan a cabo acciones voluntarias o forzadas, y que, a consecuencia de este actuar, se creen felices o desdichados; y que en todos estos casos se lamentan o se regocijan».⁴¹ Así pues, también para Platón la *práxis* de los seres humanos es el objeto del arte, de modo que se vuelva visible si son buenos o malos. Pero como para Platón la «consumación» es la meta del ser humano, Platón condena el arte si esta meta no se puede alcanzar por medio de él. El arte y los artistas son para Platón un peligro, pues mediante la representación de las posibilidades oscilantes se excitan pasiones que habría que calmar. «Pues [la imitación poética] alimenta y riega estas cosas [los apetitos del alma], cuando deberían secarse, y las instituye en gobernantes de nosotros, cuando deberían obedecer para que nos volvamos mejores y más dichosos en lugar de peores y más desdichados».⁴² Cuán fuerte percibe Platón el arte como acicate de las pasiones se desprende de las siguientes palabras:

Ten en cuenta que la parte del alma que entonces reprimíamos por la fuerza en las desgracias personales, la que estaba hambrienta de lágrimas y de quejidos y buscaba satisfacerse adecuadamente (pues está en su naturaleza el desear tales cosas), ésa es la parte a la que los poetas satisfacen y deleitan; en tanto que lo que es por naturaleza lo mejor de nosotros, dado que no ha sido suficientemente educado ni por la razón ni por la costumbre, afloja la vigilancia de la parte quejumbrosa, en cuanto que lo que contempla son aflicciones ajenas, y no ve nada vergonzoso en elogiar y compadecer a otro que, diciéndose hombre de bien, se lamenta de modo inoportuno, sino que estima que extrae de allí un beneficio, el placer, y no aceptaría verse privado de él por haber desdeñado el poema en su conjunto.⁴³

Hacer presente lo eterno, lo mítico, lo que Platón entendió filosóficamente como «idea» y que también debería resplanecer en la obra de arte, es una tarea que la estética de Aristó-

41. *Ibid.*, 603 c [trad. esp. cit., p. 470].

42. *Ibid.*, 606 d [trad. esp. cit., pp. 475-476].

43. *Ibid.*, 606 a-b [trad. esp. cit., pp. 474-475].

teles anula. El arte ya no se dirige a la realidad primigenia, y la *mímesis* ya no hace visible lo ente primigenio. En consonancia con este cambio, el *mýthos*, que era un elemento esencial de todo tipo de obra de arte, se degrada al proyecto de una tensión que no es necesariamente verdadera: al significado de lo «fabuloso».

De este modo, la *mímesis* se convierte en la representación de meras «posibilidades» y ya no es la manifestación de lo que *compromete* al ser humano. El arte, la *poíesis* mediante la *mímesis*, se convierte en expresión de las posibilidades individuales de interpretación de lo ente en relación con la autorrealización humana. Lo bello, que para Platón tenía significado ontológico, obtiene un sentido nuevo: se convierte en la manera artificiosa de formar mitos que muestren las posibilidades humanas y no manifiesten nada vinculante ni incondicionalmente real. El arte queda así fundamentado teóricamente como el campo de la estética.

Si la esencia del ser humano (que no dispone de un mundo dado, sino que tiene que construirlo, lo cual es una noción platónica) incluye la consideración de las posibilidades frente a las cuales el ser humano tiene que tomar posición para elegir una de ellas, hay que reconocer que el arte nos muestra estas posibilidades. Por tanto, al arte se le puede seguir atribuyendo un significado educativo, pero ya no a la manera vinculante éticamente de Platón.

IV. HELENISMO Y ANTIGÜEDAD TARDÍA

1. Rasgo ontológico fundamental de la teoría de lo bello en la Antigüedad

Empiezo con unas frases de una conferencia de Guido Kaschnitz:

Hoy estamos acostumbrados a entender las artes plásticas (pintura y escultura) como un objeto de lujo. Vemos en ellas (suponiendo que hayamos conseguido establecer contacto con ellas) una fuente de pensamientos y sentimientos bellos y estimulantes, pero la convicción de que el arte es realmente algo necesario para vivir ya sólo se da hoy en unos pocos. [...] Esta relación estética con el arte, como se la suele llamar, surgió relativamente tarde, y no contiene el significado original que el arte ha adquirido en la vida de las personas.¹

Hoy se olvida demasiado fácilmente que las artes y sus obras tienen un origen religioso, que sus fundamentaciones teóricas eran de tipo metafísico. En la Antigüedad el arte no era un fin en sí mismo, sino un medio para participar en una realidad superior; y en todas las épocas religiosas, en los pueblos primitivos, en las épocas míticas y en el sincretismo religioso helenístico, así como en la Edad Media cristiana, la devoción se expresaba en obras pictóricas o escultóricas que hacían visible el mundo primigenio, lo absolutamente ente más allá del mundo aparente. Los significados estéticos y subjetivos les eran ajenos; su configuración tenía que corresponder a órdenes eternos. Kaschnitz dice en otra conferencia:

1. Guido Kaschnitz von Weinberg, *Versuch einer Wesensbestimmung der antiken Kunst* [Kaschnitz vivió entre 1890 y 1958; fue arqueólogo e historiador del arte antiguo].

Así, la actitud del ser humano observa de una manera extremadamente objetiva, constata estáticamente, está determinada hasta el final por las leyes divinas. El ser humano importa poco como individuo, y propiamente sólo tiene valor mediante las leyes de lo celestial, que se reflejan en él. Está sometido a estas leyes, y cuanto más se expresa esto en su actitud y en sus formas de vida, mejor será su vida, en consonancia con el orden cósmico. El esfuerzo individual, que tiene sus raíces en las pasiones personales y en los impulsos místicos, carece de justificación y de sentido porque se aleja de las normas universales de las leyes cósmicas. El individuo sólo tiene sentido como parte limitada del orden. El orden es Dios, y su representante en la Tierra es el ser humano, cuyo poder lo abarca todo.²

Platón valoraba positivamente el arte que no es mimesis de aspectos cambiantes del mundo sensible (pues este arte sólo sería una forma derivada de representación de lo inesencial y efímero), sino el arte que es representación de la realidad superior, universal, inmutable y por tanto ahistórica, la cual contiene el sentido profundo de la existencia humana. De ahí que para Platón *la forma y el contenido de lo bello* no se puedan separar en el arte verdadero.

El propio Aristóteles, en el que hemos identificado al descubridor de lo estético, dice una y otra vez que el arte no puede ser mimesis de lo contingente. Precisamente porque el arte no manifiesta las cosas tal como son, sino tal como podrían ser, porque expone también lo verosímil, lo posible (a diferencia de lo que pensaba Platón), y no lo meramente histórico y real, el arte tiene para Aristóteles un significado filosófico, y en un grado mucho mayor que la historia, la cual estudia casos individuales.

Ciertamente, hemos subrayado el hecho de que con la teoría aristotélica del arte se produce la irrupción de la concepción estética, subjetiva. La definición del arte como proyecto de las posibilidades humanas mediante la *mimesis* es incompatible con la concepción ontológica. Sin embargo, esto no significa que Aristóteles perdiera completamente de vista la tarea ontológica del arte. El artista ya no ha de exponer (como en Platón) la verdad, el ser originario, sino las posibilidades *humanas* (que oscilan entre el éxito, la realización mediocre y el fracaso de las obras humanas) y a partir de éstas el significado humano de los objetos, las situaciones, el lugar y el tiempo, pero Aristóteles no olvi-

2. Kaschnitz von Weinberg, *Stätten und Bildwerke der agonalen Idee*.

da la función *catártica*, *purificadora*, del arte. Quien entra en contacto con una obra de arte, aunque no pase de ser un «espectador», contempla las posibilidades humanas y sus peligros, y de este modo puede llegar al autoconocimiento y a la purificación. Este sentido catártico atribuido a la obra de arte borra en parte el carácter puramente estético, no vinculante, de la concepción aristotélica del arte y lo bello.

2. La justificación pedagógica del arte. Plutarco, Quintiliano

Quien haya seguido el desarrollo de la teoría del arte en la Antigüedad hasta Aristóteles podría esperar que las teorías de la Antigüedad tardía estén marcadas por la discusión entre la concepción ontológica y la concepción estética. Pero no es así. O el significado ontológico sigue estando en primer plano o se tratan cuestiones que a primera vista no tienen nada que ver con una discusión entre la interpretación platónica y la interpretación aristotélica de lo bello.

Si se da la razón a la idea aristotélica de que el arte no se dirige necesariamente a la verdad y bondad de sus contenidos, también hay que decir que el arte y lo bello no pertenecen esencialmente al ser; el arte se convierte en un asunto de forma, de exposición de un contenido, y el talento del artista es puramente formal. Lo decisivo de esta conclusión es que el contenido (lo verdadero y bueno) y la forma (lo bello) se separan. Si todavía nos preocupamos por el sentido ontológico del arte (y esta preocupación siguió viva durante toda la Antigüedad tardía), tenemos que plantearnos dos problemas graves:

En primer lugar, ¿en qué consiste la justificación del arte? Y si admitimos, a la manera hedonista, que esa justificación consiste en el placer del acto creativo, en la forma, se plantea la segunda cuestión: ¿cómo podemos poner ese placer al servicio de lo verdadero y lo bueno, de modo que vuelva a ser valioso ontológicamente? La Antigüedad tardía todavía estaba demasiado convencida de la inspiración divina del arte para aceptar definitivamente la teoría del esteticismo. La respuesta de la Antigüedad tardía a estas dos cuestiones deja huella hasta bien entrada la Edad Media e incluso en las teorías humanistas del arte. Dice así: hay que aprobar el arte si se le puede atribuir un signi-

ficado pedagógico. El disfrute de la actividad creadora del artista y de su manera de representar en virtud de unos talentos especiales debe hacer *la verdad más aceptable y accesible*.

De esta idea surgió, por ejemplo, la interpretación alegórica de las obras poéticas en los estoicos, así como posteriormente la sentencia con que Horacio intentó justificar las obras de arte: «[...] pero se ha llevado todo el voto el que mezcló a lo agradable lo útil, deleitando al lector e instruyéndolo a un tiempo (*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo*)».³ Siglos después, en el Humanismo y el Renacimiento, se recurrió a esta idea casi por desesperación en el intento inútil de librarse del esteticismo y defender al arte de los reproches religiosos y cristianos.

Con Crisipo, la escuela estoica empezó a interpretar la poesía en sentido alegórico; los poetas más antiguos (Orfeo, Museo, Homero y Hesíodo) son interpretados alegóricamente, incluso el contenido de la mitología clásica se transforma en sentencias morales, un método que los Padres de la Iglesia aplicaron a la poesía griega con un fanatismo carente por completo de objetividad. Ya Plutarco había adoptado un punto de vista similar frente a la poesía (en su obra de juventud *De audiendis poetis*, 14d - 37b, y en el *Banquete*, III, *Quaest.* 8, 2). La tarea del poeta es inventar; ni el metro, ni la melodía, ni el canto ni la eufonía del discurso pueden ejercer el encanto con que una *fábula bien inventada* nos cautiva, como es el caso de los poemas filosóficos de Empédocles y Parménides, que tomaron del arte de la poesía sólo el metro (*De audiendis poetis*, 16 B; *De gloria Athen.*, 4, 347 E). La invención del *mýthos* (que ahora significa «fábula», ya no «realidad primigenia») ya no tiene aquí siquiera el significado filosófico que Aristóteles todavía le había atribuido en la *Poética*.

También el placer de la imitación se deriva ahora de la admiración por el espíritu de la persona que es capaz de producir unas obras tan artísticas (*Quaest.*, I, 2). Plutarco considera que este placer es un mérito: es el placer espiritual lo que al contemplar unas obras de arte planificadas con tanto detalle y elaboradas con tanta precisión nos causa una satisfacción tan grande. Pero el arte y la poesía pueden ser peligrosos si provocan conscientemente en el

3. Horacio, *Ars poetica*, 343-344 [traducción española de José Luis Moralejo en: Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Gredos, 2008, p. 404].

contemplador y en el oyente un engaño (y lo verosímil gusta siempre más que lo verdadero) y si difunden inconscientemente ideas falsas, en especial sobre los dioses. Por eso, Plutarco advierte contra la gran influencia de la poesía sobre el alma y la mente: lo malvado, lo falso, lo engañoso, expuesto de manera agradable, puede confundir y ejercer una influencia perniciosa. Si se detectan los peligros, se pueden evitar haciendo que la poesía se dedique sólo a la sabiduría: «[...] la poesía, al recibir de la filosofía sus razonamientos y al presentarlos mezclados con fábulas, ofrece a los jóvenes una enseñanza ligera y amable. Por lo tanto, los que van a dedicarse a la filosofía no deben huir de la poesía, sino que deben empezar a filosofar en la poesía, acostumbrándose a *buscar y amar lo útil en el placer*, y si no lo consiguen, a combatirla y rechazarla. Pues éste es el principio de la educación».⁴ Si el arte olvida su significado ontológico, se degrada a una forma vacía y exterior.

Quintiliano se manifiesta de una manera similar en el último libro de su *Institutio oratoria*. Hay personas para las que las cosas de las que se ocupan se convierten en visiones, en fantasías, personas que son capaces de vivir con cosas ausentes. Quien está dotado de una fantasía tan viva es un artista (VI, 2, 29; VIII, 3, 61; XII, 10, 1 ss.): «Lo que los griegos denominan *fantasías* –llamémoslas nosotros visiones, imaginaciones–, por cuyo medio se hacen tan vivas en nuestro espíritu las representaciones de cosas ausentes, que parece las estamos percibiendo con nuestros ojos y tenerlas como realmente ante nosotros: si alguien, digo, las llegare a captar perfectamente, tendrá potencia suma en las manifestaciones de sus afectos».⁵ Esta invocación de las pasiones debe estar *al servicio exclusivamente de la verdad*.

3. El estoicismo

El concepto ontológico de lo bello en Séneca

Una idea fundamental de carácter cósmico-religioso es determinante para el estoicismo y su teoría de lo bello y del arte. La

4. Plutarco, *Quomodo adulescens poetas audire debeat*, 15 F [trad. esp. cit., p. 93].

5. Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI, 2, 29 [traducción española de Alfonso Ortega Carmona en: M. F. Quintiliano, *Sobre la formación del orador*, vol. II, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1999, p. 337].

belleza es la visibilidad del orden, la ley y el poder del universo. Los movimientos de los cuerpos celestes, el cambio de día y noche, de verano e invierno, tienen lugar en un orden predeterminado. El esplendor del universo es un reflejo de lo divino, del ser absoluto. Los seres humanos sólo podemos vislumbrar algo de la armonía divina admirándola en el espectáculo del universo.

Así, Séneca escribe:

Vas a entrar a una ciudad compartida por dioses y hombres, que todo lo abarca, vinculada por leyes inmutables y eternas, que hace girar a los cuerpos celestes en sus inagotables obligaciones. Verás allí brillar incontables estrellas, verás que un solo astro lo llena todo, el sol, que señala la duración del día y de la noche con su carrera diaria y distribuye, aún con mayor exactitud, la de veranos e inviernos con la anual. [...] Verás cinco astros que llevan trayectorias distintas y que se afanan en dirección contraria a la carrera del firmamento: de sus más ligeros movimientos dependen los destinos de los pueblos, y por tanto las cosas más grandes y las más pequeñas toman forma según un astro se haya presentado favorable o desfavorable. [...] Cuando, satisfecho del espectáculo celeste, bajes los ojos a la tierra, te atraerá un aspecto de las cosas diferente y diferentemente admirable.⁶

Y en otro lugar leemos:

Todo lo mejor que hay para el hombre está más allá del poder humano: no se puede dar ni quitar. Este mundo, mayor y mejor provisto que ninguna otra cosa creada por la naturaleza, y el espíritu, espectador y admirador del mundo del que es la parte más espléndida, son propiedad nuestra perpetua y van a durar con nosotros tanto tiempo como nosotros duremos.⁷

También en el caso del ser humano lo bello se encuentra en la ejecución de sus habilidades y virtudes; pues en ellas se realiza lo propio del ser humano: el espíritu. El ser humano no es capaz de realizarse en el ámbito puramente sensorial, por lo que lo bello humano no es idéntico a la belleza sensorial-corporal,

6. Séneca, *Ad Marciam, de consolatione*, 18 [traducción española de Juan Mariné Isidro en: Séneca, *Diálogos (consolaciones a Marcia, a su madre Helvia y a Polibio)*. Apocolocintosis, Madrid, Gredos, 1996, p. 69].

7. Séneca, *Ad Helviam, de consolatione*, 8, 4-5 [traducción española de Juan Mariné Isidro en: Séneca, *Diálogos (consolaciones a Marcia, a su madre Helvia y a Polibio)*. Apocolocintosis, Madrid, Gredos, 1996, p. 101].

que a menudo Séneca enjuicia de manera negativa (por ejemplo, *Ep.* 117, 9; *Ad Marciam*, 17):

Lo mejor en cada uno debe ser aquella cualidad para la que nace y por la que es valorado (*cui nascitur, quo censetur*). En el hombre, ¿qué es lo mejor? La razón (*ratio*): por ella aventaja a los animales y sigue de cerca a los dioses. La razón consumada constituye, por tanto, su bien propio. Las restantes cualidades las posee en común con los animales y las plantas. [...] Luego si todo ser cuando lleva su bien (*bonum*) propio a la perfección (*perfecit*) es laudable y alcanza el fin de su naturaleza, si el bien propio del hombre es la razón, cuando el hombre ha llevado ésta a la perfección es laudable y alcanza el fin de su naturaleza (*finem naturae suae tetigit*). Esta razón perfecta se llama virtud y coincide con la honestidad. [...] Si uno posee todo lo demás: buena salud, riquezas, rancio abuelo, un atrio concurrido, pero es malo sin discusión alguna, lo reprobarás. [...] No se tiene por buena la nave que está pintada con exquisitos colores, ni la que tiene el espólón de plata u oro, [...] sino la que posee estabilidad y solidez, [...] rápida y a prueba del viento. [...] Cada cosa se aprecia en relación con el fin a que se destina, y éste responde a su cualidad específica.⁸

Si la belleza en la naturaleza es el reflejo del orden y la ley, de lo inquebrantablemente ente, y se manifiesta a los sentidos, al ser humano le corresponde (en consonancia con su naturaleza espiritual) otra belleza, no sensorial.

La teoría del arte de Séneca

Ars, la palabra que en latín significa «arte», corresponde al término griego *téchne*, y por tanto significa la producción consciente y fundamentada (ep. 29, 3). Así pues, el problema del *ars* no es en principio el de la creación de las «bellas artes». Séneca subraya que el ser humano, en su incesante esfuerzo «técnico» por dominar la naturaleza, la acomoda de muchas maneras a sus caprichos, la violenta, y de este modo se aleja de ella.⁹ En este contexto aparece el concepto de «imitación»: «Toda arte es

8. Séneca, *Ad Lucil.*, ep. 76, 8-14. [traducción española de Ismael Roca Meliá en: Séneca, *Epístolas morales a Lucilio. I: libros I-IX, epístolas 1-80*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 449-450].

9. *Ibid.*, 90, 14; 91, 3, 6.

imitación de la naturaleza».¹⁰ Esta «imitación» todavía no se refiere en absoluto a las bellas artes; de manera similar a como el universo surge de un acto divino de creación (de acuerdo con unas ideas divinas determinadas; ep. 65, 3), el ser humano construye su propio mundo y orden con ayuda de sus artes. Pero esto sucede con inseguridad y muy a menudo en contraposición a la verdadera naturaleza del ser humano; la auto-alienación es una posibilidad que lo amenaza continuamente.

Séneca desarrolla precisamente mediante el *ejemplo* del artista plástico la esencia de la producción mediante el *ars*, que no es lo mismo que la creación artística. Recurre a Aristóteles cuando dice que para que surja una obra hacen falta cuatro causas: la materia, el autor, la forma y el fin.

Como sabes, nuestros estoicos afirman que en la naturaleza existen dos principios que dan origen a todos los seres: la causa y la materia. La materia yace inerte, realidad dispuesta a cualquier mutación, que estaría inactiva si nadie la moviese; en cambio, la causa, es decir, la razón (*causa autem, id est ratio*), configura la materia (*materiam format*), la transforma en el sentido que quiere; de ella produce sus diversas obras. Por lo tanto, debe existir el principio *de* que una cosa se produce (*unde fiat aliquid*) y además el principio *que* la produce (*a quo fiat*): éste es la causa, aquél la materia. Toda arte es imitación de la naturaleza (*omnis ars naturae imitatio est*); por lo tanto, lo que yo afirmaba del universo refiérelo a las obras que el hombre se propone realizar. Una estatua ha precisado tanto de la materia que se somete a la operación del escultor, como del escultor que imprime la forma a la materia. Luego en la estatua la materia fue el bronce, la causa el escultor. Esa misma es la condición de todas las cosas: constan de un elemento que se elabora y del artífice que lo elabora.¹¹

A éstas Platón añade una quinta [causa], el ejemplar (*exemplum*), que él denomina «idea» (*ideam*); ésta es el modelo que el escultor tiene ante la vista para realizar lo que se proponía. Pero nada importa que él tenga *fuera* de sí este ejemplar, al que dirigir la mirada, o bien *dentro* de sí, imaginado y constituido por él mismo. Estos ejemplares de todas las cosas un dios los tiene dentro de sí: con su mente abarcó las proporciones numéricas y las

10. *Ibid.*, 65, 3 [trad. esp. cit., p. 359]; cfr. Ernesto Grassi, *Kunst und Mythos*, Hamburgo, 1957 [hay traducción española de Jorge Navarro Pérez: E. Grassi, *Arte y mito*, Barcelona, Anthropos, 2012].

11. *Ibid.*, ep. 65, 2-4 [trad. esp. cit., p. 359].

medidas de todo cuanto había de crear; está lleno de esas figuras que Platón llama ideas, inmortales, inmutables, infatigables.¹²

Séneca expone esta idea, que es válida para cualquier creación, mediante el ejemplo de la creación de una obra de arte, y añade que el mundo fue creado de la misma manera:

También el mundo, como dice Platón, tiene todas estas causas: el hacedor (*facientem*), ese es Dios; el elemento del que es hecho, la materia visible; la forma, la disposición y orden del mundo (*forma: est habitus et ordo mundi*), que contemplamos; el ejemplar (*exemplum*), sin duda, el modelo conforme al cual Dios realizó la grandeza de esta obra bellísima; el fin, la motivación de su obra.¹³

Las «bellas artes» tienen que crear de acuerdo con «ideas», figuras primigenias que el artista contempla en sí mismo. En relación con las bellas artes Séneca distingue entre las ideas, las imágenes eternas de todas las cosas (una noción puramente platónica), y el *eídos*. Al transferir la idea, que está espacial y temporalmente fuera de la obra de arte, a su obra, se forma en el artista una imagen contemplada interiormente (*eídos*), de acuerdo con la cual trabaja:

Lo primero es el modelo, lo segundo la forma tomada del modelo y plasmada en la obra; la primera forma la imita el artista, la segunda constituye su obra. La estatua posee una figura determinada; ésta es el *idos*. El propio modelo a imitación del cual el escultor configuró la estatua posee también determinada figura; ésta es la idea. Hay aún, si lo deseas, otra diferencia; el *idos* está en la obra, la idea se halla fuera de la obra, y no sólo es extrínseca a la obra, sino anterior a ella.¹⁴

El *eídos* que hay en el artista le proporciona autonomía, separa la obra del modelo, la convierte en una apariencia a la que la realidad primigenia se sustrae, inalcanzable. La autonomía de la interpretación subjetiva (lo estético) es lo mismo que la configuración y constituye la esencia de las bellas artes. Los estoicos rechazan lo estético porque la figura artística es otra cosa que la idea eterna. En la poesía la representación se separa del ser; y los poetas (dice Séneca) no aportan nada esencial a la formación del

12. *Ibid.*, ep. 65, 7 [trad. esp. cit., p. 360].

13. *Ibid.*, ep. 65, 9 [trad. esp. cit., p. 361].

14. *Ibid.*, ep. 58, 21 [trad. esp. cit., p. 332].

ser humano porque valoran más la belleza (de la forma separada de la realidad primigenia) que la verdad. Séneca valora negativamente la «belleza» porque pertenece a la apariencia. Esta idea de la separación entre verdad y belleza contribuirá más adelante a la tesis de que los poetas sólo quieren entretener y deleitar a sus lectores. Las «bellas» artes son el resultado de la configuración atractiva de acuerdo con el gusto personal, son una forma sugerente y exterior: «[...] nuestro Virgilio, que no atendió a decir las cosas con gran exactitud, sino con gran elegancia, ni quiso enseñar a los campesinos, sino recrear a sus lectores».¹⁵

Así pues, no vale la pena ocuparse de las invenciones de los poetas; para Séneca, escuchar los destinos fantasiosos que ellos inventan es una pérdida de tiempo, pues es mucho más importante que cada persona se haga cargo de su propio destino. Esta crítica de la poesía no debe ser entendida sólo como moralizante; las figuras de los artistas son sólo imágenes «fantásticas» sin referencia a la verdad porque la realidad primigenia y las bellas artes se han separado:

¿Quieres saber por qué lugares anduvo errante Ulises, más bien que enseñarnos el modo de no incurrir siempre en el error? No disponemos de tiempo para escuchar si fue sacudido por el oleaje entre Italia y Sicilia o más allá de las tierras conocidas (porque en un espacio tan reducido no pudo haber extravío tan largo): las tempestades del alma nos sacuden cada día y la perversidad nos empuja hacia todas las desgracias de Ulises.¹⁶

Para el estoico, lo que el poeta nos proporciona no es mucho más que una estupidez; son historias sin objetivo ni significado. El disfrute de la poesía es reprochable porque los oyentes «en ella no intentan despojarse de algún vicio, ni aprender norma alguna de vida con que perfeccionar sus costumbres, sino gozar del deleite de los oídos».¹⁷ El arte es una forma exterior, un envoltorio bello que sólo puede ser perjudicial para un contenido esencial: «El estilo es el adorno del alma: si es pulido, acicalado y artificial, muestra que aquélla es también insincera y se halla algo debilitada».¹⁸

15. *Ibid.*, ep. 86, 15 [traducción española de Ismael Roca Meliá en: Séneca, *Epístolas morales a Lucilio. II: libros X-XX y XXII, epístolas 81-125*, Madrid, Gredos, 1989, p. 74].

16. *Ibid.*, ep. 88, 7 [trad. esp. cit., p. 92].

17. *Ibid.*, ep. 108, 6 [trad. esp. cit., p. 297].

18. *Ibid.*, ep. 115, 2 [trad. esp. cit., p. 353].

Los repetidos ataques violentos de Séneca contra los propietarios de obras de arte brotan de esta convicción. Ni siquiera la música se salva, ya que también ella carece de significado ontológico: «los que han escuchado un concierto llevan en sus oídos la melodía y dulzura del canto que dificulta el razonamiento y no permite aplicarse a cosas serias».¹⁹ El nuevo hecho ha conquistado la supremacía: el arte profano como fin en sí mismo (lo estético) ha aparecido; el arte ya no representa lo originario, y en tanto que mera forma tiene que ser condenado. El estoicismo rechaza el arte porque ya no lleva a cabo ninguna tarea ontológica.

Tal vez parezca asombroso que Séneca se oponga de tal manera a la tendencia de su época, en la que lo estético se desplegaba floreciente en las obras de arte. Pero el desarrollo del arte y las teorías sobre el arte van por caminos separados. Una vez acabado el arte mítico, una vez desaparecido su significado religioso, surgen el arte profano y la interpretación subjetiva de la realidad. La representación se convierte en un espectáculo, la obra ya no es la voz de la divinidad, sino una interpretación posible del mundo y de lo divino.

4. Cicerón

El concepto del «sentimiento natural» de lo bello

Benedetto Croce intentó encontrar en el concepto de fantasía de Cicerón y Filóstrato anticipaciones de la estética moderna. Por supuesto, este intento es baldío y absurdo, y en general es inapropiado examinar las teorías de lo bello de la Antigüedad desde el punto de vista de las ideas estéticas modernas y juzgarlas ingenuas, rudas o falsas porque contradicen al esteticismo.

Como se sabe, Cicerón no expuso su teoría del arte y de lo bello en un libro específico; sus manifestaciones sobre este tema están dispersas por sus escritos, y las más importantes se encuentran en *Orator* y en *De oratore*. Ahí afirma expresamente que lo bello no se puede captar mediante los sentidos: las cosas que atraen poderosamente a los sentidos no son bellas (*De oratore*, III, 98, 100): «¿Qué es lo que juzgan los sentidos? Si algo es dulce o amargo, suave o áspero, próximo o lejano, inmóvil o

19. *Ibid.*, ep. 123, 9 [trad. esp. cit., p. 415].

en movimiento, cuadrado o redondo». ²⁰ La percepción sensorial es relativa y no ofrece certeza al juicio. En *De finibus* (I, 22 ss.) Cicerón critica la teoría de Epicuro porque hace de los sentidos los jueces de las cosas. Cicerón rechaza la concepción hedonista del arte y de lo bello, para lo cual retoma motivos estoicos; igual que allí, la base de la crítica es la separación entre el contenido (la verdad) y la forma (la configuración exterior, subjetiva) en la obra «bella». La belleza pertenece a la forma, de modo que el placer y la fascinación se convierten en el objetivo del arte. Rechazando esta actitud, Cicerón escribe irónicamente: «¿Crees acaso que, no digo Homero, Arquíloco, Píndaro, sino Fidias, Policleto, Zeuxis, orientaron su actividad artística al deleite?». ²¹

Cicerón es consciente de la dificultad de encontrar criterios de la belleza y de la creación artística, y al desarrollar este problema al hilo de la oratoria habla de un «sentimiento natural» como base del juicio. Este «sentimiento natural» ha sido interpretado como un concepto del juicio estético, individual. Sin embargo, para entender el significado real de este concepto es muy importante un pasaje de *Orator*: «Y es que el oído, o el alma, advertida por el oído, contiene en sí misma una especie de *medida natural* de todos los sonidos (*auris enim vel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet vocum omnium mensionem*)». ²² Para entender esta frase hay que tener en cuenta que para Cicerón el oído es una herramienta del alma; el alma es lo primario, pues es el principio de la vida que determina el sentido de los fenómenos. Con otras palabras: la vida tiene en sí misma el criterio de acuerdo con el cual los fenómenos obtienen su sentido, de modo que la raíz de su *medida* y *sentimiento natural* está en *el alma*. Si para Cicerón el alma es en el ser humano no sólo el principio de la interpretación sensorial de los fenómenos, sino que además les confiere su significado espiritual, también está en ella la *facultad natural del orden espiritual y la medida de las cosas*. Cicerón escribe en *Orator*: «Y es que ni siquiera el propio verso es conocido racionalmente, sino *de una forma natural* y

20. Cicerón, *De finibus*, II, 36 [traducción española de Víctor-José Herrero Llorente en: Cicerón, *Del supremo bien y del supremo mal*, Madrid, Gredos, 1987, p. 120].

21. *Ibid.*, II, 115 [trad. esp. cit., p. 170].

22. Cicerón, *Orator*, 177 [traducción española (ligeramente modificada) de E. Sánchez Salor en: Cicerón, *El orador*, Madrid, Alianza, 1991, p. 123].

con los sentidos, a los que después el cálculo de la medida ha explicado qué es lo que ha sucedido». ²³

Belleza y utilidad

Cicerón sigue la tradición platónica cuando dice que el orden y la medida de la interpretación humana de los fenómenos son las imágenes, las figuras, las ideas que no están sometidas al cambio y que son el criterio absoluto que hace reconocible el cambio. Así pues, el proceso de imitación del artista no se dirige al objeto perceptible sensorialmente ni a la configuración humana, sino a la forma de las cosas, que Platón llamaba «idea». Para Cicerón, las figuras de acuerdo con las cuales el artista crea *mirando en sí mismo* son figuras primigenias y objetivas del ser; *no interpretaciones estéticas subjetivas de las cosas de la realidad*:

De todas formas, yo sostengo que en ningún género hay nada tan hermoso que no sea superado por aquello de donde se saca, como se saca un retrato, por así decir, de un rostro; *eso no puede ser percibido por los ojos, ni por los oídos, ni por ningún sentido; sólo lo comprendemos con el pensamiento y la mente (quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi posset, cogitatione tantum et mente complectimur)*. Así, podemos imaginarnos obras más hermosas que las estatuas de Fidias, más perfecto que las cuales vemos que no hay nada en el arte escultórico, y que los cuadros que he citado; y ello a pesar de que aquel artista, cuando creó su modelo de Júpiter o Minerva, no tenía ante sus ojos a nadie que le sirviera de modelo (*e quo similitudinem duceret*), sino que era en su propia mente donde estaba una especie de imagen extraordinaria de la belleza (*sed ipsius in mente incidebat species pulchritudine eximia quaedam*), contemplando la cual y fijándose en ella dirigía su arte y su mano hacia su imitación. [...] A estas formas de las cosas las llama «ideas» [...] Platón; y dice que ellas no se engendran; afirma que existen desde siempre y que están contenidas en nuestra razón y en nuestra inteligencia; las demás cosas nacen, mueren, fluyen, pasan y no permanecen largo tiempo en un único y solo estado. ²⁴

La obra surge del esfuerzo incesante de reproducir el modelo, y esto no es una cuestión de capacidad técnica, sino sobre todo de

23. *Ibid.*, 183 [trad. esp. cit., p. 126].

24. *Ibid.*, 8-10 [trad. esp. cit., pp. 34-35].

una comparación constante entre el modelo y la obra que tiene el significado de una conversación interior y de un examen interior.

Cicerón es platónico en el sentido de que para él las ideas actúan en el espíritu humano y conservan su objetividad originaria, por lo que tienen carácter ontológico. En Cicerón no hay rudimentos de la tesis esteticista de que la imagen es una interpretación subjetiva del espíritu humano, pues el «sentimiento natural» de lo bello no es (como hemos visto) nada subjetivo, sino que en la belleza, es decir, en el resplandor y en la atracción de lo objetivo, la forma y el contenido constituyen una unidad ontológica.

En esta idea radica el significado de la doctrina de Cicerón sobre la inspiración:

Mi opinión personal es que ni siquiera las artes más famosas e ilustres están exentas de una fuerza divina, por lo que yo no puedo creer que un poeta componga un poema solemne y cumplido sin una inspiración divina de su mente. [...] En cuanto a la filosofía, madre de todas las artes, ¿qué otra cosa es sino, como dice Platón, un regalo, o como sostengo yo, un hallazgo de los dioses? [...] ha sido ella la que ha dispersado la niebla del alma, como si la arrebatará de nuestros ojos, para que podamos ver todas las cosas: las de arriba, las de abajo, las primeras, las últimas y las intermedias. Esta fuerza que produce tantos y tan importantes efectos me parece en verdad divina.²⁵

Ya que la belleza hace patente el ser y éste se muestra en límites, en medida y orden, lo bello se presenta al mismo tiempo como dotado de meta y de sentido. Por eso, lo bello es útil y lo útil es bello: «[...] la propia naturaleza de un modo increíble ha conseguido en muchísimas cosas que lo que encierra el mayor provecho presente al mismo tiempo muchísimo decoro y a menudo también encanto».²⁶

Esta es la razón por la que el término *pulchritudo*, que se suele traducir como «belleza», tiene en Cicerón un significado muy amplio: designa las propiedades útiles y agradables de un objeto y Cicerón lo usa tanto en el ámbito de lo artesanal como en el ámbito de lo espiritual, así como en la esfera ética (*Tusc.*, V, 61; *De nat. deor.*, I, 26; *De fin.*, I, 42).

25. Cicerón, *Tusculanae*, I, 64 [traducción española de Alberto Medina González en: Cicerón, *Disputaciones tusculanas*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 157-158].

26. Cicerón, *De oratore*, III, 178 [traducción española de José Javier Iso en: Cicerón, *Sobre el orador*, Madrid, Gredos, 2002, p. 461].

La tesis que Cicerón establece en *De officiis*: «*Venustas et pulchritudo corporis secerni non potest a valetudine*» («la gracia y la hermosura del cuerpo no pueden separarse de la salud»),²⁷ la aplica no sólo a la contemplación de la naturaleza, sino a todo lo que el ser humano crea adecuadamente:

¿Qué hay en una embarcación tan necesario como sus flancos, como sus cuadernas, su proa, su popa, sus antenas, sus mástiles? Y sin embargo tienen un encanto cuando se las mira, que parece que se han ideado no sólo para la seguridad, sino para el placer. Las columnas sostienen los templos y los pórticos; sin embargo, no tienen más utilidad que empaque. No ha sido la gracia, sino la necesidad la que ha construido el alero del tejado del Capitolio y el de los demás templos.²⁸

5. Filóstrato. Teoría de la fantasía artística

A continuación de las ideas de Cicerón hay que mencionar la teoría de lo bello y del arte de Filóstrato II (el autor de *Vida de Apolonio de Tiana*, de *Imágenes* y de *Epístolas*).²⁹ Este autor era originario de Lemnos, marchó de Atenas a Roma y perteneció al círculo de la emperatriz Julia Domna. De las *Epístolas* dirigidas a ella se desprende su posición especial en este círculo exclusivo. Una vez muertos Caracalla y su madre, el círculo se disolvió, y Filóstrato se marchó de Roma. Volvió a Atenas, donde murió.

Se suele decir que Filóstrato glorificó la fantasía subjetiva del artista como el origen de las obras de arte. Por ejemplo, Benedetto Croce lo menciona como uno de los primeros representantes de la concepción «estética» moderna del arte. En realidad Filóstrato subraya el significado de la fantasía en relación con el origen y la esencia del arte, y le da la primacía sobre la mimesis. En *Imágenes* afirma que al enjuiciar un cuadro no sirve de mucho alabar su verdad, pues lo esencial en el arte es la «invención». La expresión espiritual, por ejemplo, que un artista coloca en el

27. Cicerón, *De officiis*, I, 95 [traducción española de José Guillén Cabañero en: Cicerón, *Sobre los deberes*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 50].

28. Cicerón, *De oratore*, III, 180 [trad. esp. cit., p. 462].

29. Sobre los diversos Filóstratos y la atribución de sus escritos, véase *Realencyclopädie*, XX, I, 194; 136-174. Una atribución diferente propone Gerth, «Zweite Sophistik», n° 212-214, *Realencyclopädie*, suppl. VIII, pp. 764-765.

gesto y la figura brota de la inventiva (es decir, de la fantasía) más que de la imitación.

Para conocer la verdadera opinión de esta doctrina y evitar malentendidos hay que leer la discusión de Apolonio con Tespesión, el más viejo de los gimnosofistas etíopes en Egipto. Discuten sobre la escultura en Grecia y en Egipto, así como sobre la cuestión de si Fidias y Praxíteles subieron al cielo y estudiaron allí las figuras de los dioses para reproducirlas a continuación en sus esculturas, o si éstas tienen otro origen:

–Así que los Fidias y los Praxíteles, según eso –argumentó Tespesión–, tras haber subido al cielo y hecho moldes de las figuras de los dioses, los reprodujeron por su arte, ¿o es que había otra cosa que los condujo a moldearlos?

–Otra cosa –contestó Apolonio– plena, además, de sabiduría.

–¿Y cuál? –insistió–. Pues no podrías decir otra cosa que la imitación.

–Son obra de la *fantasía* –aclaró–, una artesana más hábil que la imitación. Pues la imitación hará su obra de lo que vio, pero la fantasía, incluso de lo que *no vio*, pues la concebirá por referencia a lo existente. Y mientras que a la imitación la sacude a menudo el estupor, a la imaginación, nada, pues se dirige, intrépida, a lo que ella misma concibió.³⁰

En estas frases se proclama –según se decía– un motivo esencial de la estética moderna: lo subjetivo de la actividad artística creativa. Pero para Filóstrato el origen de la fantasía está en la visión de las ideas, si bien le reconoce la capacidad de elegir y condensar. Zeus es presentado en su función de dios celestial, en relación con el cielo, las estaciones y las estrellas; Atenea representa la inteligencia, el arte. La función de la fantasía no es subjetiva, estética. Se ha visto en la supremacía que Filóstrato concede a la fantasía frente a la mimesis una crítica de ideas aristotélicas. Pero este ataque a la mimesis presupone una interpretación errónea del concepto aristotélico, como si se refiriera a la reproducción de algo presente físicamente. Pero nosotros sabemos que la mimesis aristotélica se refiere a un proyecto al que no corresponde «realidad» alguna, y mucho menos una «presencia física».

30. Filóstrato, *Vita Ap.*, VI, 19 [traducción española de Alberto Bernabé Pajares en: Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, Madrid, Gredos, 1979, p. 366].

En la teoría del arte de Filóstrato es esencial el intento de establecer una analogía entre el proceso productivo del artista con los procesos de comprensión y juicio del contemplador y el crítico. El contemplador ha de poseer la capacidad de la mimesis y la fantasía, y esto ha de quedar claro en sus elogios y en su entusiasmo (*Vita*, II, 22).

6. Vitruvio

El tratado *De architectura* de Vitruvio no es una teoría de lo bello propiamente dicha, pero en nuestro contexto tenemos que mencionar algunos de sus puntos de vista. Ya hemos explicado cómo los filósofos pitagóricos entendieron religiosa y metafísicamente la esencia de lo bello y de las obras bellas mediante una teoría matemática de las proporciones y las medidas. El fundamento metafísico se perdió como consecuencia de la decadencia de la filosofía pitagórica de los números; la teoría de la arquitectura de Vitruvio está influenciada por principios matemáticos que se remontan a la fuente pitagórica y representan un último intento de conferir a su obra un significado ontológico.

Según Vitruvio, la formación del arquitecto se refiere sobre todo a dos elementos fundamentales. El primero es la práctica (*fabrica*), entendida como la experiencia reflexiva (*usus meditatio*) que necesita un material del que surgirá la obra de acuerdo con un propósito: «La práctica es la realización de una actividad continua y rutinaria que se ejecuta con las manos, empleando un material de cualquier tipo que sea menester, conforme a un proyecto representado en un plano (*fabrica est continuata ac trita usus meditatio, qua manibus perficitur e materia cuiuscumque generis opus [est] ad propositum deformationis*)».³¹

El segundo elemento es la representación exacta de la meta a alcanzar y de acuerdo con la cual se ordenará el material; surge de la *ratiocinatio*, de la teoría: «Pero es la teoría la que puede demostrar y explicar las obras realizadas conforme a la maestría y los recursos (*ratiocinatio autem est, quae res fabricatas solertiae ac rationis proportionem demonstrare atque explicare potest*)».³²

31. Vitruvio, *De architectura*, I, I, 1 [traducción española de Francisco Manzanero Cano en: Vitruvio, *Arquitectura. Libros I-V*, Madrid, Gredos, 2008, pp. 130-131].

32. *Ibid.* [trad. esp. cit., p. 131].

La preparación espiritual del arquitecto, que es el presupuesto de la construcción, reposa en conocimientos amplios: el arquitecto tiene que dominar el estilo, tiene que saber dibujar, tiene que haber estudiado geometría, óptica, aritmética, historia y filosofía, así como medicina, música, derecho y astronomía.

Como sabemos, para los pitagóricos las matemáticas contenían la esencia de la naturaleza y del arte. La simetría es en la Antigüedad una relación numérica, es el concepto matemático de lo racional y conmensurable, dos conceptos mediante los cuales se da a lo informe un límite calculado matemáticamente, una forma. La primera doctrina de la simetría ha llegado hasta nosotros como unas frases de Policeto, que según Galeno y Filón Mecánico dijo: «la belleza reside no en la simetría de los elementos, sino en la de las partes [...]». Y ciertamente la belleza del cuerpo [...] está en la simetría de las partes»;³³ «el éxito sucede al cabo de muchas relaciones numéricas por una pequeña».³⁴

Vitruvio menciona que los griegos siempre se atuvieron en sus edificaciones a medidas matemáticas, y alude (VII, prefacio, 12) a los escritos de Ictino y Carpión sobre el Partenón, a la obra de Filón sobre la simetría de los templos, a la de Sileno sobre el templo dórico y a la de Arcesio sobre el templo corintio. La medida básica de la proporción era el *embátes* («zapato», IV, III, 3). El creador humano ha de proceder en sus obras de una manera similar a la naturaleza, que realiza sus creaciones de acuerdo con unas proporciones y unas medidas completamente determinadas. Vitruvio deriva el sistema perfecto de medidas de la arquitectura de las partes del cuerpo humano y sus proporciones; el rostro, por ejemplo, desde la barbilla hasta el nacimiento del pelo constituye la décima parte de la longitud del cuerpo. Todos los miembros tienen «unas proporciones específicas de conmensuración, que pintores y escultores notables de la antigüedad aplicaron también, cosechando grandes e imperecederos elogios».³⁵

También las unidades de medida, que, como es obvio, resultan imprescindibles en cualquier obra, los antiguos las sacaron de miembros del cuerpo –así el dedo, el palmo, el pie y el codo–, y las repartieron en el número perfecto, al que los griegos llamaron *téleos*. Como perfecto los antiguos instituyeron el número

33. Policeto, fr. Diels-Kranz A 3 (Galeno) [trad. esp. cit.].

34. Policeto, fr. Diels-Kranz B 2 (Filón Mecánico) [trad. esp. cit.].

35. Vitruvio, *De architectura*, III, I, 2 [trad. esp. cit., p. 296].

que se denomina «diez»; y, en realidad, fue inferido a partir de las manos, por el total de sus dedos.³⁶

De aquí se desprende para Vitruvio el ideal de la obra arquitectónica:

Por tanto, si se acepta que las medidas se descubrieron a partir de la extremidades del hombre y que hay una correspondencia en la conmensuración de los miembros por separado con respecto a la figura del cuerpo en su conjunto, solo nos cabe admirar a aquellos constructores que incluso cuando erigían los templos de los dioses inmortales ordenaron los miembros de sus obras de tal suerte que sus distribuciones resultaban armoniosas en proporciones y simetrías tanto por separado como en su conjunto.³⁷

La relación entre las medidas arquitectónicas y las medidas humanas (que ha sido establecida por la naturaleza objetiva) es para Vitruvio el principio fundamental de la belleza de los edificios: «Y es que ningún templo puede tener un sistema estructural sin simetría y proporción, si no presenta, como en el caso de un hombre bien formado, un sistema preciso de relaciones entre sus miembros (*nisi uti hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem*)».³⁸

7. Horacio

La poesía y la fantasía en el origen de la comunidad humana

Hemos visto que los teóricos de la belleza de la Antigüedad tardía se preguntan cómo hacer frente a los peligros del esteticismo, cómo puede el arte dirigirse a metas que se encuentren fuera de él mismo. Con esta pregunta se suele relacionar también la tesis de Horacio: «Los poetas pretenden o ser de provecho o brindar diversión (*aut prodesse volunt, aut delectare poetæ*)».³⁹ Pero la contribución de Horacio a la teoría del arte no se limita a esta tesis.

36. *Ibid.*, III, I, 5 [trad. esp. cit., p. 298].

37. *Ibid.*, III, I, 9 [trad. esp. cit., p. 303].

38. *Ibid.*, III, I, 1 [trad. esp. cit., p. 295].

39. Horacio, *Ars poetica*, 333 [trad. esp. cit., p. 403].

La esencia del arte está para Horacio, ciertamente, en la mimesis, pero no en el sentido aristotélico de este concepto. El objeto de la mimesis no son ni las posibilidades humanas ni las posibles interpretaciones de las cosas en relación con la existencia humana (lo estético no vinculante), tampoco las ideas platónicas, la realidad primigenia, sino que para Horacio la mimesis se dirige a la naturaleza, a la realidad visible de las cosas perceptibles. Por tanto, una obra no está conseguida si hace reír al contemplador porque contradice a la naturaleza. La naturaleza es el ámbito del artista, y le pone los límites, ya que todo lo que la naturaleza abarca posee una esencia propia que el artista debe conocer y respetar. Su libertad se refiere sólo a cómo reunir los aspectos que la naturaleza le proporciona; el ejemplo de la Antigüedad griega ha de estar siempre presente en la consciencia artística. La *imitatio* tiene que iluminar de una nueva manera lo ya representado, no puede ser una repetición, así como un árbol produce cada año hojas nuevas (AP, 60). La tradición, un factor histórico por tanto, se convierte aquí en un elemento esencial en la definición del arte. La imitación de la naturaleza tiene que ir a la par que la imitación de los modelos históricos. Los griegos son el modelo porque, según dice Horacio, fueron los primeros en mostrar cómo hay que formar una palabra. Por supuesto, imitarlos no significa repetir ciegamente sus obras, sino que éstas han de enseñarnos cómo cumplir la exigencia de ver y reproducir la naturaleza originariamente.

Pero las ideas más características de Horacio no están en estas teorías, sino en un principio típicamente latino-romano. Al principio del *Ars poetica* Horacio sitúa la pintura al lado de la poesía, estudia el arte en conjunto. Pero los primeros versos no contienen (como podríamos esperar) una definición del arte, sino que se refieren al efecto que una obra fallida provoca: «¿aguantaréis, amigos míos, la risa? (*risum teneatis, amici?*)».⁴⁰ Entendido como formación de un material (y dar forma es exponer las posibilidades de la naturaleza), el arte no puede ser un fin en sí mismo, sino que hay que mirarlo ante todo *en su efecto sobre el ser humano*. ¿Qué consecuencias se desprenden de aquí?

Naturalmente, ante la frase «*Aut prodesse volunt, aut delectare poetae*» hay que preguntar sobre todo cuál es el sentido exacto de *prodesse*. El arte posee a través de las musas una relación con lo

40. *Ibid.*, 5 [trad. esp. cit., p. 383].

divino, confiere al caos un orden originario. Por eso se llamaba *vates* (visionarios, profetas) a los poetas antiguos (AP, 24; *Odas*, III, 1). Orfeo y los primeros cantores dieron orden a la existencia (AP, 392), fundaron la comunidad: «Así les vino la honra y la fama a los vates divinos y a sus poemas (*sic honor et nomen divinis vatibus atque carminibus venit*)».⁴¹ El arte no expone las ideas, el ser, como afirmaban otras teorías de la Antigüedad, sino que está al servicio de la *comunidad humana*, en el origen de la existencia histórica, de la actuación humana, de la historia. Ésta no empieza con la arbitrariedad de un déspota, sino *con la acción ordenadora del poeta*.

El verdadero *prodesse* del arte se refiere al despliegue de lo humano; cuando una obra sale bien, se da también el *delectare*. Las *utilitates* morales, las *virtutes*, tienen su origen en la referencia de los *vates* a lo divino, ya que ellos fueron los fundadores del orden humano, ya que estaban al servicio de una tarea social, histórica (*Ep.*, II, 1, 119). Como la palabra del poeta funda la comunidad y se dirige a la comunidad, tiene que ser acertada y comprensible. El artista tiene que trasladar a los lectores, a los oyentes o a los espectadores a ese estado de ánimo en el que acojan las palabras y se las apropien; entonces, la recompensa de la obra conseguida será también la admiración.

Los rasgos distintivos de la palabra acertada, viva, son *gratia* y *honor*. El oyente ha de quedar conmovido: «No basta con que los poemas sean hermosos: han de tener encanto y llevar el ánimo del lector a donde les plazca (*Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt / Et quocumque volent animum auditoris agunt*)».⁴² El poeta tiene que conocer toda la naturaleza del ser humano, incluidas sus pasiones, lo irracional y todos los matices de las emociones, para poder influir sobre ella. Como el poeta conoce las causas de los estados de ánimo, puede adaptar su obra a situaciones concretas; también de este modo ejerce una actividad social e histórica. El arte está cerca de la oratoria, que también requiere el conocimiento de las pasiones para poder dirigir las en una situación dada (AP, 103). Al participar en la vida y el sufrimiento, la poesía participa en la historia. En estas condiciones, el arte difícilmente perseguirá metas puramente estéticas. No le basta con *simulare* su objeto, sino que debe *ingere*, es decir, poseer la capacidad de influir sobre el público, sobre sus pasiones.

41. *Ibid.*, 400 [trad. esp. cit., p. 407].

42. *Ibid.*, 99 [trad. esp. cit., p. 390].

De este modo, Horacio proyecta (dicho sea de paso) por primera vez en la tradición latina esas ideas que posteriormente retomará el Humanismo, y en especial G. B. Vico (1668-1744). Según Vico, los primeros rudimentos de la historia humana se encuentran en la acción de los poetas, que mediante el don de la fantasía abren a los seres humanos la perspectiva de lo divino. Esto condujo a roturar los bosques y creó el primer lugar humano. El altar (*ara*) es originalmente, como dice Vico, el bosque roturado, el lugar sagrado en que los primeros poetas «teológicos» fundaron comunidades humanas y cuidaron el fuego sagrado. Está claro que «los primeros pueblos del mundo gentil, por una demostrada necesidad natural, fueron poetas».⁴³ «Los primeros sabios del mundo griego fueron los poetas teólogos».⁴⁴

En Horacio, como en Vico, la objetividad del arte ya no reposa en la comunicación de ideas metafísicas, sino en su capacidad de formar la historia. Por eso llamó Vico a su filosofía «ciencia nueva»: su objeto ya no es el ser, sino el devenir del ser humano, su historia.

8. La última interpretación ontológica del arte en la Antigüedad

Plotino

Fue Plotino quien en la Antigüedad tardía dio la mayor profundidad al pensamiento ontológico en el campo del arte y de lo bello. Su punto de partida es el conocido dualismo de materia y forma: la *materia* es lo ilimitado, lo informe, lo oculto, lo inexplicable, el principio de la oscuridad; la *forma* es lo configurador, lo diferenciador, el principio de la manifestación, que Plotino identifica con la belleza. El mostrarse del ser, la *parousía*, es la definición de lo bello: «La belleza del color es simple debido a la conformación y a su predominio sobre la tenebrosidad de la materia por la presencia (παρουσία) de la luz, que es incorpórea y es razón y forma».⁴⁵

El conocimiento de lo bello a través de los sentidos sucede comparando lo percibido sensorialmente con la idea, con la figura que

43. G. B. Vico, *Scienza nuova*, introducción [traducción española de Rocío de la Villa en: Giambattista Vico, *Ciencia nueva*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 66].

44. *Ibid.*, principio 44 [trad. esp. cit., p. 131].

45. Plotino, *En.*, I, 6, 3 [traducción española de Jesús Igal en: Porfirio, *Vida de Plotino*, y Plotino, *Enéadas I-II*, Madrid, Gredos, 1992, p. 280].

el ser humano lleva en sí mismo: la recuerda para juzgar (del mismo modo que comprobamos con una regla si algo está recto). Plotino aclara esto mediante un ejemplo. El conocimiento de lo bello en lo dado sensorialmente se parece al juicio del arquitecto que compara la casa que ha construido con su idea interior de la casa y llega a la conclusión de que es bella (*En.*, I, 6, 3). «La belleza se da principalmente en el ámbito de la vista. Pero también se da en el ámbito del oído [...]. Y si, abandonando la percepción sensible, proseguimos hacia lo alto, también tenemos ocupaciones, acciones y hábitos bellos, ciencias bellas y la belleza de las virtudes».⁴⁶

Las ideas de acuerdo con las cuales el ser humano ordena y configura su mundo se manifiestan en el alma y en el espíritu. El conocimiento de la belleza superior, no sensorial, tiene lugar originalmente en el alma, que es capaz de contemplarla y aplicarla: «Mas es preciso estarse contemplando tales bellezas con lo que el alma las mira y que, al verlas, sintamos un placer, una sacudida, una conmoción mucho más intensos que a la vista de las bellezas anteriores [sensoriales], como quienes están ya en contacto con bellezas reales».⁴⁷

Las pasiones que surgen al contemplar lo bello son: el asombro, el miedo, la sorpresa feliz, el deseo, el amor. Asombro al contemplar las formas primigenias de lo ente, pues son insólitas. Miedo, porque nos sacan de la vida cotidiana hacia lo inhóspito. Sorpresa feliz, deseo y amor, porque en este impulso hacia lo bello alcanzamos la perfección. Cuando el ser humano intenta configurar su vida en consonancia con las figuras, las formas y las ideas que su espíritu descubre, corresponde a las leyes de lo bello.

Lo que dirige las miradas a lo bello y hace disfrutar de lo bello es la forma; el alma conoce y afirma lo bello porque ella misma es forma y manifestación de la realidad (*En.*, I, 6, 2). Cuando el alma recibe la impresión de lo informe, de la fealdad, la rechaza, pues no encuentra ahí sus principios, no puede adaptarse a lo informe. El alma disfruta la visión de lo que pertenece a su especie, lo deriva de ella misma y se percibe ahí a sí misma. Aquí hay una clara analogía con los pasajes correspondientes del *Fedro* (250 a) y el *Banquete* (209 b) de Platón. La idea, lo objetivo del alma, ordena lo múltiple, causa unidad y coordina las partes entre sí; este principio ordenador se transfiere del cam-

46. *Ibid.*, I, 6, 1 [trad. esp. cit., p. 275].

47. *Ibid.*, I, 6, 4 [trad. esp. cit., p. 282].

po del conocimiento al campo de la actuación humana, que a continuación resplandece en belleza. Plotino conserva también la distinción platónica entre el arte imitativo (en relación con las ideas) y el arte puramente productivo, como la arquitectura (*En.*, V, 2).

Si la belleza es idéntica a la forma (y esto significa en Plotino: a la manifestación del ser), el arte en cuyas obras las ideas vistas adquieren figura es *poíesis*, acción ontológica y creadora suprema. Mediante el arte, lo que no es, lo que no tiene figura, lo oscuro, es conducido al ser, a la manifestación. La obra del artista se convierte en el acto ontológico de creación.

Una piedra, por ejemplo, tiene su figura, y por tanto posee una belleza natural; pero el escultor le imprime una forma nueva, la figura de una realidad superior (no de una realidad subjetiva o relativa, sino de una realidad espiritual). Mediante este acto, el arte transforma y ennoblece a la naturaleza; el valor de la obra de arte frente al material natural que el artista emplea es una consecuencia del mundo espiritual superior que se manifiesta en el artista. La admiración de la obra de arte significa veneración ante el espíritu que aparece, que se muestra visualmente.

La tarea del poeta. El escrito «Sobre lo sublime»

¿En qué consisten la dignidad y el compromiso del poeta? El escrito *Sobre lo sublime*, que se atribuyó al principio a Longino, nos informa al respecto. La palabra *sublime* se refiere al estilo de hablar y escribir (*De sublimitate*, I, 3). La naturaleza tiene sus propias leyes, pero no carece de reglas, por lo que se pueden derivar reglas para el arte a partir de las obras más conseguidas. La obra sublime no puede estar abandonada a sí misma, sino que necesita las riendas y el acicate de los críticos (II, 1, 2).

El concepto de lo «sublime» también aparece en otros escritos de la Antigüedad; Dionisio de Halicarnaso, por ejemplo, lo usa para referirse a un pie poético determinado (*De comp. verb.*, XVII, 107). Díon de Prusa (Crisóstomo) empieza su discurso sobre la belleza (*Or.*, 21) subrayando cuán alto (ὕψηλός) y hermoso es un joven, y no está claro si se refiere a la estatua física o a una elevación espiritual. En Pseudo-Longino el término adquiere definitivamente un significado existencial.

Lo sublime, dice, no está unido a las pasiones en general (pues algunas están muy lejos de lo sublime), sino que está relacionado con un tipo determinado de *pasiones nobles* (VIII, 2, 4). La palabra sublime no es asunto de artistas que utilizan trucos artificiales,⁴⁸ sino que surge de la conmoción de los seres humanos *superiores*: sólo ellos dirigen sus palabras no sólo a lo que *puede* ser, sino a lo que *es*. La palabra sublime presupone el ser humano sublime, que ha llegado a su propia perfección.

Lo sublime –dice el escrito de Pseudo-Longino– eleva al alma, la llena de alegría; el alma cree haber hecho lo que percibe, y esto elimina la resistencia (VIII, 2, 3):

Pues el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis (εἰς ἔκτασιν ἄγει). Ya que en todas partes lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que sólo es agradable. Pero si la acción de persuadir depende la mayoría de las veces de nosotros, las cualidades de lo sublime, sin embargo, que proporcionan un poder y una fuerza invencible al discurso, dominan por entero al oyente. La experiencia en la invención, la habilidad en el orden y en la disposición del material no se hacen patentes ni por uno ni por dos pasajes, sino que las vemos emerger con esfuerzo del tejido total del discurso. Lo sublime, usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador.⁴⁹

La naturaleza del ser humano que habla un lenguaje sublime o crea una obra sublime es la mentalidad superior: «Por eso, a veces, también un pensamiento desnudo y sin voz, por sí solo, a causa de esta grandeza de contenido, causa admiración [...]. Pues no es posible que aquellos que han tenido toda su vida hábitos y pensamientos bajos y propios de esclavos realicen algo digno de admiración y de la estima de la posteridad».⁵⁰

La unidad originaria y deseable de palabra y vida (que la reacción actual contra el esteticismo, de la que hemos hablado

48. Sobre la diferencia entre «artístico» y «artificial», véase E. Grassi, *Kunst und Mythos* [trad. esp. cit., pp. 52-56].

49. Pseudo-Longino, *De sublimitate*, I, 4 [traducción española de José García López en: Demetrio, *Sobre el estilo*, y Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, p. 149].

50. *Ibid.*, IX, 2 y 3 [trad. esp. cit., p. 160].

al principio, vuelve a reclamar) es subrayada aquí intensamente. Lo sublime es lo *objetivo*, y esto se dice de una manera que se parece mucho a cómo Aristóteles habla de la universalidad y necesidad del principio de identidad como fundamento del enunciado objetivo (*Metafísica*, libro IV). En el escrito *Sobre lo sublime* leemos: «Pues, cuando personas de diferentes costumbres, vidas, aficiones, edades y formas de pensar tienen una *opinión unánime sobre una misma cosa*, entonces este juicio y coincidencia de espíritus tan diversos son una garantía segura e indudable a favor de lo que ellos admiran».⁵¹

La obra a la que se puede considerar «sublime» corresponde al nivel espiritual superior de un todo existencial, garantiza un ser humano completo. En *Sobre lo sublime* no hay intenciones pedagógicas, moralizantes, que aborden la obra de arte desde fuera (como las de los estoicos y Cicerón). Una obra está conseguida si brota de un ser humano completo, y su sublimidad se alimenta del *éros*, del impulso hacia lo superior que conforma la esencia profunda del ser humano. Este *éros* causa lo sublime, pertenece al mundo transcendental que compromete al ser humano. La posición que se defiende de nuevo aquí, en la *Antigüedad tardía*, es decididamente la posición platónica.

¿Qué vieron, entonces, aquellos espíritus divinos, que buscando lo más excelso en el arte de escribir, despreciaron la exactitud en el detalle? Ellos vieron, además de otras muchas cosas, esto: que la naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural. Por esto, para el ímpetu de la contemplación y del pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuán gran participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido.⁵²

51. *Ibid.*, VII, 4 [trad. esp. cit., p. 158].

52. *Ibid.*, XXXV, 2-3 [trad. esp. cit., pp. 202-203].

CONCLUSIÓN

Pensamiento ontológico y técnica poética

La Antigüedad interpretó lo bello una y otra vez en sentido mítico, sacro o transcendental. Entendida ontológicamente, la belleza abre y dirige la mirada, pone el objeto a la vista. El amante lleva en sí la imagen (εἶδος) de su amado. Llevar en sí la imagen primigenia es lo que define al arte, pues la imagen interior conduce al artista a la obra. Todavía en Plotino se interpreta la vivencia productiva de lo bello (expuesta en la creación artística) como un nivel del misterio de la unión de Dios y alma. Dión de Prusa presenta en el *discurso olímpico* nº 12, 44-47, al artista plástico como *anunciador de lo divino en la Tierra* junto al poeta y al legislador:

Pues ningún escultor ni pintor será capaz de representar a la inteligencia ni la sensatez en sí mismas. Y ello, porque nadie es capaz ni de verlas ni de investigarlas en absoluto. Y no se trata de una simple sospecha, sino que, porque sabemos de qué forma han surgido estas creencias, recurrimos a lo mismo, es decir, atribuimos a Dios un cuerpo humano como sede de la cordura y de la razón. Y a falta de un modelo más apropiado, tratamos de reflejar lo invisible y lo irrepresentable por medio de algo que puede representarse y verse. Nos servimos del *valor del símbolo* [...]. Pero aquel hombre –Homero– que *sobresalió más que nadie por la hermosura, majestad y magnificencia* de sus obras, ese sí que fue prácticamente el mejor creador de estatuas de dioses.¹

1. Dión de Prusa, *Discursos olímpicos*, XII, 59 [traducción española de Gonzalo del Cerro Calderón en: Dión de Prusa, *Discursos XII-XXXV*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 36-37].

Toda la Antigüedad está animada por el deseo de manifestar en el arte y en la representación de lo bello lo originario, el principio natural vinculante, lo divino. Filón de Alejandría dice del escultor Fidias que creó sus obras a partir de bronce, marfil, oro y otros materiales y que en todas ellas manifestó lo mismo, como puede ver cualquier lego:

Pues así como con frecuencia la naturaleza, empleando en los gemelos la misma marca, imprime semejanzas casi exactas, del mismo modo el arte perfecto, imitación e impronta de la naturaleza, cuando recoge materiales diferentes, modela e imprime en todos una misma forma, de modo que por ella las producciones resultan parientes, hermanas, gemelas.²

Pero, como hemos visto, desde la Antigüedad han llegado dos tradiciones a nosotros: la concepción ontológica de lo bello (en el pensamiento preplatónico, en el platonismo y en el neoplatonismo) y la concepción aristotélica con el descubrimiento de lo estético, que ha ejercido una influencia determinante sobre las teorías estéticas de la Edad Moderna.

En este lugar conviene hacer dos observaciones limitadoras. Hemos dicho que la Antigüedad tardía (a diferencia de lo que cabría esperar) no estableció una discusión entre la concepción platonizante y la concepción aristotélica. La predominante corriente platonizante condujo al intento, muchas veces repetido, de justificar *pedagógicamente* lo poético frente al arte autónomo. Pero hay que tener en cuenta que esta valoración pedagógica del arte y lo bello sólo es posible donde la producción artística *ya se ha convertido en una poíesis y téchne autónoma*, donde ya se ha presentado como algo «engañoso» y, por tanto, peligroso. La búsqueda del sentido pedagógico tiene su presupuesto en motivos aristotélicos mediante los cuales lo bello y el arte se soltaron de la ligazón mítica, religiosa, ontológica.

La segunda observación se refiere a un hecho que aquí no podemos estudiar: las influencias aristotélicas hay que buscarlas menos en las teorías de lo bello de las que hemos hablado que en las indicaciones «técnicas» para escribir poesía. En las enseñanzas prácticas sobre la técnica poética de Horacio, Juvenal e incluso Virgilio vive la tradición de la concepción aristoté-

2. Filón de Alejandría, *De ebrietate*, 90 [traducción española de Lena Balzaretti en: Filón de Alejandría, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Trotta, 2010, p. 438].

lica del arte como una *téchne poietiké* que mediante palabras y ritmos produce un mundo *imaginario*. No hemos expuesto esta historia de la poética práctica porque está fuera de nuestro planteamiento, pero sería muy interesante seguir esta línea, pues estas poéticas (con todas sus sutilezas) hay que entenderlas como una consecuencia de la tesis aristotélica de que toda *poíesis* forma parte de la *téchne*. El conocimiento técnico consciente como tarea del poeta está relacionado con el origen de la «poesía pura», de la «pintura pura», de modo que Mallarmé y Valéry pueden encontrar en Aristóteles su justificación teórica.

Sin embargo, los tratados sobre lo bello de la Antigüedad tardía no abordan este problema, sino que dan la prioridad al significado didáctico de lo bello como cuestión filosófica. Todo el estilo de las discusiones teóricas está dirigido por puntos de vistas educativos. A esto se debe que posteriormente coexistieran las escuelas medievales, la teoría filosófica de lo bello y las indicaciones poéticas para la producción de obras artísticas.

Así pues, en la Antigüedad tardía la discusión sobre lo bello en su tradición aristotélica *no fue continuada por los filósofos, sino por los poetas, y no de manera filosófica, sino en forma de reflexión sobre la propia técnica poética*. Por lo demás, esto corresponde a la exigencia de Aristóteles de que en la *téchne* los jueces competentes son los propios técnicos.

Este hecho es un tema demasiado amplio para que lo estudiemos aquí. Sólo vamos a indicar que la corriente «técnica» moderna que se remonta a Aristóteles ha desembocado en los grandes teóricos de la «poesía pura». Para el propio Aristóteles el espíritu puede crear algo que nunca había existido y que no necesita tener ejemplos en el mundo de los fenómenos. Así, el abandono por la poesía y el arte de todas las impresiones, afectos y experiencias es en parte una consecuencia de la idea aristotélica de que la *téchne* y la *poíesis* son un conocimiento peculiar con el que el espíritu crea. La *poíesis* en sentido aristotélico es una génesis en la que el *éidos* está al principio, «en el alma», como se dice expresamente. Por tanto, la investigación de la teoría de lo bello en la Antigüedad tardía se podría colocar bajo la perspectiva de la teoría poética, pues en estas indicaciones técnicas lo bello de la poesía es separado (o «hipostasiado», según dice Plotino) como algo que es bello en sí mismo. La posición de Plotino es ambigua desde este punto de vista. Por una parte, se encuentra decididamente bajo la influencia de la tradición pla-

tónica griega; por otra parte, sucumbe a la fuerte tendencia de su época a la interiorización.

Desde el punto de vista filosófico, los autores de la Antigüedad tardía valoran la comprensión de lo técnico didácticamente y en sentido pedagógico como ejercitación, *institutio*, para alcanzar la verdad; el punto de vista retórico se coloca por encima de lo técnico y poético del arte.

De nuestra investigación se desprende que en la Antigüedad la teoría del arte y de lo bello en general se refiere a valores más amplios y profundos que los denominados «estéticos» y deja tras de sí lo subjetivo e individual que siempre vemos conectado a lo estético. Este hecho nos ha parecido adecuado para contribuir a iluminar ciertas cuestiones que nos conciernen hoy.

Se ha subrayado con razón que las obras de arte están presentes como objetos, pero no como obras de arte mientras no las hagamos «despertar» y «hablar». Ciertamente, el intérprete tiene que cerciorarse de la realidad exterior de las obras, pero su tarea empieza una vez que haya establecido el «texto» original. Si ciertos movimientos del arte actual rechazan decididamente eso estético que en la Edad Moderna siempre fue la meta de la voluntad artística, es necesario que también *la interpretación tome caminos nuevos*. Nuestra tarea no es determinar qué tiene que ser la crítica de arte en este cambio de las ideas; la curiosa analogía que se da (aunque en contextos completamente diferentes) entre la filosofía antigua de lo bello y tendencias esenciales del presente nos parece lo suficientemente significativa como para mostrarla una vez más al final de nuestro camino en unos cuantos ejemplos.

De la apariencia a la realidad. Dadaísmo y surrealismo

«Dadá» no era un movimiento de «artistas», y sus partidarios no se conformaban con superar el esteticismo. Lo que querían era volver a poner a las personas, de manera provocativa, en contacto con la realidad plena. Georges Hugnet escribe: «Dadá se niega a proponer una estética, da igual de qué tipo, pues la estética significa siempre la ausencia de actitud frente a la vida y es un fin en sí misma. Dadá nunca fue artístico, sino un estado de espíritu».³

3. R. Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, Nueva York, 1951.

El dadaísmo surgió de la rebelión, de la desesperación frente al abismo insalvable entre el artista y la persona y la realidad y la sociedad. Exigía una actitud ante la vida: «Mientras se hagan recitar las oraciones en las escuelas bajo formas de explicaciones de textos y de paseos por los museos, denunciaremos el despotismo y buscaremos el modo de desbaratar la ceremonia. [...] *A priori*, en los campos de la pintura y de la literatura, sería ridículo esperar una obra maestra dadá». ⁴ El dadaísmo no quiere negar ciegamente, proclamar el absurdo total, sino que se rebela contra las actividades especializadas que se mueven en mundos aparentes y nos apartan de la realidad:

La palabra *dadá* simboliza la relación más primitiva con la realidad que nos rodea [...]. La vida aparece como una confusión simultánea de ruidos, colores y ritmos espirituales que es integrada resueltamente en el arte dadaísta [...] con toda su realidad brutal. Aquí está el límite claramente definido que separa al dadaísmo de todos los estilos artísticos anteriores [...]. *Por primera vez, el dadaísmo ya no se enfrenta a la vida estéticamente.* ⁵

Para el surrealismo, al que ya hemos aludido en la Introducción, el arte significa buscar y encontrar una realidad absoluta. ⁶ Entiende lo inconsciente como una fuente esencial de la creación, como un campo hasta ahora inadvertido de la vida humana y de la producción artística que mediante el sueño, la «escritura automática» y otras prácticas debe ser explorado para acceder a la realidad primigenia.

La unidad de las artes y la vida. La Bauhaus

La pedagogía de la Bauhaus se propuso salvar el abismo entre el mundo de lo «bello» y la realidad, liberar al arte de su aislamiento estético y volver a colocarlo en medio de la realidad. La

4. A. Breton, *For Dada*, en: Motherwell, *op. cit.*, p. 203 [traducción española de Miguel Veyrat en: André Breton, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 56 y 57].

5. Hülsenbeck, *Collective Dada Manifest*, 1920 [traducción española de Anton Dieterich en: R. Huelsenbeck (ed.), *Almanaque Dadá*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 31].

6. Véase A. Breton, *Les manifestes du Surréalisme*, París, 1946; *Le Surréalisme et la peinture*, París, 1928; *Le Surréalisme en 1947*, París, 1947.

enseñanza era muy variada, buscaba la conexión estrecha de arte, artesanía y técnica; el concepto de belleza se une al de lo funcional, designa un rasgo esencial de la obra *conseguida*. Esta idea se parece a ideas antiguas (no estéticas) y se contrapone a la estética habitual de la Edad Moderna:

No existe el «arte profesional». No hay una diferencia esencial entre el artista y el artesano. [...] El favor del cielo hace que en raros momentos de iluminación que no dependen de nuestra voluntad el arte surja inconscientemente de la obra de nuestras manos, pero la base artesanal es imprescindible para todo artista. Ahí está la fuente de la configuración creativa. Formemos, pues, un nuevo gremio de artesanos sin la arrogancia clasista que intentó erigir un muro altivo entre el artesano y el artista. Queramos, imaginemos, creemos juntos el nuevo edificio del futuro, que será todo a la vez: arquitectura y escultura y pintura, que se alzará desde millones de manos de artesanos hacia el cielo y será el símbolo de cristal de una nueva fe.⁷

El plan educativo de Gropius, que desde la pintura al urbanismo abarcaba todos los campos de la configuración, debía conducir al trabajo en equipo de los artesanos, los técnicos y los artistas, y (lejos de toda intención estetizante) debía fundir la fantasía creativa del artista con el moderno mundo técnico-industrial del trabajo. La arquitectura recuperó la supremacía sobre las demás artes, volvió a ser (en el sentido de la palabra griega) el arte primero, «dirigente». El edificio es más importante que las partes, que la obra individual; hay que establecer la relación viva con la realidad sobre todo mediante la colaboración de todos los artistas en la configuración de los lugares de residencia y trabajo de las personas; y «sólo será maestro de obras quien domine el proceso de vida como maestro en la comunidad de trabajo».⁸

La mejor manera de medir el nivel de una cultura es la manera en que una masa anónima se pone «en forma» y se convierte en una comunidad humana. De acuerdo con la «idea Bauhaus», las artes, dirigidas por la arquitectura, deberían reunirse en un todo orgánico que obtenga sentido y significado mediante la vida activa. El arquitecto tiene que escuchar la vida moderna,

7. Walter Gropius, primer manifiesto de la Staatliches Bauhaus Weimar, 1919, reproducido en: *Bauhaus 1919 bis 1928*, Stuttgart, 1955, p. 16.

8. Gropius en: *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*, 4, p. 8.

con sus datos sociales, técnicos y psíquicos, tiene que intentar conocer sus leyes internas y desarrollar desde ahí sus formas de configuración. «De este modo, las formas exteriores de la arquitectura moderna no brotan del capricho de unos arquitectos sedientos de novedades, sino que son un resultado de las condiciones de nuestro tiempo».⁹

La superación del mundo aparente. El Jinete Azul, Kandinsky

Los artistas de El Jinete Azul se sentían unidos en una comunidad cuyo sentimiento fundamental fue descrito por Franz Marc como...

[...] la nostalgia del ser indivisible, el ansia de liberarnos del embuste sensorial de nuestra vida efímera. [...] Aquello que esperamos del «arte abstracto» es el intento de hacer hablar al mundo mismo [es decir, a la realidad objetiva, absoluta], en lugar de que hable nuestra alma conmovida por el mundo [es decir, lo subjetivo]. [...] La apariencia es siempre chata, pero apartadla, apartadla completamente, lejos de vuestro espíritu –seguid pensando en vosotros junto con vuestra imagen del mundo–, y el mundo permanecerá en su forma verdadera, la forma que presentimos los artistas.¹⁰

Paul Klee dijo en su célebre conferencia en Jena en 1924:

¡Remontarse del Modelo [es decir, del mundo fenoménico exterior] a la Matriz! Impostores, esos artistas que rápidamente se inmovilizan en el camino. Pero elegidos los que van más lejos, hacia la Ley original, a alguna proximidad de la secreta fuente que alimenta a toda evolución. Ese sitio en el que el órgano central de todo movimiento en el espacio y el tiempo, al que llamamos corazón o cerebro de la creación, anima todas las funciones. ¿Quién no querría establecer en él su morada como artista? ¿En el seno de la naturaleza, en el fondo primordial de la creación donde yace soterrada la clave de todo? [...] los impresionistas,

9. Gropius, «Ein Weg zur Einheit künstlerischer Gestaltung», publicado en el catálogo de una exposición y reeditado en: Müller-Blaser, *Gestaltung*, Frankfurt, 1952.

10. Citado en W. Hess, *op. cit.*, p. 79 [trad. esp. cit., p. 111].

nuestros antípodas de ayer; tuvieron en su momento plena razón en establecerse al nivel del suelo, en los retoños de las raíces de lo cotidiano, en la maleza donde nacen las apariencias. Pero nuestro latiente corazón nos impulsa más abajo, nos hunde siempre hacia el fondo original.¹¹

Especialmente interesantes son las manifestaciones de Kandinsky, que tratan nada menos que de las bases teóricas de una definición ontológica del arte. Kandinsky rechaza todas las formas del esteticismo, toda reproducción de la naturaleza mediante la «imitación» de sus aspectos: «Hoy el espectador [...] busca en la obra de arte una pura imitación de la naturaleza que sirva a fines prácticos (el retrato en su acepción corriente, etc.), o una imitación de la naturaleza que contenga una cierta interpretación (pintura “impresionista”) o, finalmente, estados de ánimo disfrazados de formas naturales (lo que se llama “emoción”)».¹² La pintura impresionista, con sus problemas de luz y aire, no le interesa a Kandinsky porque no quebranta la apariencia subjetiva. El arte y la naturaleza son para Kandinsky dos ámbitos separados. El error de los maestros modernos fue precisamente querer representar, alcanzar, interpretar uno de esos ámbitos (la naturaleza) mediante el otro (el arte como interpretación subjetiva).¹³

Si el arte no ha de buscar ni la imitación ni la interpretación de la naturaleza, ¿en qué consiste su tarea? El primer elemento primigenio de la pintura es el color: «Ya de muy joven sentía la inusitada fuerza expresiva del color. Envidiaba a los músicos el poder hacer arte sin tener que “narrar” nada “realista”. Sin embargo, me parecía que el color era igual de expresivo y fuerte que el sonido».¹⁴ La fascinación por el color no se debe malentender

11. Publicada por primera vez bajo el título *Über die moderne Kunst*, Berna, 1945; reeditada en: P. Klee, *Das bildnerische Denken*, Basilea y Stuttgart, 1956, p. 93 [traducción española de Hugo Acevedo en: P. Klee, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1976, pp. 50-51].

12. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Múnich, 1912, p. 23 [traducción española de Genoveva Dieterich en: V. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 22].

13. Kandinsky, *Rückblick 1901-1913*, Baden-Baden, 1955, p. 27; sobre esto y lo siguiente, véase W. Hess, «Die Grosse Abstraktion und die Grosse Realistik (Kandinsky)», en: *Jahrbuch für Ästhetik*, V, 1960, pp. 7 ss.

14. Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Stuttgart, 1955, p. 208 [traducción española de Thomas Schilling en: V. Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 193].

como una fascinación estética: «La belleza del color y de la forma no es (a pesar de lo que afirman los estetas y los naturalistas, que buscan principalmente “belleza”) un objetivo suficiente para el arte».¹⁵ Captar un elemento primigenio como el color, que es propiedad exclusivamente de la pintura, ha de conducir a lo *real*, al significado interior de la naturaleza primigenia, para que la obra del pintor sea real. Buscar esta realidad en el mundo fenoménico exterior fue un error. Cada color ejerce un efecto sobre el alma que conforma su significado. De aquí hay que derivar la «necesidad interior» de la pintura.

En general el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo es el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Llamaremos a esta base el principio de la necesidad interior.¹⁶

Sería un malentendido suponer que Kandinsky se refiere con «necesidad interior» a un elemento subjetivo («interior», en este sentido) o estético. El artista crea esas formas necesarias que están en consonancia con la *realidad primigenia* o con el cosmos; lo «exterior» es la multiplicidad de las cosas, que oculta la unidad de lo que les subyace, de lo «interior»: «Todo el que ahonde en los tesoros escondidos de su arte es un envidiable colaborador en la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo».¹⁷ *Hasta el cielo* significa aquí lo objetivo originario, la naturaleza absoluta; pues la propia alma, en la que se manifiesta el significado espiritual de los colores, es un nivel de la naturaleza primigenia; lo que la pintura produce es algo *real* con lo que el artista está conectado mediante el espíritu con la *fuerza primigenia de la naturaleza*.

El problema del color es sólo un aspecto parcial de la pintura. Los colores, que ya no deben ser sostenidos por la copia de los objetos y tienen en sí mismos un significado más profundo que los objetos mismos, reclaman una reordenación en el cuadro, la «composición» sin objetos:

15. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, p. 82 [trad. esp. cit., p. 90].

16. *Ibid.*, p. 64 [trad. esp. cit., p. 54].

17. *Ibid.*, p. 56 [trad. esp. cit., p. 48].

Ahora ya estaba seguro: el objeto perjudicaba a mis cuadros. Un abismo espantoso, una profusión de preguntas de todas clases, en las que se encontraba en juego mi responsabilidad, se presentaba a mi espíritu. La más importante de esas preguntas era: ¿con qué reemplazar el objeto que falta? Se me manifestaba claramente el peligro de un arte ornamental: la muerta existencia ilusoria de las formas estilizadas no podía sino repeleirme. [...] Sólo una cosa me consuela: nunca me resolví a utilizar una forma que hubiera nacido en mí por la vía de la lógica y no por la vía de la sensibilidad pura. Yo no sabía inventar formas y me repugna ver formas inventadas. Todas las formas que utilicé siempre vinieron «por sí mismas».¹⁸

Así como hay un significado «interior» de los colores, según Kandinsky las formas poseen un «sonido interior» que para él fue cada vez más esencial para la composición:

Yo creo que la delimitación geométrica otorga al color una mayor posibilidad de provocar una vibración pura que los límites de cualquier objeto, que hablan siempre de una manera más importuna y restrictiva, porque provocan una emoción propia de ellos (caballo, ganso, nube...). Los límites «geométricos» o «libres», que no dependen de un objeto, suscitan, como los colores, emociones menos definidas que los de un objeto. Son más libres, más elásticos, «más abstractos». Su forma abstracta no tiene ni vientre, como el caballo, ni pico, como el ganso. Cuando uno quiere someter una idea plástica a un objeto, normalmente tiene que cambiar y restringir sus límites naturales.¹⁹

Un triángulo pintado de amarillo, un círculo de azul, un cuadrado de verde, otro triángulo de verde, un círculo de amarillo, un cuadrado de azul, etc., todos son entes totalmente diferentes y que actúan de manera completamente diferente. Determinados colores son realzados por determinadas formas y mitigados por otras. En todo caso, los colores agudos tienen mayor resonancia cualitativa en formas agudas (por ejemplo, el amarillo en un triángulo). En los colores que tienden a la profundidad se acentúa el efecto por formas redondas (por ejemplo, el azul en un círculo).²⁰

18. Kandinsky, *Rückblick*, p. 21 [traducción española de Alcira Nélida Bixio en: W. Kandinsky, *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922*, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 110-111].

19. Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, p. 156 [trad. esp. cit., p. 152].

20. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, p. 68 [trad. esp. cit., p. 58].

La compleja crítica de Kandinsky al objeto está motivada por la necesidad de superar en el arte la apariencia, lo no real en que nos movemos durante la vida cotidiana y que está determinado por lo práctico y lo funcional. Kandinsky cree descubrir lo que verdaderamente es en lo que él llama el «sonido interior» de las cosas y de los «elementos abstractos» de la composición artística. Pues Kandinsky cree posible un arte *objetivo* determinado ontológicamente y describe con anticipación profética lo que más adelante realizarán artistas como De Chirico y algunos surrealistas. Así, los conceptos «gran abstracción» y «gran realismo» son intercambiables para él (esto sobre todo es el objeto del artículo de W. Hess antes citado); pues «abstracción» no significa «abstraer», no es un proceso de simplificación de las imágenes de las cosas que conserve la imagen de la naturaleza en sus rasgos fundamentales. Eso sólo sería un empobrecimiento de la realidad cotidiana. El mundo cotidiano, o «práctico-funcional», como lo llama Kandinsky, es un mundo de apariencia que tiene que ser quebrantado porque oculta la realidad objetiva. Por eso dice Kandinsky con razón que su abstracción es al mismo tiempo un «gran realismo». El arte no es para él ni una interpretación ni una abstracción del mundo exterior, pues ambas se quedarían en el ámbito de lo estético, adheridas al objeto inesencial. Lo que el pintor hace cuando busca el «sonido interior» es un proceso que en su intención coincide con el concepto ontológico de belleza de la filosofía antigua.

El hecho de que Kandinsky se refiera a menudo a la música no se debe derivar históricamente del primer Romanticismo, por ejemplo, ni se debe explicar con el fuerte carácter sinestésico del artista. La música es en su esencia abstracta, pero (en terminología de Kandinsky) en tanto que expresión de lo absolutamente ente es un «gran realismo».

Kandinsky quiere descubrir mediante el arte un nuevo mundo «real» que surja del espíritu y muestre al ser humano como ser espiritual en su realidad objetiva:

Hace ya tiempo que se ha intentado (yo lo hice antes de la guerra) reemplazar «abstracto» por «absoluto». En realidad, no supone ninguna mejora. El mejor nombre sería, en mi opinión, «arte real», porque es un arte que añade al mundo exterior un nuevo mundo artístico, de orden espiritual; un mundo que sólo

puede nacer del arte. Es un mundo real. De todos modos, el viejo nombre «arte abstracto» ya se ha generalizado.²¹

Para Kandinsky se trata de un progreso desde lo sensorial a lo espiritual que exige dejar de copiar las cosas exteriores. En la vida cotidiana la imaginación humana forma a partir de los fenómenos naturales observados unos objetos que son simplemente los medios para alcanzar los fines humanos: cosificaciones, recortes que son necesarios para disponer prácticamente de la naturaleza. La naturaleza primigenia, tal como se manifiesta mediante el espíritu humano en el arte, no tiene nada que ver con esa naturaleza que el ser humano cosifica en su actuación práctica.

Estas ideas recuerdan mucho, aunque surjan de condiciones completamente diferentes, a motivos de la filosofía preplatónica y platónica: la naturaleza exterior como mundo de sombras, como apariencia; el arte se acepta sólo en la medida en que no imite este mundo de sombras, sino que manifieste la realidad espiritual primigenia. Y también a la luz de la filosofía de la Antigüedad tardía (lo bello como expresión del ser cósmico primigenio) se puede contemplar el pensamiento de los artistas de la actualidad.

21. Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, p. 172 [trad. esp. cit., p. 168].

TEXTOS

Jenofonte

Platón

Cicerón

Horacio

Vitruvio

Séneca

Plutarco

Pseudo-Longino

Luciano

Filóstrato

Plotino

NOTA PREVIA

Toda antología es insatisfactoria y, por lo general, falsificadora. Las recopilaciones de fragmentos de textos, tan populares hoy, suelen despertar la ilusión de que proporcionan conocimientos de una manera cómoda. Los textos que reproducimos a continuación sólo pueden ser entendidos en el contexto y desde la problemática de la investigación precedente; en cada texto indicamos la sección correspondiente de nuestro libro. Una breve introducción expone el contexto al que el fragmento pertenece; los títulos y los esquemas que preceden a cada texto pretenden servir de orientación. En esta antología no figuran textos que ya hayan sido citados y comentados por extenso en las diversas secciones.

JENOFONTE

Textos de *Recuerdos de Sócrates* y *Ciropedia*

Véase el capítulo I, 3

Jenofonte nació en Atenas hacia el año 430 a. C. y fue discípulo de Sócrates. El año 401 participó en la expedición de los Diez Mil contra Artajerjes. Posteriormente fue desterrado de Atenas, vivió en Esparta y murió después del año 355 a. C.

1. Recuerdos de Sócrates, III, 8, 3-10 [traducción española de Juan Zaragoza en: *Jenofonte, Recuerdos de Sócrates*. Económico. Banquete. Apología de Sócrates, Madrid, Gredos, 1993, pp. 130-132].

Los «Recuerdos de Sócrates» son cuatro libros de conversaciones y episodios de Sócrates. En II, 1 Sócrates ha convencido a Aristipo, un ciudadano de Cirene y acompañante de Sócrates algo mayor que Platón, y ahora Aristipo quiere hacerle lo mismo a Sócrates y le pregunta si conoce algo bueno. Sócrates aborda la cuestión.

Tema: lo bello y su conexión con lo bueno y lo útil.

Estructura: [1] *Los diversos tipos de belleza en relación con los diversos fines.* [2] *Identidad de belleza, bondad y utilidad.* [3] *Variabilidad y relatividad de lo bello, lo bueno y lo útil.* [4] *Una casa es bella si es útil.*

[1] –Entonces, si me estás preguntando si conozco alguna cosa buena que no sea buena para nada, ni la sé ni la necesito. 3

Y en otra ocasión, al preguntarle Aristipo si conocía alguna cosa bella, le dijo: 4

–Conozco muchas.

–¿Y son todas semejantes entre ellas?

[2] –Al contrario, algunas son tan distintas como pueden serlo.

–¿Y cómo es posible que sea hermoso algo distinto de lo hermoso?

–¡Por Zeus!, lo mismo que frente a un hombre hermoso para la carrera hay otro distinto hermoso para la lucha; un escudo hermoso para la defensa es completamente distinto de la jabalina, que es hermosa para lanzarla con fuerza y velocidad.

–Me has respondido igual que cuando te pregunté si conocías algo bueno. 5

[3] –¿Y tú crees que una cosa es el bien y la otra la belleza?, ¿no sabes que todas las cosas son bellas y buenas para un mismo fin? En primer lugar, la virtud no es buena en un sentido y bella en otro. En segundo lugar, se considera a los hombres bellos y buenos en lo mismo y respecto a lo mismo, y en los mismos aspectos en que los cuerpos de los hombres parecen hermosos y buenos, en esos mismos aspectos todo cuanto utilizan los hombres se considera hermoso y bueno respecto a aquello para lo que tengan utilidad.

6 –¿Entonces un capacho para transportar estiércol es también algo hermoso?

–¡Sí, por Zeus!, y un escudo de oro es algo feo desde el momento en que el capacho está bien hecho para su uso y el escudo está mal.

[4] –¿Quieres decir que las mismas cosas son hermosas y feas?

7 –¡Sí, por Zeus!, buenas y malas, pues a menudo lo que es bueno para el hambre es malo para la fiebre, y lo que es bueno para la fiebre es malo para el hambre. Con frecuencia también, lo que es hermoso para la carrera es feo para la lucha, pues todas las cosas son buenas y hermosas para el fin al que convienen y malas y feas para lo que no convienen.

8 También cuando decía que las mismas casas eran hermosas y útiles creo que enseñaba cómo se deben construir, y hacía las siguientes consideraciones: El que vaya a tener una casa como es debido ¿no debe procurar que sea lo más agradable posible de habitar y también lo más útil? Y una vez que se admita este principio, continuaba: ¿No es agradable que sea fresca en verano y caliente en invierno? Y una vez convenido también este punto, decía: Si las casas están orientadas a mediodía, se cuele el sol en invierno en los soportales y en verano nos da sombra cuando pasa por encima de nuestras cabezas y de los tejados. Entonces, si es bueno que las casas sean así, deberán construirse más altas las partes que den al mediodía, para que el sol de invierno no quede encerrado, y en cambio más bajas las partes que dan al norte, para que no entren los vientos fríos por ellas.

10 Resumiendo, la casa más agradable y más bella sería lógicamente aquella en la que uno pudiera refugiarse más a gusto en todas las estaciones del año y en la que pudiera tener más seguras sus posesiones. En cambio, las pinturas y decorados quitan más satisfacciones que las que producen. En cuanto a los templos y altares, decía que el lugar más conveniente era el más descubierto y al mismo tiempo más apartado del tráfico, porque es agradable rezar teniéndolos a la vista y acercarse a ellos con puras intenciones.

2. Recuerdos de Sócrates, *III*, 10, 9-15 [pp. 139-140].

Tema: *proporción y utilidad*.

Estructura: [1] *La proporción mejor coincide con la utilidad mayor*. [2] *Crítica de una proporción abstracta*. [3] *El colorido y la belleza, si no sirven para nada, carecen de significado*.

[1] Otro día entró en casa del armero Pistias y éste le enseñó a Sócrates unas corazas bien acabadas.

–¡Por Hera!, exclamó, buen invento, Pistias, que la coraza proteja la parte del hombre que necesita protección, y que no impida el libre uso de las manos. Pero dime una cosa, Pistias, ¿por qué, sin hacer las corazas ni más sólidas ni más costosas que las otras, sin embargo las vendes más caras?

–Porque las hago más proporcionadas.

[2] –¿Y cómo demuestras esta proporción para poner más precio, con la medida o con el peso? Porque no creo que las hagas todas iguales ni parecidas, si las haces a medida.

–Es que así las hago, ¡por Zeus!, pues una coraza no serviría para nada sin ese requisito.

–¿Entonces hay cuerpos humanos bien proporcionados y otros que no lo son?

–Evidentemente.

–¿Cómo haces entonces que una coraza proporcionada se ajuste a un cuerpo desproporcionado?

–Procurando que ajuste, pues si ajusta es proporcionada.

–Me parece, dijo Sócrates, que siguiendo tu razonamiento hablas de la proporción no en sí misma sino en relación con el usuario, como si hablaras de un escudo diciendo que está proporcionado a quien le siente bien, o de un manto o de cosas en general. Pero tal vez lo de ajustar tiene otra ventaja no pequeña.

–Enséñamela, Sócrates, si eres capaz de hacerlo.

[3] –Las corazas que ajustan bien agobian menos que las que no ajustan, teniendo el mismo peso, pues las que ajustan mal, sea que cuelguen con todo su peso de los hombros o que compriman excesivamente alguna otra parte del cuerpo, resultan incómodas y desagradables de llevar. En cambio, las que ajustan reparten el peso por igual entre las clavículas y las paletillas, los hombros, el pecho, la espalda y el vientre, hasta el punto de que son casi un añadido del cuerpo más que una carga.

–Acabas de decir precisamente el motivo por el que yo creo que mis obras valen tanto. Sin embargo, algunos prefieren comprar corazas pintadas y doradas.

–Verdaderamente, dijo, si compran por ese motivo corazas que no ajustan, pienso que lo que compran es una molestia pintada y dorada. Pero teniendo en cuenta que el cuerpo no está quieto, sino que unas veces se dobla, otras se endereza, ¿cómo podrían ajustar bien unas corazas apretadas?

–De ningún modo, dijo.

–Quieres decir entonces que las corazas que vienen bien no son las apretadas sino las que no molestan al usarlas.

–Tú lo has dicho, Sócrates, y lo has entendido perfectamente.

3. Recuerdos de Sócrates, II, 1, 21-34 [pp. 66-70].

Sócrates quiere convencer a Aristipo de la necesidad de dominarse frente a los impulsos y cita de la obra «Las horas» del sofista Pródico (que nació en Ceos hacia el año 470) el relato de Heracles en la encrucijada.

Tema: diferencia de la belleza sensorial (es decir, la belleza que sólo sirve a los sentidos) respecto de la belleza que es idéntica a la areté del ser humano, a las habilidades propias de él.

Estructura: [1] La belleza sensorial, que está al servicio del placer. [2] Crítica de la belleza sensorial y de los fines a cuyo servicio está. [3] Dignidad de la belleza humana.

- 21 [1] Y el sabio Pródico en su escrito sobre Hércules, del que hizo muchas lecturas públicas, se expresa de la misma manera acerca de la virtud, diciendo más o menos, según recuerdo: «Cuando Heracles estaba pasando de la niñez a la adolescencia, momento en el que los jóvenes al hacerse independientes revelan si se orientarán en la vida por el camino de la virtud o por el del vicio, cuentan que salió a un lugar tranquilo y se sentó
- 22 sin saber por cuál de los dos caminos se dirigiría. Y que se le aparecieron dos mujeres altas que se acercaban a él, una de ellas de hermoso aspecto y naturaleza noble, engalanado de pureza su cuerpo, la mirada púdica, su figura sobria, vestida de blanco. La otra estaba bien nutrida, metida en carnes y blanda, embellecida de color; de modo que parecía más blanca y roja de lo que era y su figura con apariencia de más esbelta de lo que en realidad era, tenía los ojos abiertos de par en par y llevaba un vestido que dejaba entrever sus encantos juveniles. Se contemplaba sin parar, mirando si algún otro la observaba, y a cada momento incluso se volvía a mirar
- 23 su propia sombra. Cuando estuvieron más cerca de Heracles, mientras la descrita en primer lugar seguía andando al mismo paso, la segunda se adelantó ansiosa de acercarse a Heracles y le dijo: “Te veo indeciso, Heracles, sobre el camino de la vida que has de tomar. Por ello, si me tomas por amiga, yo te llevaré por el camino más dulce y más fácil, no te quedarás sin probar ninguno de los placeres y vivirás sin conocer las dificultades. En primer lugar, no tendrás que preocuparte de guerras ni trabajos, sino que te pasarás la vida pensando qué comida o bebida agradable podrías encontrar; qué podrías ver u oír para deleitarte, qué te gustaría oler o tocar; con qué jovencitos te gustaría más estar acompañado, cómo dormirías más blando, y cómo conseguirías todo ello con el menor trabajo. Y si alguna vez te entra el recelo de los gastos para conseguir eso, no temas que yo te lleve a esforzarte y atormentar tu cuerpo y tu espíritu para procurártelo, sino que tú aprovecharás el trabajo de los otros, sin privarte de nada de lo que se pueda sacar algún provecho, porque a los que me siguen yo les doy la facultad de sacar ventajas por todas partes”. Dijo
- 26

Heracles al oír estas palabras: “Mujer, ¿cuál es tu nombre?”. Y ella respondió: “Mis amigos me llaman Felicidad, pero los que me odian, para denigrarme, me llaman Maldad”. [2] En esto se acercó la otra mujer y dijo: “Yo he venido también a ti, Heracles, porque sé quiénes son tus padres y me he dado cuenta de tu carácter durante tu educación. Por ello tengo la esperanza de que, si orientas tu camino hacia mí, seguro que podrás llegar a ser un buen ejecutor de nobles y hermosas hazañas y que yo misma seré mucho más estimada e ilustre por los bienes que otorgo. No te voy a engañar con preludios de placer, sino que te explicaré cómo son las cosas en realidad, tal como los dioses las establecieron. Porque de cuantas cosas buenas y nobles existen, los dioses no conceden nada a los hombres sin esfuerzo ni solicitud, sino que, si quieres que los dioses te sean propicios, tienes que honrarles, si quieres que tus amigos te estimen, tienes que hacerles favores, y si quieres que alguna ciudad te honre, tienes que servir a la ciudad; si pretendes que toda Grecia te admire por tu valor, has de intentar hacerle a Grecia algún bien; si quieres que la tierra te dé frutos abundantes, tienes que cuidarla; si crees que debes enriquecerte con el ganado, debes preocuparte del ganado, si aspiras a prosperar con la guerra y quieres ser capaz de ayudar a tus amigos y someter a tus enemigos, debes aprender las artes marciales de quienes las conocen y ejercitarte en la manera de utilizarlas. Si quieres adquirir fuerza física, tendrás que acostumbrar a tu cuerpo a someterse a la inteligencia y entrenarlo a fuerza de trabajos y sudores”. La Maldad, según cuenta Pródico, interrumpiendo, dijo: “¿Te das cuenta, Heracles, del camino tan largo y difícil que esta mujer te traza hacia la dicha? Yo te llevaré hacia la felicidad por un camino fácil y corto”. [3] Entonces dijo la Virtud: “¡Miserable!, ¿qué bien posees tú? ¿O qué sabes tú de placer si no estás dispuesta a hacer nada para alcanzarlo? Tú que ni siquiera esperas el deseo de placer, sino que antes de desearlo te sacias de todo, comiendo antes de tener hambre, bebiendo antes de tener sed, contratando cocineros para comer a gusto, buscando vinos carísimos para beber con agrado, corriendo por todas partes para buscar nieve en verano. Para dormir a gusto, no te conformas con ropas de cama mullidas, sino que además te procuras armaduras para las camas. Porque deseas el sueño no por lo que trabajas, sino por no tener nada que hacer. Y en cuanto a los placeres amorosos, los fuerzas antes de necesitarlos, recurriendo a toda clase de artificios y utilizando a los hombres como mujeres. Así es como educas a tus propios amigos, vejándolos por la noche y haciéndolos acostarse las mejores horas del día. A pesar de ser inmortal, has sido rechazada por los dioses, y los hombres de bien te desprecian. Tú no oyes nunca el más agradable de los sonidos, el de la alabanza de una misma, ni contemplas nunca el más hermoso espectáculo, porque nunca has contemplado una buena acción hecha por ti. ¿Quién podría creerte cuando hablas?, ¿quién te socorrería en la necesidad?, ¿quién que fuera sensato se atrevería a ser de tu cofradía? Ésta es la de personas que, mientras son jóvenes, son físicamente

débiles y, de viejos, se hacen torpes de espíritu, mantenidos durante su juventud relucientes y sin esfuerzo, pero que atraviesan la vejez marchitos y fatigosos, avergonzados de sus acciones pasadas y agobiados por las presentes, después de pasar a la carrera durante su juventud los placeres, reservando para la vejez las lacras. Yo, en cambio, estoy entre los dioses y con los hombres de bien, y no hay acción hermosa divina ni humana que se haga sin mí. Recibo más honores que nadie, tanto entre los dioses como de los hombres que me son afines. Soy una colaboradora estimada para los artesanos, guardiana leal de la casa para los señores, asistente benévola para los criados, buena auxiliar para los trabajos de la paz, aliada segura de los esfuerzos de la guerra, la mejor intermediaria en la amistad. Mis amigos disfrutan sin problemas de la comida y la bebida, porque se abstienen de ellas mientras no sienten deseo. Su sueño es más agradable que el de los vagos, y si se sienten molestos cuando lo dejan ni a causa de él dejan de llevar a cabo sus obligaciones. Los jóvenes son felices con los elogios de los mayores, y los más viejos se complacen con los honores de los jóvenes. Disfrutan recordando acciones de antaño y gozan llevando bien a cabo las presentes. Gracias a mí son amigos de los dioses, estimados de sus amigos y honrados por su patria. Y cuando les llega el final marcado por el destino, no yacen sin gloria en el olvido, sino que florecen por siempre en el recuerdo, celebrados con himnos. Así es, Heracles, hijo de padres ilustres, como podrás, a través del esfuerzo continuado, conseguir la felicidad más perfecta"». Así fue más o menos como contó Pródico la educación de Heracles por la Virtud, si bien embelleció sus conceptos con expresiones magnificas en mayor grado que las que yo he usado ahora. De modo que merece la pena, Aristipo, que lo medites e intentes preocuparte tú también del tiempo que te queda de vida.

4. *Ciropedia*, V, 1, 2-18 [traducción española de Ana Vegas Sansalvador en: *Jenofonte, Ciropedia*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 277-282].

Esta obra es una biografía idealizada de Ciro el Grande (559-529 a. C.) en ocho libros.

Tema: *obligación y libertad frente a lo bello: la mujer más bella de Asia, Pantea, la esposa de Abradatas de Susa.*

Estructura: [1] *La belleza seductora de Pantea*. [2] *El peligro de la belleza sensorial y la defensa frente a ella*.

- 2 [1] Ciro hizo llamar al medo Araspas, que había sido compañero de la infancia y a quien también había regalado, después de despojarse de ella, la túnica medea, cuando volvió de la corte de Astiages a Persia, y le pidió que custodiara a la mujer y la tienda. Esta mujer era la esposa de Abradatas de Susa. Su esposo, casualmente, no se encontraba en el campamen-
- 3

to asirio cuando fue tomado, porque había ido con una embajada al rey de Bactria, a donde el rey asirio lo había enviado para concertar una alianza, pues se daba el caso de que le unían lazos de hospitalidad con el rey de Bactria. Así pues, Ciro pidió a Araspas que custodiara a la mujer hasta que él pudiera tomarla. Ante tal petición, Araspas preguntó: 4

–Pero, Ciro, ¿has visto a la mujer que me pides custodiar?

–No, por Zeus, exclamó Ciro, no la he visto.

–Pues bien, dijo Araspas, yo sí la vi al apartarla para tu lote. En verdad, cuando entramos en tu tienda, al principio no la distinguimos, pues estaba sentada en el suelo y todas las sirvientas alrededor de ella, y llevaba una vestimenta semejante a la de sus esclavas; pero, cuando quisimos saber quién era el ama, las miramos a todas detenidamente y rápidamente se manifestó distinta de todas las demás, aunque estaba sentada con la cabeza cubierta y mirando al suelo. Cuando le ordenamos levantarse, se 5
levantaron con ella todas sus acompañantes y entonces se vio cómo se distinguía de las demás, primero en talla, luego en nobleza y compostura, aunque estuviera en una actitud humilde. Y podía verse cómo le caían las lágrimas, unas por el pepló y otras incluso hasta los pies. Y cuando el más veterano de nosotros le dijo: «Ánimo, mujer, pues hemos oído decir que tu esposo es hermoso y noble; sin embargo, ahora te elegimos para 6
un hombre que, sábelo bien, no le es inferior en apariencia, inteligencia ni fuerza; nosotros consideramos que, si algún hombre hay digno de admiración, ése es Ciro, a quien pertenecerás a partir de ahora». Tan pronto como la mujer escuchó estas palabras, se rasgó el pepló de arriba abajo y comenzó a lamentarse a grandes gritos, y sus siervas se pusieron a gritar con ella. En ese momento quedó al descubierto la mayor parte de 7
su rostro, el cuello y las manos, y sabe bien, Ciro, dijo, que, en mi opinión y en la de todos los demás que la vieron, por ahora no ha nacido ni ha habido en Asia una mujer de padres mortales tan hermosa; pero es absolutamente necesario, le exhortó, que la veas tú mismo.

Ciro, entonces, exclamó: 8

–No, por Zeus, y mucho menos si es tal como dices.

–¿Y por qué?, preguntó el joven.

–Porque, respondió Ciro, si ahora, después de oírte decir que es hermosa, me dejas convencer por tus palabras para ir a verla, aunque no dispongo de mucho tiempo, me temo que ella me convenza mucho antes para volver a verla y que, quizá, a partir de ese momento, descuide yo mis obligaciones para quedarme sentado contemplándola.

[2] Y el joven, echándose a reír, dijo: 9

–¿Crees tú, Ciro, que la belleza de un ser humano es capaz de obligar a alguien a actuar al margen del bien aunque no quiera? Si la naturaleza tuviera ese poder, obligaría a todos por igual. Mira cómo el fuego quema 10
a todos por igual, pues es así por naturaleza; pero, en lo que respecta a las criaturas hermosas, los hombres se enamoran de unas y no de otras, y el uno de una, el otro de otra, pues se trata de un sentimiento voluntario,

- prosiguió, y cada uno se enamora de quien quiere: por ejemplo, el hermano no se enamora de la hermana, es otro el que se enamora de ella, ni el padre de la hija, sino que es el otro que se enamora de ella, pues el
- 11 miedo y la ley tienen capacidad de impedir estos amores. Y, prosiguió, si hubiera una ley que prohibiera tener hambre a los que no comen, tener sed a los que no beben, tener frío en el invierno y tener calor en el verano, ninguna ley sería capaz de conseguir que los hombres obedeciesen estos preceptos, pues la naturaleza los tiene sometidos a ellos. En cambio, el amor es un sentimiento voluntario, por lo que cada cual se enamora de las criaturas que le convienen, como de los vestidos o los zapatos.
- 12 –Entonces, preguntó Ciro, ¿cómo, si el amor es voluntario, no lo es también el dejar de amar cuando uno quiere? Yo he visto a gente llorar por mal de amores y ser esclavos del ser amado, aunque antes de enamorarse consideraran la esclavitud un gran mal, dar gran parte de los bienes de los que hubiese sido preferible no desprenderse, y rogar a los dioses la liberación del amor; como si se tratara de una enfermedad más; con todo, no son capaces de liberarse, sino que están sujetos por una necesidad más fuerte que si estuvieran encadenados con hierro. Por ejemplo, se entregan al amado para prestarle a menudo servicios incluso superfluos y, sin embargo, no intentan huir, a pesar de tales males, sino que incluso cuidan de que el amado no huya.
- 13 Y el joven replicó a los argumentos de Ciro:
- En efecto, así es como se comportan; sin embargo, los individuos que siguen una conducta tal son unos miserables: por eso, creo, hacen continuamente alarde de desearse la muerte porque se sienten desgraciados; pero, habiendo como hay múltiples medios de liberarse de la vida, no lo hacen. Éstos son los mismos individuos que intentan robar y no se apartan de los bienes ajenos. Sin embargo, cuando han robado o arrebatado alguno de ellos, ¿te das cuenta de que tú, el primero, como no consideras el hurto una necesidad natural, culpas al ladrón y al salteador, y no
- 14 lo perdonas, sino que lo castigas? Asimismo, prosiguió, los individuos nobles no obligan a los hombres a amarlos ni a aspirar a los que no deben, pero los seres miserables, creo, son incapaces de dominar todos sus deseos y luego culpan al amor. Por el contrario, los hombres nobles y honrados aunque deseen oro, buenos caballos o bellas mujeres, no obstante, pueden pasar fácilmente sin todos estos bienes, de suerte que no se apoderan de ellos al margen de la justicia. Así pues, yo, terminé, aun habiendo visto a esa mujer y encontrándola muy bella, sin embargo, estoy a tu
- 15 lado sobre mi caballo y realizo los demás deberes que me conciernen.
- 16 –Sí, por Zeus, exclamó Ciro, pero es que quizá te apartaste de ella antes de dejar pasar el espacio de tiempo que la naturaleza exige para que el amor se apodere de un hombre, pues se puede tocar el fuego sin quemarse inmediatamente, y los maderos tampoco se prenden de inmediato; sin embargo, yo deliberadamente no toco el fuego, ni dirijo mi mirada hacia los seres bellos; tampoco de consejo a ti, Araspas, que

permitas a tu mirada entretenerse en los seres bellos; como el fuego quema a quienes lo tocan, también los seres bellos inflaman a quienes los contemplan de lejos para que ardan de amor.

–Ten confianza, Ciro, dijo Araspas, que, aunque no dejara de contemplarla, no hay riesgo de que sea tal el dominio que ejerza sobre mí que me lleve a cometer una acción que no deba cometer. 17

–Muy bien dicho. Pues bien, dijo Ciro, custódiala como te pido, y ocúpate de ella, porque quizá esta mujer nos haya venido en el momento oportuno.

Entonces, una vez dicho esto, se separaron. 18

El joven, al mismo tiempo que veía la belleza de la mujer, se daba cuenta de su honestidad y, a la vez que la servía con intención de agradarla, observaba que no era desagradecida, sino que, en justa réplica, se ocupaba, a través de sus siervos, de que, cuando él volviera a casa, tuviera lo necesario y de que, si alguna vez caía malo, no le faltara nada; por todas estas atenciones, el joven se enamoró de ella, y quizá no sea extraño que esto ocurriera. En efecto, así estaban las cosas.

5. Recuerdos de Sócrates, *III*, 10, 1-8 [pp. 136-139].

Tema: *la teoría de la imitación: la esencia de la pintura.*

Estructura: [1] *La pintura como imitación de los objetos que se ven.* [2] *La pintura como imitación de un objeto ideal.* [3] *La pintura como imitación de lo invisible.* [4] *La escultura como imitación de la figura del alma perfecta.*

[1] Además, si alguna vez conversaba con alguien que tenía un oficio y lo practicaba profesionalmente, también a éstos les era útil. Un día se presentó en casa de Parrasio el pintor, y conversando con él le dijo: 1

–Dime, Parrasio, ¿la pintura no es una representación de los objetos que se ven? Por ejemplo, vosotros imitáis, representándolo por medio de los colores, lo mismo la profundidad que el relieve, la oscuridad y las sombras, la dureza y la blandura, lo áspero y lo liso, la juventud y la decrepitud.

–Tienes razón, dijo.

[2] –Y sin duda, si queréis representar formas perfectamente bellas, habida cuenta de que no es fácil encontrar un solo hombre que tenga todos sus miembros irreprochables, reunís de diversos modelos lo que cada uno tiene más bello y así conseguís que un conjunto parezca del todo hermoso. 2

–Así lo hacemos, dijo.

[3] –¿Y qué ocurre con lo más seductor, más agradable, más amable, lo que más se añora y más se desea: el carácter del alma?, ¿también lo imitáis? ¿O no es representable? 3

–¿Cómo podría ser representable, dijo, lo que por no tener una determinada proporción, ni color, ni ninguna de las propiedades que tú acabas de citar, no es, en una palabra, visible?

- 4 –¿Y no se da en el hombre poner cara de amor y de odio?
 –Yo creo que sí, dijo.
 –¿Y no se puede imitar eso en la mirada?
 –Desde luego.
 –¿Y tú crees que ponen las mismas caras los que se preocupan por las alegrías y las desgracias de los amigos que los que no se preocupan?
 –Claro que no, ¡por Zeus! En las alegrías tienen rostro radiante, y en las desgracias cara triste.
 –¿Y eso también se puede representar?
 –Ciertamente, dijo.
- 5 –Pero también la arrogancia y la independencia, la humildad y el servilismo, la templanza y la inteligencia, la insolencia y la grosería se ponen en evidencia en el semblante y las actitudes de los hombres, tanto si están parados como si se mueven.
 –Es cierto lo que dices.
 –¿Y no es todo ello imitable?
 –Ya lo creo, dijo.
 –¿Y qué crees tú que es más agradable de ver, hombres que evidencian caracteres bellos, hermosos y amables, o los que dejan verse como feos, malvados y odiosos?
 –¡Por Zeus!, hay mucha diferencia, Sócrates.
- 6 [4] En otra ocasión, acudió al taller del escultor Clitón y hablando con él le dijo:
 –Que son hermosos los corredores, atletas, boxeadores y luchadores que tú haces, Clitón, lo veo y lo sé, pero lo que más cautiva el espíritu de los espectadores, el que parezcan vivos, ¿cómo lo haces para infundirlo a tus estatuas?
- 7 Y como Clitón, perplejo, no fue capaz de responder en el acto, continuó:
 –¿Acaso es tomando las figuras vivas como modelo como consigues que tus esculturas parezcan más vivas?
 –Sí, así es.
 –¿No es imitando las partes de los cuerpos que por sus actitudes están relajadas y tensas y las que están comprimidas o separadas, tirantes o flojas, como consigues que tus obras se parezcan más a la realidad y sean más convincentes?
- 8 –Totalmente.
 –Y el representar los sentimientos de los cuerpos que tienen alguna actividad, ¿no produce también cierto deleite a los espectadores?
 –Es lógico.
 –¿No habrá que representar en ese caso como amenazadores los ojos de los combatientes y alegre la mirada de los vencedores?
 –Necesariamente.
 –Luego el escultor debe representar con la figura las actividades del alma.

PLATÓN

Textos de *Fedro* y *El banquete*

Véase el capítulo II, 1

Platón nació en Atenas el año 429 a. C. Fue discípulo de Sócrates, tras cuya muerte el año 399 hizo varios viajes y volvió a Atenas hacia el año 385. Fundó entonces la Academia y dio clases de filosofía. Todas sus obras, salvo la «Apología de Sócrates», están escritas en forma de diálogo. Murió el año 347 a. C.

1. Fedro, 249 d - 251 b y 253 c - 255 a [traducción de Emilio Lledó Íñigo en: Platón, Diálogos, vol. III, Madrid, Gredos, 1997, pp. 352-356, 360-362].

Tras una discusión sobre la ventaja de no estar enamorado (pues quien lo está ha perdido la cabeza), Sócrates defiende el amor como una locura saludable y divina. En 244 a y siguientes menciona tres tipos de locura provechosa y divina: la profética, la religiosa y la de quien está entusiasmado con las musas. El cuarto tipo de locura divina es la del enamorado.

Tema: lo erótico como efecto de lo verdaderamente bello en este mundo.

Estructura: A. La forma suprema de locura: el recuerdo de haber contemplado lo verdaderamente bello. [1] El cuarto tipo de locura: desprecio de lo terrenal en la búsqueda de lo verdaderamente bello. [2] Todas las almas han visto lo ente verdadero, pero sólo unas pocas lo recuerdan. [3] El recuerdo al ver una imagen de lo originario causa entusiasmo y éxtasis. [4] El recuerdo se inflama sobre todo con el resplandor de lo bello. [5] Es el recuerdo del tiempo feliz pasado entre los dioses.

B. El resplandor de lo bello provoca amor y nos transforma. [1] El resplandor pertenece a la esencia de la belleza. [2] Percibimos la belleza con el más agudo de nuestros sentidos. [3] Por eso, la belleza es lo más deslumbrante y amable. [4] Quien recuerda demasiado débilmente busca el placer animal. [5] Quien todavía está cerca de lo originario se estremece al contemplar la belleza terrenal perfecta. [6] Adora lo bello amado como a un dios. [7] Su alma se transforma y toma alas.

C. El sufrimiento del alma al contemplar lo bello. [1] La división del alma en el auriga, el caballo bueno y obediente y el caballo malo y desobediente. [2] Al contemplar lo bello, el caballo malo se lanza hacia el placer y el amado. [3] La presencia de lo bello causa reverencia, de modo que el

auriga intenta parar los caballos. [4] Nueva lucha entre el auriga y el caballo malo. [5] Finalmente persecución pudorosa de lo bello.

249e A [1] Y aquí es, precisamente, a donde viene a parar todo ese discurso sobre la cuarta forma de locura, aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco. Así que, de todas las formas de «entusiasmo», es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica; y al partícipe de esta manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado.

250a [2] Así que, como se ha dicho, toda alma de hombre, por su propia naturaleza, ha visto a los seres verdaderos, o no habría llegado a ser el viviente que es. Pero el acordarse de ellos, por los de aquí, no es asunto fácil para todo el mundo, ni para cuantos, fugazmente, vieron entonces las cosas de allí, ni para los que tuvieron la desdicha, al caer, de descariarse en ciertas compañías, hacia lo injusto, viniéndoles el olvido del sagrado espectáculo que otrora habían visto. Pocas hay, pues, que tengan suficiente memoria. [3] Pero éstas, cuando ven algo semejante a las de allí, se quedan como traspuestas, sin poder ser dueñas de sí mismas, y sin saber qué es lo que les está pasando, al no percibirlo con propiedad.

b [4] De la justicia, pues, y de la sensatez y de cuanto hay de valioso para las almas no queda resplandor alguno en las imitaciones de aquí abajo, y sólo con esfuerzo y a través de órganos poco claros les es dado a unos pocos, apoyándose en las imágenes, intuir el género de lo representado. [5] Pero ver el fulgor de la belleza se pudo entonces, cuando con el coro de bienaventurados teníamos a la vista la divina y dichosa visión, al seguir nosotros el cortejo de Zeus, y otros el de otros dioses, como iniciados que éramos en esos misterios, que es justo llamar los más llenos de dicha, y que celebramos en toda nuestra plenitud y sin padecer ninguno de los males que, en tiempo venidero, nos aguardaban. Plenas y puras y serenas y felices las visiones en las que hemos sido iniciados, y de las que, en su momento supremo, alcanzábamos el brillo más límpido, límpidos también nosotros, sin el estigma que es toda esa tumba que nos rodea y que llamamos cuerpo, prisioneros en él como una ostra.

d B [1] Sea todo esto en gracias al recuerdo que, en el anhelo de lo de entonces, ha hecho que ahora se hable largamente aquí. Como íbamos diciendo, y por lo que a la belleza se refiere, resplandecía entre todas aquellas visiones; [2] pero, en llegando aquí, la captamos a través del más claro de nuestros sentidos, porque es también el que más claramente brilla. Es la vista, en efecto, para nosotros la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan; [3] pero con ella no se ve la mente –porque nos procuraría terribles amores, si en su imagen hubiese la misma claridad que ella tiene, y llegase así a nuestra vista– y

lo mismo pasaría con todo cuanto hay digno de amarse. Pero sólo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable.

[4] Ahora bien, el que ya no es novicio o se ha corrompido no se deja llevar; con presteza, de aquí para allá, para donde está la belleza misma, por el hecho de mirar lo que aquí tiene tal nombre, de forma que al contemplarla no siente estremecimiento alguno, sino que, dado al placer, pretende como un cuadrúpedo cubrir y hacer hijos, y muy versado ya en sus excesos, ni teme ni se avergüenza de perseguir un placer contra naturaleza. [5] Sin embargo, aquel cuya iniciación es todavía reciente, el que contempló mucho de las de entonces, cuando ve un rostro de forma divina, o entrevé, en el cuerpo, una idea que imita bien a la belleza, se estremece primero, y le sobreviene algo de los temores de antaño [6] y, después, lo venera, al mirarlo, como a un dios, y si no tuviera miedo de parecer muy enloquecido, ofrecería a su amado sacrificios como si fuera la imagen de un dios. [7] Y es que, en habiéndolo visto, le toma, después del escalofrío, como un trastorno que le provoca sudores y un inusitado ardor. Recibiendo, pues, este chorro de belleza por lo ojos, se calienta con un calor que empapa, por así decirlo, la naturaleza del ala, y, al caldearse, se ablandan las semillas de la germinación que, cerradas por la aridez, les impedía florecer; y, además, si el alimento afluye, se esponja el tallo del ala y echa a nacer desde la raíz, por dentro de la sustancia misma del alma, que antes, por cierto, estuvo toda alada. [...]

C [1] Tal como hicimos al principio de este mito, en el que dividimos cada alma en tres partes, y dos de ellas tenían forma de caballo y una tercera forma de auriga, sigamos utilizando también ahora este símil. Decíamos, pues, que de los caballos uno es bueno y el otro no. Pero en qué consistía la excelencia del bueno y la rebeldía del malo no lo dijimos entonces, pero habrá que decirlo ahora. Pues bien, de ellos, el que ocupa el lugar preferente es de erguida planta y de finos remos, de altiva cerviz, aguileño hocico, blanco de color, de negros ojos, amante de la gloria con moderación y pundonor, seguidor de la opinión verdadera y, sin fusta, dócil a la voz y a la palabra. En cambio, el otro es contrahecho, grande, de toscas articulaciones, de grueso y corto cuello, de achatada testuz, color negro, ojos grises, sangre ardiente, compañero de excesos y petulancias, de peludas orejas, sordo, apenas obediente al látigo y los acicates. [2] Así que cuando el auriga, viendo el semblante amado, siente un calor que recorre toda el alma, llenándose del cosquilleo y de los agujijones del deseo, aquel de los caballos que le es dócil, dominado entonces, como siempre, por el pundonor, se contiene a sí mismo para no saltar sobre el amado. El otro, sin embargo, que no hace ya ni caso de los agujijones, ni del látigo del auriga, se lanza, en impetuoso salto, poniendo en toda clase de aprietos al que con él va uncido y al auriga, y les fuerza a ir hacia el amado y traerle a la memoria los goces de Afrodita. Ellos, al principio se resisten irritados, como si tuvieran que hacer algo indigno y ultrajante. Pero, al final, cuando ya

no se puede poner freno al mal, se dejan llevar a donde les lleven, cediendo y conviniendo en hacer aquello a lo que se les empuja. Y llegan así junto a él, y contemplan el rostro resplandeciente del amado.

[3] Al presenciarlo el auriga, se trasporta su recuerdo a la naturaleza de lo bello, y de nuevo la ve alzada en su sacro trono y en compañía de la sensatez. Viéndola, de miedo y veneración cae boca arriba. Al mismo tiempo, no puede por menos de tirar hacia atrás de las riendas, tan violentamente que hace sentar a ambos caballos sobre sus ancas, al uno de buen grado, al no ofrecer resistencia, al indómito, muy a su pesar. [4] Un poco alejado ya el uno, de vergüenza y pasmo rompe a sudar empapando toda el alma; pero el otro, al calmarse el dolor del freno y la caída y aún sin aliento, se pone a injuriar con furia dirigiendo toda clase de insultos contra el auriga y contra su pareja de tiro, como si por cobardía y debilidad hubiese incumplido su deber y su promesa. Y, de nuevo, obligando a acercarse a los que no quieren, consiente a duras penas, cuando se lo piden, en dejarlo para otra vez.

Pero cuando llega el tiempo señalado, refresca la memoria a los que hacen como si no se acordaran, les coacciona con relinchos y tirones, hasta que les obliga de nuevo a aproximarse al amado para decirle las mismas palabras. Cuando ya están cerca, con la testuz gacha y la cola extendida, tascando el freno, los arrastra con insolencia. Con todo, el auriga, que experimenta todavía más el mismo sentimiento, se tensa, como si estuviera en la línea de salida, arrancando el freno de los dientes del avasallador corcel por la fuerza con que, hacia atrás, ahora le aguant. Se le llena de sangre la malhablada lengua y las quijadas, y «entrega al sufrimiento» las patas y la grupa, clavándolas en tierra. [5] Pero cuando el mal caballo ha tenido que soportar muchas veces lo mismo, y se le acaba la indocilidad, humillado, se acopla, al fin, a la prudencia del auriga, y ante la visión del bello amado se siente morir de miedo. Y ocurre, entonces, que el alma del amante, reverente y temerosa, sigue al amado.

2. El banquete, 199 c - 212 c [traducción española de M. Martínez Hernández en: Platón, Diálogos, vol. III, Madrid, Gredos, 1997, pp. 240-265].

Agatón, autor de tragedias, ha obtenido en 416 su primer éxito trágico en las Leneas y organiza un banquete para celebrar esta victoria. Los participantes deciden que cada uno de ellos pronunciará un discurso sobre Eros. Tras el anfitrión habla, en último lugar, Sócrates.

Tema: *El discurso de Sócrates sobre Eros. La meta de Eros: procreación de lo bello en lo bello.*

Estructura: A. Eros, el amor de lo bueno y lo bello, los necesita. [1] Eros es Eros de algo. [2] Eros es Eros de lo que uno no tiene. [3] Eros es Eros de lo que uno no tiene ahora o quiere tener en el futuro. [4] La meta de Eros

es lo bello, no lo feo. [5] Así pues, Eros necesita lo bello, por lo que no es bello. [6] Como lo bello es bueno, Eros también necesita lo bueno.

B. Eros no es un dios, ya que está entre lo bueno y lo malo, lo feo y lo bello. [1] Sócrates va a contar lo que Diotima le dijo. [2] Punto de partida: Eros no es ni bueno ni bello. [3] Eros tampoco es feo ni malo, sino algo intermedio. [4] No es un dios, pues los dioses son buenos y bellos.

C. Eros es un demon, hijo de Poros y Penía. [1] Está entre dios y hombre, es un demon. [2] El demon establece la conexión entre los dioses y los hombres. [3] Eros es el hijo de Penia (la pobreza) y Poros (la abundancia), fue concebido durante la fiesta del nacimiento de Afrodita, a la que por tanto acompaña. [4] Por culpa de su madre es pobre, sucio y necesitado. [5] Gracias a su padre aspira a lo bello y al conocimiento. [6] Por tanto, Eros está entre la vida y la muerte, la pobreza y la riqueza, la sabiduría y la ignorancia.

D. La filosofía es esencialmente un campo de Eros. [1] Un dios o un sabio no filosofa, pues tiene la sabiduría. [2] Un ignorante no filosofa, pues no se da cuenta de que carece de sabiduría. [3] El filósofo está entre ambos, igual que Eros. [4] Como la sabiduría es algo bello, la filosofía es necesariamente un campo de Eros. [5] Razón de la opinión errónea sobre Eros: Eros no es lo amado y bello, sino lo que ama.

E. Eros es en el sentido más amplio la aspiración a la posesión de lo bueno. [1] ¿De qué sirve Eros? [2] Eros es en general la aspiración a lo bueno, es decir, a la felicidad, que es un fin en sí mismo. [3] Se llama «amor», stricto sensu, sólo a una aspiración muy determinada a la felicidad. [4] En sentido lato, Eros aspira a tener siempre lo bueno.

F. La obra de Eros: la procreación en lo bello por mor de la inmortalidad. [1] ¿Cuál es la obra del amor en sentido estricto? [2] Eros es la aspiración a la procreación y al nacimiento en lo bello. [3] La procreación en lo bello es la posibilidad del ser humano de participar en la inmortalidad, en lo bueno eterno, y por tanto es la meta de Eros. [4] Eros también ejerce su poder en los animales. [5] También aquí Eros es la aspiración a la inmortalidad. [6] La inmortalidad en lo mortal (tanto en el cuerpo como en el alma) consiste en generar algo igual.

G. Por encima de la procreación corporal está la procreación espiritual. [1] La aspiración a la inmortalidad se muestra también en la aspiración a la fama inmortal. [2] Junto al impulso a la procreación corporal está el impulso del alma a la procreación, del que están dotados los amigos de la sabiduría, los poetas y los artistas. [3] También este impulso genera sólo en lo bello y tiene la mayor fuerza en el ámbito de la vida comunitaria.

H. Las etapas en el conocimiento de lo bello. [1] El amor a la belleza en un cuerpo bello determinado. [2] El amor a la belleza corporal en general. [3] El amor a la belleza de un alma y de sus esfuerzos bellos. [4] El amor a la belleza de los conocimientos.

I. El nivel supremo de lo bello como consumación de la vida. [1] La quinta etapa: la contemplación de la belleza absoluta. [2] Esta belleza no

tiene figura, es el conjunto de todas las bellezas particulares de las figuras. [3] El camino hacia esta belleza transcurre por las etapas indicadas. [4] Y hace que la vida valga la pena. [5] Quisiéramos estar siempre unidos a ella. [6] Sólo con esta belleza se puede generar verdadera virtud. [7] La procreación de la verdadera virtud merece la inmortalidad. [8] Hay que venerar a Eros como guía hacia este nivel supremo y hay que seguirle.

199d A [1] –En verdad, querido Agatón, me pareció que has introducido bien tu discurso cuando decías que había que exponer primero cuál era la naturaleza de Eros mismo y luego sus obras. Este principio me gusta mucho. Ea, pues, ya que a propósito de Eros me explicaste, por lo demás, espléndida y formidablemente, cómo era, dime también lo siguiente: ¿es acaso Eros de tal naturaleza que debe ser amor de algo o de nada? Y no pregunto si es amor de una madre o de un padre –pues sería ridícula la pregunta de si Eros es amor de madre o de padre–, sino como si acerca de la palabra misma «padre» preguntara: ¿es el padre padre de alguien o no? Sin duda me dirías, si quisieras responderme correctamente, que el padre es padre de un hijo o de una hija. ¿O no?

–Claro que sí –dijo Agatón.

–¿Y no ocurre lo mismo con la palabra «madre»?

También en esto estuvo de acuerdo.

e –Pues bien –dijo Sócrates–, respóndeme todavía un poco más, para que entiendas mejor lo que quiero. Si te preguntara: ¿y qué?, ¿un hermano, en tanto que hermano, es hermano de alguien o no?

Agatón respondió que lo era.

–¿Y no lo es de un hermano o de una hermana?

Agatón asintió.

–Intenta, entonces –prosiguió Sócrates–, decir lo mismo acerca del amor. ¿Es Eros amor de algo o de nada?

–Por supuesto que lo es de algo.

200a [2] –Pues bien –dijo Sócrates–, guárdate esto en tu mente y acuérdate de qué cosa es el amor. Pero ahora respóndeme sólo a esto: ¿desea Eros aquello de lo que es amor o no?

–Naturalmente –dijo.

–¿Y desea y ama lo que desea y ama cuando lo posee, o cuando no lo posee?

–Probablemente –dijo Agatón– cuando no lo posee.

b –Considera, pues –continuó Sócrates–, si en lugar de probablemente no es necesario que sea así, esto es, lo que desea desea aquello de lo que está falto y no lo desea si no está falto de ello. A mí, en efecto, me parece extraordinario, Agatón, que necesariamente sea así. ¿Y a ti cómo te parece?

–También a mí me lo parece –dijo Agatón.

–Dices bien. Pues, ¿desearía alguien ser alto, si es alto, o fuerte, si es fuerte?

–Imposible, según lo que hemos acordado.

–Porque, naturalmente, el que ya lo es no podría estar falto de esas cualidades.

–Tienes razón.

–Pues si –continuó Sócrates– el que es fuerte quisiera ser fuerte, el que es rápido, ser rápido, el que está sano, estar sano... –tal vez, en efecto, alguno podría pensar, a propósito de estas cualidades y de todas las similares a éstas, que quienes son así y las poseen desean también aquello que poseen; y lo digo precisamente para que no nos engañemos–. [3] Estas personas, Agatón, si te fijas bien, necesariamente poseen en el momento actual cada una de las cualidades que poseen, quieran o no. ¿Y quién desearía precisamente tener lo que ya tiene? Mas cuando alguien nos diga: «Yo, que estoy sano, quisiera también estar sano, y siendo rico quiero también ser rico, y deseo lo mismo que poseo», le diríamos: «Tú, hombre, que ya tienes riqueza, salud y fuerza, lo que quieres realmente es tener esto también en el futuro, pues en el momento actual, al menos, quieras o no, ya lo posees. Examina, pues, si cuando dices “deseo lo que tengo” no quieres decir en realidad otra cosa que “quiero tener también en el futuro lo que en la actualidad tengo”». ¿Acaso no estaría de acuerdo?

Agatón –según me contó Aristodemo– afirmó que lo estaría. Entonces Sócrates dijo:

–¿Y amar aquello que aún no está a disposición de uno ni se posee no es precisamente esto, es decir, que uno tenga también en el futuro la conservación y el mantenimiento de estas cualidades?

–Sin duda –dijo Agatón.

–Por tanto, también éste y cualquier otro que sienta deseo, desea lo que no tiene a su disposición y no está presente, lo que no posee, lo que él no es y de lo que está falto. ¿No son éstas, más o menos, las cosas de las que hay deseo y amor?

[4] –Por supuesto –dijo Agatón.

–Ea, pues –prosiguió Sócrates–, recapitulemos los puntos en los que hemos llegado a un acuerdo. ¿No es verdad que Eros es, en primer lugar, amor de algo y, luego, amor de lo que tiene realmente necesidad?

–Sí –dijo.

–Siendo esto así, acuérdate ahora de qué cosas dijiste en tu discurso que era objeto Eros. O, si quieres, yo mismo te las recordaré. Creo, en efecto, que dijiste más o menos así, que entre los dioses se organizaron las actividades por amor de lo bello, pues de lo feo no había amor. ¿No lo dijiste más o menos así?

–Así lo dije, en efecto –afirmó Agatón.

–Y lo dices con toda razón, compañero –dijo Sócrates–. Y si esto es así, ¿no es verdad que Eros sería amor de la belleza y no de la fealdad?

Agatón estuvo de acuerdo en esto.

- b –¿Pero no se ha acordado que ama aquello de lo que está falto y no posee?
- Sí –dijo.
- [5] –Luego Eros no posee belleza y está falto de ella.
- Necesariamente –afirmó.
- ¿Y qué? Lo que está falto de belleza y no la posee en absoluto, ¿dices tú que es bello?
- No, por supuesto.
- ¿Reconoces entonces todavía que Eros es bello, si esto es así?
- Me parece, Sócrates –dijo Agatón–, que no sabía nada de lo que antes dije.
- c –Y, sin embargo –continuó Sócrates–, hablaste bien, Agatón. [6] Pero respóndeme todavía un poco más. ¿Las cosas buenas no te parece que son también bellas?
- A mí, al menos, me lo parece.
- Entonces, si Eros está falto de cosas bellas y si las cosas buenas son bellas, estará falto también de cosas buenas.
- Yo, Sócrates –dijo Agatón– no podría contradecirte. Por consiguiente, que sea así como dices.
- En absoluto –replicó Sócrates–; es a la verdad, querido Agatón, a la que no puedes contradecir, ya que a Sócrates no es nada difícil.
- d B [1] Pero voy a dejarte por ahora y os contaré el discurso sobre Eros que oí un día de labios de una mujer de Mantinea, Diotima, que era sabia en éstas y otras muchas cosas. Así, por ejemplo, en cierta ocasión consiguió para los atenienses, al haber hecho un sacrificio por la peste, un aplazamiento de diez años de la epidemia. Ella fue, precisamente, la que me enseñó también las cosas del amor. Intentaré, pues, exponeros, yo mismo por mi cuenta, en la medida en que pueda y partiendo de lo acordado entre Agatón y yo, el discurso que pronunció aquella mujer. [2] En consecuencia, es preciso, Agatón, como tú explicaste, describir primero a Eros mismo, quién es y cuál es su naturaleza,
- e y exponer después sus obras. Me parece, por consiguiente, que lo más fácil es hacer la exposición como en aquella ocasión procedió la extranjera cuando iba interrogándome. Pues poco más o menos también yo le decía lo mismo que Agatón ahora a mí: que Eros era un gran dios y que lo era de las cosas bellas. Pero ella me refutaba con los mismos argumentos que yo a él: que, según mis propias palabras, no era ni bello ni bueno.
- [3] –¿Cómo dices, Diotima? –le dije yo–. ¿Entonces Eros es feo y malo?
- Habla mejor –dijo ella–. ¿Crees que lo que no sea bello necesariamente habrá de ser feo?
- 202a –Exactamente.
- ¿Y lo que no sea sabio, ignorante? ¿No te has dado cuenta de que hay algo intermedio entre la sabiduría y la ignorancia?
- ¿Qué es ello?

–¿No sabes –dijo– que el opinar rectamente, incluso sin poder dar razón de ello, no es ni saber, pues una cosa de la que no se puede dar razón no podría ser conocimiento, ni tampoco ignorancia, pues lo que posee realidad no puede ser ignorancia? La recta opinión es, pues, algo así como una cosa intermedia entre el conocimiento y la ignorancia.

–Tienes razón –dijo yo.

–No pretendas, por tanto, que lo que no es bello sea necesariamente feo, ni lo que no es bueno, malo. Y así también respecto a Eros, puesto que tú mismo estás de acuerdo en que no es ni bueno ni bello, no creas tampoco que ha de ser feo y malo, sino algo intermedio, dijo, entre estos dos.

[4] –Sin embargo –dijo yo–, se reconoce por todos que es un gran dios.

–¿Te refieres –dijo ella– a todos los que no saben o también a los que saben?

–Absolutamente a todos, por supuesto.

Entonces ella, sonriendo, me dijo:

–¿Y cómo podrían estar de acuerdo, Sócrates, en que es un gran dios aquellos que afirman que ni siquiera es un dios?

–¿Quiénes son éstos? –dijo yo.

–Uno eres tú –dijo– y otra yo.

–¿Cómo explicas eso? –le repliqué yo.

–Fácilmente –dijo ella–. Dime, ¿no afirmas que todos los dioses son felices y bellos? ¿O te atreverías a afirmar que alguno de entre los dioses no es bello y feliz?

–¡Por Zeus!, yo no –dijo.

–¿Y no llamas felices, precisamente, a los que poseen las cosas buenas y bellas?

–Efectivamente.

–Pero en relación con Eros al menos has reconocido que, por carecer de cosas buenas y bellas, desea precisamente eso mismo de que está falto.

–Lo he reconocido, en efecto.

–¿Entonces cómo podría ser dios el que no participa de lo bello y de lo bueno?

–De ninguna manera, según parece.

–¿Ves, pues –dijo ella–, que tampoco tú consideras dios a Eros?

C [1] –¿Qué puede ser, entonces, Eros? –dijo yo–. ¿Un mortal?

–En absoluto.

–¿Pues qué entonces?

–Como en los ejemplos anteriores –dijo–, algo intermedio entre lo mortal y lo inmortal.

–¿Y qué es ello, Diotima?

–Un gran demon, Sócrates. Pues también lo demónico está entre la divinidad y lo mortal.

[2] –¿Y qué poder tiene? –dijo yo.

–Interpreta y comunica a los dioses las cosas de los hombres y a los hombres las de los dioses, súplicas y sacrificios de los unos y de los otros órdenes y recompensas por los sacrificios. Al estar en medio de unos y otros llena el espacio entre ambos, de suerte que el todo queda unido consigo mismo como un continuo. A través de él funciona toda la adivinación y el arte de los sacerdotes relativa tanto a los sacrificios como a los ritos, ensalmos, toda clase de mántica y la magia. La divinidad no tiene contacto con el hombre, sino que es a través de este demon

203a

como se produce todo contacto y diálogo entre dioses y hombres, tanto si están despiertos como si están durmiendo. Y así, el que es sabio en tales materias es un hombre demoníaco, mientras que el que lo es en cualquier otra cosa, ya sea en las artes o en los trabajos manuales, es un simple artesano. Estos démones, en efecto, son numerosos y de todas clases, y uno de ellos es también Eros.

b

[3] –¿Y quién es su padre y su madre? –dijo yo.

–Es más largo –dijo– de contar, pero, con todo, te lo diré. Cuando nació Afrodita, los dioses celebraron un banquete y, entre otros, estaba también Poros, el hijo de Metis. Después que terminaron de comer, vino a mendigar Penía, como era de esperar en una ocasión festiva, y estaba cerca de la puerta. Mientras, Poros, embriagado de néctar –pues aún no había vino–, entró en el jardín de Zeus y, entorpecido por la embriaguez, se durmió. Entonces Penía, maquinando, impulsada por su carencia de recursos, hacerse un hijo de Poros, se acuesta a su lado y concibió a Eros. Por esta razón, precisamente, es Eros también acompañante y escudero de Afrodita, al ser engendrado en la fiesta del nacimiento de la diosa y al ser; a la vez, por naturaleza un amante de lo bello, dado que también Afrodita es bella. Siendo hijo, pues, de Poros y Penía, Eros se ha quedado con las siguientes características. [4] En primer lugar, es siempre pobre, y lejos de ser delicado y bello, como

c

cree la mayoría, es, más bien, duro y seco, descalzo y sin casa, duerme siempre en el suelo y descubierto, se acuesta a la intemperie en las puertas y al borde de los caminos, compañero siempre inseparable de la indigencia por tener la naturaleza de su madre. [5] Pero, por otra parte, de acuerdo con la naturaleza de su padre, está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil cazador; siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría y rico en recursos, un amante del conocimiento a lo largo de toda su vida, un formidable mago, hechicero y sofista. [6] No es por naturaleza ni inmortal ni mortal, sino que en el mismo día unas veces florece y vive, cuando está en la abundancia, y otras muere, pero recobra la vida de nuevo gracias a la naturaleza de su padre. Mas lo que consigue siempre se le escapa, de suerte que Eros nunca está ni falto de recursos ni es rico, y está, además, en el medio de la sabiduría y la ignorancia. D [1] Pues la cosa es como sigue:

d

ninguno de los dioses ama la sabiduría ni desea ser sabio, porque ya lo es, como tampoco ama la sabiduría cualquier otro que sea sabio. [2] Por

e

204a

otro lado, los ignorantes ni aman la sabiduría ni desean hacerse sabios, pues en esto precisamente es la ignorancia una cosa molesta: en que quien no es bello, ni bueno, ni inteligente se crea a sí mismo que lo es suficientemente. Así pues, el que no cree estar necesitado no desea tampoco lo que no cree necesitar.

[3] –¿Quiénes son, Diotima, entonces –dije yo– los que aman la sabiduría, si no son ni los sabios ni los ignorantes?

–Hasta para un niño es ya evidente –dijo– que son los que están en medio de estos dos, entre los cuales estará también Eros. [4] La sabiduría, en efecto, es una de las cosas más bellas y Eros es amor de lo bello, de modo que Eros es necesariamente amante de la sabiduría, y por ser amante de la sabiduría está, por tanto, en medio del sabio y del ignorante. Y la causa de esto es también su nacimiento, ya que es hijo de un padre sabio y rico en recursos y de una madre no sabia e indigente. [5] Ésta es, pues, querido Sócrates, la naturaleza de este demon. Pero, en cuanto a lo que tú pensaste que era Eros, no hay nada sorprendente en ello. Tú creíste, según me parece deducirlo de lo que dices, que Eros era lo amado y no lo que ama. Por esta razón, me imagino, te parecía Eros totalmente bello, pues lo que es susceptible de ser amado es también lo verdaderamente bello, delicado, perfecto y digno de ser tenido por dichoso, mientras que lo que ama tiene un carácter diferente, tal como yo lo describí.

E [1] –Sea así, extranjera –dije yo entonces–, pues hablas bien. Pero siendo Eros de tal naturaleza, ¿qué función tiene para los hombres?

–Esto, Sócrates –dijo–, es precisamente lo que voy a intentar enseñarte a continuación. Eros, efectivamente, es como he dicho y ha nacido así, pero a la vez es amor de las cosas bellas, como tú afirmas. Mas si alguien nos preguntara: «¿En qué sentido, Sócrates y Diotima, es Eros amor de las cosas bellas?». O así, más claramente: el que ama las cosas bellas desea, ¿qué desea?

–Que lleguen a ser tuyas –dije yo–.

–Pero esta respuesta –dijo– exige aún la siguiente pregunta: ¿qué será de aquel que haga tuyas las cosas bellas?

Entonces le dije que todavía no podía responder de repente a esa pregunta.

[2] –Bien –dijo ella–. Imagínate que alguien, haciendo un cambio y empleando la palabra «bueno» en lugar de «bello», te preguntara: «Veamos, Sócrates, el que ama las cosas buenas desea, ¿qué desea?».

–Que lleguen a ser tuyas –dije.

–¿Y qué será de aquel que haga tuyas las cosas buenas?

–Esto ya –dije yo– puedo contestarlo más fácilmente: que será feliz. 205a

–Por la posesión –dijo– de las cosas buenas, en efecto, los felices son felices, y ya no hay necesidad de añadir la pregunta de por qué quiere ser feliz el que quiere serlo, sino que la respuesta parece que tiene su fin.

–Tienes razón –dije yo.

–Ahora bien, esa voluntad y ese deseo, ¿crees que es común a todos los hombres y que todos quieren poseer siempre lo que es bueno? ¿O cómo piensas tú?

–Así –dije yo–, que es común a todos.

b [3] –¿Por qué entonces, Sócrates –dijo–, no decimos que todos aman, si realmente todos aman lo mismo y siempre, sino que decimos que unos aman y otros no?

–También a mí me asombra eso –dije.

–Pues no te asombres –dijo–, ya que, de hecho, hemos separado una especie particular de amor y, dándole el nombre del todo, la denominamos amor, mientras que para las otras especies usamos otros nombres.

–¿Como por ejemplo? –dije yo.

c –Lo siguiente. Tú sabes que la idea de «creación» (*poíesis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores.

–Tienes razón.

–Pero también sabes –continuó ella– que no se llaman creadores, sino que tienen otros nombres y que del conjunto entero de creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso, y se la denomina con el nombre del todo. Únicamente a esto se llama, en efecto, «poesía», y «poetas» a los que poseen esta porción de creación.

–Tienes razón –dije yo.

d –Pues bien, así ocurre también con el amor. En general, todo deseo de lo que es bueno y de ser feliz es, para todo el mundo, «el grandísimo y engañoso amor». Pero unos se dedican a él de muchas y diversas maneras, ya sea en los negocios, en la afición a la gimnasia o en el amor a la sabiduría, y no se dice ni que están enamorados ni se les llama amantes, mientras que los que se dirigen a él y se afanan según una sola especie reciben el nombre del todo, amor; y de ellos se dice que están enamorados y se les llama amantes.

–Parece que dices la verdad –dije yo.

e [4] –Y se cuenta, ciertamente, una leyenda –siguió ella–, según la cual los que busquen la mitad de sí mismo son los que están enamorados, pero, según mi propia teoría, el amor no lo es ni de una mitad ni de un todo, a no ser que sea, amigo mío, realmente bueno, ya que los hombres están dispuestos a amputarse sus propios pies y manos si les parece que esas partes de sí mismos son malas. Pues no es, creo yo, a lo suyo propio a lo que cada cual se aferra, excepto si se identifica lo bueno con lo particular y propio de uno mismo y lo malo, en cambio, con lo ajeno. Así que, en verdad, lo que los hombres aman no es otra cosa que el bien. ¿O a ti te parece que aman otra cosa?

–A mí no, ¡por Zeus! –dije yo.

–¿Entonces –dijo ella–, se puede decir así simplemente que los hombres aman el bien?

–Sí –dije.

–¿Y qué? ¿No hay que añadir –dijo– que aman también poseer el bien?

–Hay que añadirlo.

–¿Y no sólo –siguió ella– poseerlo, sino también poseerlo siempre?

–También eso hay que añadirlo.

–Entonces –dijo–, el amor es, en resumen, el deseo de poseer siempre el bien.

–Es exacto –dije yo– lo que dices.

F [1] Pues bien –dijo ella–, puesto que el amor es siempre esto, ¿de qué manera y en qué actividad se podría llamar amor al ardor y esfuerzo de los que lo persiguen? ¿Cuál es justamente esta acción especial? ¿Puedes decirlo?

–Si pudiera –dije yo–, no estaría admirándote, Diotima, por tu sabiduría ni habría venido una y otra vez a ti para aprender precisamente estas cosas.

[2] –Pues yo te lo diré –dijo ella–. Esta acción especial es, efectivamente, una procreación en la belleza, tanto según el cuerpo como según el alma.

–Lo que realmente quieres decir –dije yo– necesita adivinación, pues no lo entiendo.

–Pues te lo diré más claramente –dijo ella–. Impulso creador, Sócrates, tienen, en efecto, todos los hombres, no sólo según el cuerpo, sino también según el alma, y cuando se encuentran en cierta edad, nuestra naturaleza desea procrear. Pero no puede procrear en lo feo, sino sólo en lo bello. La unión de hombre y mujer es, efectivamente, procreación y es una obra divina, pues la fecundidad y la reproducción es lo que de inmortal existe en el ser vivo, que es mortal. Pero es imposible que este proceso llegue a producirse en lo que es incompatible, e incompatible es lo feo con todo lo divino, mientras que lo bello es, en cambio, compatible. Así pues, la Belleza es la Moira y la Ilitía del nacimiento. Por esta razón, cuando lo que tiene impulso creador se acerca a lo bello, se vuelve propicio y se derrama contento, procrea y engendra; pero cuando se acerca a lo feo, ceñudo y afligido, se contrae en sí mismo, se aparta, se encoge y no engendra, sino que retiene el fruto de su fecundidad y lo soporta penosamente. De ahí, precisamente, que al que está fecundado y ya abultado le sobrevenga el fuerte arrebato por lo bello, porque libera al que lo posee de los grandes dolores del parto. [3] Pues el amor, Sócrates –dijo–, no es amor de lo bello, como tú crees.

–¿Pues qué es entonces?

–Amor de la generación y procreación en lo bello.

–Sea así –dije yo.

207a –Por supuesto que es así –dijo–. Ahora bien, ¿por qué precisamente de la generación? Porque la generación es algo eterno e inmortal en la medida en que pueda existir en algo mortal. Y es necesario, según lo acordado, desear la inmortalidad junto con el bien, si realmente el amor tiene por objeto la perpetua posesión del bien. Así pues, según se desprende de este razonamiento, necesariamente el amor es también amor de la inmortalidad.

[4] Todo esto, en efecto, me enseñaba siempre que hablaba conmigo sobre las cosas del amor. Pero una vez me preguntó:

b –¿Qué crees tú, Sócrates, que es la causa de ese amor y de ese deseo? ¿O no te das cuenta de en qué terrible estado se encuentran todos los animales, los terrestres y los alados, cuando desean engendrar, cómo todos ellos están enfermos y amorosamente dispuestos, en primer lugar en relación con su mutua unión y luego en relación con el cuidado de la prole, cómo por ella están prestos no sólo a luchar, incluso los más débiles contra los más fuertes, sino también a morir, cómo ellos mismos están consumidos por el hambre para alimentarla y así hacen todo lo demás? Si bien –dijo– podría pensarse que los hombres hacen esto por reflexión, respecto a los animales, sin embargo, ¿cuál podría ser la causa de semejantes disposiciones amorosas?

c ¿Puedes decírmela?

Y una vez más yo le decía que no sabía.

–¿Y piensas –dijo ella– llegar a ser algún día experto en las cosas del amor, si no entiendes esto?

–Pues por esto precisamente, Diotima, como te dije antes, he venido a ti, consciente de que necesito maestros. Dime, por tanto, la causa de esto y de todo lo demás relacionado con las cosas del amor.

d [5] –Pues bien –dijo–, si crees que el amor es por naturaleza amor de lo que repetidamente hemos convenido, no te extrañes, ya que en este caso, y por la misma razón que en el anterior, la naturaleza mortal busca, en la medida de lo posible, existir siempre y ser inmortal. Pero sólo puede serlo de esta manera: por medio de la procreación, porque siempre deja otro ser nuevo en lugar del viejo. [6] Pues incluso en el tiempo en que se dice que vive cada una de las criaturas vivientes y que es la misma, como se dice, por ejemplo, que es el mismo un hombre desde su niñez hasta que se hace viejo, sin embargo, aunque se dice que es el mismo, ese individuo nunca tiene en sí las mismas cosas, sino que continuamente se renueva y pierde otros elementos, en su pelo, en su carne, en sus huesos, en su sangre y en todo su cuerpo. Y no sólo en el cuerpo, sino también en el alma: los hábitos, caracteres, opiniones, deseos, placeres, tristezas, temores, ninguna de estas cosas jamás permanece la misma en cada individuo, sino que unas nacen y otras mueren. Pero mucho más extraño todavía que esto es que también los co-

208a

que nunca somos los mismos ni siquiera en relación con los conocimientos, sino que también le ocurre lo mismo a cada uno de ellos en particular. Pues lo que se llama practicar existe porque el conocimiento sale de nosotros, ya que el olvido es la salida de un conocimiento, mientras que la práctica, por el contrario, al implantar un nuevo recuerdo en lugar del que se marcha, mantiene el conocimiento, hasta el punto de que parece que es el mismo. De esta manera, en efecto, se conserva todo lo mortal, no por ser siempre completamente lo mismo, como lo divino, sino porque lo que se marcha y está ya envejecido deja en su lugar otra cosa nueva semejante a lo que era. Por este procedimiento, Sócrates –dijo–, lo mortal participa de inmortalidad, tanto el cuerpo como todo lo demás; lo inmortal, en cambio, participa de otra manera. No te extrañes, pues, si todo ser estima por naturaleza a su propio vástago, pues por causa de inmortalidad ese celo y ese amor acompaña a todo ser.

G [1] Cuando hube escuchado este discurso, lleno de admiración le dije:

–Bien, sapientísima Diotima, ¿es esto así en verdad?

Y ella, como los auténticos sofistas, me contestó:

–Por supuesto, Sócrates, ya que, si quieres reparar en el amor de los hombres por los honores, te quedarías asombrado también de su irracionalidad, a menos que medites en relación con lo que yo he dicho, considerando en qué terrible estado se encuentran por el amor de llegar a ser famosos «y dejar para siempre una fama inmortal». Por esto, aún más que por sus hijos, están dispuestos a arrostrar todos los peligros, a gastar su dinero, a soportar cualquier tipo de fatiga y a dar su vida. Pues, ¿crees tú –dijo– que Alcestis habría muerto por Admeto o que Aquiles habría seguido en su muerte a Patroclo o que vuestro Codro se habría adelantado a morir por el reinado de sus hijos, si no hubieran creído que iba a quedar de ellos el recuerdo inmortal que ahora tenemos por su virtud? Ni mucho menos –dijo–, sino que más bien, creo yo, por inmortal virtud y por tal ilustre renombre todos hacen todo, y cuanto mejores sean, tanto más, pues aman lo que es inmortal. [2] En consecuencia, los que son fecundos –dijo– según el cuerpo se dirigen preferentemente a las mujeres y de esta manera son amantes, procurándose mediante la procreación de hijos inmortalidad, recuerdo y felicidad, según creen, para todo tiempo futuro. En cambio, los que son fecundos según el alma... pues hay, en efecto –dijo–, quienes conciben en las almas aún más que en los cuerpos lo que corresponde al alma concebir y dar a luz. ¿Y qué es lo que les corresponde? El conocimiento y cualquier otra virtud, de las que precisamente son procreadores todos los poetas y cuantos artistas se dice que son inventores. [3] Pero el conocimiento mayor y el más bello es, con mucho, la regulación de lo que concierne a las ciudades y familias, cuyo nombre es medida y justicia. Ahora bien, cuando uno de éstos se

- siente desde joven fecundo en el alma, siendo de naturaleza divina, y, llegada la edad, desea ya procrear y engendrar; entonces busca también él, creo yo, en su entorno la belleza en la que pueda engendrar; pues en lo feo nunca engendrará. Así pues, en razón de su fecundidad, se apega a los cuerpos bellos más que a los feos, y si se tropieza con un alma bella, noble y bien dotada por naturaleza, entonces muestra un gran interés por el conjunto; ante esta persona tiene al punto abundancia de razonamientos sobre la virtud, sobre cómo debe ser el hombre bueno y lo que debe practicar, e intenta educarlo. En efecto, al estar en contacto, creo yo, con lo bello y tener relación con ello, da a luz y procrea lo que desde hacía tiempo tenía concebido, no sólo en su presencia, sino también recordándolo en su ausencia, y en común con el objeto bello ayuda a criar lo engendrado, de suerte que los de tal naturaleza mantienen entre sí una comunidad mucho mayor que la de los hijos y una amistad más sólida, puesto que tienen en común hijos más bellos y más inmortales. Y todo el mundo preferiría para sí haber engendrado tales hijos en lugar de los humanos, cuando echa una mirada a Homero, a Hesíodo y demás buenos poetas, y siente envidia porque han dejado de sí descendientes tales que les procuran inmortal fama y recuerdo por ser inmortales ellos mismos; o si quieres –dijo–, los hijos que dejó Licurgo en Lacedemonia, salvadores de Lacedemonia y, por así decir, de la Hélade entera. Honrado es también entre vosotros Solón, por haber dado origen a vuestras leyes, y otros muchos hombres lo son en otras muchas partes, tanto entre los griegos como entre los bárbaros, por haber puesto de manifiesto muchas y hermosas obras y haber engendrado toda clase de virtud. En su honor se han establecido ya también muchos templos y cultos por tales hijos, mientras que por hijos mortales todavía no se han establecido para nadie.

- H [1] Éstas son, pues, las cosas del amor en cuyo misterio también tú, Sócrates, tal vez podrías iniciarte. Pero en los ritos finales y suprema revelación, por cuya causa existen aquéllas, si se procede correctamente, no sé si serás capaz de iniciarte. Por consiguiente, yo misma te los diré –afirmó– y no escatimaré ningún esfuerzo; intenta seguirme, si puedes. Es preciso, en efecto –dijo–, que quien quiera ir por el recto camino a ese fin comience desde joven a dirigirse hacia los cuerpos bellos. Y, si su guía lo dirige rectamente, enamorarse en primer lugar de un solo cuerpo y engendrar en él bellos razonamientos; [2] luego debe comprender que la belleza que hay en cualquier cuerpo es afín a la que hay en otro y que, si es preciso perseguir la belleza de la forma, es una gran necedad no considerar una y la misma belleza que hay en todos los cuerpos. Una vez que haya comprendido esto, debe hacerse amante de todos los cuerpos bellos y calmar ese fuerte arrebato por uno solo, despreciándolo y considerándolo insignificante. [3] A continuación debe considerar más valiosa la be-

lleza de las almas que la del cuerpo, de suerte que si alguien es virtuoso de alma, aunque tenga un escaso esplendor, séale suficiente para amarle, cuidarle, engendrar y buscar razonamientos tales que hagan mejores a los jóvenes, para que sea obligado, una vez más, a contemplar la belleza que reside en las normas de conducta y en las leyes y a reconocer que todo lo bello está emparentado consigo mismo, y considere de esta forma la belleza del cuerpo como algo insignificante. [4] Después de las normas de conducta debe conducirlo a las ciencias, para que vea también la belleza de éstas y, fijando ya su mirada en esa inmensa belleza, no sea, por servil dependencia, mediocre y corto de espíritu, apegándose, como un esclavo, a la belleza de un solo ser; cual la de un muchacho, de un hombre o de una norma de conducta, sino que, vuelto hacia ese mar de lo bello y contemplándolo, engendre muchos bellos y magníficos discursos y pensamientos en ilimitado amor por la sabiduría, hasta que fortalecido entonces y crecido descubra una única ciencia cual es la ciencia de una belleza como la siguiente. Intenta ahora –dijo– prestarme la máxima atención posible. I [1] En efecto, quien hasta aquí haya sido instruido en las cosas del amor, tras haber contemplado las cosas bellas en ordenada y correcta sucesión, descubrirá de repente, llegando ya al término de su iniciación amorosa, algo maravillosamente bello por naturaleza, a saber, aquello mismo, Sócrates, por lo que precisamente se hicieron todos los esfuerzos anteriores, que, en primer lugar, existe siempre y ni nace ni perece, ni crece ni decrece; en segundo lugar, no es bello en un aspecto y feo en otro, ni unas veces bello y otras no, ni bello respecto a una cosa y feo respecto a otra, ni aquí bello y allí feo, como si fuera para unos bello y para otros feo. [2] Ni tampoco se le aparecerá esta belleza bajo la forma de un rostro ni de unas manos ni de cualquier otra cosa de las que participa un cuerpo, ni como un razonamiento, ni como una ciencia, ni como existente en otra cosa, por ejemplo, en un ser vivo, en la tierra, en el cielo o en algún otro, sino la belleza en sí, que es siempre consigo misma específicamente única, mientras que todas las otras cosas bellas participan de ella de una manera tal que el nacimiento y la muerte de éstas no le causa ni aumento ni disminución, ni le ocurre absolutamente nada. [3] Por consiguiente, cuando alguien asciende a partir de las cosas de este mundo mediante el recto amor de los jóvenes y empieza a divisar aquella belleza, puede decirse que toca casi el fin. Pues ésta es justamente la manera correcta de acercarse a las cosas del amor o de ser conducido por otro: empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños ir ascendiendo continuamente, en base a aquella belleza, de uno solo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a los bellos conocimientos, y partiendo de éstos terminar en aquel conocimiento que es conocimiento no de otra cosa, sino de aque-

- lla belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí.
- d [4] En este período de la vida, querido Sócrates –dijo la extranjera de Mantinea–, más que en ningún otro, le merece la pena al hombre vivir: cuando contempla la belleza en sí. [5] Si alguna vez llegas a verla, te parecerá que no es comparable ni con el oro ni con los vestidos ni con los jóvenes y adolescentes bellos, ante cuya presencia ahora te quedas extasiado y estás dispuesto, tanto tú como otros muchos, con tal de poder ver al amado y estar siempre con él, a no comer ni beber, si fuera posible, sino únicamente a contemplarlo y estar en su compañía.
- e ¿Qué debemos imaginar, pues –dijo–, si le fuera posible a alguno ver la belleza en sí, pura, limpia, sin mezcla y no infectada de carnes humanas, ni de colores ni, en suma, de otras muchas fruslerías mortales, y pudiera contemplar la divina belleza en sí, específicamente única? [6] ¿Acaso crees –dijo– que es vana la vida de un hombre que mira en esa dirección, que contempla esa belleza con lo que es necesario contemplarla y vive en su compañía? ¿O no crees –dijo– que sólo entonces, cuando vea la belleza con lo que es visible, le será posible engendrar, no ya imágenes de virtud, al no estar en contacto con una imagen, sino virtudes verdaderas, ya que está en contacto con la verdad? [7] Y al que ha engendrado y criado una virtud verdadera, ¿no crees que le es posible hacerse amigo de los dioses y llegar a ser, si algún otro hombre puede serlo, inmortal también él?
- b [8] Esto, Fedro y demás amigos, dijo Diotima y yo quedé convencido; y convencido intento también persuadir a los demás de que para adquirir esta posesión difícilmente podría uno tomar un colaborador de la naturaleza humana mejor que Eros. Precisamente, por eso, yo afirmo que todo hombre debe honrar a Eros, y no sólo yo mismo honro las cosas del amor y las practico sobremanera, sino que también las recomiendo a los demás y ahora y siempre elogio el poder y la valentía de Eros, en la medida en que soy capaz. Considera, pues, Fedro, este discurso, si quieres, como un encomio dicho en honor de Eros o, si prefieres, dale el nombre que te guste y como te guste.

CICERÓN

Textos de *Sobre el orador* y *El orador*

Véase el capítulo IV, 4

Marco Tulio Cicerón nació en Arpino el 3 de enero del año 106 a. C. Fue orador, político y filósofo en Roma. El 7 de diciembre del año 43 a. C. fue asesinado por los esbirros de Marco Antonio.

Sobre el orador es un diálogo en tres libros escrito el año 55 a. C. En él, Cicerón no da indicaciones técnicas para aprender el arte de la oratoria, sino que intenta mostrar que el ideal de orador es el ideal del ser humano que dedica su vida a la comunidad. Por su parte, El orador a Marco Bruto es un texto dedicado a su joven amigo Marco Bruto y escrito el año 46 a. C. Cicerón expone aquí la imagen ideal del orador, en oposición al auge del aticismo, que a él le parecía un empobrecimiento.

1. De oratore, II, § 193-194 [traducción española de José Javier Iso en: Cicerón, *Sobre el orador*, Madrid, Gredos, 2002, pp. 288-289].

Uno de los métodos del orador para mover a los oyentes hacia su opinión es provocar permotiones animorum, unos sentimientos determinados. Esta influencia sobre los sentimientos sólo es posible si el propio orador está emocionado de verdad, si sus palabras brotan de una conmoción interior profunda.

Tema: para alcanzar su fin, también lo inventado ha de surgir de una emoción interior auténtica.

[...]pero, como iba diciendo, para que no nos resulte esto extraño, ¿qué 193 puede haber más ajeno a lo real que la poesía, la escena, una pieza teatral? Y sin embargo con frecuencia he visto en tales espectáculos cómo a través de la máscara parecían arder los ojos de al fin y al cabo un actor cuando decía aquello de:

*¿te has atrevido a separarlo de ti o a entrar en Salamina sin aquél?
¿tampoco has temido el semblante de tu padre?*

Y nunca decía aquel «semblante» sin que me pareciese ver a Telamón, lleno de ira y enloquecido por la muerte de su hijo; y el mismo, con la voz quebrada en un tono lastimero:

*cuando, al final de mi vida, indigente
de hijos me desgarraste, me privaste, me apagaste; ni de la muerte de
tu hermano ni de su hijo pequeño, que te confiaron para su tutela*

parecía decirlo entre lágrimas y sollozos. Y si aquel actor, a pesar de actuar todos los días, sin embargo no podía representar la escena sin dolor, ¿por qué creéis que Pacuvio al escribirlo mantuvo un estado de
194 ánimo apacible y tranquilo? En modo alguno pudo suceder. Pues más de una vez he oído –y dicen que Demócrito y Platón lo dejaron en sus obras– que no puede darse ningún buen poeta sin que haya fuego en su interior y sin un cierto soplo de locura.

2. De oratore, III, § 178-181 [pp. 461-462].

Craso quiere mostrar que no se puede imponer artificialmente al discurso (en especial al final de períodos o cláusulas) una organización rítmica, sino que ésta ha de ser (al igual que todo lo bello) necesaria por naturaleza. Para eso lleva a cabo esta digresión.

Tema: *lo más útil es al mismo tiempo lo más bello.*

Estructura: [1] *Como en todas partes, también en el discurso lo más útil es lo más digno y elegante.* [2] *El universo está ordenado de acuerdo con unas leyes necesarias muy sutiles, y gracias a esto es muy bello.* [3] *Tampoco en los diversos ámbitos de la naturaleza hay nada casual, y todo es bello.* [4] *También en las obras humanas la belleza es una consecuencia de la utilidad, y empero la belleza existe en sí misma.* [5] *Lo mismo sucede con la belleza del discurso.*

178 [1] Pero así como la propia naturaleza de un modo increíble ha conseguido en muchísimas cosas que lo que encierra el mayor provecho presente al mismo tiempo muchísimo decoro y a menudo también encanto, de igual modo en el lenguaje. [2] Y vemos que –para seguridad y salvación de todos– el equilibrio de todo este universo y de la naturaleza consiste en que el cielo la rodee y que la tierra esté en medio y que ella se mantenga en virtud de su propia inclinación, que el sol dé vueltas alrededor, que se acerque al signo invernal y que desde allí poco a poco suba hasta la parte opuesta; y que, en relación a su cercanía y alejamiento del sol, la luna reciba la luz; y que cinco astros realizan ese mismo camino con diferentes movimientos y trayectorias.

179 Tales disposiciones guardan un equilibrio tal que, a poco que cambiase, no podría recomponerse, y tal belleza que no podría siquiera imaginarse un espectáculo más hermoso. [3] Volved ahora vuestra atención a la forma y figura del hombre o incluso de los demás seres vivos. Comprobaréis que ninguna parte de su cuerpo está modelada sin que

haya alguna necesidad y que su forma, en conjunto, está acabada como por designio artístico, no por casualidad. ¿Y qué decir de los árboles? En éstos ni el tronco ni las ramas ni las hojas tienen otra función que preservar su ser, y con todo en ningún lugar alguna de sus partes deja de tener su encanto.

[4] Dejemos el mundo de la naturaleza y acudamos a las artes. ¿Qué hay en una embarcación tan necesario como sus flancos, como sus cuadernas, su proa, su popa, sus antenas, sus mástiles? Y sin embargo tienen un encanto cuando se las mira, que parece que se han ideado no sólo para la seguridad, sino para el placer. Las columnas sostienen los templos y los pórticos; sin embargo, no tienen más utilidad que empaque. No ha sido la gracia, sino la necesidad la que ha construido el alero del tejado del Capitolio y el de los demás templos; pues una vez que se hubo calculado de qué modo podría recogerse el agua de las dos vertientes, la nobleza de su diseño fue en pos de la utilidad de su tejado, de tal modo que, aunque el Capitolio se hubiese levantado en el cielo, donde no puede haber lluvia, da la impresión de que sin su tejado no habría podido mantener su majestuosidad.

[5] Y esto ocurre en todos los aspectos del discurso, de modo que una cierta elegancia y gracia va en pos de lo útil y poco menos que necesario.

3. Orator, § 8-10 [traducción española de E. Sánchez Salor en: Cicerón, El orador, Madrid, Alianza, 1991, pp. 34-35].

Cicerón quiere exponer una vez más su ideal de orador contra el emergente aticismo purista, y en el prólogo subraya que este ideal de orador no está realizado de manera perfecta en este mundo (nada perfecto lo está). Se produce una digresión.

Tema: *las ideas son los modelos en el arte y en todo devenir.*

Estructura: [1] *Todo lo bello sensorial es superado por el modelo de la belleza que vemos espiritualmente.* [2] *Este modelo de la belleza es el modelo tanto del artista plástico como del orador.* [3] *Estos modelos (las ideas de Platón) son eternos e indestructibles, son la forma primigenia de todos los fenómenos terrenales.*

[1] De todas formas, yo sostengo que en ningún género hay nada tan hermoso que no sea superado por aquello de donde se saca, como se saca un retrato, por así decir, de un rostro; eso no puede ser percibido por los ojos, ni por los oídos, ni por ningún sentido; sólo lo comprendemos con el pensamiento y la mente. Así, podemos imaginarnos obras más hermosas que las estatuas de Fidias, más perfecto que las cuales

vemos que no hay nada en el arte escultórico, y que los cuadros que he citado; y ello a pesar de que aquel artista, cuando creó su modelo de Júpiter o Minerva, no tenía ante sus ojos a nadie que le sirviera de modelo, sino que era en su propia mente donde estaba una especie de imagen extraordinaria de la belleza, contemplando la cual y fijándose en ella dirigía su arte y su mano hacia su imitación.

10 [2] Pues bien, de la misma manera que en las formas y en las figuras [de las artes plásticas] hay algo perfecto y extraordinario, a cuya imagen, ideal, remite, mediante la imitación, todo aquello que no entra en el dominio de la vista, así también contemplamos en nuestro espíritu el ideal y buscamos con nuestros oídos la imagen de la elocuencia. [3] A estas formas de las cosas las llama «ideas» aquel profundo autor y maestro, no sólo del pensamiento, sino también de la oratoria, Platón; y dice que ellas no se engendran; afirma que existen desde siempre y que están contenidas en nuestra razón y en nuestra inteligencia; las demás cosas nacen, mueren, fluyen, pasan y no permanecen largo tiempo en un único y solo estado. Así pues, cualquier cosa que se trate con un método racional debe tener como punto de referencia la última forma y la imagen de su género.

HORACIO

Textos de *Ars poetica* y *Epístola a Augusto*

Véase el capítulo IV, 7

Quinto Horacio Flaco nació el 8 de diciembre del año 65 a. C., y fue junto a Virgilio el poeta romano más importante de la época de Augusto. El año 38 fue acogido en el círculo de Mecenas, y murió pocos meses después que éste, el 27 de noviembre del año 8 a. C.

1. *Ars poetica*, 1-13, 38-63, 73, 99-113, 125-135, 153-155, 333-340, 391-406 [traducción española de José Luis Moralejo en: *Horacio*, Sátiras. Epístolas. Arte poética, Madrid, Gredos, 2008, pp. 383-384, 386-387, 388, 389-390, 391, 392-393, 403, 406-407].

Horacio escribió el Ars poetica o Epistula ad Pisones probablemente el año 17 o 16 a. C. Expone con un estilo asociativo reglas para los poetas romanos jóvenes y pensamientos sobre la situación de la poesía romana. Los destinatarios (los Pisones) no se pueden identificar con seguridad.

Tema: *naturaleza y arte.*

Estructura: [1] *El arte no puede despreciar arbitrariamente las leyes de la naturaleza.* [2] *Elegir bien el asunto, de acuerdo con las facultades del autor, es el presupuesto de escribir bien.* [3] *El lenguaje del poeta precisa de una selección cuidadosa de las palabras, de una colocación peculiar de las mismas y de neologismos.* [4] *Las palabras están sometidas al carácter efímero de todo lo humano.* [5] *Los poetas griegos antiguos son el modelo de la organización correcta del asunto.* [6] *Además de ser bello, para lo cual tendrá que respetar meticulosamente las reglas exteriores del arte, un poema ha de ser conmovedor.* [7] *Esta conmoción sólo es posible si el propio artista está conmovido.* [8] *La dificultad de inventar un asunto consiste en formar personajes individuales.* [9] *Un asunto ya tratado no debe reproducirse literalmente, sino que ha de ser presentado de una manera realmente nueva.* [10] *Los personajes tienen que ser descritos con naturalidad y en consonancia con su edad.* [11] *Las metas del poeta son el provecho y la diversión; el provecho se obtiene adocrinando brevemente y ciñéndose a lo verosímil.* [12] *El cantor trae cultura y mantiene la comunidad.*

1 [1] Si un pintor quiere unirle a una cabeza humana la cerviz de un
caballo y ponerle plumas diversas a un amasijo de miembros de vario
acarreo, de modo que remate en horrible pez negro lo que es por arriba
5 una hermosa mujer, invitados a ver semejante espectáculo, ¿aguantaréis, amigos míos, la risa?

Creedme, Pisones, que a ese cuadro será muy parecido el libro en el
que, al igual que en los sueños que tiene un enfermo, se representen
imágenes vanas, en las que pies y cabeza no correspondan a una misma
10 figura. «Los pintores y los poetas siempre han tenido el mismo derecho
de atreverse a cuanto les plazca». Lo sabemos, y esa licencia pedimos y
por nuestra parte la damos; pero no para que se junten con los anima-
les mansos las bestias feroces, no para que se emparejen con las aves
13 las sierpes o con los corderos los tigres.

[...]

38 [2] Los que escribís, elegid la materia que a vuestras fuerzas les
cuadre, y pensad largo tiempo en lo que rehúsan y lo que pueden cargar
40 vuestros hombros. A quien escoja un asunto para el que tiene energías,
no le han de faltar ni facundia ni un orden lucido.

O yo me equivoco, o la virtud y el encanto del orden están en que
diga ya ahora lo que ya ahora deba decirse, y en dejar muchas otras
45 cosas para más tarde y por el momento omitirlas. [3] Además, mostrán-
dose fino y prudente al trenzar las palabras, unas cosas ha de buscar y
otras desdeñar el autor del prometido poema.

Te expresarás de manera excelente si una combinación ingeniosa
convierte en nueva alguna palabra sabida. Si es necesario mostrar las
cosas oscuras por medio de símbolos nuevos y crear palabras que no
50 oyeron los fajados Cetegos, habrá y se dará licencia para usarlas con la
debida cautela. Además, las nuevas palabras y las recién acuñadas ten-
drán crédito si dimanen de fuente griega, parcamente vertidas. [4] ¿Y
55 por qué a Cecilio y a Plauto le van a conceder los romanos lo que nie-
guen a Virgilio y Vario? ¿Por qué yo, si puedo hacer unas pocas ganan-
cias soy mal mirado, cuando la lengua de Catón y de Ennio enriqueció
el habla patria y dio a conocer nuevos nombres? Ha sido y será siempre
60 lícito sacar a la luz un nombre que lleve el cuño del tiempo. Igual que
de un año para otro los bosques cambian de hojas y caen las primeras,
así parece la generación de las viejas palabras y, al igual que los jóvenes,
florecen y cobran vigor las que han nacido hace poco. Nosotros y todo
63 lo nuestro somos deuda a pagar a la muerte.

[...]

73 [5] Con qué ritmos podían cantarse las gestas de reyes y de paladi-
nes y las guerras funestas lo dejó claro Homero.

[...]

99 [6] No basta con que los poemas sean hermosos: han de tener en-
canto y llevar el ánimo del lector a donde les plazca. [7] Al igual que se
ríen con quienes se ríen, así lloran con los que lloran los rostros huma-

nos. Si quieres hacerme llorar, primero has de dolerte tú mismo; entonces me hará sufrir tu desgracia, ya seas Télefo, ya Peleo; mas si dices mal tu papel, me dormiré o habré de reírme. A un rostro triste le cuadrarán palabras amargas; a uno airado, las que de amenazas rebosan; al que está de broma, las chanzas; y a un rostro severo, serias palabras. Y es que primero la naturaleza nos prepara por dentro para todo tipo de suerte: nos llena de gozo o nos empuja a la ira, o bien nos echa por tierra abrumados de pena y nos llena de angustia; luego saca a la luz las emociones del alma, y la lengua le hace de intérprete. Si las palabras del que habla no casan con su fortuna, los caballeros romanos y también los de a pie se echarán a reír.

[...]

[8] Si llevas algo no tratado a la escena, y a forjar algún personaje nuevo te atreves, mantenlo hasta el fin tal cual haya aparecido al principio y haz que sea coherente. Es difícil decir de manera propia lo que es patrimonio común, y mejor harás si conviertes en actos el poema de Ilíón, que si das a la luz el primero historias desconocidas que nadie ha contado. [9] La materia pública será de tu dominio privado si no te quedas dando vueltas al circuito vulgar que todos recorren; ni pretendes que cada palabra otra palabra recoja, como un intérprete fiel, ni, puesto a imitar, te metes en un aprieto del que te impidan sacar el pie la vergüenza o la ley de ese género.

[...]

[10] Escucha lo que yo, y conmigo el pueblo, echo de menos, si lo que te hace falta es un espectador dispuesto a aplaudir; que espere a que se eche el telón, y se quede sentado hasta que el cantor diga lo de «¡Aplaudid!». Has de observar los comportamientos propios de cada edad, y dar a los caracteres, que con los años varían, los rasgos que les convienen.

[...]

[11] Los poetas pretenden o ser de provecho o brindar diversión; o bien hablar de cosas a un tiempo gratas y buenas para la vida. Siempre que des un precepto, sé breve, a fin de que, dichas en poco tiempo las cosas, las acojan las mentes con docilidad y fielmente las guarden; pues todo lo superfluo desborda de un ánimo ya saturado. Lo que se inventa para deleitar debe ser verosímil: no pretenda la fábula que se crea cuanto ella quiera, y no le saque a una lamia recién comida un niño vivo del vientre.

[...]

[12] Orfeo, sacerdote y portavoz de los dioses, a los hombres salvajes les hizo dejar sus matanzas y su repugnante sustento, y por esto se dice de él que amansaba a los tigres y a los rabiosos leones; también se dice que Anfión, fundador de la urbe tebana, movía las piedras al son de su lira y las llevaba a donde quería con sus dulces ruegos. En esto estaba antaño la sabiduría: en separar lo público de lo privado, lo sagrado de lo profano; en prohibir la promiscuidad en el trato carnal, sometiendo el

matrimonio al derecho; en levantar ciudades y en grabar en madera las
400 leyes. Así les vino la honra y la fama a los vates divinos y a sus poemas.
Tras éstos, el insigne Homero y Tirteo aguzaron las almas viriles para
las guerras de Marte. En verso se daban las respuestas de los adivinos, y
se enseñaba a andar por la vida. También con los ritmos pierios se pro-
405 curó la amistad de los reyes, y se inventó el espectáculo que fue descan-
so de tantas tareas. No te avergüences, pues, de la musa experta en la
lira ni de Apolo el cantor.

2. Epístola a Augusto (*Ep. II, 1*), 119-138 [*traducción española de José Luis Moralejo en: Horacio, Sátiras. Epístolas. Arte poética, Madrid, Gre-
dos, 2008, pp. 313-314*].

*Esta epístola fue dirigida a Augusto el año 14 a. C. una vez que el empera-
dor había pedido una carta sobre cuestiones literarias. Empieza con un
elogio del estadista, continúa con una crítica de la situación de la poesía
en Roma y acaba con un elogio del poeta dentro del Estado.*

Tema: *pasión y misión del poeta.*

Estructura: [1] *La pasión del poeta se dirige a los versos, no a los bienes
exteriores.* [2] *Su utilidad para el Estado: educación de los niños y forma-
ción de la juventud.* [3] *Su tarea religiosa: aplacar a los dioses y suplicar
su bendición.*

119 [1] Ahora bien, qué grandes ventajas conlleva este descarrío, esta breve
locura, calcúlalo de esta manera: que tenga el vate un carácter avaro no
es cosa probable: ama los versos y todo su afán en ellos concentra; las
pérdidas –fugas de esclavos o incendios– a risa las toma; no trama frau-
des en daño del socio o del chico que está bajo su pupilaje; [2] vive de
legumbres y de pan de segunda; y si bien para la guerra es flojo y no vale
125 gran cosa, es útil para la ciudad, si me admities esto: que también las
cosas pequeñas sirven de ayuda a las grandes. El poeta da forma a la
tierna lengua del niño aún balbuciente; ya desde entonces aparta su oído
de las palabras obscenas, y luego, además, educa su alma con beneficio-
sos preceptos, corrige la aspereza, la envidia y la ira; recuerda las buenas
obras, y a las generaciones que surgen las instruye con bien conocidos
130 ejemplos; al necesitado y al doliente consuela. ¿De quién iban a aprender
sus preces la joven que no conoce marido y los muchachos sin mancha,
si la musa no les hubiera dado un poeta? [3] El coro suplica la ayuda
divina y siente a los dioses presentes; implora las aguas del cielo, hacién-
135 dose grato con la plegaria aprendida; aleja las enfermedades y los peli-
gros terribles conjura, e impetra la paz y un año repleto de frutos. Con
versos se aplacan los dioses celestes, con versos los manes.

VITRUVIO

Textos de *Diez libros sobre la arquitectura*

Véase el capítulo IV, 6

Marco Vitruvio Polión era arquitecto en Roma durante el siglo I a. C. Escribió su obra De architectura libri decem entre los años 25 y 23 a. C. y se la dedicó a Augusto.

1. *Libro I, 2 [traducción de Francisco Manzanero Cano en: Vitruvio, Arquitectura. Libros I-V, Madrid, Gredos, 2008, pp. 155-168].*

Tema: la meta de la arquitectura es la simetría de las partes y la funcionalidad.

Estructura: [1] Los seis fundamentos de la arquitectura. [2] La ordenación de las partes de un edificio de acuerdo con sus dimensiones. [3] La distribución del espacio necesario con reflexión e inventiva. [4] Euritmia: la proporción correcta entre las partes. [5] Simetría: la proporción correcta de una parte con el todo. [6] Decoro sobre la base de la convención: un templo tiene que corresponder estilísticamente a su dios. [7] Decoro sobre la base de la tradición: unidad en el estilo dentro de un edificio. [8] Decoro natural: el edificio en conjunto y cada una de sus partes han de corresponder a su fin. [9] Los materiales deben elegirse de acuerdo con lo que haya en ese lugar y con la finalidad del edificio.

[1] La arquitectura se compone de ordenación –que en griego se dice *táxis*–, de estructuración –que los griegos suelen llamar *diáthesis*–, de euritmia, de simetría, de decoro y de buena administración –que en griego se dice *oikonomía*–. ¹

[2] La ordenación es la conformidad en la medida que guardan los miembros de una obra por separado y, considerados en su conjunto, la adecuación de su proporción a la simetría; la ordenación se basa en la cuantificación, que en griego se denomina *posótes*. A su vez, la cuantificación consiste en la adopción de módulos extraídos de los miembros de la obra misma y es también la ejecución del conjunto de la obra coherente con cada una de las partes alicuotas de sus miembros. ²

[3] La estructuración consiste en la colocación apropiada de las partes y, en virtud de sus combinaciones, la ejecución elegante de la

obra acorde con su categoría. Las proyecciones que representan la estructuración –que en griego se denominan *idéai*– son éstas: *ichnographía*, *orthographía* y *scenographía*.

Una icnografía es un trabajo hecho a proporción coordinando el compás y la regla, a partir del cual se pueden reproducir los detalles de los planos sobre las superficies de los solares.

Una ortografía, a su vez, es una imagen alzada de la fachada, y es también una figura proporcionalmente representada, en correspondencia con las dimensiones de la obra que está en proyecto.

Igualmente, una escenografía es un diseño sombreado de la fachada y de los lados, que dan sensación de distancia, y consiste también en la correspondencia de todas las líneas con la punta fija del compás.

Estas proyecciones salen de la reflexión y de la inventiva. La reflexión es una tarea que requiere mucho empeño y dedicación, y también muchos desvelos encaminados a la ejecución de un proyecto a plena satisfacción. La inventiva, a su vez, es la capacidad para explicar cuestiones oscuras y hallar con presteza la solución a un problema nuevo. He aquí las definiciones de los tipos de estructuración.

3 [4] La euritmia consiste en la apariencia hermosa y el aspecto coherente en cuanto a la disposición de sus miembros. Ésta se da cuando los miembros de la obra son de una altura proporcionada a su anchura, y de una anchura proporcionada a su longitud y, en definitiva, cuando todos ellos responden a la generalidad de su simetría específica.

4 [5] Igualmente, la simetría es la concordancia de proporciones entre los miembros de la misma obra y también la relación de parte alícuota entre las partes consideradas por separado y la configuración general de su masa. Lo mismo que en el cuerpo humano la naturaleza simétrica de la euritmia se deriva del codo, del pie, del palmo, del dedo y de las demás divisiones menores, así sucede en la ejecución de las obras. Y, en primer lugar, en los templos el cálculo para las simetrías se saca del diámetro de las columnas, o del triglifo, o incluso del *embáter*; en la balista, se saca del orificio que los griegos suelen llamar *perítretos*; en los barcos, del *interscálmio* –que se denomina *dipechyatía*–; y así con elementos de las demás cosas construidas.

5 [6] El decoro, por otra parte, consiste en el aspecto impecable de la obra que se compone de elementos acordes con su dignidad. Éste se cumple por convención –lo que en griego se llama *thematismói*–, por tradición o por naturaleza. Por convención, cuando se les erijan edificios a Júpiter Fúlgur y al Cielo, así como al Sol y a la Luna, se establecerán al descubierto e *hipetros*; y es que tanto las estatuas de estos dioses como sus señales propicias se ven a cielo abierto y a plena luz. Para Minerva, Marte y Hércules se harán templos dóricos; a estos dioses, efectivamente, por su carácter vigoroso conviene que se les erijan edificaciones exentas de refinamientos. Si se construyen templos de orden corintio para Venus, Flora, Prosérpina y las ninfas de las fuentes, ten-

drán en mi opinión los atributos ideales, ya que a estas deidades les parecerá que las obras aiosas y llenas de florituras, adornadas de hojas y volutas, gracias a su delicadeza realzan el justo decoro. Si a Juno, a Diana, al Padre Líber y a los demás dioses que sean de la misma índole se les construyen templos jónicos, se cumplirá el requisito de la mesura, ya que la norma que los define combinará el carácter austero de los dóricos y la delicadeza de los corintios.

[7] Conforme a la tradición, el decoro se manifiesta como tal cuando en un edificio con magníficos interiores se construyen, además, unos vestíbulos elegantes en consonancia. Desde luego, si los interiores ofrecen un aspecto elegante y, en cambio, las entradas parecen humildes y ordinarias, no se avendrán con el decoro. Por lo mismo, si se esculpieran dentículos en las cornisas de los arquitrabes dóricos, o si encima de columnas con capiteles almohadillados se presentaran los triglifos de los arquitrabes jónicos, trasladando las características propias de un estilo a un tipo de obra distinto, se resentiría el aspecto porque ya existen unas tradiciones consagradas de cada orden.

[8] Habrá decoro natural si, para empezar, a todos los recintos sagrados se les buscan las orientaciones más saludables y los manantiales con las aguas apropiadas en los parajes donde se establezcan sus santuarios, especialmente en el caso de Esculapio y Salud y de aquellos dioses con cuya acción curativa parece sanar mayor número de enfermos. Y es que si los pacientes son trasladados de un lugar malsano a uno saludable y se les suministra agua de un manantial de aguas salubres, se restablecerán con mayor rapidez. Así resultará que, aprovechando la naturaleza del lugar, la divinidad se granjeará mayor fama y la verá aumentada conforme a su dignidad. Igualmente, habrá decoro natural si los dormitorios y las bibliotecas reciben la luz del oriente, las de los baños y las habitaciones de invierno, del occidente invernal, y las de las pinacotecas y las dependencias que requieren una iluminación constante, del norte, ya que ese lado ni se ilumina más ni se ensombrece con la trayectoria del Sol, sino que permanece constantemente invariable a lo largo del día.

[9] La buena administración consiste en la gestión adecuada de los recursos locales y en el control del presupuesto de las obras sin salirse de lo razonable. Ésta se observará en principio si el arquitecto no busca materiales que no se puedan encontrar o comprar más que a un precio elevado. Desde luego, en todas partes no hay abundancia de arena de mina ni de guijarros ni de madera de abeto ni de «sapinos» ni de mármol, sino que unos materiales se dan en un sitio y otros en otro, y su transporte resulta problemático y caro. Pero donde no haya arena de mina podrá emplearse de río o de mar, previamente lavada; también se suplirá la carencia de madera de abeto o de «sapinos» empleando la de ciprés, álamo, olmo o pino; las demás carencias habrán de solventarse de modo semejante al de éstas.

- 9 El siguiente paso en la buena administración se dará si los edificios se ajustan bien a las necesidades de los propietarios y a su situación económica o al cargo que les proporcione su elocuencia. Y, desde luego, es evidente que habrá que construir de una forma las fincas urbanas, y de otra aquellas a las que van a parar las cosechas procedentes de los predios rústicos; no se harán igual para los prestamistas y tampoco para los potentados y la gente refinada; por lo que respecta a los magistrados, merced a cuyas reflexiones se gobierna el Estado, los edificios se emplazarán según su función. En definitiva, tratándose de las edificaciones, una buena administración debe realizarse adecuándola a todas las categorías de las personas.

2. *Libro III, 1 [pp. 294-299, 301-303].*

Tema: *el cuerpo humano como modelo de la medida, el número y la simetría.*

Estructura: [1] *Un templo se basa en la simetría de sus partes entre sí y con el todo.* [2] *Las proporciones simétricas de las partes del cuerpo humano.* [3] *Esa simetría también hay que aplicarla a los edificios, en especial a los templos.* [4] *Las medidas y los números están tomados del cuerpo humano.*

- 1 [1] La composición de los templos se basa en la simetría, cuyo sistema de relaciones los arquitectos deben dominar a la perfección. Ésta, a su vez, es el resultado de la proporción, que en griego se dice *analogía*. La proporción es la adecuación a un módulo fijo de los elementos individuales en todo el conjunto de la obra; a partir de ella se obtiene el sistema de las simetrías. Y es que ningún templo puede tener un sistema estructural sin simetría y proporción, si no presenta, como en el caso de un hombre bien formado, un sistema preciso de relaciones entre sus miembros.
- 2 [2] Desde luego la Naturaleza ha estructurado el cuerpo humano de tal modo que la cara, desde la barbilla a lo alto de la frente y el nacimiento del pelo, constituyera su décima parte, y la mano abierta, desde la muñeca a la punta del dedo medio, otro tanto; la cabeza, desde la barbilla a la coronilla, es un octavo y, comprendiendo la base del cuello, desde lo alto del pecho hasta el nacimiento del pelo, un sexto; desde el centro del pecho hasta la coronilla, un cuarto. Por otra parte, una tercera parte de la altura de la cara misma es lo que hay desde la punta de la barbilla hasta la base de la nariz; ésta mide otro tanto desde su base hasta el entrecejo; desde ese punto hasta el nacimiento del pelo, la frente equivale también a una tercera parte de la cara. En cuanto al pie, equivale a un sexto de la altura del cuerpo; el codo, a un cuarto; el pecho, igualmente a un cuarto. Los demás miembros tienen asimismo

unas proporciones específicas de conmensuración, que pintores y escultores notables de la antigüedad aplicaron también, cosechando grandes e imperecederos elogios.

Análogamente, los miembros de los templos deben guardar una correspondencia de conmensuración lo más exacta posible entre cada una de sus partes y la totalidad del volumen de su masa global. De igual modo, el centro del cuerpo es por naturaleza el ombligo; y, de hecho, si se coloca a un hombre tendido boca arriba con las manos y los pies estirados, y se sitúa la punta fija del compás sobre su ombligo, al trazar una circunferencia la línea tocará los dedos de ambos pies y manos. No es menos cierto que al igual que se forma en torno al cuerpo la figura de una circunferencia, también se descubrirá a su alrededor el dibujo de un cuadrado. Efectivamente, si se mide desde la planta de los pies a la parte superior de la cabeza, y la medida resultante se compara con la que abarcan las manos estiradas, se descubrirá que la anchura es idéntica a la altura, tal como sucede con las superficies que tienen la forma exacta de un cuadrado.

[3] Por consiguiente, si la naturaleza ha estructurado el cuerpo humano de tal manera que sus miembros se correspondan proporcionalmente con su figura entera, está claro que los antiguos han establecido con legítima causa que también en la ejecución de las obras arquitectónicas, éstas cumplan la exigencia de que haya conmensuración entre cada uno de sus miembros y la configuración de toda su masa. Y así, aunque nos legaran unos principios válidos para toda clase de obras, más que nada lo eran para los templos de los dioses, puesto que tanto las alabanzas como los vituperios que merecen tales obras suelen perdurar eternamente.

[4] También las unidades de medida, que, como es obvio, resultan imprescindibles en cualquier obra, los antiguos las sacaron de miembros del cuerpo –así el dedo, el palmo, el pie y el codo–, y las repartieron en el número perfecto, el que los griegos llamaron *téleos*. Como perfecto los antiguos instituyeron el número que se denomina «diez»; y, en realidad, fue inferido a partir de las manos, por el total de sus dedos. Pero si el diez es perfecto por naturaleza, según se ve en los dedos de ambas manos, Platón opinó incluso que dicho número era perfecto por una razón concreta, porque con diez elementos individuales, que entre los griegos se llaman *monades*, se forma una decena; en cambio, cuando se juntan once o doce, que ya la sobrepasan, no pueden constituir un número perfecto hasta que alcancen la segunda decena, pues cada unidad es una pequeña porción de ese número.

[...]

Ni que decir tiene que fue porque el pie del hombre mide una sexta parte de su altura –expresado también así: porque la estatura perfecta está fijada en seis veces la medida del pie–, por lo que instituyeron el seis como perfecto y observaron que un codo equivale a seis palmos y a

veinticuatro dedos. Al parecer, también por ese motivo las ciudades griegas, atendiendo a que un codo equivale a seis palmos, subdividieron la dracma –que es la moneda que usan– en piezas acuñadas de bronce como los ases: seis al igual que éstos, a las que llaman óbolos y, en correlación con los dedos que vale aquél, fijaron para la dracma un valor de veinticuatro cuadrantes de óbolo, monedas que unos llaman *díchalka* y otros *tríchalka*.

- 8 Los nuestros, por su parte, designaron inicialmente como perfecto el número antiguo, y fijaron un valor de diez ases para el denario, y por esa razón la forma de su nombre conserva hasta el día de hoy el significado de «pieza de a diez». E incluso a su cuarta parte, como se componía de dos ases y un semis, convinieron en llamarla sestercio. Pero después de que llegaron a la conclusión de que ambos números, el seis y el diez, eran perfectos, los juntaron en uno solo y designaron como el más perfecto posible el dieciséis. Por otro lado, para adoptar esta decisión tomaron como modelo el pie, pues si se le quitan dos palmos al codo, queda un pie, con cuatro palmos, y el palmo a su vez mide cuatro dedos. Así, resulta que el pie mide dieciséis dedos, y otros tantos ases en bronce vale el denario.

- 9 Por tanto, si se acepta que las medidas se descubrieron a partir de las extremidades del hombre y que hay una correspondencia en la conmensuración de los miembros por separado con respecto a la figura del cuerpo en su conjunto, solo nos cabe admirar a aquellos constructores que incluso cuando erigían los templos de los dioses inmortales ordenaron los miembros de sus obras de tal suerte que sus distribuciones resultaban armoniosas en proporciones y simetrías tanto por separado como en su conjunto.

SÉNECA

Textos de *Epístolas a Lucilio*

Véase el capítulo IV, 3

Lucio Anneo Séneca nació el año 4 o 5 a. C. en Córdoba (España) y se quitó la vida el año 65 d. C., incitado por su antiguo discípulo y amigo Nerón. Las cartas a Lucilio (Epistulae morales ad Lucilium), de las que se conservan 124, las escribió hacia el año 63, tras haber sido expulsado de la corte de Nerón; tratan cuestiones éticas desde un punto de vista estoico.

1. *Epístola 58, § 16-21 [traducción española de Ismael Roca Meliá en: Séneca, Epístolas morales a Lucilio. I: libros I-IX, epístolas 1-80, Madrid, Gredos, 1986, pp. 330-332].*

Tema: *idea e imagen en la obra de arte.*

Estructura: [1] *Las tres primeras formas del ser en Platón.* [2] *Modelos de la naturaleza y del arte.* [3] *Diferencia entre el modelo (la idea) y la forma de la figura realizada (eídos) en la obra de arte.*

[1] Ahora vuelvo al tema que te prometí dilucidar: cómo Platón divide todo cuanto existe en seis categorías. En la primera está el principio aquel, llamado «lo que es» [*quod est*], que no es perceptible ni con la vista, ni con el tacto, ni con sentido alguno: sólo se le puede concebir. Lo que es de modo universal, como el género hombre, no se ofrece a la mirada, pero sí el hombre específico, v. gr. Cicerón y Catón. El animal como género no se ve, se concibe. Pero sí que contemplamos sus especies: el caballo, el perro.

En la segunda categoría de las cosas que existen sitúa Platón al ser que excede y sobrepasa a toda realidad; de éste dice que existe por excelencia. Poeta es un apelativo común, pues a todos los que componen versos se les designa con este nombre; mas entre los griegos se aplicó ya como distintivo de uno solo: piensas en Homero cuando oyes decir «el poeta». Entonces ¿cuál es este Ser? Por supuesto es Dios, más grande y más poderoso que todos los seres juntos.

La tercera categoría corresponde a los seres que tienen una existencia propia; éstos son innumerables, pero situados fuera de nuestro mundo visible. ¿Cuáles son, preguntas? Constituyen la peculiaridad del sistema de Platón; les llama ideas, de las cuales se producen todas cuantas cosas vemos y a cuya imagen todas sin excepción se modelan. Ellas son inmortales, inmutables, invulnerables.

- 19 Escucha qué es la idea, o mejor, qué es lo que por tal entiende Platón: «La idea es el modelo eterno de todo cuanto produce la naturaleza». [2] Añadiré a la definición una explicación para que la proposición te resulte más clara: me propongo hacer tu retrato. Como modelo de la pintura dispongo de ti, de quien toma mi inspiración ciertos rasgos para reflejarlos en su obra. Así, esa figura que me alecciona e inspira, de la que saco la imitación, es la idea. Pues bien, la naturaleza posee infinitud de tales modelos, de hombres, de peces, de árboles, según los cuales configura todo cuanto debe producir.
- 20 [3] La cuarta categoría será para el *idos* [εἶδος]. Conviene te fijas en qué consiste el *idos* y achagues a Platón, no a mí, la dificultad del concepto, pues no existe sutileza alguna que no encierre en sí dificultad. Poco antes me servía del ejemplo del pintor. Cuando éste quería plasmar con sus colores a Virgilio, contemplaba su persona. La idea era el rostro de Virgilio, es decir, el modelo de la obra futura; lo que de él capta el artista y lo aprovecha para su obra es el *idos*.
- 21 ¿Dónde está la diferencia, preguntas? Lo primero es el modelo, lo segundo la forma tomada del modelo y plasmada en la obra; la primera forma la imita el artista, la segunda constituye su obra. La estatua posee una figura determinada; ésta es el *idos*. El propio modelo a imitación del cual el escultor configuró la estatua posee también determinada figura; ésta es la idea. Hay aún, si lo deseas, otra diferencia; el *idos* está en la obra, la idea se halla fuera de la obra, y no sólo es extrínseca a la obra, sino anterior a ella.

2. Epístola 58, § 25-28 [pp. 334-335].

Tema: *la utilidad de esta reflexión.*

Estructura: [1] *¿Cómo pueden las ideas platónicas convertirme en una persona mejor?* [2] *Nos conducen de lo efímero, de la figura a la que se dirige nuestro deseo, a lo imperecedero, a la idea.*

- 25 [1] «¿De qué me aprovechará», insistes, «tanta sutileza?». Ya que me lo preguntas: de nada. Pero, a la manera como actúa el cincelador que a sus ojos, cansados por una asidua aplicación, los alivia y recrea y, como suele decirse, los reanima; así nosotros debemos, de cuando en cuando, relajar nuestro espíritu y recrearlo con alguna diversión. Pero que esas mismas diversiones constituyan una ocupación; también de ella, si bien lo miras, podrás extraer efectos saludables.
- 26 Esto es, querido Lucilio, lo que yo acostumbro a hacer: de todo conocimiento, aunque esté sumamente desconectado con la filosofía, me esfuerzo en sacar algún partido que me sea de utilidad. «¿Qué hay más extraño a la reforma moral que estos temas que hace un momento hemos estudiado? ¿De qué forma las ideas platónicas pueden mejorarme? ¿Qué conclusiones sacaré de tal exposición para reprimir mis pa-

siones?». [2] Por lo menos ésta concretamente: que todo aquello que se esclaviza a los sentidos, que nos enardece y provoca, Platón no admite que se cuente entre las cosas que tienen auténtica realidad.

Luego son ficticias estas cosas; durante un tiempo ofrecen cierta apariencia, pero nada en ellas hay de estable y sólido. No obstante, nosotros las deseamos como si tuvieran que durar siempre o siempre tuviéramos que poseerlas. Débiles y percederos nos detenemos en medio de vanidades. Proyectemos nuestra alma hacia las realidades que son eternas. Admiraremos las formas originales de todos los seres revoloteando por el cielo; y a Dios que vive en medio de ellas y que prevé la manera de brindar a los seres que no pudo hacer inmortales, porque se oponía la materia, su protección frente a la muerte y el triunfo por medio de la razón sobre los defectos de su cuerpo.

Subsiste, pues, la totalidad de los seres, no porque éstos sean eternos, sino porque los protege la solicitud de su guía; pues si fueran inmortales, no precisarían de tutela. Los conserva su hacedor dominando con su poder la fragilidad de la materia. Menospreciamos todas las criaturas, hasta tal punto desprovistas de valor que cabe dudar si existen realmente.

3. *Epístola 65, § 1-14 [pp. 358-363].*

Tema: *Sobre la causa y la materia. La producción del artista; imagen exterior e imagen interior.*

Estructura: [1] *Introducción: se trata de una discusión.* [2] *La teoría de los estoicos: el arte como imitación de la naturaleza. En ambos hay algo de donde surge algo (la materia) y algo mediante lo cual eso surge (la causa).* [3] *La teoría de Aristóteles: cuatro causas: materia, creador, forma y fin; ejemplificada con el surgimiento de la obra de arte.* [4] *Platón tiene una quinta causa: el modelo eterno e inmutable de acuerdo con el cual se crea algo. El modelo del artista puede estar dentro o fuera de él.* [5] *Paralelo entre la creación del arte y la creación de la naturaleza.* [6] *Las varias causas de Platón y Aristóteles son sólo partes de la única causa eficiente: la razón, tanto en la naturaleza como en el arte.*

[1] La jornada de ayer me la repartí con la enfermedad: la mañana se la reservó ella para sí, la tarde me la cedió a mí. Así que, antes de nada, puse a prueba mi espíritu con la lectura; luego, puesto que la había tolerado bien, me atreví a exigirle, mejor dicho, a permitirle más actividad. Escribí unas líneas, con mayor atención, por cierto, de la que tengo por costumbre cuando he de enfrentarme con una materia difícil y no quiero dejarme vencer; hasta que se presentaron unos amigos con el fin de hacerme desistir y de reprenderme, como se hace con un enfermo recalcitrante.

El cometido de la pluma lo substituyó la conversación, de la cual te daré a conocer aquella parte que está aún en litigio. Te escogimos como

árbitro. Tienes una tarea mayor de la que piensas: tres son los aspectos de la cuestión.

[2] Como sabes, nuestros estoicos afirman que en la naturaleza existen dos principios que dan origen a todos los seres: la causa y la materia. La materia yace inerte, realidad dispuesta a cualquier mutación, que estaría inactiva si nadie la moviese; en cambio, la causa, es decir, la razón, configura la materia, la transforma en el sentido que quiere; de ella produce sus diversas obras. Por lo tanto, debe existir el principio de que una cosa se produce y además el principio que la produce: éste es la causa, aquél la materia.

3 Toda arte es imitación de la naturaleza; por lo tanto, lo que yo afirmaba del universo refiérela a las obras que el hombre se propone realizar. Una estatua ha precisado tanto de la materia que se somete a la operación del escultor; como del escultor que imprime la forma a la materia. Luego en la estatua la materia fue el bronce, la causa el escultor. Esa misma es la condición de todas las cosas: constan de un elemento que se elabora y del artífice que lo elabora.

4 [3] Los estoicos opinan que la causa es única: la acción del artífice. A juicio de Aristóteles, la causa se define de tres maneras: «la primera causa», dice, «es la propia materia, sin la cual nada puede hacerse; la segunda el artífice; la tercera es la forma que se imprime a cada obra, como a la estatua; es esa a la que Aristóteles llama *idos* [εἶδος]. «Una cuarta», prosigue, «se añade a éstas: el fin de toda la obra».

5 Te aclararé cuál es su pensamiento. El bronce es la causa primera de la estatua, pues nunca habría sido plasmada de no haber existido el material para fundirla y modelarla. La segunda causa es el escultor, porque aquel bronce no habría podido configurarse en forma de estatua si no hubieran colaborado manos expertas. La tercera causa es la forma, pues tal estatua no se llamaría «el Doríforo» o «el Diadúmeno» si no se le hubiese impreso esa determinada figura. La cuarta causa es el fin de la obra, porque sin él la estatua no habría sido elaborada.

6 ¿Qué cosa es el fin? Lo que ha impulsado al escultor, lo que le ha mantenido en su quehacer: bien sea el dinero, si ha esculpido para vender; bien sea la gloria, si trabajó por la celebridad; bien sea la religiosidad, si elaboró la estatua como ofrenda para un templo. Así pues, también es causa aquello en miras a lo cual una cosa es hecha; ¿no crees acaso que entre las causas de la obra realizada se debe enumerar aquella sin la cual la obra no se habría ejecutado?

7 [4] A éstas Platón añade una quinta, el ejemplar, que él denomina «idea»; ésta es el modelo que el escultor tiene ante la vista para realizar lo que se proponía. Pero nada importa que él tenga fuera de sí este ejemplar; al que dirigir la mirada, o bien dentro de sí, imaginado y constituido por él mismo. Estos ejemplares de todas las cosas un dios los tiene dentro de sí: con su mente abarcó las proporciones numéricas y las medidas de todo cuanto había de crear; está lleno de esas figuras que Platón llama ideas, inmortales, inmutables, infatigables. Así es que los hombres parecen, pero

la idea de humanidad, conforme a la cual es modelado el hombre, subsiste y, mientras los hombres se afanan y fenecen, ella no sufre detrimento.

Cinco son, pues, las causas al decir de Platón: aquello de lo cual (materia), aquello por lo cual (artífice), aquello en lo cual (forma), aquello según lo cual (ejemplar), aquello en vistas a lo cual (fin); por último, la obra que resulta de la conjunción de todas ellas. [5] Por ejemplo, en la estatua –ya que de ella comenzamos a hablar–, aquello de lo cual es el bronce; aquello por lo cual es el artífice; aquello en lo cual es la forma que se le imprime; aquello según lo cual es el ejemplar que imita quien la esculpe; aquello en vistas a lo cual es el fin del artífice; lo que resulta de todas estas causas es la propia estatua.

También el mundo, como dice Platón, tiene todas estas causas: el hacedor, ese es Dios; el elemento del que es hecho, la materia visible; la forma, la disposición y orden del mundo, que contemplamos; el ejemplar, sin duda, el modelo conforme al cual Dios realizó la grandeza de esta obra bellísima; el fin, la motivación de su obra.

¿Quieres saber qué fin se propuso Dios? La bondad. Así, por cierto, lo afirma Platón: «¿cuál fue el motivo que impulsó a Dios a hacer el mundo? Dios es bueno; el que es bueno no tiene envidia de bien alguno; lo hizo, por tanto, el mejor que pudo».

¡Ea, pues!, emite, juez, la sentencia y declara quién te parece que dice lo más verosímil, no lo más verdadero; ya que esto se halla tan por encima de nuestra capacidad como la verdad misma.

[6] Este conjunto de causas que proponen Aristóteles y Platón abarca demasiadas o demasiado pocas. Porque si llaman causa eficiente todo aquello sin lo cual una cosa no puede hacerse, son pocas las que propusieron. Entre las causas pongan el tiempo: nada puede hacerse sin el tiempo. Pongan el lugar: si no hubiere un sitio donde hacer una cosa, tampoco se podrá hacer. Pongan el movimiento: sin él nada se produce, ni se destruye; sin el movimiento no hay arte alguna ni mudanza.

Mas ahora nosotros investigamos la causa primera y general. Ésta debe ser simple, pues también la materia es simple. ¿Investigamos qué cosa sea la causa? Es evidente que la razón creadora, es decir, Dios; porque todas estas cosas que habéis propuesto no son muchas causas distintas entre sí, sino que dependen de una sola, de la eficiente.

¿Afirmas que la forma es una causa? Esta la imprime el artífice a la obra: es parte de la causa, no una causa. El ejemplar tampoco es una causa, sino un instrumento necesario a la causa; es necesario al artífice del mismo modo que el cincel, que la lima; sin estos útiles el arte no puede producirse; con todo, no constituyen partes del arte ni son causas.

«El fin del artista», se alega, «el motivo por el que se consagra a una obra, eso es la causa». Supuesto que sea una causa, no es la causa eficiente, sino una accesoria. Ahora bien, éstas son innumerables; nosotros investigamos la causa general. Mas la afirmación de que todo el universo, obra consumada, era una causa no respondió a la habitual agudeza de los mismos filósofos; porque existe gran diferencia entre la obra y la causa de la obra.

PLUTARCO

Textos de *Cómo debe el joven escuchar la poesía*

Véase el capítulo IV, 2

Plutarco (ca. 46-127 d. C.) fue filósofo, científico de la naturaleza y orador. Nació en Queronea, donde llegó a tener su propia escuela. Hay una lista incompleta de 277 obras de Plutarco.

Quomodo adulescens poetas audire debeat, 15 D - 16 D y 17 F - 18 D [traducción española de José García López en: *Plutarco, Obras morales y de costumbres (Moralia)*, vol. I, Madrid, Gredos, 1992, pp. 92-95, 99-101].

Tema: *la poesía es peligrosa, por lo que sus obras no deben ser leídas sin orientación.*

Estructura: A. *Los poetas mienten.* [1] *¿Deben los jóvenes evitar por completo a la dañina poesía?, ¿o basta con orientarlos bien?* [2] *No hay que condenar todo, sino que sólo hay que amputar lo dañino.* [3] *Lo bello debe ir unido a la filosofía, para que lo agradable vaya unido a lo provechoso.* [4] *Para deleitarnos, los poetas colocan lo verosímil en lugar de lo verdadero.* [5] *Se puede evitar lo dañino no creyendo ciegamente a los poetas.*

B. *Aun estando representado con belleza, lo inmoral es inmoral.* [1] *Al igual que la pintura, la poesía sólo es un arte imitativo.* [2] *Lo elogiable en la pintura cuando imita lo inmoral no es lo imitado, sino la perfección de la imitación.* [3] *Tampoco en la poesía lo inmoral se vuelve bello al ser imitado acertadamente, sino que sólo hay que alabar el arte de la imitación.*

- 15D A [1] En efecto, tapando las orejas de los jóvenes, como las de los itacenses con algo duro y con cera que no se derrite, ¿acaso vamos a obligarles a que, izando las velas de la nave de Epicuro, huyan y eviten el arte poético o, más bien, disponiéndolos para un razonamiento correcto y atándoles el juicio, para que no sean llevados con el placer hacia el mal, los guiaremos y vigilaremos? [2] *Pues no, ni siquiera el hijo de Driante, el fuerte Licurgo [Ilíada, VI, 130] estaba en su sano juicio, porque, estando muchos borrachos y ebrios, recorriendo las vides, las cortó en lugar de acercar las fuentes del agua y volver a la razón al dios «enloquecido», como dice Platón [Leyes, 773 d], «frenándolo como otro dios sabio».* Pues la mezcla de vino suprime el mal, sin destruir lo útil.
- E

Asimismo, tampoco nosotros cortemos ni destruyamos la vid poética de las Musas, sino que allí donde por un excesivo placer por la fantasía se enardece y enloquece su parte mítica y dramática envalentonándose atrevidamente, interrumpiéndola, reprimámosla y oprimámosla fuertemente; [3] pero allí donde con elegancia alcanza un cierto arte y la dulzura y el atractivo de su lengua no son algo estéril ni vacío, allí introduzcamos y mezclemos la filosofía. Pues igual que la mandrágora al crecer con las vides y transmitiendo su fuerza al vino hace más suave el letargo para los que lo beben, del mismo modo la poesía, al recibir de la filosofía sus razonamientos y al presentarlos mezclados con fábulas, ofrece a los jóvenes una enseñanza ligera y amable. Por lo tanto, los que van a dedicarse a la filosofía no deben huir de la poesía, sino que deben empezar a filosofar en la poesía, acostumbrándose a buscar y amar lo útil en el placer, y si no lo consiguen, a combatirla y rechazarla. Pues éste es el principio de la educación, según Sófocles:

*Si uno comienza bien cualquier trabajo,
es natural también que consiga un final parecido.* [fr. 747]

[4] En primer lugar, pues, introduzcamos en la poesía a los jóvenes, sin que tengan nada que tanto les preocupe y esté a su alcance como aquello que «mucho mienten los poetas» [Solón, fr. 21 D], unas veces intencionadamente, otras sin quererlo. Intencionadamente, porque para procurar placer y gusto al oído, que es lo que la mayoría persiguen, consideran la verdad más austera que la mentira. Ya que la una, acaciando en la realidad, aunque tenga un fin desagradable, no cambia, mientras que lo que se forma con la palabra retrocede fácilmente y se aparta de lo triste hacia lo placentero. En efecto, ni el metro ni la figura ni la majestad de estilo ni la oportunidad de la metáfora ni la armonía y la composición poseen tanto atractivo y gracia como una disposición de la narración mítica bien construida. Pero, igual que en las pinturas es más emocionante el color que el dibujo a causa de la semejanza de las figuras y de su engaño, del mismo modo en la poesía la ficción combinada con lo verosímil asombra y atrae más que la obra compuesta con metro y estilo, pero sin mito y ficción. De donde Sócrates, dedicándose al arte poético a causa de ciertos sueños, él, como había sido un luchador de la verdad durante toda su vida, no fue un creador verosímil ni bien dotado para la ficción y mezcló en versos las fábulas de Esopo, en la idea de que no existe poesía en la que no haya ficción [Fedón, 60 e y sigs.]. En efecto, conocemos sacrificios sin danzas y sin música, pero no conocemos poesía sin mito y sin ficción.

Así, los poemas de Empédocles y de Parménides y los *Theriaca* de Nicandro y las *Gnomologías* de Teognis son discursos que han tomado de la poesía, como un vehículo, la solemnidad y el metro, para huir del estilo llano y vulgar. [5] Asimismo, cuando un hombre elocuente y que tiene renombre dice en su poesía algo absurdo y desagradable acerca

de los dioses o de los semidioses o de la virtud, el que acepta su palabra como verdadera, dejándose llevar, está perdido y destruye su propia opinión; en cambio, el que siempre recuerda y tiene presente con claridad el encantamiento del arte poético con la ficción y puede decirle en cada ocasión: «*Oh engaño, más astuto que el lince*» [fr. adesp. 349]. «¿Por qué, mientras bromeas, frunces las cejas, y por qué mientras engañas, finges enseñar?». No sufrirá nada terrible ni creará en nada malo [...]

- 17F B [1] Y aún más nos cuidaremos del joven si, a la vez que lo introducimos en la poesía, añadimos que el arte poético es un arte mimético y una facultad análoga a la pintura. [2] También que no escuche sólo
18A aquello que todos repiten, que la poesía es una pintura hablada y la pintura una poesía muda, sino que, además de esto, le enseñemos que al ver una lagartija, un mono o el rostro de Tersites pintados [*Iliada*, II, 213], sentimos placer y admiramos no tanto la belleza cuanto su semejanza. Pues, por su misma naturaleza, lo feo no puede ser bello. Pero la imitación, si alcanza la semejanza ya sea sobre algo feo ya sea sobre algo bello, es alabada. Y, al contrario, si crea una bella imagen de un cuerpo feo, no ofrece lo conveniente y lo verosímil. También algunos pintan acciones anormales, como Timómaco a Medea matando a sus
B hijos, y Teón a Orestes matando a su madre, y Parrasio la locura simulada de Odiseo, y Queréfanos la unión licenciosa de mujeres con hombres, con los que, sobre todo, se debe acostumbrar al joven a saber que no alabamos la acción de la que ha surgido la imitación, sino el arte, si ha reproducido convenientemente el objeto. [3] Y, ya que también la poesía a menudo da a conocer por medio de la imitación acciones feas y malas pasiones y caracteres, conviene que el joven no acepte lo que es digno de admiración en éstos y está bien elaborado como verdadero, ni piense que es bello, sino que conviene alabar sólo cómo se adapta y se corresponde con la figura representada.

- Así pues, igual que al escuchar el gruñido del puerco, el chirrido de la polea, el silbido del viento y el estruendo del mar; nos turbamos y molestamos, pero, si uno imita hábilmente estas cosas, como Parmenón al puerco y Teodoro las poleas, nos alegramos. También huimos de
C un hombre enfermo y lleno de llagas, como de un espectáculo desagradable, pero nos alegramos al ver al Filoctetes de Aristofonte [pintor] y a la Yocasta de Silanión [escultor], porque están representando convenientemente a personas que se consumen y mueren, y del mismo modo el joven que lee las cosas que hacen con palabras o acciones Tersites, el bufón, o Sísifo, el corruptor, o Bátraco, el libertino, debe aprender a elogiar el arte y la facultad para imitar estas cosas, pero rechazar y reprochar las situaciones y acciones que imitan.

- D En efecto, no es lo mismo imitar algo bello que imitar algo bellamente, pues «bellamente» significa «de forma conveniente y apropiada», y apropiadas y convenientes son las cosas feas para las cosas feas.

PSEUDO LONGINO

Textos de *Sobre lo sublime*

Véase el capítulo IV, 8

El tratado Sobre lo sublime (De sublimitate), escrito por un autor desconocido en el siglo I d. C., fue atribuido equivocadamente a Casio Longino (213-273 d. C.), que fue orador y filósofo en Atenas y Palmira.

De sublimitate, caps. I, II, VII, VIII, IX, XXXV, XXXVI [traducción de José García López en: Demetrio, Sobre el estilo, y Longino, Sobre lo sublime, Madrid, Gredos, 1979, pp. 147-150, 157-166, 202-205].

Tema: la sublimidad de la obra de arte exige la sublimidad del ser humano.

Estructura: [1] Introducción; este escrito tiene que mostrar no sólo qué es lo sublime, sino también cómo apropiárselo. [2] Lo sublime estremece y embelesa, y supera a todos los medios artísticos aplicados de manera puramente racional. [3] Lo sublime no es sólo un talento, sino que requiere por naturaleza unas orientaciones y reglas determinadas. [4] Lo sublime se distingue de lo pomposo en que eleva las almas de las personas de cualquier época. [5] Las cinco fuentes de lo sublime en el campo del lenguaje. [6] No toda pasión es sublime, no todo lo sublime es pasional, pero la pasión es una parte esencial de lo sublime. [7] Lo grandioso (la fuerza para hacer proyectos significativos) precisa un ánimo grande y noble. [8] Ejemplos interpretativos tomados de la poesía. [9] Al ser humano lo conmueve lo que es más divino y va más allá de la comprensión. [10] Hay que buscar una síntesis entre la obra de arte sin defectos, pero pequeña, y lo sublime natural desmesurado, pero por desgracia defectuoso.

[1] El pequeño tratado de Cecilio, el que él escribió sobre lo sublime, cuando lo examinábamos en común, queridísimo Postumio Terenciano, nos pareció, como tú sabes, demasiado pobre en relación con el tema general y que se ocupaba muy poco de los puntos principales, resultando de escasa utilidad a sus lectores, que debe ser el fin primero del escritor. En todo tratado técnico se exigen, al menos, dos cosas: en primer lugar que muestre cuál es su objeto de estudio, y en segundo lugar por el orden, pero por su valor lo más importante, que enseñe cómo y a través de qué métodos podríamos hacerlo nuestro. Pues bien,

Cecilio se esfuerza en mostrarnos, valiéndose de innumerables ejemplos, qué es lo sublime, como si se dirigiera a personas que lo desconocen; sin embargo, no sé cómo pasa por alto, como si no fuera necesario, otro punto importante, esto es, de qué modo podríamos llevar nuestra propia naturaleza a un cierto progreso del sentido por la grandeza. No obstante, quizá sería justo que a este hombre no lo censurásemos tanto por sus omisiones como que lo alabáramos por sus aciertos y por su trabajo. [2] Pero, como nos has pedido como un favor personal que pongamos sobre el papel, sin omitir nada, algo sobre lo sublime, vamos a ver si entre nuestras investigaciones hay algo que pueda tener alguna utilidad para los hombres en su vida pública. Tú mismo, amigo mío, nos ayudarás a juzgar con un gran amor a la verdad y como conviene a tu forma de ser y como es tu deber todos los pormenores de mi obra. Pues verdaderamente tenía razón aquel que, a la pregunta de qué es lo que tenemos de común con los dioses, dijo: «el obrar con rectitud y el hablar con verdad». Ahora, al escribirte a ti, queridísimo, con tu conocimiento de todos los estudios liberales, casi me siento también dispensado de explicar con detalle que lo sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje, y que los grandes poetas y prosistas de esta forma y no de otra alcanzaron los más altos honores y vistieron su fama con inmortalidad. Pues el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis. Ya que en todas partes lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que sólo es agradable. Pero si la acción de persuadir depende la mayoría de las veces de nosotros, las cualidades de lo sublime, sin embargo, que proporcionan un poder y una fuerza invencible al discurso, dominan por entero al oyente. La experiencia en la invención, la habilidad en el orden y en la disposición del material no se hacen patentes ni por uno ni por dos pasajes, sino que las vemos emerger con esfuerzo del tejido total del discurso. Lo sublime, usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador. Éstas, pues, según creo, y otras consideraciones parecidas podrías sugerir tú, queridísimo Terenciano, por tu propia experiencia.

- II [3] Sin embargo, deberíamos preguntarnos, en primer lugar, si existe un arte de lo sublime o de su opuesto, ya que hay quienes creen, y en esto se engañan completamente, que pueden someter tales cosas a reglas técnicas. La grandeza, se dice, es innata y no se adquiere con la enseñanza, y el único arte para llegar a ella es ser así por naturaleza. Todas las obras de la naturaleza se estropean, así piensan ellos, y son mucho más despreciables, si se reducen a esqueletos con las enseñanzas técnicas. Yo sostengo, sin embargo, que se puede probar que esto es de otro modo, si se considera que la naturaleza, aunque a menudo en las emociones y en las sublimidades obedece sus propias leyes, sin embargo, no es algo fortuito y no le gusta en absoluto actuar sin método; ella

misma es, en verdad, el principio originario y arquetípico que subyace a toda creación, pero el método es el único capaz de fijar los límites y de suministrar el modo especial, el momento oportuno en cada punto concreto y aún la práctica y el uso más seguros. En cierto sentido los grandes genios son especialmente peligrosos, confiados a sí mismos, sin disciplina, sin apoyo y sin lastre, abandonados a su solo impulso y a su ignorante temeridad. Ellos necesitan con frecuencia de espuelas, así como también de freno. Se podría aplicar también a la literatura aquello que dice Demóstenes del destino común de los hombres, de que el mayor de todos los bienes es la buena fortuna, pero en segundo lugar, y no menos importante, es el tomar sabias decisiones, pues a quienes esto les falta les será destruido totalmente también lo primero; la naturaleza ocupa aquí el lugar de la buena fortuna y el arte el de las decisiones sabias. Pero lo más importante es que incluso las particularidades de estilo en la literatura, que dependen por entero de la naturaleza, no las podemos aprender por otro medio si no es por el arte. Si, como hemos dicho, el que censura a los que buscan una buena instrucción tuviera en cuenta todas estas cosas, no tendría, me parece, como superficial e inútil la investigación de las cosas que ahora nos ocupan.

[...]

[4] Tú debes saber, queridísimo, que como en nuestra vida ordinaria, nada hay grande si el hecho de despreciarlo aporta grandeza; como las riquezas, los honores, las distinciones, las tiranías y todos los otros bienes, a los que va anejo un gran aparato teatral externo, no podrían parecer; al menos a los ojos de un hombre sensato, superiormente buenas, ya que el despreciarlos no es un bien mediocre –aquellos que pueden poseer tales cosas, pero por grandeza de ánimo las desdennan, son en verdad objeto de una admiración mayor que los que las poseen–; por esta misma razón se ha de poner gran atención a los pasajes de estilo elevado en poesía y en prosa, para que no vaya a ser que sean sólo aparentemente grandiosos, y a eso se añada una casual ornamentación, pero se muestren, al ser examinados con detenimiento, como vacíos solamente, a los que sea más noble despreciar que admirar. Nuestra alma se ve por naturaleza transportada en cierto modo por la acción de lo verdaderamente sublime, y, adueñándose de ella un cierto orgullo exultante, se llena de alegría y de orgullo, como si fuera ella la autora de lo que ha escuchado. Cuando un hombre sensato y versado en la literatura oye algo repetidamente y su alma no es transportada hacia pensamientos elevados, ni al volver a reflexionar sobre ello tampoco queda en su espíritu más que meras palabras, que, si las examinas cuidadosamente, se convierten en algo insignificante, entonces se puede decir con toda seguridad que no es algo verdaderamente sublime, ya que sólo se conservó mientras era escuchado. Pues, en realidad, es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición y su recuerdo es duradero e

VII

indeleble. En una palabra, considera hermoso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos. Pues, cuando personas de diferentes costumbres, vidas, aficiones, edades y formas de pensar tienen una opinión unánime sobre una misma cosa, entonces este juicio y coincidencia de espíritus tan diversos son una garantía segura e indudable en favor de lo que ellos admiran.

VIII [5] Son, pues, cinco las fuentes, como uno las podría llamar, más productivas de la grandeza de estilo. Como base común a estas cinco formas se halla el poder de expresión, sin el que no son absolutamente nada. La primera y más importante es el talento para concebir grandes pensamientos, como lo hemos definido en nuestro trabajo sobre Jenofonte. La segunda es la pasión vehemente y entusiasta. Pero estos dos elementos de lo sublime son, en la mayoría de los casos, disposiciones innatas; las restantes, por el contrario, son productos de un arte: cierta clase de formación de figuras (éstas son de dos clases, figuras de pensamiento y figuras de dicción), y, junto a éstas, la noble expresión, a la que pertenecen la elección de palabras y la dicción metafórica y artística. La quinta causa de la grandeza de estilo y que encierra todas las anteriores es la composición digna y elevada. [6] Pero vamos a examinar el contenido de cada una de estas formas, anticipando sólo que de las cinco hay algunas que Cecilio ha pasado por alto, como por ejemplo la pasión. Si lo hizo porque le pareció que los dos, lo sublime y lo patético, son una y la misma cosa, que siempre existen y crecen unidas entre sí, está en un error; pues existen pasiones que no tienen nada que ver con lo sublime y que son insignificantes, como los lamentos, las tristezas y los temores; y, a su vez, hay muchas veces sublimidad sin pasión. Toma, entre otros miles de ejemplos, las atrevidas palabras del poeta sobre los Alóadas [*Odisea*, XI, 315-317]: «Trataron de colocar el Osa sobre el Olimpo y sobre el Osa el Pelión frondoso para hacer accesible el cielo», y lo que sigue a estos versos es aún más grandioso: «y ellos, en verdad, habrían realizado su propósito».

De la misma forma en los oradores los encomios, los discursos festivos y los de exhibición contienen siempre majestad y elevación, pero comúnmente carecen de pasión, por lo que los oradores apasionados rara vez son buenos en el encomio y los expertos en el encomio, a su vez, no suelen ser apasionados. Y si Cecilio, además, no pensó en que la pasión en modo alguno pudiera contribuir a veces a lo sublime y por ello no creyó que fuera digna de mención, estaba de nuevo en un grave error. Yo me atrevería a asegurar, sin temor alguno, que nada hay tan sublime como una pasión noble, en el momento oportuno, que respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales y que convierte a las palabras en algo divino.

IX [7] Sin embargo, ya que la primera de las cinco fuentes ocupa un lugar más importante que las otras, me estoy refiriendo a la natural grandeza de espíritu, por ello, aunque sea ésta una cosa recibida más

que adquirida, debemos, en la medida de lo posible, elevar nuestras almas hacia todo lo que sea grandioso, y preñarlas, por así decirlo, constantemente de nobles arrebatos: «¿De qué modo?», dirás. A este respecto yo he escrito en otro lugar: «Lo sublime es el eco de un espíritu noble». Por eso, a veces, también un pensamiento desnudo y sin voz, por sí solo, a causa de esta grandeza de contenido, causa admiración; así el silencio de Ayante en la *Nekyia* [*Odisea*, XI, 563] es grandioso y más sublime que cualquier palabra. De aquí que sea absolutamente necesario establecer, en primer lugar, que lo sublime viene de esto: el verdadero orador no debe tener un espíritu mezquino e innoble. Pues no es posible que aquellos que han tenido toda su vida hábitos y pensamientos bajos y propios de esclavos realicen algo digno de admiración y de la estima de la posteridad. Grandiosas son, como es natural, las palabras de aquellos que tienen sentimientos profundos. Por esta razón también el lenguaje sublime se encuentra en hombres dotados de pensamientos elevados. [8] Lo es la respuesta a Parmenión, que había dicho: «Yo me habría contentado [en el texto original faltan seis páginas] la distancia de la tierra al cielo, y uno podría decir que ésta es la medida no tanto de la Discordia como de Homero. Distinto de esto es el pasaje de Hesíodo sobre *Achlýs* (tristeza o sombra de la Muerte), si el *Escudo* se debe atribuir a Hesíodo: «de sus narices brotaban mocos» [*Escudo de Heracles*, 267], pues no consiguió una imagen horrorosa, sino repugnante. Pero, ¿cómo engrandece Homero las cosas divinas?

Cuanto espacio puede divisar con sus ojos a través de la distancia nebulosa un hombre que, sentado en una atalaya, tiende su mirada hacia la alta mar color vinoso, otro tanto salvan de un brinco relinchando sonoramente los caballos de los dioses [*Iliada*, V, 770-772].

Mide su salto con una distancia cósmica. Así pues, ¿quién no exclamaría con razón ante tan hiperbólica grandeza que, si los caballos de los dioses dieran dos saltos seguidos como ése, no encontrarían lugar en el universo? Desmesuradas son también las imágenes en la batalla de los dioses:

En derredor como trompa de guerra resonaron el cielo inmenso y el Olimpo. Y en las profundidades se asustó Aidoneo, señor de las sombras, y lleno de miedo, saltó de su trono y gritó, no fuera que después Posidón, que sacude el suelo, abriera la tierra y se mostraran a mortales e inmortales las horrendas y sombrías moradas, que incluso los dioses aborrecen [*Iliada*, XXI, 388; V 750; XX, 61-66].

¿Ves, amigo, cómo, cuando la tierra se desgarras desde sus entrañas, y el mismo Tártaro aparece desnudo, y todo el universo se destruye y se rompe, todas las cosas a la vez, el cielo y el infierno, las cosas mortales y las inmortales, luchan juntos y afrontan juntos los peligros de esa batalla? Todas estas cosas forman en verdad una imagen terrible, y si no es

interpretada como una alegoría, absolutamente impía y carente de justa medida. Pues, cuando Homero nos presenta las heridas de los dioses, sus discordias, sus venganzas, sus lágrimas, sus cautiverios y sus pasiones de todo tipo, me parece que hace cuanto está en su poder para convertir a los hombres de la guerra de Troya en dioses y a los dioses, en cambio, en hombres. Sin embargo, para nosotros, cuando somos desgraciados, como puerto de nuestros males sólo nos queda la muerte, pero los dioses, tal y como los pintó él, son inmortales no por su naturaleza, sino por sus desgracias. Pero mucho mejor que la *batalla de los dioses* son los pasajes que nos presentan a la divinidad como algo verdaderamente inmaculado, poderoso y puro. Por ejemplo, aquellos versos sobre Posidón (que ya han sido estudiados por muchos predecesores nuestros):

Temblaron las altas montañas y los bosques, y las cumbres y la ciudad de los Troyanos y las naves de los Aqueos bajo los inmortales pies de Posidón al avanzar. Sobre las olas guió él su carro y a su alrededor saltaban alegremente por todas partes monstruos de las profundidades; ellos reconocían a su señor. El mar se abría gozoso y ellos volaban [Ilíada, XIII, 18-19; XX, 60; XIII, 19, 27-29].

Un efecto similar fue conseguido por el legislador de los Judíos, que no era un hombre común, pues comprendió y supo expresar debidamente el poder de la divinidad, cuando al principio de sus leyes escribía: «Dios dijo», dice ¿qué?, «Que sea la luz». «Y la luz se hizo»; «Que sea la tierra». «Y la tierra se hizo» [Génesis, I, 3]. Espero no parecer demasiado molesto si te cito otro pasaje del poeta, también sobre asuntos humanos, para que comprendas cómo acostumbra a tratar la grandeza de los héroes. Una oscuridad repentina y una noche impenetrable rodean el combate de los griegos ante él. Entonces Ayante, en su desamparo, dice:

Padre Zeus, libera tú a los hijos de los Aqueos de la espesa niebla, serena el cielo y permítenos ver con los ojos; después, a la luz del sol, haznos perecer [Ilíada, XVII, 645-647].

La emoción aquí es propia, en verdad, de Ayante, pues no pide vivir (una plegaria tal sería demasiado baja para un héroe), sino que, como en las tinieblas, no apropiadas para la acción, no podría emplear su valor para ninguna acción noble, indignándose por su inercia en el combate, ruega por ello que lo más rápidamente posible sea de día, seguro de encontrar, pase lo que pase, un funeral digno de su valor, aun cuando su adversario sea Zeus. Aquí Homero sopla impetuoso con el combate y él mismo siente lo que está describiendo:

Se enfurece como Ares cuando blande la lanza o como se enfurece el fuego devorador sobre las montañas, en la espesura del bosque profundo, y la espuma afluye a su boca [Ilíada, XV, 605-607].

Sin embargo, a través de la *Odisea* (pues por múltiples motivos también deben ser examinados los pasajes de este poema) demuestra que es propio de un gran genio, cuando está ya en su declive, el sentirse atraído en su vejez por los mitos. Está claro, por muy diversas causas, que esta obra fue compuesta en segundo lugar, pero, sobre todo, por el hecho de que introduce a lo largo de la *Odisea*, como episodios de la guerra de Troya, los recuerdos de los padecimientos ante Ilión, y, por Zeus, porque pone en boca de sus héroes lamentaciones y palabras de piedad, como si fueran personas conocidas desde antiguo. En realidad la *Odisea* no es otra cosa que el epílogo de la *Iliada*:

Allí yace el belicoso Ayante y allí Aquiles y allí Patroclo, como consejero, comparable a los dioses, y allí mi querido hijo [Odisea, III, 109-111].

Por esta misma razón, creo que la *Iliada*, escrita en la plenitud de su inspiración, fue compuesta toda ella desbordante de acción y de lucha, mientras la *Odisea* es en su mayor parte narrativa, lo cual es una señal de vejez. Así, en la *Odisea* se podría comparar a Homero con el sol en su ocaso, del que permanece la grandeza, pero no la intensidad. Pues aquí Homero no conserva ya el mismo vigor que en aquellos famosos versos sobre Ilión, ni un constante nivel de sublimidad que no admite nunca caídas; ni hay tal abundancia de pasiones agolpándose unas sobre las otras, ni los cambios repentinos, el realismo y la abundancia de imágenes, tomadas de la vida real. Más bien es como el Océano, cuando se repliega sobre sí mismo y fluye tranquilo en torno a sus propios límites; sólo aparecen ante nuestros ojos los reflujos de la grandeza de Homero y su vagar de aquí para allá en relatos fabulosos e increíbles. Al decir esto, no me olvido de las tormentas de la *Odisea*, ni de la historia del Cíclope y de algunos otros episodios, sino que hablo de la vejez, pero de la vejez de un Homero. No obstante, en todos estos pasajes, sin distinción, lo mítico domina sobre la acción real. Entré en esta digresión, como dije, para demostrar cómo los grandes genios, cuando están en decadencia, tienden con facilidad a lo baladí e insignificante, como es, por ejemplo, la historia del odre, la de los compañeros de Odiseo convertidos en cerdos, a los que Zoilo llamaba cerditos llorones, y la de Zeus alimentado como un polluelo por las palomas, y la del naufragio, en la que Odiseo permanece diez días sin comer nada, y aquellos pasajes increíbles sobre la muerte de los pretendientes. ¿Qué se podría llamar a esto en realidad sino «visiones de Zeus»? Una segunda razón por la que hacemos estas observaciones sobre la *Odisea* es ésta: para que sepas cómo la decadencia de la pasión en los grandes escritores y poetas va a parar a la pintura de caracteres. En efecto, la descripción de la vida familiar de la casa de Odiseo es de alguna forma la de la comedia de costumbres.

[...]

[9] Pero, con respecto a Platón, hay, como dije, otra diferencia. Li- xxxv sias, que es inferior a él, no sólo por la grandeza de sus virtudes, sino

también por el número de las mismas, no obstante, lo excede todavía más por sus errores de lo que está por debajo de él en sus virtudes.

¿Qué vieron, entonces, aquellos espíritus divinos, que buscando lo más excelso en el arte de escribir, despreciaron la exactitud en el detalle? Ellos vieron, además de otras muchas cosas, esto: que la naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural. Por esto, para el ímpetu de la contemplación y del pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuán gran participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido. De aquí que nosotros, llevados de un instinto natural, no admiramos, por Zeus, los pequeños arroyos, aunque sean transparentes y útiles, sino el Nilo, el Danubio, el Rin y, mucho más, el Océano; ni esta pequeña llama encendida aquí por nosotros nos sorprende más, porque conserva su luz pura, que los cuerpos celestes, aunque muchas veces se oscurezcan. Ni pensamos que haya algo más digno de admiración que los cráteres del Etna, cuyas erupciones lanzan desde su abismo piedras y colinas enteras, y a veces vierten por delante ríos de aquel fuego titánico y espontáneo. De todo esto podríamos hacer el comentario de que lo que es útil o también necesario está al alcance del hombre, pero lo extraordinario es lo que gana siempre su admiración.

xxxvi [10] Por lo tanto, cuando hablamos de los grandes genios de la literatura, en los que la grandeza no es incompatible con el provecho y la utilidad, tenemos que deducir de aquí que tales genios, aunque están muy lejos de una perfección sin faltas, sin embargo, sobrepasan todos el nivel humano. Todas las demás cualidades prueban a aquellos que las poseen que son hombres. Lo sublime, por el contrario, los eleva cerca de la grandeza espiritual de la divinidad. Lo inmaculado es irreprochable, pero la grandeza se gana también nuestra admiración. ¿Qué tendríamos que añadir aún a esto? Que cada uno de aquellos hombres famosos, con frecuencia, hace olvidar todos sus defectos con un solo rasgo de sublimidad y perfección y, lo que es más importante, que si uno, recogiendo todos los errores de Homero, Demóstenes, Platón y de todos los grandes genios, los reuniera en un solo lugar, ¿no hallaría que son una minucia, aún más, que no representan más que una mínima fracción, si se los compara con las bellezas realizadas en total por estos héroes? Por esto, toda la posteridad y todas las generaciones, a los que la envidia no puede tachar de dementes, decretaron y les otorgaron los premios de la victoria, que hasta hoy guardan sin que

nadie se los pueda arrebatar y de los que al parecer cuidarían: «mientras que corra el agua y los altos árboles florezcan» [epigrama sobre la tumba de Midas, cfr. *Fedro*, 264 d]. Sin embargo, contra el que escribía que el imperfecto Coloso no es superior al Doríforo de Policeto, se podría decir, entre otras muchas cosas, esto: en el arte se admira la perfección rigurosa, pero en las obras de la Naturaleza admiramos la grandeza; y es la Naturaleza la que ha dado al hombre el don de hablar. En las esculturas se busca por ello el parecido con el hombre, pero en la literatura, como he dicho, lo que sobrepasa lo humano. No obstante (y nuestra sugerencia nos lleva al principio de nuestro tratado), puesto que la ausencia de faltas es la mayoría de las veces una cualidad del arte y las alturas de lo sublime, aunque no puedan mantener siempre el mismo tono, son la creación de una naturaleza excelsa, es conveniente que en todo momento el arte proporcione su ayuda a la naturaleza. Pues de la colaboración entre estas dos cosas podría resultar la obra perfecta.

Sobre las cuestiones propuestas era necesario someter a juicio todo esto; que cada uno se complazca en aquellos aspectos que más le agraden.

LUCIANO

Textos de *De domo* y *Zeuxis o Antíoco*

Véase el capítulo II, 2

Luciano de Samósata nació el año 120 d. C, fue durante su juventud orador y maestro ambulante de retórica (aticista). Posteriormente se pasó a la filosofía popular (diálogos, sátiras menipeas, diatribas). Murió después del año 180 d. C.

1. De domo, § 6-9 [traducción española de Andrés Espinosa Alarcón en: Luciano, Obras, vol. I, Madrid, Gredos, 1981, pp. 150-152].

Tema: *lo bello es funcional y útil.*

Estructura: [1] *La belleza de esta casa se puede demostrar con argumentos.* [2] *Esos argumentos son: situación respecto del Sol, simetría de las medidas, utilidad de las ventanas.* [3] *El ornamento de la techumbre no es excesivo, no tiene demasiado lujo, por eso es bello.* [4] *Comparación de la mujer decente con la cortesana: el uso comedido del ornamento es bello.* [5] *El exceso de ornamento no resulta bello, sino terrible.* [6] *Mediante el ornamento hay que producir un efecto determinado.* [7] *La impresión global: una pradera que florece en una primavera eterna.*

- 6 [1] En cambio, la belleza de esta casa no es acorde con unos ojos bárbaros, ni con la jactancia persa o el orgullo despótico; ni tampoco requiere sólo un espectador pobre, sino cultivado y que no juzgue con la vista, sino que acompañe cierta reflexión a sus observaciones.

[2] Está orientada a la parte más bella del día –pues la más bella y atractiva es sin duda el amanecer–; acoge al sol tan pronto como se yergue, y se inunda de luz a rebosar por sus puertas abiertas de par en par, en la misma orientación en que solían construir sus templos los antiguos; la relación entre longitud y anchura y de ambas respecto de la altura es armoniosa, y las ventanas son amplias y bien situadas respecto a cada estación del año. ¿No resulta todo ello encantador y digno de elogios?

- 7 [3] Puede también admirarse, respecto a la techumbre, la sobriedad de su bella línea, lo irreprochable de su decoración y la adecuada simetría del oro, que no se prodiga innecesariamente, [4] sino sólo

en la medida en que bastaría a una mujer decente y hermosa para realzar su belleza –una fina cadena en torno a su cuello, un ligero anillo en su dedo, pendientes en sus orejas, una pinza o diadema que recoja sus cabellos en libertad, añadiendo a su hermosura lo que la púrpura al vestido–. En cambio, las cortesanas, y en especial las menos agraciadas, tienen vestidos enteros de púrpura, y su cuello es todo él oro, intentando conseguir la seducción por la magnificencia, y tratando de mitigar la carencia de belleza con el aditamento de atractivos externos; creen que sus brazos resultarán más brillantes si resplandecen en oro, que ocultarán el tamaño desproporcionado de su pie en sandalias de oro, y que su rostro se tornará más seductor si aparece con algo muy resplandeciente. Ellas son así, pero la mujer decente usa del oro sólo en la medida suficiente y necesaria, y no se avergonzaría de su belleza, a buen seguro, ni aun mostrándose sin aderezos.

[5] La techumbre de esta casa –diríase su cabeza– es de bello rostro en sí misma, y está tan realzada por el oro como el cielo refulgente en la noche por las estrellas desparramadas y las flores dispersas de fuego. Si todo fuera fuego, no nos parecería bello, sino terrible. [6] Puede observarse que el oro allí no carece de finalidad, y no se ha diseminado en el resto de la decoración por su solo encanto: desprende un agradable resplandor y tiñe toda la casa de rojo, pues cuando la luz, al proyectarse, se une y combina con el oro, brillan a un tiempo y hacen resplandecer doblemente la tonalidad roja.

[7] Así es la cúspide y la cima de la casa, pidiendo que un Homero la ensalce, llamándola «de alto techo», cual el tálamo de Helena [*Ilíada*, III, 324; *Odisea*, IV, 121]; o «esplendente», cual el Olimpo [*Ilíada*, I, 253; XIII, 243; *Odisea*, XX, 103]. En cuanto a los demás adornos, las pinturas murales, la belleza de los colores, la presencia, exactitud y verdad de cada detalle, bien podría compararse con la faz de la primavera o un prado florido, con la diferencia de que éstos se marchitan, agostan, ajan y pierden su belleza, mientras que ésta es primavera eterna, prado inmarcesible y flor inmortal, pues sólo los ojos la tocan y liban la dulzura de las imágenes.

2. Zeuxis o Antíoco, § 4-8 [traducción española de Juan Zaragoza Botella en: Luciano, Obras, vol. III, Madrid, Gredos, 1990, pp. 447-449].

Luciano ha sido alabado por sus oyentes debido a la originalidad de un discurso. Para mostrar que lo fundamental no es esta originalidad del contenido, cuenta cómo reaccionó ante un elogio similar el célebre pintor Zeuxis de Heraclea (finales del siglo V a. C.). Luciano empieza describiendo un cuadro de Zeuxis.

Tema: *El arte no es sólo una ocurrencia extraña de la imaginación.*

Estructura: [1] *Descripción de un cuadro de Zeuxis.* [2] *Lo admirable de este cuadro es la representación perfecta de naturalezas diferentes entre sí.* [3] *Lo esencialmente artístico es la ejecución, la representación, no la sorpresa de un tema nuevo.*

- 4 [1] La propia centaura está representada sobre un verde césped sentada en el suelo sobre toda su parte de yegua con las patas extendidas hacia atrás. Su parte femenina se yergue con dulzura apoyada en el codo y las patas delanteras no están también extendidas, como si estuviera echada sobre un costado, sino que una está doblada, con la pezuña retraída, como quien está de rodillas, y la otra, por el contrario, se levanta apoyada en el suelo, como los caballos que tratan de saltar. De los dos recién nacidos, la propia centaura tiene uno en sus brazos y le da de mamar ofreciéndole la teta a la manera humana, mientras que el otro mama de la yegua como si fuera un potrillo. En la parte superior del cuadro, como desde una atalaya, un centauro, indudablemente el marido de aquella que está amamantando por partida doble a las crías, contempla sonriente; pero no se le ve entero, sino sólo su parte central de caballo; sostiene en su mano derecha un cachorro de león y lo levanta sobre su cabeza como si quisiera asustar en broma a los niños.
- 5 [2] Los otros aspectos del cuadro, que para los que somos simplemente aficionados no son del todo discernibles, encierran sin embargo toda la potencia de su arte, como por ejemplo la extensión muy precisa de sus líneas, la mezcla perfecta de los colores, la reflexión oportuna, el dar la sombra necesaria, la proporción en el tamaño, el equilibrio y la correspondencia de los detalles con el conjunto. Que los hijos de los pintores alaben tales cualidades, puesto que es su oficio conocerlas. Por mi parte, aplaudo especialmente de Zeuxis el hecho de que mostró la extraordinaria capacidad de su arte en un solo tema de tan diversa manera: representó al marido absolutamente terrible y muy feroz, con una arrogante cabellera y peludo en su mayor parte, no sólo por donde es caballo, sino también en su pecho humano y especialmente en sus hombros, y le pintó la mirada, aunque sonriente, completamente salvaje, montaraz y violento.
- 6 Así pintó al marido, mientras que la parte femenina del caballo la representó bellísima, como son sobre todo las tesalias, todavía indomadas y vírgenes. La mitad superior femenina es bellísima a excepción de las orejas, que son lo único que tiene de sátiro. La fusión y conjunción de los cuerpos, donde se adapta y empalma la parte equina con la femenina, se efectúa gradualmente y en conjunto, y como el cambio se produce sin soluciones bruscas no se nota al mirar de una a otra. En cuanto a los niños, a pesar de su infancia, hay fiera y su ternura es ya

terrible, lo que me causó admiración, y ver cómo miran puerilmente hacia el cachorro de león mientras uno y otro están agarrados a la teta y pegados al cuerpo de su madre.

[3] Zeuxis pensaba que al exponer este cuadro pasmaría a los espectadores con su arte. Ellos al punto le aclamarían, ¿qué otra cosa habrían podido hacer al encontrarse con un bellissimo espectáculo? Pero todos aplaudían especialmente los mismos aspectos que también a mí me elogiaban recientemente: la originalidad del tema y la nueva idea de la pintura, sin precedentes en los pintores anteriores. De modo que cuando Zeuxis se dio cuenta de que les llamaba la atención la novedad del tema y les distraía de su arte hasta el punto de poner en segundo lugar la precisión del detalle, le dijo a su discípulo: «¡Hala!, Mición, enrolla el cuadro, recógelo y llévate a casa, porque éstos alaban el barro de nuestro arte y, en cambio, no hacen mucho de si están bien y dispuestos con arte los efectos de las luces, sino que la novedad del tema prevalece sobre la precisión de los detalles».

Esto es lo que decía Zeuxis, tal vez con excesiva iracundia.

7

8

FILÓSTRATO

Textos de *Vida de Apolonio de Tiana e Imágenes*

Véase el capítulo IV, 5

Filóstrato nació hacia el año 160 o 170 d. C. En tiempos de Septimio Severo acudió a Roma y entró en la corte de su esposa, Julia Domna. Tras la muerte en 217 de ella y de su hijo Caracalla, marchó como sofista a Atenas, donde murió entre los años 244 y 249.

1. Vida de Apolonio de Tiana: II, 22; VI, 19; V, 21; V, 14; IV, 7; II, 20 [traducción española de Alberto Bernabé Pajares en: *Filóstrato, Vida de Apolonio de Tiana, Madrid, Gredos, 1979, pp. 146-149, 365-367, 301-302, 293-295, 229, 144*].

Esta obra, escrita para el círculo de Julia Domna, combina motivos de la novela de viajes con una glorificación del neopitagórico Apolonio de Tiana, que vivió en el siglo I d. C.

Temas y estructura:

A. El arte es imitación con espíritu (fantasía, imaginación) y mediante el dominio de una técnica. [1] La pintura es imitación en colores. [2] La interpretación de las nubes se basa en nuestra capacidad natural de crear imágenes (imaginación). [3] La pintura es imitación con espíritu y mano, es decir, con una técnica que hay que aprender. [4] La pintura también puede imitar en blanco y negro, es decir, sin colores. [5] Para comprender el arte, los espectadores tienen que poseer la misma capacidad que el artista: la capacidad de imitar con la fantasía.

B. La fantasía está por encima del arte. (Apolonio discute con el egipcio Tespesión sobre las imágenes de los dioses egipcios, que en gran parte representan figuras animales). [1] La belleza adecuada de las imágenes de los dioses griegos es representada mediante la fantasía. [2] La fantasía ve con el ojo interior y de una manera mucho más completa que la imitación. [3] La imagen de la fantasía en el espíritu es mucho más impresionante que un modelo exterior malo que haya que imitar.

C. El arte musical actúa sobre el alma. [1] El sonido de la flauta eleva el alma del oyente. [2] La música llena y calma al oyente con sus armonías. [3] El músico tiene que aprender una técnica determinada.

D. El arte tiene que ser representación de la verdad y cumplir una tarea ética. [1] Peligro de la poesía mítica: cuenta cosas inapropiadas.

[2] *Esopo es más verdadero que los poetas, ya que no intenta ocultar la irrealidad. Además, nos mejora con sus moralejas.*

E. *La filosofía y la sabiduría están por encima del arte.* [1] *Una ciudad está mejor adornada con hombres superiores que con edificios y cuadros.*

[2] *Los hombres superiores se ven por doquier, no están atados a un sitio.*

F. *Ejemplo de representación de una obra fantástica.*

A [1] En el espacio de tiempo que pasó en el templo, y éste fue largo II 22 hasta que se le anunció al rey que habían llegado unos extranjeros, Apolonio dijo:

–Damis, ¿tiene algún valor la pintura?

–Sí –respondió–, si es también verdad.

–¿Y en qué consiste ese arte?

–En la mezcla de cuantos colores existen: los azules con los verdes, los blancos con los negros y los rojos con los amarillos.

–¿Y por qué los mezclan? Pues no es sólo para dar color, como los cosméticos.

–Por una imitación –contestó–, y por representar un perro, un caballo, un hombre, una nave y cuanto contempla el sol. Además incluso representa al propio sol, unas veces con sus cuatro caballos, como allí se dice que se muestra, otras veces incluso dejando un trazo de fuego en el cielo, cuando pinta el éter y la residencia de los dioses.

–¿Una imitación es, pues, la pintura, Damis?

–¿Qué otra cosa? –dijo–. Pues si no hiciera eso, parecería obtener a lo tonto coloridos ridículos.

[2] –Y de las cosas que se ven en el cielo –añadió Apolonio– cuando las nubes se desgajan unas de otras: centauros y cabriciervos, así como, por Zeus, lobos y caballos, ¿qué dirás? ¿No son producto de la imaginación?

–Parece –contestó.

–Entonces, Damis –dijo–, ¿la divinidad es un pintor y, abandonando el carro alado en el que viaja poniendo orden en lo divino y lo humano, se sienta entonces, por entretenerse y dibujar esas cosas, como los niños en la arena?

Se sonrojó Damis al ponerse en evidencia en qué absurdo venía a dar su argumento. No obstante, Apolonio, por no humillarlo, pues no era hiriente para sus refutaciones, le dijo:

–Pero no querías decir eso, Damis, sino más bien que éstas, por lo que se refiere a la divinidad, vagan por el cielo informes y como el azar las dispuso, pero que nosotros, dotados por naturaleza de la capacidad de imitación, las sometemos a un orden y las formamos.

–Pensemos más bien eso, Apolonio, pues es más verosímil y mucho mejor:

[3] –Así pues, es doble el arte de la imitación, Damis, y debemos pensar que hay una que imita con la mano y la mente (ésta es la pintura) y otra que sólo representa con la mente.

–No doble –dijo Damis–, sino conviene pensar que una es la más perfecta, la pintura, que puede llevar a cabo representaciones con la mente y con la mano, y que la otra es una parte de aquélla, pues uno cualquiera, incluso sin tener capacidad pictórica, percibe e imita con la mente, pero no podría utilizar la mano para pintar.

–¿Acaso, Damis –repuso–, por tener lisiada la mano por un golpe o una enfermedad?

–No, por Zeus –contestó–, más bien por no haber tocado nunca un pincel ni una herramienta, ni un color; por carecer, por tanto, del aprendizaje de pintar.

–Así pues, Damis –dijo–, ambos estamos de acuerdo en que la capacidad de imitación les viene a los hombres de la naturaleza, pero la capacidad pictórica, de la destreza. [4] Esto mismo se evidenciaría acerca del arte plástico. Y la misma pintura me da la impresión que no la consideras sólo como lo que se obtiene por medio de los colores, pues un solo color les bastó para ella a los pintores más antiguos, y al evolucionar usó cuatro, y luego más; sino que también al dibujo, aun sin color, que efectivamente combina luz y sombra, es justo llamarlo pintura, dado que también en éstas se ve parecido, forma, inteligencia, poder y audacia, aunque éstas carezcan de colores y no se represente ni la sangre ni la plenitud de una cabellera o una barba, sino que, compuestas de forma simplificada, representa un hombre rubio o canoso. Incluso si dibujamos a alguno de los indios con una línea blanca, se verá sin duda que es negro, pues lo achatado de la nariz, los cabellos de punta, la mandíbula prominente y esa especie de espanto en los ojos le dará aspecto de negro a lo que se ve y representará un indio para quienes lo vean de forma no carente de inteligencia. [5] Por lo cual diría que incluso los que ven las obras de la pintura requieren capacidad de imitación, pues nadie podría elogiar un caballo o un toro pintados, sin tener en la mente al animal al que se representa. Ni nadie admiraría al *Áyax* de Timómaco, que ha sido representado por él en su locura, si no asume en su mente una imagen de *Áyax* y también que era verosímil que, tras haber matado los rebaños de Troya, se sentara exhausto, concibiendo el proyecto de darse muerte también a sí mismo. Estas obras de arte de Poro, Damis, ni hemos de considerarlas solamente como obras de forja, pues parecen pinturas, ni como obras de pintura, pues han sido forjadas; consideremos, por tanto, que constituyen un elaborado producto de un hombre pintor y bronceista, como lo que se describe en Homero acerca del escudo de Aquiles [*Ilíada*, XVIII, 483 ss.]. También éstas están llenas de «matadores y moribundos» y dirás que «la tierra se cubre de sangre» [*Ilíada*, IV, 451] aunque es de bronce.

[...]

VI 19 B [1] –Pregunta –le insistieron–, pues de alguna forma a una pregunta le sigue un razonamiento.

Así que Apolonio les dijo:

–Acerca de los dioses será la primera pregunta que os haré. ¿En virtud de qué enseñanza habéis presentado imágenes de dioses insólitas y ridículas a los hombres de aquí, salvo en unos pocos casos? ¿En unos pocos? Más bien en poquísimos, en los que se han erigido de forma sabia y adecuada a un dios, pero el resto de vuestras imágenes parece que honra a animales irracionales e innobles más que a dioses.

Disgustado, repuso Tespesión:

–Y nuestras estatuas, ¿cómo dirías que están erigidas?

–Sin duda de la forma más hermosa y reverente en que se puede representar a dioses –contestó.

–Hablas, supongo –prosiguió–, del Zeus de Olimpia y de la imagen de Atenea y de la diosa de Cnido, de la Argiva y de cuantas otras hay igualmente hermosas y llenas de encanto.

–No sólo de esas –respondió–, sino afirmo que absolutamente toda la estatuaria entre los demás se atiene a lo decoroso, pero que vosotros ridiculizáis lo divino, en vez de creer en ello.

–Así que los Fidias y los Praxíteles, según eso –argumentó Tespesión–, tras haber subido al cielo y hecho moldes de las figuras de los dioses, los reprodujeron por su arte, ¿o es que había otra cosa que los condujo a moldearlos?

–Otra cosa –contestó Apolonio– plena, además, de sabiduría.

–¿Y cuál? –insistió–. Pues no podrías decir otra cosa que la imitación.

[2] –Son obra de la fantasía –aclaró–, una artesana más hábil que la imitación. Pues la imitación hará su obra de lo que vio, pero la fantasía, incluso de lo que no vio, pues la concebirá por referencia a lo existente. Y mientras que a la imitación la sacude a menudo el estupor, a la imaginación, nada, pues se dirige, intrépida, a lo que ella misma concibió. Es menester seguramente que si uno concibe la imagen de Zeus, lo vea con el cielo, las estaciones y los astros, como Fidias emprendió en su día su tarea. Y si va a plasmar a Atenea, es menester que conciba en su mente el ejército, la sabiduría, las artes, y cómo surgió de un salto del propio Zeus. Pero si hicieras un halcón, una lechuza, un lobo o un perro, y lo llevaras a los templos en vez de a Hermes, Atenea y Apolo, los animales y las aves parecerán estimables, como tales imágenes, pero los dioses se verán muy menoscabados en su propia dignidad.

[3] –Me parece que censuras superficialmente nuestra religión –contestó–; pues si algo hay sabio en los egipcios es exactamente no ser arrogantes respecto a las imágenes de los dioses, sino hacerlas simbólicas y con un significado oculto, porque parezcan de ese modo más venerables.

Echándose a reír prosiguió Apolonio:

–¡Vaya, hombre, grande es el beneficio que os ha reportado la sabiduría de los egipcios y etíopes, si va a parecer más venerable y más divino vuestro perro, vuestro ibis y vuestro macho cabrío! Pues eso es

lo que le estoy oyendo decir al sabio Tespesión. Pero, de hecho, ¿qué hay de venerable o atemorizador en ellas? Pues que los perjuros, los sacrílegos y la tropa de los ladrones de altares desprecien tales imágenes es más natural que el que las teman, y si son más venerables, en tanto que comportan un significado oculto, algo mucho más venerable resultarían los dioses en Egipto si no se les hubiera erigido ninguna estatua, sino usarais de la teología de otra forma más sabia y misteriosa. Pues seguramente era posible levantarles templos y haber fijado altares, así como establecido lo que era preciso sacrificarles y lo que era preciso no sacrificarles, y cuándo y en qué medida, y con qué dichos y qué hechos, y no haber introducido imagen alguna, sino haber dejado imaginar a los dioses a quienes frecuentan los templos, pues la mente delinea y configura algo mejor que la artesanía. Pero vosotros les habéis impedido a los dioses que sean vistos e imaginados de forma hermosa.

[...]

V 21 C [1] Residía por entonces en Rodas el flautista Cano, que era considerado el hombre que mejor tocaba la flauta. Así que, llamándolo, le dijo:

–¿Qué efecto produce el flautista?

–Todo el que el oyente quiera –respondió.

–Con todo –añadió– muchos de los oyentes prefieren ser ricos en vez de oír la flauta. ¿Es que vuelves ricos a los que notas que lo desean?

–De ningún modo –repuso–, aunque lo quisiera.

–¿Y qué? ¿Vuelves apuestos a los jóvenes del auditorio? Porque todos aquellos en los que hay algo de juventud quieren parecer hermosos.

–Ni eso –respondió–, aun teniendo el máximo encanto en la flauta.

–¿Qué es, pues –añadió–, lo que piensas que quiere el oyente?

–¿Qué otra cosa –contestó Cano– sino que el afligido adormezca su pena con la flauta, que el alegre llegue a estar más contento que antes y el amante más apasionado y el aficionado a los sacrificios más inspirado por los dioses y pleno de himnos?

[2] –Y ese efecto, Cano –prosiguió–, ¿lo produce la propia flauta por estar hecha de oro, o de oricalco, o de una tibia de ciervo o de asno como otras, o es otra cosa la que posee ese poder?

–Otra cosa, Apolonio –repuso–. Pues es la música, sus modos, la capacidad de combinar modulaciones y la facilidad de variaciones propios del arte de tocar la flauta, así como los caracteres de las armonías, lo que conforma a los oyentes y hace de sus almas cuanto quieren.

[3] –Entiendo, Cano –dijo Apolonio–, lo que hace tu arte. Pues su variedad y su adaptación a todos los modos es en lo que te ejercitas y lo que les brindas a los que acuden ante ti. Pero me parece que, además de las cualidades que has mencionado, la flauta precisa de otras: facilidad

para respirar, habilidad con la boca y que el flautista tenga buena mano. Hay facilidad para respirar si el soplo es claro y limpio y si la garganta no suena, pues hace el efecto de un sonido poco musical. Hay habilidad con la boca si los labios, adaptados al estrangul de la flauta, la tañen sin inflar los carrillos. Y que el flautista tenga buena mano lo considero muy importante, y ello ocurre si la muñeca no se cansa de estar doblada y si los dedos no son lentos para revolotear sobre los sonidos; pues el cambiar rápidamente de modo a modo les es dado más bien a los que tienen buena mano. Si posees todas estas dotes, ánimo y toca la flauta, Cano, pues Euterpe está contigo.

[...]

D [1] Dicen que Apolonio comenzó por preguntar a sus camaradas V 14 lo siguiente:

–¿Existe una mitología?

–Sí, por Zeus –dijo Menipo–, al menos la que los poetas elogian.

–¿Y qué consideras a Esopo?

–Un mitólogo y fabulista; es todo.

–¿Y en cuál de las dos clases de mitos hay sabiduría?

–En los de los poetas –contestó–, pues se cantan como de sucesos ocurridos.

–¿Y de los de Esopo, qué?

–Ranas, asnos y charlatanerías aptos para que los devoren viejas y niños –repuso.

–Aun así –dijo Apolonio–, a mí me parecen más convenientes para la sabiduría los de Esopo. Pues los que se refieren a los héroes, de los que se nutre toda poesía, incluso corrompen a los que los escuchan, puesto que los poetas relatan amores insólitos, bodas entre hermanos, calumnias contra los dioses, devoraciones de hijos, innobles trapacerías y pleitos, y su pretensión de realidad lleva al apasionado, al envidioso y al afanoso, por enriquecerse o por convertirse en tirano, a emular las historias. Esopo, en cambio, por su sabiduría, lo primero, no se contó en el común de los que narran tales cosas, sino que se dirigió por su propio camino. Además, al igual que los que comen bien con los alimentos más simples, enseña grandes cosas a partir de temas de poca importancia, y, tras ofrecer la historia, le añade el «haz» o el «no hagas». [2] De otra parte, se implica en el amor a la veracidad más que los poetas. Pues ellos fuerzan sus propias historias para que parezcan plausibles. Él, en cambio, tras anunciar una historia que es falsa (todo el mundo lo sabe), por el hecho mismo de no hablar de cosas verdaderas es veraz. Además, el poeta, tras haber contado su propia historia, le deja al lector sano someterla a prueba de si realmente sucedió. Pero el que narra una historia fingida y extrae de ella una moraleja, como Esopo, evidencia que se vale del fingimiento para beneficio del oyente. Encantador es también en él su hacer a los animales más agradables y dignos de interés para los hombres, pues habituados desde niños a es-

tas historias y criados por ellas, formamos opiniones acerca de cada uno de los animales: unos serían como reyes; otros, simples; otros, ingeniosos; otros, íntegros. En cambio, el poeta, tras decir «muchas son las formas de lo divino» [Eurípides, *Alceste*, 1159] o algo por el estilo, se marcha tras despedir al coro. Esopo, tras añadir un oráculo a su historia, deja a la concurrencia en la conclusión que se propuso.

[...]

IV 7 E [1] Al ver que los esmirneos se dedicaban con interés a toda clase de actividades intelectuales, les dio ánimos e hizo crecer su interés por ellas. Les exhortaba asimismo a que pensaran en sí mismos más que en el aspecto de la ciudad; pues, aunque era la más hermosa de cuantas ciudades hay bajo el sol, el mar le era accesible, y poseía las fuentes del zéfiro, sin embargo, era más grato que se coronara de hombres de verdad que de pórticos, pinturas y más oro del debido; [2] que los edificios permanecen en su sitio, sin que se los vea en ninguna otra parte salvo en el lugar de la tierra en el que están, pero los hombres de bien por todas partes se ven y por todas partes dejan oír su voz, así que a la ciudad en la que han nacido la hacen parecer grande en proporción al número de ellos mismos que pueden recorrer la tierra. Decía que las ciudades tan hermosas como aquella se parecían a la estatua de Zeus que Fidias culminó en Olimpia, pues permanecía sentada (así le pareció bien al artista), pero que en cambio los hombres que van a todas partes en nada se diferencian del Zeus homérico que ha representado Homero en muchas formas, haciéndolo más maravilloso que el de marfil, pues el uno es visible en la tierra, pero el otro se adivina por todas partes en el cielo.

[...]

II 20 F. Cuentan que vieron un templo delante de la muralla, poco menor de cien pies, de piedra recubierta de estuco y que en su interior se había construido un santuario algo pequeño en proporción al templo, que era tan grande y rodeado de columnas, pero digno de admiración. Se hallaban clavados en cada muro unos paneles de bronce que tenían grabadas las hazañas de Poro y Alejandro. Se habían forjado en latón, plata, oro y bronce negro elefantes, caballos, soldados, yelmos, escudos; las lanzas, los dardos y las espadas, todo de hierro. Como el tema de una pintura famosa, como si fuera algo de Zeuxis, Polignoto o Eufránor; que gustaban del claroscuro, lo animado, la profundidad y el relieve, así se hacía visible, dicen, también allí y los materiales se habían dispuesto como colores.

También era agradable el propio carácter de la pintura. Aunque Poro los había dedicado tras la muerte del macedonio, en ellos el macedonio aparece vencedor; cura a Poro herido y le hace donación de la India, que había pasado ya a su poder.

2. Imágenes, proemio, «Como», «El nacimiento de Hermes» [traducción española de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira en: *Filóstrato el Viejo*, Imágenes, *Filóstrato el Joven*, Imágenes, *Calístrato*, Descripciones, Madrid, Siruela, 1993, pp. 33-34, 34-37, 80-82].

Temas y estructura:

A. Motivo y fundamentos teóricos para interpretar las obras de arte de la colección de Nápoles. [1] *Hay que aprender la pintura, igual que la poesía: ambas brotan de la sabiduría.* [2] *La mimesis.* [3] *Esencia de la escultura o arte plástica.* [4] *Esencia de la pintura.* [5] *Motivo de este texto.*

B. Como: la comitiva nupcial. [1] *La situación: de noche ante un lecho nupcial.* [2] *La representación de Como durmiendo.* [3] *Sin rostro, la representación es ciega. La distribución de la luz y la sombra.* [4] *El objetivo de la pintura no es la cercanía exterior a la naturaleza, sino la concordancia interior.* [5] *El movimiento y el ruido de la comitiva son representados.*

C. El nacimiento de Hermes. [1] *Breve esbozo del mito representado.* [2] *El nacimiento: significado de este proceso y movimiento interior y exterior.* [3] *La representación de los pensamientos de los participantes.* [4] *Hilaridad en el rostro de Apolo tras descubrir el robo.*

A [1] Quien no ama la pintura es injusto con la verdad, es injusto con toda la sabiduría que les ha sido dada a los poetas –pues tanto éstos como los pintores contribuyen por igual al conocimiento de los hechos y la apariencia de los héroes– y desprecia las proporciones por las que el arte se vincula a la razón. [2] Para el que quiere ejercer su ingenio, la pintura fue inventada por los dioses a partir de las formas naturales, como los prados pintados por las Estaciones o los fenómenos celestes; pero para quien investiga el origen del arte, es la imitación el hallazgo más antiguo y más afín a la naturaleza, y fueron hombres sabios quienes la inventaron, llamándola unas veces pintura y otras arte plástica. I,1,1

[3] Hay muchas formas de arte plástica: el modelado propiamente dicho, la imitación en bronce, la obra de quienes trabajan el mármol blanco o el de Paros, la talla en marfil y, por Zeus, hasta la glíptica. [4] La pintura, en cambio, está basada en los colores, y, aunque sólo se sirve de éstos, con ellos se las ingenia mejor que el arte plástica con sus muchos medios. Porque reproduce el sombreado y permite reconocer la mirada del loco o de quien está triste o alegre. Un artista plástico no es capaz de reproducir el brillo de los ojos, mientras que la pintura sabe representar el ojo azul, verde o negro, y conoce también la cabellera rubia, pelirroja o dorada, el color de los vestidos y de las armas, las habitaciones, las casas, los bosques, las montañas, las fuentes y la atmósfera que todo lo envuelve. 2

La historia de quienes han sobresalido en este arte, y la de las ciudades y reyes que le rindieron culto, ha sido ya contada por otros, en 3

especial por Aristodemo de Caria, a quien visité hace cuatro años para estudiar pintura. Pintaba éste siguiendo la técnica de Eumelo, pero con mucho más encanto. El presente libro no trata de pintores ni de sus biografías, sino que ofrece descripciones de pinturas que sirvan de modelo a los jóvenes, para que aprendan a interpretarlas y se apliquen a una tarea estimable.

- 4 [5] He aquí cómo me surgió la idea de este tratado: estaban celebrándose juegos en Nápoles, ciudad de Italia fundada por griegos y cuyos habitantes demostraban su helenismo en su pasión por la palabra; yo no quería exponer en público mis discursos, pero una multitud de jóvenes venía a importunarme ante la casa de mi huésped. Vivíamos extramuros, en un barrio residencial frente al mar; había allí un pórtico orientado al céfiro, de cuatro –creo– o cinco pisos, con vistas al Tirreno. Cuantos mármoles puede proporcionar el lujo se daban cita en él, brindando esplendor al edificio, pero su mayor gala la constituían los cuadros que colgaban de sus paredes, que me parecieron coleccionados con muy buen criterio, pues se manifestaba en ellos la maestría de muchos pintores.
- 5 Se me había ocurrido a mí describir las pinturas cuando el jovencísimo hijo de mi huésped, que a la sazón tenía diez años, pero que era un niño muy aplicado y lleno de curiosidad por aprender, tras no quitarme ojo mientras yo iba y venía de cuadro en cuadro, me pidió que se los explicase. Para no parecerle descortés, le dije: «Sea, pues. Haremos de ellos el tema de un discurso en cuanto vengan los jóvenes». Cuando éstos llegaron, les dije: «Que el niño se ponga delante. A él irán dedicadas mis palabras. Seguidme vosotros, y no sólo escuchéis, sino también haced preguntas si no entendéis algo de lo que voy a deciros».

[...]

- 1,2,1 B [1] El dios Como, al que los hombres deben sus alegres comitivas, está colocado a las puertas de una habitación, doradas, según creo, pues no es fácil distinguir el color, ya que es de noche. La noche no aparece personificada, pero el tema la presupone, y el pórtico pone de manifiesto
- 2 la riqueza de la pareja de recién casados que yace en el interior. [2] Ha llegado Como, joven entre jóvenes, tierno y aún niño, enrojecido por el vino y dormido de pie bajo los efectos de la borrachera. Duerme, y su cara cae sobre el pecho ocultando el cuello, y sostiene con la mano izquierda un venablo. Esta mano aparece relajada y suelta, como es normal cuando, al empezar a dormirmos, el sueño nos invade y la mente discurre hacia el olvido; por la misma razón, la antorcha que empuña la diestra parece deslizarse a medida que el sueño va relajando la mano. Temiendo Como que el fuego se acerque a su cuerpo, cruza la pierna izquierda sobre la derecha y dirige la antorcha hacia su izquierda, estirando el brazo y doblando la rodilla para evitar el calor del fuego.
- 3 [3] Al representar personajes jóvenes, es obligado que los pintores les pongan cara, pues sin ella las pinturas quedan como ciegas; sin embargo, este Como no precisa apenas de cara, pues inclina la cabeza

y recibe su sombra. Esto quiere decir; pienso, que los muchachos de su edad no deben participar en este tipo de festejos con la cabeza descubierta. El resto del cuerpo está perfectamente representado, pues la antorcha le da luz y lo ilumina por entero. [4] Digna de elogio es la corona de rosas, pero no sólo por su mero aspecto (no es tarea complicada –con tonos amarillos y azules, por ejemplo– imitar la forma de las flores), sino también por el aprecio que merece la blandura y delicadeza de la guirnalda. Digna de alabanza es también la apariencia perlada de rocío de las rosas, y afirmo que hasta su aroma está pintado.

4

[5] ¿Y qué describir de la alegre comitiva? ¿Qué, sino los propios participantes? ¿O es que no hieren tus oídos los crótalos y los sones de la flauta y los confusos cánticos? Las antorchas emiten su incierta luz, suficiente para que los juerguistas puedan ver lo que tienen justo delante de sus narices, pero no para que nosotros podamos verlos. Resuenan múltiples carcajadas y las mujeres se mezclan con los hombres, arrebatándoles sus sandalias y vestidos y poniéndoselos contra la norma habitual. Los festejos se prestan a que las mujeres se disfracen de hombres y los hombres «adopten vestiduras femeninas» [Eurípides, *Bacantes*, 836 y 852] e imiten los andares de las mujeres. Y las coronas de flores han perdido ya su frescura, y ha desaparecido su alegría al aplastarse sobre las cabezas en la desordenada carrera; pues la libertad de las flores aborrece la mano que las marchita antes de tiempo. El cuadro representa también, de alguna forma, la algarabía que acompaña a la fiesta: los dedos de la mano diestra golpean la palma cóncava de la izquierda, de modo que las manos choquen al unísono entre sí, imitando el sonido de los címbalos.

[...]

C [1] El recién nacido, aún en pañales, que conduce ganado hacia una grieta de la tierra y le roba las armas a Apolo, es Hermes. Muy divertidos son los hurtos del dios. Dícese que Hermes, cuando Maya le dio a luz, se aficionó a robar; actividad en la que alcanzó gran pericia; y no lo hizo nunca por necesidad, sino por diversión y por juego. Si quieres seguir su rastro, mira la pintura. Nació en las crestas del Olimpo, en su propia cumbre, morada de los dioses. Dice Homero [*Odisea*, VI, 42 ss.] que allí no se siente la lluvia ni se oye el viento, sino que por su enorme altura el Olimpo ni siquiera es azotado por la nieve, y es un lugar absolutamente divino y libre de todos los embates que sufren las montañas de los hombres. [2] Aquí las Horas cuidan del recién nacido Hermes. El pintor las ha figurado a cada cual según la estación que representa; envuelven al niño en pañales y esparcen las más bellas flores para realzarlos. Mientras se vuelven a la madre de Hermes, que reposa en su lecho de parturienta, el niño se desliza fuera de sus pañales, comienza a caminar y desciende del Olimpo. La montaña se regocija con él, mostrando una sonrisa totalmente humana. Repara en que el Olimpo se alegra porque Hermes ha nacido en él.

2

- 3 [3] ¿Qué es lo robado? Bueyes que pastan en las laderas del Olimpo,
con los cuernos de oro y el pelaje más blanco que la nieve –están consa-
grados a Apolo–, y que Hermes conduce por un camino serpenteante
hasta una hendidura de la tierra, con intención no de que mueran, sino
de que permanezcan ocultos durante un solo día, hasta que su pérdida
enoje a Apolo; y el niño, como si no hubiese tenido parte en el asunto,
vuelve a introducirse en los pañales. Apolo se dirige a Maya, reclaman-
do sus bueyes, pero ella no le hace caso, pues cree que el dios está
4 diciendo disparates. ¿Quieres saber lo que dice él? Porque, por la ex-
presión de su rostro, parece que no sólo emite sonidos, sino que pro-
nuncia verdaderas palabras. Es como si estuviera diciendo a Maya: «Tu
hijo, el que has parido ayer, me ha ultrajado, pues el ganado que tanto
me complace me lo ha escondido dentro de la tierra, y no sé dónde. Voy
a matarlo y a enterrarlo más hondo que él a mis bueyes». Ella se asom-
5 bra, sin entender una palabra de lo que dice. [4] Aún discuten entre
ellos cuando Hermes se coloca detrás de Apolo y, saltando ágilmente
sobre su espalda, desata con sigilo el arco del dios; mientras lo está
robando, nadie lo ve, pero después no puede evitar ser descubierto. En
este punto se revela la sutileza del pintor, capaz de mezclar en la expre-
sión de Apolo la cólera y el regocijo. Pero su alegría es incipiente, pues
no ha logrado sustituir del todo a la ira.

PLOTINO

Textos de las *Enéadas*

Véase el capítulo IV, 8

Plotino nació el año 205 d. C., no se sabe dónde. Con veintiocho años empezó a estudiar filosofía, primero durante once años en Alejandría. A los cuarenta años de edad se trasladó a Roma, donde diez años después empezó a escribir ensayos filosóficos para su entorno. Porfirio los reunió y los publicó en forma de seis «enéadas». Plotino murió el año 269 o 270, tras haberse marchado de Roma poco tiempo antes.

Enéadas, I, 6, «Sobre la belleza» [traducción española de Jesús Igal en: Porfirio, Vida de Plotino, y Plotino, Enéadas I-II, Madrid, Gredos, 1992, pp. 275-293].

Tema: lo bello.

Estructura: [1] *La universalidad de lo bello. La cuestión: ¿qué es bello?* [2] *Lo bello no puede residir sólo en la proporción, en la simetría de las partes, pues si el todo es bello, también han de serlo las partes.* [3] *Tampoco la belleza anímica y espiritual puede basarse en la simetría.* [4] *Es bello lo que el alma, que está en el lado de la Esencia, reconoce como afín a ella.* [5] *Esta afinidad consiste en participar en la fuerza divina de formación, en la idea.* [6] *Lo bello se conoce como la multiplicidad en la materia que corresponde a la unidad interior de la idea.* [7] *La belleza del color es la idea de la luz, que brilla y resplandece en tanto que tal. Su expresión más pura es el fuego.* [8] *La belleza de los sonidos consiste en unas relaciones armónicas determinadas que en tanto que idea forman y dominan los sonidos.* [9] *También la percepción de lo bello espiritual provoca, especialmente en las almas movidas por el amor, estremecimiento y conmoción, igual que sucede con lo bello sensorial.* [10] *La emoción y la exaltación al contemplar un alma bella se basa en la belleza del alma incolora y en el resplandor de sus virtudes.* [11] *El alma es bella en la medida en que es.* [12] *La fealdad del alma consiste en añadidos externos, en que el alma se dirija al cuerpo y a la materia.* [13] *Por tanto, el alma bella es el alma purificada de lo terrenal, igual que las virtudes causan libertad respecto de lo terrenal, de lo impuro, del placer.* [14] *El alma bella es forma pura, espíritu puro, semejante a Dios, verdaderamente ente y por tanto bella.*

[15] *Lo verdaderamente ente es bello y bueno; lo no verdaderamente ente es feo y malo.* [16] *Dominados por el espíritu o el alma, los cuerpos se vuelven bellos.* [17] *El yo auténtico, que aspira a lo bueno, contempla en su meta la verdadera belleza.* [18] *Esta belleza, la fuente de toda la belleza terrenal, estremece, causa amor verdadero y es la auténtica meta.* [19] *El camino hacia lo bello nos aleja de aquí y nos devuelve al sitio de donde vinimos.* [20] *Lo bello se ve con la vista interior, y sólo por lo bello.* [21] *El ámbito de lo bello es el más allá, las ideas, lo espiritual, lo bueno, lo ente primigenio.*

- 1 [1] La belleza se da principalmente en el ámbito de la vista. Pero también se da en el ámbito del oído y conforme a combinaciones de palabras; mas también se da en la música, y aun en toda clase de música, pues también hay melodías y ritmos bellos. Y si, abandonando la percepción sensible, proseguimos hacia lo alto, también tenemos ocupaciones, acciones y hábitos bellos, ciencias bellas y la belleza de las virtudes. ¿Existe además alguna belleza anterior a éstas? La discusión misma lo mostrará.

¿Cuál es, pues, la causa de que aun los cuerpos aparezcan bellos y de que el oído asienta a los sonidos conviniendo en que son bellos? Y cuantas cosas dependen directamente del alma, ¿en virtud de qué son todas bellas? ¿Y todas las cosas bellas lo son en virtud de una sola y misma belleza o es distinta la belleza que hay en un cuerpo de la que hay en otra cosa? ¿Y cuáles son ésta o estas bellezas? Porque hay cosas, como los cuerpos, que son bellas no por sus sustratos mismos, sino por participación, mientras que otras son bellezas ellas mismas, por ejemplo la naturaleza de la virtud. En efecto, unos mismos cuerpos parecen ora bellos, ora no bellos, como que una cosa es ser cuerpos y otra ser bellos. ¿En qué consiste, pues, esa belleza presente en los cuerpos? He aquí el primer punto que hay que examinar.

[2] ¿Qué es, pues, lo que concita las miradas de los espectadores y las vuelve hacia sí, las atrae y les hace disfrutar del espectáculo? Averiguado esto, bien puede ser que, «sirviéndonos de ello como de escala» [Platón, *Banquete*, 211 c 3], podamos contemplar aun las bellezas restantes. Pues bien, todos o poco menos que todos afirman que es la proporción de unas partes con otras y con el conjunto, a una con el buen colorido añadido a ella, la que constituye la belleza visible, y que para las cosas visibles, como para todas las demás en general, el ser bellas consiste en estar bien proporcionadas y medidas.

Según esta teoría, nada que sea simple, sino forzosamente sólo lo compuesto, será bello. Además, según esta teoría, será bello el conjunto, mientras que las partes individuales no estarán dotadas de belleza por sí mismas, pero contribuirán a que el conjunto sea bello. Y, sin embargo, si el conjunto es bello, también las partes deben ser bellas, pues cierto es que la belleza no debe constar de partes feas, sino que

debe haber tomado posesión de todas ellas. Además, según esta teoría, los colores bellos, al igual que la luz del sol, siendo simples, no tomando su belleza de la proporción, quedarían excluidos de ser bellos. Y el oro, ¿cómo podrá ser bello? Y el relámpago o los astros, de noche, ¿serán dignos de verse por ser bellos? Y con los sonidos ocurre lo mismo: el sonido simple habrá desaparecido, a pesar de que muchas veces cada sonido de los que hay en un conjunto bello es bello aun por sí mismo. Y en los casos en que, aun manteniéndose la misma proporción, un mismo rostro aparezca unas veces bello y otras no, ¿cómo no habrá que admitir que la belleza es otra cosa por encima de la proporción y que la proporción es bella por otra cosa?

[3] Y si, pasando a las ocupaciones y a los razonamientos bellos, atribuyeran a la proporción la causa de la belleza aun en estas cosas, ¿qué proporción cabría aducir en ocupaciones, leyes, enseñanzas o ciencias bellas? ¿Cómo puede haber proporción entre teorema y teorema? Si es porque armonizan, también habrá concordancia y armonía entre malos teoremas. Efectivamente, la tesis de que «la justicia es una auténtica simpleza» armoniza y consueña con la de que «la morigeración es bobería», y concuerda la una con la otra. Pues bien, todas las virtudes son bellezas del alma y bellezas más verdaderas que las anteriores; pero proporcionadas, ¿cómo pueden serlo? No son proporcionadas ni al modo de las magnitudes ni al modo del número, aunque haya varias partes en el alma. Porque ¿cuál sería la fórmula para la composición o la combinación de esas partes o de esos teoremas? ¿Y en qué consistiría la belleza de la Inteligencia, si la Inteligencia está a solas?

[4] De nuevo, pues, reanudando el tema, digamos lo primero en qué consiste por cierto la belleza que hay en los cuerpos. Efectivamente, es algo que se hace perceptible aun a la primera ojeada, y el alma se pronuncia como quien comprende y, reconociéndolo, lo acoge y como que se ajusta con ello. En cambio, si tropieza con lo feo, «se repliega» [Platón, *Banquete*, 206 d 6], y reniega y disiente de ello porque no sintoniza con ello y está ajena a ello. Pues bien, nuestra explicación es que, como el alma es por naturaleza lo que es y procede de la Esencia que le es superior entre los seres, en cuanto ve cualquier cosa de su estirpe o una huella de lo de su estirpe, se alegra y se queda emocionada y la relaciona consigo misma y tiene remembranza de sí misma y de los suyos.

[5] -¿Pues qué parecido tienen las cosas de acá con las cosas bellas de allá? Además, si tienen parecido, concedamos que sean parecidas. Pero ¿en virtud de qué son bellas tanto las de allá como las de acá?

-Nuestra respuesta es que las de acá lo son por participación en una forma. Porque todo lo informe, como es susceptible por naturaleza de conformación y de forma, si no participa en una razón y en una forma, es feo y queda fuera de la Razón divina. Y ésta es la fealdad absoluta. Pero también es feo lo que no ha sido dominado por la conformación y la razón, debido a que la materia se resistió a dejarse conformar del

todo por la forma. Es, pues, la forma la que, con su advenimiento, compone y coordina lo que va a ser algo uno compuesto de muchos, lo reduce a una sola comunidad y lo deja convertido, por la concordia, en unidad, supuesto que, como la forma era una, también lo conformado por ella debía ser uno, como podía serlo constando de muchas partes. Y, una vez que ha sido ya reducido a unidad, es cuando la belleza se asienta sobre ello dándose tanto a las partes como a los todos. Porque cuando toma posesión de algo uno y homogéneo, da al todo la misma belleza que a las partes. Por ejemplo, unas veces será el arte el que dé belleza a una casa entera junto con sus partes, mientras que otras una naturaleza particular dará belleza a una sola piedra.

He aquí, pues, cómo se origina el cuerpo bello por la comunión con una razón originaria de Seres divinos.

- 3 [6] Ahora bien, el cuerpo bello es conocido por la facultad destinada a presidirlo. Ninguna más autorizada que ella para juzgar de sus propios objetos siempre que ratifique sus juicios el alma restante y, aun tal vez, que ésta se pronuncie ajustando el objeto con la forma adjunta a ella y valiéndose de aquella forma para su dictamen cual de una regla para el dictamen de lo rectilíneo.

—Pero ¿cómo es que lo inherente a un cuerpo es acorde con lo incorpóreo? ¿Cómo es que el arquitecto dictamina que la casa exterior es bella tras haberla ajustado con la forma interior de casa?

—Es que la forma exterior, si haces abstracción de las piedras, es la forma interior dividida por la masa exterior de la materia, una forma que es indivisa aunque aparezca en una multiplicidad. Así pues, cuando la percepción observa que la forma inmanente en los cuerpos ha atado consigo y ha dominado la naturaleza contraria, que es informe; cuando avista una conformación montada triunfalmente sobre otras conformaciones, congrega y apiña aquella forma desparramada, la reenvía y la mete dentro, ya indivisa, y se la entrega acorde, ajustada y amiga, a la forma interior. Es como cuando a un varón virtuoso le es grato el vislumbre de virtud que aflora en un joven porque es acorde con su propia y verdadera virtud interior.

[7] La belleza del color es simple debido a la conformación y a su predominio sobre la tenebrosidad de la materia por la presencia de la luz, que es incorpórea y es razón y forma. De ahí que el fuego mismo sobrepase en belleza a los demás cuerpos, porque tiene rango de forma frente a los demás elementos: por posición, está arriba y es el más sutil de todos los cuerpos, cual colindando con lo incorpóreo; y él es el único que no recibe dentro de sí a los demás, mientras que los demás lo reciben a él, pues aquéllos se calientan, mientras que él no se enfría, y está coloreado primariamente, mientras que los demás reciben de él la forma del color. Por eso resplandece y resplandece cual si fuera una forma. Pero si el fuego no predomina, al disminuir en luz, deja de ser bello, cual si no participara del todo en la forma del color.

[8] Por otra parte, las armonías sonoras, puesto que son las ocultas las que producen las manifestadas, hacen que el alma logre aun por esta vía una comprensión de la belleza, mostrando lo mismo en un medio distinto. Ahora bien, las armonías sensibles se caracterizan por la medida numérica, mas no en cualquier proporción, sino en la que sirva para producir una forma que predomine.

Y baste lo dicho sobre las bellezas sensibles, que no siendo más que fantasmas y como sombras evanescentes, adentrándose en la materia, la ornamentan y, apareciéndosenos, nos conmueven.

[9] Acerca de las bellezas superiores, que ya no le toca ver a la percepción sensible, sino que es el alma quien sin mediación de órganos las ve y las enjuicia, hay que contemplarlas elevándonos, tras dejar que se quede acá abajo la percepción sensible. Pero así como, en el caso de las bellezas sensibles, no les sería posible hablar sobre ellas a quienes ni las hubieran visto ni las hubieran percibido como bellas –por ejemplo, a los ciegos de nacimiento–, del mismo modo tampoco les es posible hablar sobre la belleza de las ocupaciones, de las ciencias y demás cosas por el estilo a quienes no la hayan acogido, ni sobre el «esplendor» [Platón, *Fedro*, 250 b 3] de la virtud a quienes ni siquiera hayan imaginado cuán bello es el «rostro de la justicia» [Eurípides, *Melanipa*, fr. 486] y de la morigeración, tan bello que «ni el lucero vespertino ni el matutino» [Aristóteles, *Ét. Nic.*, 1129 b 28-29] lo son tanto. Mas es preciso estarse contemplando tales bellezas con lo que el alma las mira y que, al verlas, sentimos un placer, una sacudida, una conmoción mucho más intensos que a la vista de las bellezas anteriores, como quienes están ya en contacto con bellezas reales. Porque he aquí las emociones que deben originarse ante cualquier belleza: estupor; sacudida deleitosa, añoranza, amor y conmoción placentera. Tales son las emociones que es posible experimentar y las que de hecho experimentan, aun ante las bellezas invisibles, todas o poco menos que todas las almas, pero sobre todo las más enamoradizas. Pasa como con la belleza de los cuerpos: verla, todos la ven; mas no todos sienten por igual el aguijón. Hay quienes lo sienten los que más, y de ellos se dice que están enamorados.

[10] Hemos de informarnos, pues, de los enamoradizos de las bellezas suprasensibles: «¿Qué experimentáis ante las llamadas ocupaciones bellas, los modos de ser bellos, los caracteres morigerados y, en general, las obras de virtud, las disposiciones y la belleza de las almas? ¿Qué experimentáis al veros a vosotros mismos bellos por dentro? Y ese frenesí, esa excitación, ese anhelo de estar con vosotros mismos recogidos en vosotros mismos aparte del cuerpo, ¿cómo se suscitan en vosotros?». Éstas son, en efecto, las emociones que experimentan los que son realmente enamoradizos. Pero el objeto de estas emociones ¿cuál es? No es una figura, no es un color, no es una magnitud, sino el alma, que «carece de color» [Platón, *Fedro*, 247 c 6] ella misma y está en posesión de la morigeración y del «esplendor» sin color de las demás

4

5

virtudes, siempre que veáis en vosotros mismos u observéis en otro grandeza de alma, carácter justo, morigeración pura, hombradía de masculino rostro, gravedad y, bajo un revestimiento de pudor; un temple intrépido, bonancible e impasible y, resplandeciendo sobre todo esto, la divinal inteligencia. Pues bien, aun profesando admiración y afecto por estas cosas, [11] ¿por qué las llamamos bellas? Es verdad que éstas son, y está a la vista que son y no hay cuidado de que quien las vea las llame de otro modo sino las cosas que realmente son. Pero que realmente son ¿qué? Bellas. Con todo, la razón echa de menos todavía una explicación: ¿qué son para haber hecho al alma deseable? ¿Qué es esa especie de luz que brilla en todas las virtudes?

¿Quieres, entonces, imaginar las cualidades contrarias, las cosas feas que se originan en el alma, y contraponerlas a aquéllas? La aparición del qué y del porqué de lo feo es fácil que contribuya al objeto de nuestra investigación. [12] Supongamos, pues, un alma fea, intemperante e injusta, plagada de apetitos sin cuento, inundada de turbación, sumida en el temor por cobardía y en la envidia por mezquindad, no pensando –cuando piensa– más que pensamientos de mortalidad y de bajeza, tortuosa de arriba abajo, amiga de placeres no puros, viviendo una vida propia de quien toma por placentera la fealdad de cuanto experimenta a través del cuerpo. ¿No diremos que esta misma fealdad se le ha agregado al alma como un mal adventicio que, tras estragarla, la ha dejado impura y «amalgamada» [Platón, *Fedón*, 66 b 5] con mal en abundancia y sin gozar ya de una vida y de una percepción límpidas, sino viviendo una vida enturbiada por la mezcla de mal y fusionada con muerte en gran cantidad, sin ver ya lo que debe ver un alma y sin que se le permita ya quedarse en sí misma debido a que es arrastrada constantemente hacia lo de fuera, hacia lo de abajo y hacia lo tenebroso?

Y porque no está limpia, porque es llevada al retortero atraída por los objetos que inciden en la sensación y porque es mucho lo corporal que lleva entremezclado y mucho lo material con que se junta y que ha asimilado, por eso, creo, cambió su forma por otra distinta a causa de su fusión con lo inferior. Es como si uno se metiese en el barro o en el cieno: ya no pondría de manifiesto la belleza que tenía; lo que se vería es esa capa pegada que tomó del barro o del cieno. A ése, pues, la fealdad le sobrevino por añadidura de lo ajeno; y si quiere volver a ser bello, su tarea consistirá en lavarse y limpiarse y ser así lo que era.

Si dijéramos, pues, que el alma es fea por causa de una mezcla, de una fusión y de su inclinación al cuerpo y a la materia, hablaríamos correctamente. Y en esto consiste la fealdad del alma, como la del oro: en no estar pura ni acendrada, sino inficionada de lo térreo. Expurgado esto, queda el oro, y el oro es bello si se aísla de las demás cosas y se queda a solas consigo mismo. [13] Pues del mismo modo también el alma, una vez aislada de los apetitos que tiene a través del cuerpo porque

trataba con él en demasía, desembarazada de las demás pasiones y purificada de lo que tiene por haberse corporalizado, una vez que quedó a solas, depone toda la fealdad, que trae su origen de la otra naturaleza.

Y es que, según la doctrina antigua, «la morigeración, la valentía» y toda virtud es «purificación, y la sabiduría misma lo es» [Platón, *Fedón*, 69 c]. Y por eso los ritos místéricos tienen razón al decir, con misterioso sentido, que quien no esté purificado, yendo «al Hades, yacerá en el cieno» [*ibid.*]. Porque lo impuro, por su maldad, es amigo del cieno, lo mismo que los cerdos, inmundos como son de cuerpo, se recrean en lo inundo. Porque la verdadera morigeración, ¿en qué puede consistir sino en no tener trato con los placeres del cuerpo, antes bien rehuirlos como impuros e impropios del puro? La valentía consiste en no temer la muerte; mas ésta, la muerte, consiste en que el alma esté separada del cuerpo. Ahora bien, esta separación no la teme quien gusta de quedarse a solas. La magnanimidad consiste en el desdén por las cosas de acá; y la sabiduría, en la intelección, que vuelve la espalda a las cosas de abajo y conduce el alma a las de arriba.

[14] Una vez, pues, que el alma se ha purificado, se hace forma y razón, se vuelve totalmente incorpórea e intelectiva y se integra toda ella en lo divino, de donde nacen la fuente de lo bello y todas las cosas de la misma estirpe parecidas a lo bello. Un alma subida a la inteligencia realza, por tanto, su belleza. Ahora bien, la inteligencia y las cosas derivadas de la inteligencia son la belleza propia, que no ajena, del alma, ya que entonces es realmente sólo alma. Y por eso se dice con razón que, para el alma, el hacerse buena y bella consiste en asemejarse a Dios [Platón, *Teeteto*, 176 b], porque de él nacen la Belleza y la otra porción de los seres. [15] Mejor dicho, los Seres son la Beldad, y la otra naturaleza la fealdad, que es lo mismo que el mal primario; luego también en Dios son la misma cosa bondad y beldad, o mejor, el Bien y la Beldad.

Y, por tanto, la investigación de lo bello debe ir paralela a la de lo bueno; y la de lo feo, a la de lo malo. [16] Y así, lo primero de todo hay que colocar a la Beldad, que es lo mismo que el Bien. De éste procede inmediatamente la Inteligencia en calidad de lo bello. El Alma, en cambio, es bella por la Inteligencia, mientras que las demás cosas son ya bellas por obra del Alma, porque las conforma, tanto las que entran en el ámbito de las acciones como las que entran en el de las ocupaciones. E incluso los cuerpos, cuantos son calificados de bellos, es ya el Alma quien los hace tales. Porque como el Alma es cosa divina y una como porción de lo bello, cuantas cosas toca y somete las hace bellas en la medida en que son capaces de participar.

[17] Hay que volver, pues, a subir hasta el Bien, que es el objeto de los deseos de toda alma. Si alguno lo ha visto, sabe lo que digo; sabe cuán bello es. Es deseable, en efecto, por ser bueno, y el deseo apunta al Bien; mas la consecución del Bien es para los que suben hacia lo alto,

para los que se han convertido y se despojan de las vestiduras que nos hemos puesto al bajar (como a los que suben hasta el sanctasanctórum de los templos les aguardan las purificaciones, los despojamientos de las vestiduras de antes y el subir desnudos), hasta que, pasando de largo en la subida todo cuanto sea ajeno a Dios, vea uno por sí solo a él solo incontaminado, simple y puro, de quien todas las cosas están suspendidas, a quien todas miran, por quien existen y viven y piensan, pues es causa de vida, de inteligencia y de ser.

[18] Si, pues, uno lograra verlo, ¡qué amores sentiría!, ¡qué anhelos!, deseando fundirse con él, ¡qué sacudida tan deleitosa! Porque lo propio de quien no lo ha visto todavía es el desearlo como Bien; pero lo propio de quien lo ha visto es el maravillarse por su belleza, el llenarse de un asombro placentero, el sentir una sacudida inofensiva, el amarlo con amor verdadero y con punzantes anhelos, el reírse de los demás amores y el menospreciar las cosas que anteriormente reputara por bellas. Le sucede como a los que toparon con figuras de dioses o demonios: que ya no acogerían del mismo modo bellezas de otros cuerpos. «¿Qué pensar si uno contemplara la Belleza en sí autosubsistente y pura, que no está inficionada de carnes ni de cuerpo y no reside ni en la tierra ni en el cielo» [Platón, *Banquete*, 211 a-e], para poder ser pura? Porque todas estas bellezas de acá son adventicias, están mezcladas y no son primarias, sino que proceden de aquél.

Si, pues, uno viera a aquel que surte a todos pero que da permaneciendo en sí mismo y no recibe nada en sí mismo, si perseverara en la contemplación de semejante espectáculo y gustara de él asemejándose a él, ¿de qué otra belleza tendría ya necesidad? Y es que, como ésta misma es la Belleza en sí por excelencia y la primaria, transforma en bellos a sus enamorados y los hace dignos de ser amados. «Y aquí es donde las almas se enfrentan con su lucha suprema y final» [Platón, *Fedro*, 247 b], y ése es el motivo de todo nuestro esfuerzo por no quedarnos sin tener parte en la contemplación más eximia. El que la consiguió es bienaventurado porque ha contemplado una «visión bienaventurada» [Platón, *Fedro*, 250 b 6], pero desdichado aquel que no la consiguió. Porque no es desdichado el que no consiguió colores o cuerpos bellos ni el que no consiguió poderío, ni mandos ni un reino, sino el que no consiguió eso y sólo eso por cuya consecución es menester desechar reinos y mandos sobre la tierra entera, el mar y el cielo, por si, tras abandonar y desdeñar estas cosas y volverse a aquello, lograra uno verlo.

8 [19] –¿Y cuál es el modo? ¿Cuál es el medio? ¿Cómo va uno a contemplar una «Belleza imponente» [Platón, *República*, 509 a 6] que se queda allá dentro, diríamos, en su sanctasanctórum, y no se adelanta al exterior de suerte que pueda uno verla, aunque sea profano?

–Que vaya el que pueda y la acompañe adentro tras dejar fuera la vista de los ojos y sin volverse a los anteriores reverberos de los cuer-

pos. Porque, al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas, sino, sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de la que éstas son imágenes. Porque si alguien corriera en pos de ellas queriendo atraparlas como cosa real, le pasará como al que quiso atrapar una imagen bella que bogaba sobre el agua, como con misterioso sentido, a mi entender, relata cierto mito: que se hundió en lo profundo de la corriente y desapareció. De ese mismo modo, el que se aferre a los cuerpos bellos y no los suelte, se anegará no en cuerpo, sino en alma, en las profundidades tenebrosas y desapacibles para el espíritu, donde, permaneciendo ciego en el Hades, estará acá y allá en compañía de las sombras. «Huyamos, pues, a la patria querida» [Homero, *Iliada*, II, 140], podría exhortarnos alguien con mayor verdad.

[20] –¿Y qué huida es ésta? ¿Y cómo es?

–Zarparemos como cuenta el poeta (con enigmática expresión, creo yo) que lo hizo Ulises abandonando a la maga Circe o a Calipso, disgustado de haberse quedado pese a los placeres de que disfrutaba a través de la vista y a la gran belleza sensible con que se unía. Pues bien, la patria nuestra es aquella de la que partimos, y nuestro Padre está allá.

–¿Y qué viaje es éste? ¿Qué huida es ésta?

–No hay que realizarla a pie: los pies nos llevan siempre de una tierra a otra. Tampoco debes aprestarte un carruaje de caballos o una embarcación, sino que debes prescindir de todos esos medios y no poner la mirada en ellos, antes bien, como cerrando los ojos, debes trocar esta vista por otra y despertar la que todos tienen pero pocos usan.

–¿Y qué es lo que ve aquella vista interior?

–Recién despierta, no puede mirar del todo las cosas brillantes. Hay que acostumbrar, pues, al alma a mirar por sí misma, primero las ocupaciones bellas; después cuantas obras bellas realizan no las artes, sino los llamados varones buenos; a continuación, pon la vista en el alma de los que realizan las obras bellas. ¿Que cómo puedes ver la clase de belleza que posee un alma buena? Retírate a ti mismo y mira. Y si no te ves aún bello, entonces, como el escultor de una estatua que debe salir bella quita aquí, raspa allá, pule esto y limpia lo otro hasta que saca un rostro bello coronando la estatua, así tú también quita todo lo superfluo, alinea lo torcido, limpia y abrillanta todo lo oscuro y no ceses de «labrar» tu propia estatua [Platón, *Fedro*, 252 d] hasta que se encienda en ti el divinal esplendor de la virtud, hasta que veas «a la morigeración asentada en un santo pedestal» [*ibid.*, 254 b 6-7].

Si has llegado a ser esto, si has visto esto, si te juntaste limpio contigo mismo sin temer nada que te estorbe para llegar a ser uno de ese modo y sin tener cosa ajena dentro de ti mezclada contigo, sino siendo tú mismo todo entero solamente luz verdadera no mensurada por una

magnitud, ni circunscrita por una figura que la aminore ni, a la inversa, acrecentada en magnitud por ilimitación, sino absolutamente carente de toda medida como mayor que toda medida y superior a toda cuantidad; si te vieras a ti mismo transformado en esto, entonces, hecho ya visión, confiando en ti mismo y no teniendo ya necesidad del que te guiaba una vez subido ya aquí arriba, mira de hito en hito y ve. Éste es, en efecto, el único ojo que mira a la gran Belleza; pero si el ojo se acerca a la contemplación legñoso de vicios y no purificado, o bien endeble, no pudiendo por falta de energía mirar las cosas muy brillantes, no ve nada aun cuando otro le muestre presente lo que puede ser visto. Porque el vidente debe aplicarse a la contemplación no sin antes haberse hecho afín y parecido al objeto de la visión. Porque jamás todavía ojo alguno habría visto el sol, si no hubiera nacido parecido al sol. Pues tampoco puede un alma ver la Belleza sin haberse hecho bella.

Hágase, pues, primero todo deiforme y todo bello quien se disponga a contemplar a Dios y a la Belleza. [21] Porque, en su subida, llegará primero a la Inteligencia, y allá sabrá que todas las Formas son bellas y dirá que la Belleza es esto: las Ideas, fundándose en que todas las cosas son bellas por éstas, por la progenie y sustancia de la Inteligencia. Mas a lo que está más allá de ésta, lo llamamos la naturaleza del Bien, que tiene antepuesta la Belleza por delante de ella. Así que, si se expresa imprecisamente, dirá que es la Belleza primaria; pero si distingue bien los inteligibles, dirá que la Belleza inteligible es la región de las Formas, pero que el Bien es lo que está más allá, fuente y principio de la Belleza, so pena de identificar el Bien con la Belleza primaria. En todo caso, la Belleza está allá.

CRONOLOGÍA

Homero: siglo VIII a. C.

Hesíodo: siglo VIII a. C.

Safo: ca. 600 a. C.

Heráclito: ca. 500 a. C.

Empédocles: ca. 493-433 a. C.

Polícleto: segunda mitad del siglo V a. C.

Jenofonte: ca. 430 - tras 355 a. C.

Platón: 429-347 a. C.

Aristóteles: 384-322 a. C.

Cicerón: 106-43 a. C.

Vitruvio: siglo I a. C.

Horacio: 65-8 a. C.

Dionisio de Halicarnaso: profesor en Roma del año 30 al año 8 a. C.

Séneca: 5 o 4 a. C - 65 d. C.

Quintiliano: ca. 35-100 d. C.

Dión de Prusa: ca. 40-120 d. C.

Plutarco: ca. 46-127 d. C.

Pseudo-Longino: siglo I d. C.

Luciano: 120 - tras 180 d. C.

Filóstrato: ca. 160-249 d. C.

Plotino: 205-269 o 270 d. C.

BIBLIOGRAFÍA*

Repertorios bibliográficos y obras de consulta

- (ACOSTA MÉNDEZ, E. y J. A. LÓPEZ FÉREZ, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, 2008.)
- (ALBERTE GONZÁLEZ, A. y C. CODOÑER MERINO, *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra, 2011.)
- (ALEGRE GORRI, A., *Historia de la filosofía antigua*, Barcelona, Anthropos, 1988.)
- ALLAN, D. J., «A Survey of Work Dealing with Greek Philosophy from Thales to the Age of Cicero, 1945-1949», en: *Philosophical Quarterly*, 1, 1950.
- Bibliographie für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, ed. T. Ballauf y G. Beyrodt, Stuttgart, 1951 ss.
- A Bibliography of Aesthetics and of Philosophy of the Fine Arts from 1900 to 1932*, ed. W. A. Hammond, Nueva York, 1933.
- BURSIA, C. y W. KROLL, *Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft*, Berlín, 1875 ss.
- LESKY, A., *Geschichte der griechischen Literatur*, Berna, 1957/58.
- MAROUZEAU, J., *L'année philologique. Bibliographie critique et analytique de l'Antiquité gréco-latine*, París, 1926 ss.
- (MAS, S., *Pensamiento romano: Una historia de la filosofía en Roma*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.)
- PAULY y WISSOWA, *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1894 ss.
- SCHANZ, M., *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*, Múnich, 1927.
- SCHMID, W., *Geschichte der griechischen Literatur*, Múnich, 1912-1948.

* Hemos añadido entre paréntesis a la bibliografía del autor unos cuantos títulos en español. [N. del T.]

- SCHMIED-KOWARZIK, W., «Sammelbericht über das ästhetische Schrifttum der Jahre 1913 und 1914», en: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 161, 1916; los años 1914-1916 en: *ibid.*, 165, 1918.
- TURMAKIN, A., «Bericht über die deutsche ästhetische Literatur aus den Jahren 1900-1905», en: *Archiv für systematische Philosophie*, 11, 1905; los años 1905-1909 en: *ibid.*, 16, 1910.

Bibliografía general

- ALEXANDER, S., *Beauty and the other Forms of Value*, Londres, 1933.
- BAER, H., *Grundriss eines Systems der ästhetischen Entwicklung*, Estrasburgo, 1913.
- BARTHEL, E., *Die Welt als Spannung und Rhythmus*, Leipzig, 1918.
- BERDYCZEWSKI, *Über den Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik*, Berna, 1897.
- BERGMANN, E., *Geschichte der Ästhetik und Kunstphilosophie. Ein Forschungsbericht*, Leipzig, 1914.
- , *Die Begründung der deutschen Ästhetik durch Alexander Gottlieb Baumgarten und G. Friedrich Meier*, Leipzig, 1911.
- BORINSKI, K., *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und W. v. Humboldt*, Leipzig, 1914.
- BOSANQUET, B., *A History of Aesthetics*, Londres, 1922.
- (BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols., Madrid, Antonio Machado, 2002 y 2004.)
- BRAY, L., *Du beau: Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique*, París, 1902.
- CARRIT, E. F., *The theory of beauty*, Londres, 1914.
- , *What is beauty?*, Oxford, 1932.
- , *Philosophies of beauty from Socrates to Robert Bridges being Sources of Aesthetic Theory*, Oxford, 1931.
- (CASTRO RODRÍGUEZ, S. J., *En teoría, es arte: Una introducción a la estética*, Salamanca y Madrid, San Esteban y Edibesa, 2005.)
- CORNELIUS, H., *Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik*, Leipzig, 1921.
- CROCE, B., *Breviario di Estetica*, Bari, 1913 [*Breviario de estética*, trad. J. Bregente, Madrid, Espasa-Calpe, 1985].
- , *La prima forma della «Estetica» e della «Logica»*, Messina, 1924.
- DAHMEN, T., *Die Theorie des Schönen*, Leipzig, 1903.
- DOHRN, W., *Künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik*, Hamburgo, 1907.
- DONAHNE, J. J., *The Theory of Literary Kinds. Ancient Classifications of Literature*, Iowa, 1943.
- FALTER, O., *Der Dichter und sein Gott bei den Griechen und Römern*, Würzburg, 1934.

- GASSEN, K., *Der absolute Wert in der Kunst*, Greifswald, 1921.
- GEIGER, M., *Ästhetik*, Berlín, 1921.
- GREENE, T. M., «Meaning in Music and other Arts», en: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 5, 1947.
- HÄPKE, G., *Ästhetische Einfühlung und Kontemplation*, Hamburgo, 1914.
- HARTMANN, E. von, *Philosophie des Schönen*, Berlín, 1924.
- HOSPERS, J., *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill, 1946 [*Significado y verdad en el arte*, trad. R. de la Calle, Valencia, Fernando Torres, 1980].
- HOWALD, E., «Eine vorplatonische Kunsttheorie», en: *Hermes*, 1919.
- KRANZ, W., «Das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk in der altgriechischen Literatur», en: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, 53, 1924.
- KÜLPE, O., *Grundlagen der Ästhetik*, Leipzig, 1921.
- KÜNZLE, M., *Ethik und Ästhetik*, Freiburg, 1910.
- KUHN y GILBERT, *History of Aesthetics*, 1940.
- KULKE, E., *Kritik der Philosophie des Schönen*, Leipzig, 1906.
- LEVI, G. A., *Breve storia dell'estetica e del gusto*, Milán, 1925.
- (LÓPEZ TERRADA, M. J., *Introducción a la historia de las ideas estéticas: la Antigüedad*, Valencia, PUV, 2007.)
- (MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna: de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Madrid, Alianza, 1987.)
- MCKEON, R., «The Philosophic Bases of Art and Criticism», en: *Modern Philology*, 41, 1943.
- (MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1994.)
- MEUMANN, E., *System der Ästhetik*, Leipzig, 1914.
- MOERTI, L., *Was ist schön? Eine ästhetische Studie*, Múnich, 1913.
- MORRIS, C. W., «Esthetics and the Theory of Signs», en: *Journal of Unified Science*, 8, 1939/40.
- MÜLLER, A., «Über die objektive Schönheit in der lebendigen Natur», en: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 4, 1958/59.
- MÜLLER, E., *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, Breslavia, 1834-1837.
- MÜLLER, J., *Philosophie des Schönen in Natur und Kunst*, Estrasburgo, 1912.
- NEWTON, E., *The Meaning of Beauty*, Nueva York, 1950.
- OVERBECK, J. A., *Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst*, Leipzig, 1893.
- PERPEET, W., «Das Problem des Schönen und der bildenden Kunst», en: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 3, 1958.
- ROSTAGNI, A., «Il sublime nella storia dell'estetica antica», en: *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie II, vol. II, 1933.
- RUDNER, R., «The ontological status of the esthetic object», en: *Philosophy and Phenomenological Research*, II, 1950.
- SCHOEN, M., *The Enjoyment of the Fine Arts*, Nueva York, 1944.

SCHWEITZER, B., «Mimesis und Phantasia», en: *Philologie*, 89, 1934.
 SOURIAN, P., *La beauté rationnelle*, París, 1904.
 STICHL, O., *Der Weg zum Kunstverständnis*, Berlín, 1921.
 THIELICKE, H., *Das Verhältnis zwischen dem Ethischen und dem Ästhetischen. Eine systematische Untersuchung*, Leipzig, 1932.
 TILNEY, C. F., *The Lure of the Fine Arts*, Londres, 1931.
 TROLL, W., «Das Problem der Schönheit», en: *Die Ganzheit in Philosophie und Wissenschaft. Othmar Spann zum 70. Geburtstag*, Viena, 1950.
 UTITZ, E., *Geschichte der Ästhetik*, 1932.
 (VALVERDE, J. M., *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1995.)
 VISCHER, F. T., *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Múnich, 1922.
 WALTER, J., *Die Geschichte der Ästhetik im Altertum*, Leipzig, 1893.
 WOLFF, E. G., *Ästhetik der Dichtkunst*, Zúrich, 1944.
 WOLFF, K. L., «Über das Schöne in Natur und Kunst», en: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 4, 1958/59.
 (XIRAU, R. y D. SOBREVILLA (eds.), *Estética*, Madrid, Trotta, 2003.)
 ZIEHEN, T., *Vorlesungen über Ästhetik*, Halle, 1923.
 ZIMMERMANN, R., *Geschichte der Ästhetik*, 2 vols., Viena, 1858 y 1865.
 ZINK, S., «Poetry and Truth», en: *Philosophical Review*, 54, 1945.

Autores de la Antigüedad

1) Hesíodo

HESÍODO, *Opera omnia*, ed. A. Rzach, Leipzig, 1902.
 (–, *Obras y fragmentos*, trad. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978.)
 RISC, E., «Zusammenfassender Literaturbericht 1939-1950», en: *Glotta*, 33, 1954.
 DILLER, H., «Hesiod und die Anfänge der griechischen Philosophie», en: *Antike und Abendland*, 2, 1946.
 SVOBODA, K., «Les idées de Pindar sur la poésie», en: *Aegyptus*, 32, 1952.
 YAGINUMA, S., «God and man in ancient Greece. A note on Hesiod and others», en: *Journal of Classical Studies*, 1, 1953.

2) Safo

Poetarum Lesbiorum fragmenta, ed. Lobel y Page, Oxford, 1955.
 (SAFO, *Poemas y fragmentos*, trad. Juan Manuel Rodríguez Tobal, Madrid, Hiperión, 1990.)
 Bibliografía: *Bursians Jahresbericht*, 191, 1922.
 FÄRBER, H., *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, Múnich, 1936.
 JAX, K., *Die weibliche Schönheit in der griechischen Dichtung*, Innsbruck, 1933.

SCHADEWALDT, W., *Sappho. Welt und Dichtung, Dasein in der Liebe*, 1950
[*Safo: mundo y poesía*, Buenos Aires, Eudeba, 1973].
WEIGALL, A., *Sappho auf Lesbos*, Múnich, 1951.

3) Homero

HOMERO, *Homeri opera*, ed. Monro y Allan, 5 vols., Oxford, 1902 ss.
(–, *Ilíada*, trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991.)
(–, *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982.)
Bibliografía: A. LESKY, *Die Homerforschung in der Gegenwart*, Viena, 1952;
H. J. METTE, «Homer 1930-1956», en: *Lustrum*, 1, 1957, y 2, 1958.
(GIL FERNÁNDEZ, L. (ed.), *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama, 1963.)
SCHADEWALDT, W., *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart, 1959.
TEODORESCU, S., *Die formelhaften Wendungen bei Homer*, Múnich 1935.

4) Los presocráticos

Die Fragmente der Vorsokratiker, ed. H. Diels y W. Kranz, 3 vols., 1961.
(*Los filósofos presocráticos*, trad. Conrado Eggers Lan et al., Madrid, Gredos, 3 vols., 1978-1980.)
Bibliografía: MINAR, E. L., «A Survey of Recent Work in Pre-Socratic Philosophy», en: *Classical Weekly*, 47, 1953.
(ALEGRE GORRI, A., *Estudios sobre los presocráticos*, Barcelona, Anthropos, 1985.)
BURNET, J., *Early Greek Philosophy*, 1930.
GIGON, O., *Der Ursprung der griechischen Philosophie*, Basilea, 1945.
JAEGER, W., *Die Theologie der frühen griechischen Denker*, Stuttgart, 1953.
NESTLE, W., *Vom Mythos zum Logos*, Stuttgart, 1942.

5) Empédocles

(*Los filósofos presocráticos*, vol. II, Madrid, Gredos, 1979, pp. 127-294; traducción de Ernesto La Croce.)
REINHARDT, K., «Empedokles, Orphiker und Physiker», en: *Classische Philologie*, 45, 1950.

6) Heráclito

(*Los filósofos presocráticos*, vol. I, Madrid, Gredos, 1978, pp. 309-397; traducción de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá.)
Bibliografía: MUTH, R., en: *Anzeiger für die Altertumswissenschaft*, 7, 1954.
(CAPPELLETTI, Á. J., *La filosofía de Heráclito de Efeso*, Caracas, Monte Ávila, 1971.)
GIGON, O., *Untersuchungen zu Heraklit*, Leipzig, 1935.
REINHARDT, K., *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie*, Bonn, 1916.

7) Los pitagóricos y el canon de Policleto

(*Los filósofos presocráticos*, vol. I, Madrid, Gredos, 1978, pp. 145-238; traducción de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá.)

C. *Plinii Secundi Naturalis historiae libri 37*, ed. Karl Mayhoff, Leipzig, 1906.

(PLINIO EL VIEJO, *Historia natural*, trad. Antonio Fontán *et al.*, Madrid, Gredos, 1995 ss.)

(-, *Textos de historia del arte*, trad. María Esperanza Torrego, Madrid, Visor, 1988.)

Sexti Empirici opera, ed. H. Mutschmann, vol. II: *Adversus dogmaticos*, Leipzig, 1914; vol. III: *Adversus mathematicos*, Leipzig, 1954.

(SEXTO EMPÍRICO, *Contra los dogmáticos*, trad. Juan Francisco Martos Montiel, Madrid, Gredos, 2012.)

(-, *Contra los profesores*, trad. Jorge Bergua Caverio, Madrid, Gredos, 1997.)

CANTOR, M., *Vorlesungen zur Geschichte der Mathematik*, I, 1880.

EMCH, A., «Mathematical Principles of Esthetic Forms», en: *Monist*, 11, 1900-1901.

FERRI, S., «Nuovi contributi esegetici al canone della scultura greca», en: *Rivista dell'Istituto di Archeologia*, Roma, 1940.

-, «Note esegetiche ai giudizi di arte di Plinio il Vecchio», en: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1942.

KALKMANN, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlín, 1898.

PETERSEN, E., *Rhythmos*, 1917.

RAVEN, I. E., «Polyclitus and Pythagoreanism», en: *Classical Quarterly*, 45, 1951.

SCHLIKKER, F. W., *Hellenistische Vorstellungen von der Schönheit der Bauwerke nach Vitruv*, Würzburg, 1940.

SCHULZ, D., «Zum Kanon Polyklets», en: *Hermes*, 83, 1955.

SCHWEITZER, B., *Xenokrates von Athen*, Königsberg, 1932.

SELLERS, E., *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, trans. by K. Jex-Blake, Londres, 1896.

STEFANINI, L., «Ispirazione pitagórica del canone di Policleto», en: *Giornale critico della filosofia italiana*, Roma, 1949.

STENZEL, J., *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles*, 1924.

WOLF, K. L. y H. C., «Über Symmetrie und Schönheit», en: *Die Ganzheit in Philosophie und Wissenschaft. Othmar Spann zum 70. Geburtstag*, Viena, 1950.

8) Jenofonte

JENOFONTE, *Opera*, ed. E. C. Marchant, Oxford, 5 vols., 1900-1920.

(-, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, trad. Juan Zaragoza, Madrid, Gredos, 1993.)

(-, *Anábasis*, trad. Ramón Bach Pellicer, Madrid, Gredos, 1991.)

- (-, *Ciropedia*, trad. Ana Vegas San Salvador, Madrid, Gredos, 1987.)
 (-, *Obras menores*, trad. Orlando Guntiñas Tuñón *et al.*, Madrid, Gredos, 1984.)
 Bibliografía: *Bursians Jahresbericht*, 178, 1919; 203, 1925; 230, 1931; 251, 1936.
 ARNIM, H. V. «Xenophons Memorabilien und Apologie des Sokrates», en: *Historisch-philologische Mitteilungen der Königlichen dänischen Akademie der Wissenschaften*, VIII, I, 1923.
 GEMOLL, W., «Der Eros in den Symposien Xenophons und Platons», en: *Philologische Wochenschrift*, 1934.
 KÖRTE, A., *Das Schlusskapitel von Xenophons Symposion*, Leipzig, 1926.
 -, «Aufbau und Ziel von Xenophons Symposion», en: *S. B. Aka.*, Leipzig, 1927.
 MARTIN, J., «Symposion, die Geschichte einer literarischen Form», en: *Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums*, 1931.
 MÜNSCHER, K., «Xenophon in der griechisch-römischen Literatur», en: *Philologische Supplementa*, 13, 1920.
 RUDBERG, G., «Sokrates bei Xenophon», en: *Uppsala Universitetes Arsskrift*, 1939.

9) Platón

a) Obras de y sobre Platón

- PLATÓN, *Opera omnia*, ed. John Burnet, 5 vols., Oxford, 1900 ss.
 (-, *Diálogos*, trad. A. Alegre Gorri *et al.*, Madrid, Gredos, 1981-1992.)
 Bibliografía: O. GIGON, *Platon. Bibliographische Einführung in das Studium der Philosophie*, Berna, 1950; H. CHERNISS, «Plato 1950-1957», en: *Lustrum*, 4, 1959.
 ABEKEN, W., *De μὴ ἔσεωξ apud Platonem et Aristotelem notione*, Göttingen, 1836.
 ANDREAE, W., *Die Staatsidee und Platons Kunstlehre*, 1926.
 ATKINS, J. W. H., *Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge, 1934.
 (AZARA, Pedro, *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Siruela, 1995.)
 BÖRNER, W., «Die Künstlerpsychologie im Altertum: Platon», en: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 7, 1912.
 BROOS, H. J. M., *Plato's beschouwing van kunst en schoonheid*, Leyden, 1948.
 CASSIRER, E., «Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen», en: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I, 1922/23.
 COLLINGWOOD, R. G., «Plato's Philosophy of Art», en: *Mind*, 34, 1925.
 GADAMER, H. G., *Plato und die Dichter*, Frankfurt, 1934.
 GREENE, W. C., «Plato's View of Poetry», en: *Harvard Studies in Classical Philology*, 29, 1918.

- GRUBE, G. M. A., «Plato's Theory of Beauty», en: *Monist*, 37, 1927.
- GRÜNWALD, E., *Die Dichter, insbesondere Homer, im platonischen Staat*, Berlín, 1890.
- FINSLER, G., *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900.
- (GALÍ, N., *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simónides a Platón, la invención del territorio artístico*, Barcelona, Acontilado, 1999.)
- GUNDERT, «Enthusiasmos und Logos bei Platon», en: *Lexis*, 2, 1949.
- HAUSHALTER, B., *Platon als Gegner der Dichter*, Rudolstadt, 1875.
- HITZIG, W., *Platons Wertung der Kunst*, Freiburg, 1923.
- KRÜGER, *Einsicht und Leidenschaft. Kommentar zu Platons Symposion*, Frankfurt, 1948.
- LEVI, G. A., «La teoría dell'eros nel Simposio di Platone», en: *Giornale di Metafisica*, 4, 1949.
- , «Il bello nel Fedro platonico», en: *Humanitas*, 7, 1952.
- (LLEDÓ, E., *El concepto poíesis en la filosofía griega: Heráclito, Sofistas, Platón*, Madrid, Dykinson, 2012.)
- LODGE, R. C., *Plato's Theory of Art*, Londres, 1953.
- LOMBARD, A., *La poésie dans la République et dans les Lois de Platon*, Nancy, 1903.
- MEYER, H. W., «Das Verhältnis von Enthusiasmos und Philosophie bei Platon im Hinblick auf seinen Phaidros», en: *Archiv Philosophie*, 6, 1956.
- PERLS, H., *L'art et la beauté vues par Platon*, París, 1938.
- RASSOW, H., *Über die Bedeutung des homerischen Epos bei Platon und bei Aristoteles*, Stettin, 1850.
- REBER, J., *Platon und die Poesie*, Múnich, 1864.
- RITTER, C., *Platon*, 2 vols., Múnich, 1910 y 1923.
- RUGE, A., *Die platonische Ästhetik*, Halle, 1832.
- SCHUHL, P. M., *Platon et l'art de son temps*, París, 1933 (*Platón y el arte de su tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 1968.)
- STÄHLIN, F., *Die Stellung der Poesie in der platonischen Philosophie*, Nördlingen, 1901.
- STAUDINGER, S. J. J., *Das Schöne als Weltanschauung im Lichte der platonisch-augustinischen Geisteshaltung*, Viena, 1948.
- STEFANINI, L., *Il problema estetico in Platone*, Turín, 1935.
- STEVEN, R. G., «Plato and the Art of his Time», en: *Classical Quarterly*, 27, 1933.
- STRÄTER, T., *Studien zur Geschichte der Ästhetik. Heft I: Die Idee des Schönen bei Platon*, Bonn, 1861.
- (TOMÁS GARCÍA, J., *Platón y el arte de su época: la controversia entre realidad y representación en el universo platónico*, Salamanca, Signifer, 2009.)
- VERDENIUS, «Platon et la poésie», en: *Mnemosyne*, III, 12, 1944.

b) Sobre el problema de la *manía* del poeta

CURTIUS, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1954 (*Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955.)

DELATTE, A., *Les conceptions de l'enthousiasme dans les philosophes pré-socratiques*, París, 1934.

DILTHEY, W., «Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn», en: *Gesammelte Schriften*, vol. 6, Leipzig y Berlín, 1924, pp. 90-102.

PÖGGELER, O., «Dichtungstheorie und Toposforschung», en: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, V, 1960.

SNELL, B., «Aristophanes und die Ästhetik», en: *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburgo, 1948.

c) Sobre el problema de la *mímesis*

(GARCÍA PEÑA, I., *La mimesis en los diálogos de Platón*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones y Distribuciones, 2008.)

KOLLER, H., *Die Mimesis in der Antike*, Berna, 1954.

MCKEON, R., «Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», en: *Modern Philology*, 34, 1936.

NOLTE, F. O., *Imitation as an aesthetic norm. Studies in honor of F. W. Shipley*, Washington, 1942.

STEMPLINGER, E., «Mimesis im philosophischen und rhetorischen Sinn», en: *N. J. kl. A.*, 31, 1913.

TATE, J., «Imitation in Plato's Republic», en: *Classical Quarterly*, 26, 1932.

–, «Plato and Imitation», en: *Classical Quarterly*, 22, 1928.

VERDENIUS, *Mimesis, Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Leiden, 1949.

(No se ha tomado en consideración la bibliografía sobre la posición de Platón ante la música y la oratoria.)

10) Luciano

LUCIANO, *Luciani Samosatensis opera Graece et Latine*, ed. J. T. Lehmann, 10 vols., Leipzig, 1822 ss.

(–, *Obras*, trad. Andrés Espinosa Alarcón et al., 4 vols., Madrid, Gredos, 1981-1992.)

Bibliografía: *Bursians Jahresbericht*, 272, 1941.

LE MORVAU, A., «La description artistique ches Lucien», en: *Rev. E. G.*, 45, 1932.

11) Aristóteles

Aristóteles, *Aristotelis opera*, ed. I. Bekker, Berlín, 1831.

(–, *Metafísica*, trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos 1994.)

(–, *Acerca del alma*, trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1978.)

- (-, *Ética nicomáquea. Ética eudemia*, trad. Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1985.)
- (-, *Poética. Magna moralia*, trad. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, Madrid, Gredos, 2011.)
- Comentarios de la *Poética*: G. F. ELSE, *Aristotles' Poetics: the Argument*, Leiden, 1957; A. ROSTAGNI, *La poetica di Aristotele*, Turín, 1945; A. GUDEMAN, *Aristoteles Poetik*, Berlín y Leipzig, 1934.
- Bibliografía: M. D. PHILIPPE, «Aristoteles», en: *Bibliographische Einführung in das Studium der Philosophie*, vol. VIII, Berna, 1948; P. WILPERT, «Die Lage der Aristotelesforschung», en: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, I, 1946/47; L. COOPER y A. GUDEMAN, *A Bibliography of the Poetics of Aristoteles*, New Haven, 1928; M. T. HERRICK, en: *American Journal of Philology*, 52, 1931.
- ALLAN, D. J., *The Philosophy of Aristotle*, Oxford, 1952.
- BENARD, *L'esthétique d'Aristote*, París, 1887.
- BIGNAMI, E., *La poetica di Aristotele e il concetto di arte presso gli antichi*, Florencia, 1932.
- BRINKSCHULTE, E. J., *Julius Caesar Scaligers kunsttheoretische Anschauungen*, Bonn, 1914.
- BUSNELLI, G., «La poetica di Aristotele e il concetto dell'arte», en: *La civiltà cattolica*, 84, 1933.
- BUTCHER, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, Londres, 1923.
- CASTELVETRO, *Poetica di Aristotele*, Basilea, 1576.
- CHERNISS, H., *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy*, Baltimore, 1944.
- COOPER, L., *The Poetics of Aristotle, its Meaning and Influence*, Boston, 1923.
- FINSLER, G., *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900.
- (GALLARDO PAÚLS, E., *Anotaciones a la poética de Aristóteles*, Valencia, Uned, 2011.)
- GALLI, U., «La mimesi artistica secondo Aristotele», en: *Studi italiani*, 4, 1924.
- GOLDSTEIN, M., *Grundzüge der aristotelischen Ästhetik*, Gurahumoru-lui, 1927.
- GROOTHOFF, H. H., *Untersuchungen über die philosophische Wesensbestimmung der Kunst bei Plato und Aristoteles und ihre Bedeutung für die neuzeitliche Poetik und Philosophie der Kunst*, Kiel, 1951.
- HITT, J. L., *A study of πράξις in the maior works attributed to Aristotle, with an application of the findings to an interpretation of πράξις as used by Aristotle in the Poetics in reference to Greek tragic poetry*, Princeton, 1954.
- HOUSE, H., *Aristotle's Poetics: a course of 8 lectures*, Londres, 1956.
- JAEGER, W., *Aristoteles*, Berlín, 1952.
- KOMMERELL, M., *Lessing und Aristoteles*, Frankfurt, 1957.
- LAURILA, K. S., «Ist Aristoteles in seiner Ästhetik Formalist oder Substantialist?», en: *Ajatus*, 6, 1933.

- MEYER, H., «Natur und Kunst bei Aristoteles», en: *Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums*, 10, 1919.
- (NAVAL DURÁN, C., *Educación, retórica y poética: tratado de la educación en Aristóteles*, Pamplona, Eunsa, 1992.)
- OTTO, W. F., *Gesetz, Urbild und Mythos*, Stuttgart, 1951, reeditado en: *Die Gestalt und das Sein*, Darmstadt, 1955.
- OWEN, E. T., «On Aristotle's explanation of aesthetic pleasure», en: *Classical Philology*, 1932.
- PUECH, A., «Esthétique et critique littéraire chez les Grecs: Aristote. Théorie générale du beau et de l'art», en: *Revue des Cours et Conférences*, 33.
- ROBORTELLUS, *Librorum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Basilea, 1555.
- ROSS, D., *Aristotle*, Londres, 1949.
- ROSTAGNI, A., «Aristotele e Aristotelismo nella storia dell'estetica antica», en: *Studi Italiani*, 2, 1921.
- SVOBODA, K., *L'esthétique d'Aristote*, Brunn, 1927.
- TRACY, H. L., «Aristotle on aesthetic pleasure», en: *Classical Philology*, 1946.
- TRENCH, W. F., «Mimesis in Aristotle's Poetics», en: *Hermath.*, 47, 1933.
- (TRUEBA ATIENZA, C., *Ética y tragedia en Aristóteles*, Barcelona, Anthropos, 2004.)
- TUMARKIN, A., «Die Kunsttheorie von Aristoteles im Rahmen seiner Philosophie», en: *Mus. Helv.*, 1945.
- WEBSTER, T. B. L., «Plato and Aristotle as critics of Greek art», en: *Symbolae Osloenses*, 29, 1952.
- VICTORIUS, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Florencia, 1573.
- (ZAGAL, H., *Ensayos de metafísica, ética y poética: los argumentos de Aristóteles*, Pamplona, Eunsa, 2008.)

12) Plutarco

- PLUTARCO, *Moralia*, ed. Bernardakis, Leipzig, 1888-1896.
- (-, *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, trad. Concepción Morales Otal et al., Madrid, Gredos, 13 vols., 1984-1989.)
- COLLINGWOOD, R. G., «The place of art in education», en: *Hibbert Journal*, 24, 1925/1926.
- DAVIES, H., *Art in Education and Life*, Columbus, 1914.
- DEWEY, J., *Art and Education*, Merion, 1929.
- HIRZEL, R., «Plutarch», en: *Das Erbe der Alten*, IV, 1912.
- JENCKENS, R., *Plutarch von Chaeronea und die Rhetorik*, Estrasburgo, 1907.
- JONES, R. M., *The Platonism of Plutarch*, 1916.
- (MARÍN VALDÉS, F. A., *Plutarco y el arte de la Atenas hegemónica*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008.)

SCAZZOCCHIO, L. S., *Poética y crítica literaria en Plutarco*, Montevideo, 1957.

SCHLAEPFER, H., *Plutarch und die klassischen Dichter: Ein Beitrag zum klassischen Bildungsgut*, Zürich, 1950.

WESTAWAY, K. M., *The Educational Theory of Plutarch*, 1922.

13) Quintiliano

QUINTILIANO, *Institutiones oratoriae libri XII*, ed. I. Radermacher, Leipzig, 1959.

(-, *Sobre la formación del orador*, trad. Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 5 vols., 1997-2001.)

Bibliografía: *Bursians Jahresbericht*, 212, 1927; 222, 1928; 231, 1931.

(ALBALADEJO MAYORDOMO, T. et al. (eds.), *Quintiliano: historia y actualidad de la retórica*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 3 vols., 1999.)

APPEL, B., *Das Bildungs- und Erziehungsideal Quintilians nach der inst. orat.*, München, 1914.

DANYSZ, A., «Les théories pédagogiques de Quintilian», en: *Eos*, 1898/99.

GWYNN, A., *Roman Education from Cicero to Quintilian*, Oxford, 1926.

JONES, W. H. S., «Quintilian, Plutarch and the early humanists», en: *Classical Review*, 1907.

LAING, G. J., «Quintilianus the schoolmaster», en: *Classical Journey*, 15, 1919/20.

14) Séneca

SÉNECA, *Dialogorum libri XII*, ed. E. Hermes, Leipzig, 1905.

-, *Ad Lucilium epistularum moralium quae supersunt*, ed. O. Hense, Leipzig, 1898.

(-, *Diálogos: consolaciones a Marcia, a su madre, Helvia y a Polibio*, trad. Juan Mariné Isidro, Madrid, Gredos, 1996.)

(-, *Epístolas morales a Lucilio*, trad. Ismael Roca Meliá, Madrid, Gredos, 2 vols., 1994.)

Bibliografía: *Bursians Jahresbericht*, 192, 1922.

CUNNINGHAM, M. P., «Note on poetic imitation», en: *Classical Bulletin*, 1954.

HOLSINGER, G. R., *Seneca's use of Stoic themes, with an Index of ideas to books I-VII of the Epistulae morales*, Ohio, 1952.

KNOCHE, U., *Der Philosoph Seneca*, 1933.

LACY, P. de, «Stoic Views of Poetry», en: *American Journal of Philosophy*, 69, 1948.

POHLENZ, M., *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, 2 vols., Göttingen, 1955 y 1959.

RICHTER, W., *L. Anneus Seneca: das Problem der Bildung in seiner Philosophie*, München, 1939.

- (RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, M., *Séneca dos mil años después: actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.)
- (SOLANA PUJALTE, J. (ed.), *La obra de Séneca y su pervivencia: cinco ensayos*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2008.)
- THEILER, W., «Die Vorbereitung des Neuplatonismus», en: *Problemata*, I, 1930.
- (ZAMBRANO, M., *El pensamiento vivo de Séneca*, Madrid, Cátedra, 1987.)

15) Cicerón

- CICERÓN, *Rhetorica*, ed. A. S. Wilkins, Oxford, 2 vols., 1902/03.
- (–, *El orador*, trad. Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 1991.)
- (–, *Sobre el orador*, trad. José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002.)
- Bibliografía: *Bursians Jahresbericht*, 162, 1913; 204, 1925; 208, 1926; 235, 1932; S. E. SMETHURST, «Cicero's rhetorical and philosophical Works. A bibliography», en: *The Classical World*, 1957.
- (ALBERTE GONZÁLEZ, A., *Cicerón ante la retórica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987.)
- EDINGER, W., *Ciceros Stellung zur Kunst (Dichtkunst, Bildkunst, Musik) in seinen rhetorischen Schriften*, Innsbruck, 1951.
- LABOWSKY, L., *Die Ethik des Panaitios: Untersuchung zur Geschichte des decorum bei Cicero und Horaz*, Leipzig, 1934.
- LEEMANN, A. D., «Recente publikaties over Cicero (sinds 1904)», en: *Hermeneus*, 30, 1958.
- PHILIPPSON, R., «Das Sittlichschöne bei Panaitios», en: *Philol.*, 85, 1930.
- PONCELET, R., *Cicéron, traducteur de Platon*, París, 1957.
- RONCONI, A., «Aspetti di critica letteraria in Cicerone», en: *Maia*, 10, 1958.
- SALTZMANN, *Über Ciceros Kenntnis der platonischen Schriften*, Cleve, 1885.
- SEEL, O., *Cicero: Wort, Staat, Welt*, Stuttgart, 1953.
- SCHUSTER, R., *Cicero als Psychologe: ein Beitrag zum literarischen Porträt der Antike*, Leipzig, 1957.

16) Filóstrato

- FILÓSTRATO, *Flavii Philostrati quae supersunt*, ed. C. I. Kayser, Zürich, 1853.
- (–, *Imágenes*, trad. Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Madrid, Siruela, 1993.)
- (–, *Vida de Apolonio de Tiana*, trad. Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1979.)
- Bibliografía: *Bursians Jahresbericht*, 108, 1901; 129, 1906; 149, 1911; 170, 1915; 272, 1941.
- BIRMELIN, E., *Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios*, Freiburg, 1933.

17) Vitruvio

- VITRUVIO, *De architectura libri X*, ed. F. Krohn, Leipzig, 1912.
(-, *Arquitectura. Libros I-IV*, trad. Francisco Manzanero Cano, Madrid, Gredos, 2008.)
- BIRNBAUM, A., «Vitruv und die griechische Architektur», en: *Denkschriften der Wiener Akademie*, 57, 1914.
- (GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, J. L., *El legado oculto de Vitruvio: saber constructivo y teoría arquitectónica*, Madrid, Alianza, 1993.)
- JOLLES, J. A., *Vitruvs Ästhetik*, Freiburg, 1906.
- POPPE, W., *Vitruvs Quellen im zweiten Buch De architectura*, Kiel, 1909.
- SCHLIKKER, F. W., *Hellenistische Vorstellungen von der Schönheit des Bauwerks nach Vitruv*, Berlin, 1940.
- WATZINGER, C., «Vitruvstudien», en: *Rheinisches Museum*, 64, 1909.

18) Horacio

- HORACIO, *Opera*, ed. F. Klingner, Leipzig, 1959.
- (-, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, trad. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.)
- Bibliografía: *Bursians Jahresbericht*, 196, 1923; 226, 1930; 267, 1939; K. Büchner y J. B. Hofmann, *Lateinische Literatur und Sprache in der Forschung seit 1937*, Berna, 1951, pp. 127-143.
- CRAIG LA DRIÈRE, «Horace and the Theory of Imitation», en: *American Journal of Philology*, 60, 1939.
- DAHLMANN, H., «Varros Schrift de poematis und die hellenistisch-römische Poetik», en: *Abh. Akad. Mainz*, 1953.
- KLINGNER, F., «Horazens Brief an die Pisonen», en: *S. B.*, 88, 1936.
- KROLL, W., «Die historische Stellung von Horazens Ars Poetica», en: *Sokrates*, 6, 1918.
- LATTE, K., «Reste frühhellenistischer Poetik im Pisonenbrief des Horaz», en: *Hermes*, 60, 1925.
- (SILVESTRE LANDROBE, H., *Retórica y poética en Horacio*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1994.)
- STEIDLE, W., *Studien zur Ars poetica des Horaz*, Würzburg, 1939.

19) Plotino

- PLOTINO, *Ennéades*, ed. E. Bréhier, París, 1924.
- (-, *Enéadas*, trad. Jesús Igal, Madrid, Gredos, 3 vols., 1982-1988.)
- (ALSINA CLOTA, J., *El neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Anthropos, 1989.)
- BÖRNER, W., «Die Künsterpsychologie im Altertum», en: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 7, 1912.
- BOURBON DI PETRELLA, F., *Il problema dell'arte e della bellezza in Plotino*, Florencia, 1956.

- BRENNAN, R. E., «The philosophy of beauty in the Enneades of Plotin», en: *New Scholasticism*, 14, 1940.
- BRENNING, E., *Die Lehre vom Schönen bei Plotin, im Zusammenhang seines Systems dargestellt: ein Beitrag zur Geschichte der Ästhetik*, Göttingen, 1864.
- (CAMPILLO, A., *La razón silenciosa: una lectura de las Enéadas de Plotino*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.)
- CERVI, A. M., *Introduzione alla estetica neoplatonica*, Roma, 1951.
- CHIARADIA, M., *L'estetica di Plotino*, Nápoles, 1937.
- GREGOROVIVS, F., «Grundlinien einer Ästhetik des Plotin», en: *Fichtes Zeitschrift für Philosophie*, 26, 1855.
- HORST, K., *Plotins Ästhetik: Vorstudien zu einer Neuuntersuchung*, Gotha, 1905.
- KEYSER, E. de, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, Lovaina, 1955.
- KRAKOWSKI, *Une philosophie de l'amour et de la beauté: l'esthétique de Plotin et son influence*, 1929.
- LUTOSLAWSKI, W., «L'esthétique de Plotin en relation avec la conception classique du beau», en: *Anzeigen der Akademie der Wissenschaften*, Cracovia, 1903.
- MÜLLER, H. F., «Zur Lehre vom Schönen bei Plotin», en: *Philosophische Monatshefte*, 12, 1876.
- , «Plotin und Schiller über die Schönheit», en: *Philos. Monatsh.*, 12, 1876.
- , «Plotin über ästhetische Erziehung», en: *Neue Jahrbücher für Pädagogik*, 1915.
- (PIÑERO MORAL, R. I., *La estética de Plotino: contemplación y conversión por la belleza*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.)
- SCHARRENBROICH, F., *Plotini de pulchro doctrina*, Halle, 1898.
- WALZEL, O., «Plotins Begriff der ästhetischen Form», en: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, 37, 1916.
- (ZAMORA CALVO, J. M., *La génesis de lo múltiple: materia y mundo sensible en Plotino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.)

20) Pseudo-Longino

- PSEUDO LONGINO, *Libellus de sublimitate Dionysio Longino fere adscriptus*, ed. A. O. Prickard, Oxford, 1947.
- (–, *Sobre lo sublime*, trad. José García López, Madrid, Gredos, 1979.)
- Comentario: *On the sublime*, ed. R. Rhys, Cambridge, 1935.
- ATKINS, J. W. H., *Literary Criticism in Antiquity*, 2 vols., Londres, 1952.
- MUTSCHMANN, H., *Tendenz und Aufbau der Schrift vom Erhabenen*, Berlin, 1913.
- OTTO, P., *Quaestiones ad libellum de sublimitate pertinentes*, Fulda, 1906.
- WEHRLI, F., «Die antike Kunsttheorie und das Schöpferische», en: *Mus. Helv.*, 14, 1957.

21) Dionisio de Halicarnaso

DIONISIO DE HALICARNASO, *De compositione verborum*, ed. Usener y Radermacher, Leipzig, 1904.

(–, *Sobre la composición literaria*, trad. Guillermo Galán Vioque y Miguel Ángel Márquez Guerrero, Madrid, Gredos, 2001.)

(–, *Tratados de crítica literaria*, trad. Juan Pedro Oliver Sequía, Madrid, Gredos, 2005.)

Bibliografía: *Bursians Jahresbericht*, 125, 1905; 149, 1909.

GEIMÜLLER, P., *Quaestiones Dionysianae de vocabulis artis criticae*, Leipzig, 1908.

22) Dión de Prusa

DIÓN DE PRUSA, *Orationes*, ed. Guy de Budé, Leipzig, 1916 ss.

(–, *Discursos*, 4 vols., trad. Gaspar Morocho Gayo y Gonzalo del Cerro Calderón, Madrid, Gredos, 1988-2000.)

Bibliografía: *Bursians Jahresbericht*, 108, 1901; 129, 1906; 149, 1911; 170, 1915.

ARNIM, H. V., *Leben und Werk des Dios von Prusa, mit einer Einleitung: Sophistik, Rhetorik und Philosophie in ihrem Kampf um die Jugendbildung*, Berlín, 1898.

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

1 y 2: Doris Pfeiffer, Stuttgart.

3: Gnilka, Berlín.

4, 5, 6 y 7: A. Feininger, *Das Antlitz der Natur*, Múnich, 1957.

8, 16 y 19: Christian Zervos, *L'art des Cyclades*, París, 1957.

9, 10, 11, 14 y 22: Hirmer Verlag, Múnich.

12, 13 y 21: Antiguos Museos Estatales de Berlín.

15, 17 y 18: Max Wegner, *Meisterwerke der Griechen*, Fribourg, 1960.

20: Sales, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

23: F. Stoedtner, Berlín.

ÍNDICES

ÍNDICE DE NOMBRES

- Abradatas de Susa 206
Admeto 225
Afrodita 35, 213, 215, 220
Agatón 214, 216-218
Aidoneo 255
Alceste 225
Alcíbiades 57, 141
Alcínoo 40
Alejandro 270
Alsina Clota, José 135
Anaxágoras 45
Anfión 235
Antífote 68
Apollinaire, Guillaume 25
Apolo 97, 108, 236, 267, 271, 273, 274
Apolonio de Tiana 176, 264-269
Aquiles 225, 257, 266
Aragon, Louis 26
Araspe 206-209
Arcesio 178
Ares 256
Argan, Giulio Carlo 15
Ariadna 55, 56
Ariantes 98
Aristipo 200, 204, 206
Aristodemo 217, 271
Aristófanes 99
Aristofonte 250
Aristóteles 7-9, 11, 27, 28, 43, 45, 46, 54, 60, 107, 131-135, 137-143, 146-158, 162-164, 168, 186, 189, 245-247, 279, 285
Arp, Hans 78-80, 83
Arquíloco 172
Arquitas de Tarento 45
Artajerjes 200
Artaud, Antonin 26
Assunto, Rosario 7, 28, 93
Astiages 65, 206
Atenea 41, 42, 50, 58, 176, 267
Augusto 233, 236, 237
Autólico 50, 51, 53
Ayante, véase Áyax
Áyax / Ayante 100, 255-257, 266
Bátraco 250
Bauch, Kurt 29, 30, 74
Baudelaire, Charles 1, 9, 19-20
Baumgarten, Alexander Gottlieb 13
Boisacq, E. 98, 136
Botticelli, Sandro 17
Breton, André 10, 25, 26, 191
Budé, G. 135
Burckhardt, Jacob 29
Calias 50, 51, 56, 58, 61
Calipso 37, 38, 283
Cambises 98
Cano 268, 269
Caracalla 175, 264
Caravaggio, Michelangelo da 28
Carpión 178
Castelvetro 135, 155
Catón 234, 243
Cecilio 234, 251, 252, 254
Chirico, Giorgio de 197
Cicerón 27, 171-175, 186, 229-232, 243, 285
Cíclope 257

Circe 37, 38, 42, 283
 Ciro el Grande 49, 65, 206-209
 Clinias 57-59, 61, 62
 Clitón 72, 73, 210
 Codro 225
 Como 271, 272
 Corneille, Pierre 155
 Craso 230
 Creusa 99
 Crisipo 47, 164
 Crisóstomo, véase Dión de Prusa
 Critobulo 57-63, 68
 Croce, Benedetto 95, 171, 175
 Cronos 93
 Cusa, Nicolás de 81

 Damis 265, 266
 Dante Alighieri 81
 Darío 98
 Demócrito 45, 46, 230
 Demóstenes 253, 258
 Diana 239
 Dión de Prusa / Crisóstomo 184, 187, 285
 Dionisio (pintor) 138
 Dionisio de Halicarnaso 184, 285
 Dioniso 55, 56, 97, 99, 108
 Diotima 215, 218, 219, 221, 223-225, 228
 Driante 248
 Duchamp, Marcel 24, 25

 Eluard, Paul 26
 Empédocles 2, 42, 43, 64, 149, 164, 249, 285
 Ennio 234
 Eolo 40
 Epicuro 172, 248
 Erictonio 99
 Eros 214-221, 228
 Esculapio 239
 Esopo 249, 265, 269, 270
 Esquilo 98
 Eufránor 270
 Eumelo 271
 Eumeo 40
 Euríala 98
 Eurípides 98, 99, 270, 273, 279
 Euterpe 269

 Fedro 57, 61, 228
 Ferri, S. 48
 Ficino, Marsilio 11
 Fidas 172, 173, 176, 188, 231, 267, 270
 Filoctetes 250
 Filón de Alejandría 188
 Filón Mecánico 47, 48, 178
 Filóstrato 12, 171, 175-177, 264-274, 285
 Flora 238
 Friedrich, Hugo 9

 Galeno 47, 178
 Galileo 45
 García Yebra, Valentín 135
 Garin, Eugenio 7
 Giotto di Bondone 17, 28
 Grassi, Ernesto 168, 185
 Gropius, Walter 15, 192, 193
 Gudeman, Alfred 135

 Hardy, J. 135
 Hautecoeur, L. 94
 Hefesto 35, 98
 Hegel, G. W. F. 83
 Heidegger, Martin 3-5
 Helena 38, 261
 Helios 42
 Heracles, véase Hércules
 Heráclito 42, 43, 51, 285
 Hércules / Heracles 66, 99, 204-206, 238
 Hermes 38, 42, 267, 271, 273, 274
 Heródoto 98
 Herrig, Horst 12
 Hesíodo 34, 35, 86, 98, 164, 226, 255, 285
 Hess, Walter 9, 12, 85, 96, 194, 197
 Hoffmann, J. B. 136
 Homero 12, 34, 36-39, 86, 97, 98, 136, 137, 143, 144, 146, 149, 157, 164, 172, 187, 226, 234, 236, 243, 255-258, 261, 266, 270, 273, 283, 285
 Horacio 164, 179, 180, 182, 188, 233-236, 285
 Hugnet, Georges 190
 Hülsenbeck, Richard 191

- Ictino 178
 Ilión 235, 257
 Ilitfa 223
 Iommi, Godofredo 19, 21, 156
 Ionesco, Eugène 28
 Iscómaco 71
 Isócrates 99

 Jenócrates de Sición 48
 Jenofonte 49, 50, 52-55, 57, 61-67,
 69-73, 86, 88-90, 99, 143, 144,
 201-210, 254, 285
 Jesucristo 93, 94
 Julia Domna 175, 264
 Juno 239
 Júpiter 232, 238
 Juvenal 188

 Kahnweiler, Daniel Henry 17
 Kalkmann, August 48
 Kandinsky, Vasili 2, 193-198
 Kaschnitz von Weinberg, Guido 161,
 162
 Kessler, Eckhard 12
 Kierkegaard, Soren 11, 18
 Klee, Paul 193, 194

 Laertes 38, 40
 Lautréamont, Isidore Ducasse 19,
 22, 23
 Léger, Fernand 85
 Leonardo da Vinci 17
 Líber 239
 Licón 56
 Licurgo 226, 248
 Lippi, Filippo 17
 Lisandro 49
 Lisias 257
 Longino 184, 185, 251-259, 285
 Luciano 100, 260-263, 285
 Lucilio 243, 244

 Malévich, Kazimir 111-113
 Mallarmé, Stéphane 25, 189
 Malraux, André 16, 17, 76
 Marc, Franz 193
 Marco Antonio 229
 Marco Bruto 229
 Marte 236, 238
 Mathieu, Georges 27, 28

 Maya 257, 274
 Mecenas 233
 Medea 250
 Menelao 38, 99
 Menipo 269
 Metis 220
 Mición 263
 Midas 98, 259
 Miguel Ángel 134
 Minerva 232, 238
 Moira 223
 Mondrian 96
 Mondrian, Piet 2, 10, 82, 83, 95
 Moore, Henry 82, 83
 Motherwell, Robert 190, 191
 Müller, Eduard 7, 18
 Museo 164

 Nadeau, Maurice 23, 24, 26
 Nerón 100, 243
 Néstor 40
 Nicandro 249
 Nicerato 50

 Odiseo, véase Ulises
 Orestes 250
 Orfeo 164, 181, 235
 Otto, Walter F. 136, 137

 Pacuvio 230
 Pandora 35
 Pantea 206
 Parménides 164, 249
 Parmenión 255
 Parmenón 250
 Parrasio 71, 99, 209, 250
 Partens, Alexander 79
 Patroclo 225, 257
 Pausón 138
 Peleo 235
 Penélope 40
 Penía 215, 220
 Péret, Benjamin 26
 Píndaro 34, 47, 98, 109, 144, 146,
 172
 Pistias 202
 Pitágoras 45
 Platón 4, 7, 27, 28, 33-35, 44, 46, 49,
 57, 60-63, 85-87, 89, 90, 93, 95,
 97, 98, 100-110, 132, 133, 136,

- 137, 141-144, 146, 152, 154, 156-159, 162, 168, 169, 173, 174, 183, 200, 211-228, 230-232, 241, 243-248, 257, 258, 276, 277, 279-283, 285
- Plauto 234
- Plinio el Viejo 48
- Plotino 27, 94, 182-184, 187, 189, 275-285
- Plutarco 47, 99, 100, 163-165, 248-250, 285
- Policleto 43, 44, 47-49, 172, 178, 259, 285
- Polignoto 138, 270
- Porfirio 275
- Poro 266, 270
- Poros 215, 220
- Posidón 255, 256
- Praxíteles 176, 267
- Prellwitz, W. 98
- Pródico 204-206
- Prosérpina 238
- Pseudo-Longino, véase Longino
- Queréfanos 250
- Quintiliano 27, 165, 285
- Rafael 16, 28
- Rimbaud, Arthur 19, 21-23, 25, 83
- Robortellus 135, 155
- Rubens, Peter Paul 29, 30
- Safo 35, 285
- Salud 239
- Schefold, Karl 33
- Schlikker, F. W. 46
- Schweitzer, Bernhard 48
- Sedlmayr, Hans 9-12, 85
- Seghers, Hercules 29
- Sellers, E. 48
- Séneca 165-171, 243-247, 285
- Septimio Severo 264
- Sexto Empírico 45, 46
- Silanión 250
- Sileno 178
- Simónides de Queos 34
- Sísifo 250
- Sócrates 4, 50, 55, 56, 58, 59, 62, 63, 66, 70, 72, 89-92, 99, 105, 200, 202, 204, 210, 211, 214-219, 221-228, 249
- Sófocles 98, 249
- Sofrón 98
- Solón 226, 249
- Soupault, Philippe 26
- Steffanini, L. 48, 49
- Szilasi, Wilhelm 9
- Tártaro 255
- Tauber, Sophie 80
- Telamón 229
- Télefo 235
- Telémaco 38, 40, 42
- Teodoro 250
- Teognis 98, 249
- Teón 250
- Tersites 250
- Tespesión 176, 264, 267
- Timómaco 250, 266
- Tirteo 236
- Tiziano 28
- Tucídides 99
- Ulises / Odiseo 38-42, 143, 170, 250, 257, 283
- Unik, Pierre 26
- Vaché, Jacques 25
- Valéry, Paul 189
- Valgimigli 135
- Vario 234
- Venturi, L. 13
- Venus 238
- Vico, G. B. 182
- Victorius 135, 155
- Virgilio 170, 188, 233, 234, 244
- Vitruvio 177-179, 237-242, 285
- Walter, J. 7, 18
- Yocasta 250
- Zeus 2, 38, 63, 65, 68, 71, 72, 144, 145, 176, 200, 202, 207, 208, 210, 212, 219, 220, 223, 256-258, 265-267, 269-271
- Zeuxis 172, 261-263, 270
- Zoilo 257

ÍNDICE DE CONCEPTOS

- arquitectura (Vitruvio) 177-179, 237-242
- arte
 - e historicidad (Heidegger) 5
 - , concepción ontológica del (Kandinsky) 193-198
 - , crítica de Platón al 105-107, 110
 - , crítica de Séneca al 170-171
 - , desaparición del (Mondrian) 10
 - , elogio de Platón al 107-108
 - , justificación pedagógica del (en la Antigüedad tardía: Plutarco y Quintiliano) 163-165, 188, 248-250
 - , significado existencial del 14-16
 - actual vs. arte moderno 19, 28-32, 85-86
 - actual y situación espiritual actual 14, 32
 - en Platón 97
 - en Séneca 167-171, 244, 246-247
 - en Cicerón 173-174
 - en Filóstrato 175-177, 264-271
 - en Horacio 179-182, 233-236
 - en Plotino 184
 - moderno: proyecto libre de posibilidades de ser 28-31, 74
 - y belleza 17, 71
 - y estética 10-11
 - y religión 10-11, 17, 75
 - y trascender (Aristóteles) 156
- bello, concepción ontológica de lo 73, 77-78
 - en la Antigüedad 12, 95, 161-163, 187-188
 - en Homero 36-42
 - en Empédocles 43
 - en Jenofonte 53-56, 62-63
 - en Platón 88-93, 107-109
 - en Aristóteles 153-154
 - en Séneca 165-167
 - en el arte bizantino 93-94
 - en Hans Arp 77-81
 - en Henry Moore 82
 - en Piet Mondrian 82-83
- bello, lo
 - antes de Platón 34, 73-74
 - en Hesíodo 34-36
 - en Safo 35-36
 - en Heráclito y Empédocles 42-43
 - en los pitagóricos y Policleto 43-49
 - en Jenofonte 49-51, 54-57, 69-70, 72-73
 - lo dominador 52
 - lo transcendental 53-54
 - lo que nos posee 54
 - como fundamento de la comunidad humana 57
 - como base de todos los esfuerzos 60
 - como origen de virtudes 60-61
 - como origen del arte 61-62
 - a partir de la percepción 64
 - y el orden 66-67
 - y lo útil 67-69, 202
 - y lo bueno 69-70, 201-202, 207-209
 - y el arte 71
 - en Platón 86
 - su origen está en el delimitar 86-87

- belleza exterior y belleza interior 87
- conduce por medio del amor a las ideas 87-90
- el impulso hacia lo bello es el impulso hacia el ser 90-92
- y la locura 212
- y el recuerdo 212-213
- y el alma 213-214
- y el amor 216-228
- en Aristóteles 153-154
- en Cicerón 171-175, 230-232
- en Luciano 260-261
- en Plotino 182-184, 275-284
- bello y *práxis* antes de Platón 143-146
- creación artística y teorías de lo bello 8
- dandi (Baudelaire) 19-21
- danza y música en Aristóteles 142-143
- estética
 - , definición de la 13
 - en la Antigüedad 7-8, 18, 33-34, 73-74, 188, 190
 - y arte actual 1, 7-12, 26-27
 - en Aristóteles 7, 11, 131, 158-159, 162-163
 - en el Renacimiento 11
 - y museo 74-77
- esteticismo 18-19, 29
- , crítica de Platón al 109-110
- estético, lo
 - , desaprobación de 8-10
 - en Séneca 169-171
 - , defensa de (H. Friedrich) 9
 - , surgimiento de (Aristóteles) 156-159
- formas geométricas sencillas en Platón y Mondrian 95-96
- mímesis (antes de Platón) 98-100
- mímesis (Jenofonte) 70-73, 209-210
- mímesis (Horacio) 179-180
- mímesis (Platón) 100-101
 - reproducción del mundo de las sombras 101
 - el arte productivo imita las ideas 102-103
 - la poesía imita a las personas que actúan 104, 108, 157-158
- mímesis* y *mýthos* en Aristóteles 135-137, 159
 - mimesis de la praxis 138-142
 - mito en la tragedia 147-149
 - la palabra como mimesis 150-151
 - el mito como elemento esencial del arte 151-152, 154-155
- poesía (Horacio) 236
- poesía más allá de lo literario
 - en Baudelaire 19-21
 - en Rimbaud 21-22
 - en Lautréamont 22-23
- poesía pura y Aristóteles 189
- poética práctica 149-150, 189
- poética, significado amplio de la 132
- poésis* y *téchne* en Aristóteles 133-134
 - materia y forma 133-34
 - *poésis* artística 135
- realidad, búsqueda de la
 - por el suprematismo (Malévich) 111-113
 - por el dadaísmo 190-191
 - por el surrealismo 191
 - por la Bauhaus 191-193
 - por El Jinete Azul (Klee) 193-194
- ser y ente 1-2
 - en la Antigüedad 2-3
 - en Heidegger 3-5
- sublime, lo (Pseudo-Longino) 184-186, 251-259
- surrealismo como anti-literatura y anti-arte 1, 23-26
- universal poético en Aristóteles 155-156

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN. A MODO DE ADVERTENCIA, <i>por Emilio Hidalgo-Serna</i>	IX
PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN	1
PRÓLOGO	7
INTRODUCCIÓN	13
1. ¿Los campos de lo bello y del arte son idénticos?	13
La tarea	13
Actualidad del arte	14
El arte en su significado existencial, como configuración de la realidad vital	14
¿El arte es una obviedad?	16
Teoría del arte y estética	17
Interpretación existencial del arte y reacción contra el esteticismo	18
2. El final de la poesía como «literatura»	19
Baudelaire: el poeta como testigo de la transcendencia	19
Rimbaud: el traslado de la acción poética desde la obra literaria a la existencia	21
Lautréamont: la autonegación de la poesía	22
El surrealismo como anti-literatura y anti-arte	23
Los problemas actuales como punto de partida para interrogar a los textos de la Antigüedad	26
Confusión de las categorías históricas. Necesidad de la tradición	27
3. Arte moderno y arte actual	28
El arte moderno como descubrimiento del mundo	28
El cambio de lugar y de tarea del arte	29
El problema del significado del arte actual	32

I. LO BELLO COMO ESPLENDOR Y PODER DE LA REALIDAD	
PRIMIGENIA. EL SIGNIFICADO ONTOLÓGICO DE LO BELLO	33
1. Las manifestaciones más antiguas sobre lo bello y el arte	33
¿Las categorías estéticas hacen justicia a las obras	
«bellas» de la Antigüedad?	33
La concepción pre-platónica de lo bello y del arte	34
Lo bello y lo bueno. Hesíodo	34
El significado ontológico de lo bello en Homero	36
Heráclito. Empédocles	42
Los pitagóricos. El canon de Policleto	43
2. Interpretación de dos pasajes del <i>Banquete</i> de Jenofonte	49
El problema	50
El poder de lo bello	50
Estructura del texto	51
La belleza como lo dominador y lo que marca	
la dirección	52
El carácter transcendental de lo bello	53
El carácter erótico de lo bello	54
Lo bello no es una creación subjetiva de un individuo,	
sino realidad ontológica	55
La pantomima de Ariadna y Dioniso	55
El poder de lo bello como fundamento de la comunidad	
humana histórica	56
El texto	57
Estructura del texto	59
Efecto directo de la belleza	59
La belleza y su poder (eros) como fuente de las habilidades	
del ser humano	60
Arte y artistas	61
El significado ontológico amplio de lo bello	62
3. Belleza de la naturaleza y belleza de las obras humanas.	
El problema del arte en Jenofonte	64
El presupuesto sensorial de lo bello	64
La belleza como propiedad de las cosas	65
Belleza, grandeza, figura, orden	66
La belleza de las obras humanas	67
El problema de la <i>kalokagathía</i>	69
El arte como mimesis	70
4. Consideraciones actuales	73
La actitud estética	73
Los museos como expresión de la actitud estética	74
La concepción ontológica de lo bello dentro del arte	
actual	77

II. LA CONDENA DEL ARTE. PLATÓN	85
1. El significado ontológico de lo bello	85
«El arte más allá del arte»	85
La belleza aparece dentro de unos límites; belleza exterior y belleza interior	86
Significado ontológico. Relación con el eros	88
Lo bello y su poder	90
Eros, impulso y procreación en lo bello	91
Rasgos platónico-ontológicos del arte cristiano-bizantino ...	93
Malentendidos de la actitud estética moderna	94
Las formas primigenias de Platón y el equilibrio universal de Mondrian	95
2. La definición del arte	97
El origen divino de la poesía	97
El significado originario de «mímesis»	98
Objeto de la imitación. Tres niveles de la realidad	101
Arte productivo y arte imitativo	102
La praxis humana como objeto de la poesía y de la música	104
La crítica de Platón al arte	105
La realidad vinculante como objeto digno del arte	107
El rechazo platónico de todo «esteticismo»	109
«Suprematismo». La no-objetividad como realidad primigenia	111
ILUSTRACIONES	115
III. EL SURGIMIENTO DE LA ESTÉTICA. ARISTÓTELES	131
1. Téchnē y poíesis	131
El planteamiento del problema	131
Significado amplio del concepto «poética»	132
Diferencia y relación entre téchnē y poíesis	133
La dualidad de forma y materia	133
La esencia del arte: la construcción de los mitos y la mímesis	134
2. Mímesis, mito y praxis	136
Significado original de los conceptos «mýthos» y «mímesis»	136
El objeto de la mímesis artística: la praxis humana	138
Aclaración del concepto «praxis»	138
El arte como mímesis de la praxis	139
El objeto del arte: las posibilidades humanas	141
La danza como fenómeno artístico	142
Lo bello como praxis consumada en la tradición preplatónica. El mito como totalidad sacra que da sentido	143

El mito como elemento principal de la tragedia	147
Arte y vida	148
Crítica de las poéticas doctrinales	149
Sonido, voz, lenguaje. La palabra como mimesis	150
El mito artístico	151
3. La separación de lo «bello» respecto del «ser»	153
Aplicación del concepto de belleza a campos ontológicos ...	153
Orden, simetría y unidad	154
El problema del universal poético	155
El arte como testimonio de la capacidad humana de transcender	156
El cambio del concepto de arte	156
IV. HELENISMO Y ANTIGÜEDAD TARDÍA	161
1. Rasgo ontológico fundamental de la teoría de lo bello en la Antigüedad	161
2. La justificación pedagógica del arte. Plutarco, Quintiliano ...	163
3. El estoicismo	165
El concepto ontológico de lo bello en Séneca	165
La teoría del arte de Séneca	167
4. Cicerón	171
El concepto del «sentimiento natural» de lo bello	171
Belleza y utilidad	173
5. Filóstrato. Teoría de la fantasía artística	175
6. Vitruvio	177
7. Horacio	179
La poesía y la fantasía en el origen de la comunidad humana	179
8. La última interpretación ontológica del arte en la Antigüedad	182
Plotino	182
La tarea del poeta. El escrito <i>Sobre lo sublime</i>	184
CONCLUSIÓN	187
Pensamiento ontológico y técnica poética	187
De la apariencia a la realidad. Dadaísmo y surrealismo	190
La unidad de las artes y la vida. La Bauhaus	191
La superación del mundo aparente. El Jinete Azul, Kandinsky	193
TEXTOS	199
Jenofonte	201
Platón	211
Cicerón	229
Horacio	233
Vitruvio	237

Séneca	243
Plutarco	248
Pseudo-Longino	251
Luciano	260
Filóstrato	264
Plotino	275
CRONOLOGÍA	285
BIBLIOGRAFÍA	287
PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES	303
ÍNDICE DE NOMBRES	307
ÍNDICE DE CONCEPTOS	311