



Comparación de la teoría y estética en la antigua Grecia y El Renacimiento

Grado en Historia del Arte
2016 - 2017

Realizado por Alejandro Pino López
Dirigido por Fernando Castro Borrego

ÍNDICE

1. Introducción	3
1.1. Motivo de la elección del tema	3
1.2. Objetivo del trabajo	3
1.3. Fuentes	3
1.4. Proceso de trabajo	4
2. Concepto de Arte	5
3. Lo bello	11
4. Evolución del artista en la sociedad	17
4.1. <i>Il paragone</i>	23
5. La creatividad	27
6. La anatomía y la estética	31
7. La <i>mimesis</i>	35
8. Conclusiones	38
9. Bibliografía	40

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Motivo de la elección del tema

Consciente de la abundancia de posibilidades a la hora de elegir un tema de estudio, tales como: corrientes artísticas, épocas, autores, obras etc. Decidí decantarme por un tema que me permitiera alcanzar un entendimiento generalizado y a la vez profundo de aquellos periodos por los que siempre he sentido predilección: La Antigüedad clásica y el Renacimiento. Considerando que el dicho entendimiento de las teorías y algunos de los conceptos estéticos que se desarrollaron en sendas épocas, me permitiría, a su vez, comprender la forma y razón de ser de las magníficas obras realizadas en los periodos anteriormente mencionados.

1.2. Objetivo del trabajo

Entender el alcance, significado y evolución de algunos de los conceptos fundamentales a los que estuvieron sujetos todas las creaciones artísticas de la antigua Grecia y la reinterpretación que, tras la larga Edad Media, se tuvo de los mismos conceptos en el Renacimiento, pudiendo así, no centrarnos en el estudio de un autor o corriente específica sino tratando de entender el motivo y la razón de ser del arte que se desarrolló en estas dos épocas fundamentales para la historia del arte occidental.

1.3. Fuentes

Una vez seleccionado el tema de estudio, se ha procedido a la búsqueda del material bibliográfico, para ello, hemos recurrido a la biblioteca de la Universidad de La Laguna (BULL). Si bien en ella hemos podido encontrar bastante material que tratase cuestiones de Teoría y estética de las artes, realmente han sido muy pocos los manuales que presentasen de manera pormenorizada las cuestiones de interés de este trabajo. Uno de los libros fundamentales para su desarrollo, fue el primer volumen de *Historia de la estética* de Wladyslaw Tatarkiewicz; no solo porque dedica este primer volumen a la estética antigua sino por la magnífica labor de recopilación de las fuentes originales que acompaña en todo momento a cada uno de los capítulos y temas que se trata en él. Esto ha sido fundamental para tener un acceso rápido y directo a los textos específicos de filósofos que, de otra manera, hubiese sido mucho más costoso.

El segundo de los libros fundamentales para la realización de este trabajo ha sido, también escrito por Tatarkiewicz, *Historia de las seis ideas*. Éste, junto a *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann* de Moshe Barash. Sirvieron para comparar y complementar las diferentes ideas y puntos de vista. A su vez, *Historia de las seis ideas* nos ofreció un modelo a seguir en la estructura del trabajo ya que, tal y como declara el propio título, en él se tratan las ideas fundamentales que engloba la disciplina de la Teoría y Estética de las Artes.

También nos hemos apoyado en el material audiovisual sobre teoría y estética del arte que Juan Martín Prada, profesor en la Universidad de Cádiz, tiene disponible y de libre acceso en YouTube.

1.4. Proceso de trabajo

El proceso de trabajo para cumplir con el objetivo ha sido comenzar elaborando un esquema en el que se plantearon los posibles temas que creíamos fundamentales y comunes a tratar en ambas épocas. El segundo paso fue la búsqueda de bibliografía disponible en la biblioteca de la Universidad de La Laguna (BULL) y en los recursos en línea que ofrece el buscador *Punto Q*, así como los externos a la Universidad de La Laguna (ULL). Una vez reunido el material, se procedió al análisis del contenido. Esto nos permitió conocer el tipo de información de la que disponíamos y hacer una segunda criba ya que, en algunos casos, los contenidos eran muy parecidos o ya se habían actualizado. Por último, tras un periodo de reflexión y de reestructuración del contenido, se procedió a la realización del presente trabajo. Para ello, se intentó partir de los conceptos más generales como las explicaciones del concepto de Arte y de lo Bello, a temas que trataran aspectos más específicos como la figura de los artistas, su evolución en la sociedad y los recursos en los que se apoyan sus creaciones como: la creatividad, el estudio de la anatomía y, por último, la *mímesis*.

2. CONCEPTO DE ARTE

El término «arte» deriva del termino griego «*techne*». El significado que abarcaba esta palabra para los griegos era muy amplio, designaba todo lo que se producía mediante actividad técnica. Esto se aplicaba a todos los ámbitos de actividad humana y, por tanto, se entendía como arte, no solo actividades como la arquitectura, sino también otros trabajos más “simples” como el trabajo textil, la cerámica etc. Lo que realmente apreciaban los griegos, era el conocimiento necesario para llevar a cabo una tarea y así dominar las habilidades de las diferentes «artes» (Tatarkiewicz, 1987:31). Englobando no solo lo producido materialmente sino conceptos como la gramática o la lógica.

Tampoco entendían una diferencia entre las artes o las artesanías, la división se centraba más bien en el aspecto del esfuerzo físico o mental desempeñado en cada arte, habiendo un primer gran grupo conocido como «*artes liberales*», consideradas superiores a las de un segundo grupo conocido como «*artes vulgares*» denominadas “mecánicas” en la Edad Media y en las cuales se requería un gran esfuerzo físico. En este segundo grupo se ubicaría, por ejemplo, la escultura y la pintura (Tatarkiewicz, 2008:40).

En el periodo clásico se incluyeron en las artes, la música y la poesía tan pronto como se descubrieron las reglas por las que se regían estas. En el caso de la música, los pitagóricos descubrieron las reglas matemáticas mediante las cuales se creaban las armonías y en el caso de la poesía, fue Platón quien estableció dos formas de hacer poesía: la «maníaca» y la «técnica», las cuales atendían a una serie de reglas intelectuales.

La clasificación de las artes se intentó cambiar en varias ocasiones. La primera clasificación fue llevada a cabo por los sofistas y esta se iría modificando con las aportaciones de los pensadores de las épocas posteriores.

La primera clasificación, aportada por los sofistas, distinguía entre las artes útiles para la vida y desarrollo humano y las artes dedicadas al cultivo de los placeres. Esta clasificación se mantuvo como válida hasta el Helenismo, cuando Plutarco (45 d. C – 120 d. C) añadió una categoría más: las artes que se cultivaban por el amor a la perfección. Estas no estaban relacionadas con las «bellas artes» sino más bien con las ciencias matemáticas.

Platón divide las artes entre las «productivas», destinadas a la producción de objetos, como es el caso de la arquitectura, y las artes «imitativas», las cuales se dedicaban a imitar la naturaleza, en este caso, la pintura. Se basaba también en su idea platónica de producir objetos reales y producir imágenes de objetos reales. Esta división fue también válida durante la antigüedad llegando incluso a la época Moderna.

La que seguía manteniendo una mayor aceptación fue la división de las artes entre «liberales» y «vulgares». Esto era un claro reflejo de la estructura social aristocrática griega y de su aversión hacia los trabajos físicos, prefiriendo las labores intelectuales. Más tarde, a las artes «liberales» se les denominará «encíclicas», haciendo referencia a las artes que debía dominar todo hombre educado.

Otra de las clasificaciones validas en la antigüedad, conocida gracias a Quintiliano, estaba basada en las ideas de Aristóteles y dividía las artes en «teóricas» y «prácticas». Las primeras acogían disciplinas como la astronomía y en la segunda se encontraban artes como la danza. A estos dos grupos se unió un tercero llamado «*poiéticas*» y que hacía referencia las artes que se mantenían en el tiempo aun cuando el artista había cesado en su actividad. Ejemplo de ello sería la arquitectura o la pintura, las cuales permanecían años después de la muerte de los artistas.

En el helenismo se crea la variante de las artes «*apotelésticas*», las cuales hacían referencia, al igual que las «*poiéticas*», a las artes concluidas y, el gramático Tarrhaeus, aporta el grupo de las artes «orgánicas», donde engloba las artes que empleaban utensilios o instrumentos como la flauta.

Una de las clasificaciones que tendrá gran repercusión será la que haga Cicerón basándose en la importancia que las artes tenían y agrupándolas en artes mayores, mediocres y menores. Las artes mayores estaban formadas por la política y militares (En el siglo VI a. C también se entendía, en civilizaciones tan lejanas como la antigua china, la guerra como un arte. Esto explica el título que da a su libro el general Sun Tzu: *El arte de la guerra*, publicado en torno al siglo IV a. C.) en el segundo grupo nombra las artes que hoy en día pertenecen a las ciencias, artes intelectuales y la poesía. Mientras que en el último grupo incluía la pintura, la música y la escultura entre otras. Considerando así las que serían las “bellas artes” como las menores de entre todas. (Tatarkiewicz, 2008:84)

La última gran aportación de la antigüedad la lleva a cabo Plotino. Su clasificación se hacía en cinco grandes grupos:

1. Las productoras de objetos físicos como la arquitectura.
2. Las que complementan a la naturaleza como la medicina o la agricultura.
3. Las que se basan en la *mimesis*.
4. Las que mejoran las acciones humanas como la retórica o la política.
5. Las puramente intelectuales como la geometría.

Esta clasificación sin un aparente «*principium divisionis*», tal y como dice Tatarkiewicz, avanza gradualmente desde el objeto más material a lo más puramente intelectual y espiritual (Tatarkiewicz, 2008:85).

Todas estas clasificaciones reflejan el amplio concepto que de la palabra «arte» se tenía. No solo engloban a las “bellas artes” sino a todas las actividades humanas más o menos materiales e intelectuales.

En el caso concreto de las conocidas como «bellas artes», las hipótesis apuntan a la diferenciación de estas en dos grandes grupos. El primero, denominado *triúnica choreia* por Tadeusz Zieliński (1859 - 1944), en donde se agrupaba la danza, la poesía y la música. Estas eran las artes de la expresión de los sentimientos y no se entendían como artes individuales, sino que funcionaban como una sola y era practicada desde la antigüedad por aquellos que «experimentan placer y alegría, otros cuando están melancólicos y tristes y otros, en un estado de embriaguez o éxtasis religioso» (Tatarkiewicz, 1987:22), sobre todo, se practicaban en los cultos dionisiacos, y esto, a su vez, les permitía alcanzar la purificación del alma (denominada por los griegos como *katharsis*) según sus creencias (Tatarkiewicz, 1987:22).

El segundo grupo englobaba las artes constructivas y, por tanto, era donde se encontraba la arquitectura, la escultura y la pintura. La primera era la base de este grupo ya que, el resto estaba supeditado a la decoración de los recintos religiosos. Estas, al contrario que el grupo anterior, estaban destinadas a producir objetos con el fin de ser contemplados.

La arquitectura de estos primeros siglos, al igual que la poesía, alcanzó un grado de perfección al que los artistas posteriores siempre quisieron volver. Crearon su propia arquitectura, pero esto no significaba que partieran de elementos completamente nuevos. Ya ha quedado demostrado que las influencias de la arquitectura griega llegaron desde Egipto y desde pueblos situados en el norte. A pesar de ello, supieron partir de estas aportaciones para crear una arquitectura propia y original del pueblo griego partiendo

desde sus propias ideas de lo que este arte debía ser. Para ello, desarrollaron las técnicas necesarias para alcanzar los objetivos marcados y dominaron técnicas como el labrado de la piedra, lo que les permitió pasar rápidamente de construcciones en madera a, ya en el siglo VI a.C, edificios más complejos como el templo de Hera en la isla de Samos, el cual dicen que contaba con 133 columnas. El despliegue artístico se realizaba en las construcciones con fines religiosos ya que la vivienda urbana estaba destinada a cumplir simples funciones utilitarias sin alardes estéticos. (Tatarkiewicz, 1987:29)

En lo referente al arte de la escultura, esta no había alcanzado la excelencia de la que sí gozaba la arquitectura, ni tampoco tenía la independencia que llegará a tener en la época clásica.

Se mantenía vinculada al culto religioso y a la decoración de los recintos sagrados interior y exteriormente (frontones, metopas, etc.) y, lógicamente, las representaciones que se hacía tenían relación directa con los dioses y el mundo de las divinidades. La sociedad griega era una sociedad antropocéntrica, de ahí que las representaciones divinas adquirieran la forma humana. A pesar de solo representar a los dioses, poco a poco comenzaron a representar a personajes ilustres ya fallecidos, luego a los que aún estaban vivos, y más tarde, a los grandes héroes vencedores de los juegos olímpicos. Como bien señala Tatarkiewicz, la escultura «servía a los dioses, pero reproducía al hombre» (Tatarkiewicz, 1987:29).

La manera de trabajar la escultura en esta época era esquemática. No se trataba de hacer un retrato, pues este género no había llegado aún, ni de plasmar los sentimientos o psicología. Era en el cuerpo, y no en el rostro, donde ponía ese esfuerzo. A la hora de realizar el rostro se dejaban llevar por una idea general y no basándose en la forma concreta de un rostro natural, conferían a la escultura ese carácter geométrico en los rasgos faciales y cabellos. Aún se componía y se adornaban los cuerpos de manera arcaica con elementos orientales que poco tenían que ver con la búsqueda de la *mimesis* que tan de moda se pondrá siglos más tarde. Según Tatarkiewicz, en este periodo aún no habían hecho ninguna aportación novedosa ya que, los elementos geométricos y los temas sobrenaturales habían sido tomados de Oriente y será en el periodo clásico cuando renunciaran a estos elementos para realmente comenzar a ser «ellos mismos» (Tatarkiewicz, 1987:29)

Este primer arte griego estaba bastante limitado en temática, iconografía y formas. Se limitaban a repetir esquemas compositivos y solo se permitían pequeñas modificaciones en la arquitectura en lo que a la altura o número de columnas se refería. La escultura se limitaba a ser hierática, simétrica y frontal, con toscos acabados en el desnudo masculino y las vestiduras de la figura femenina. Esta monotonía tuvo un efecto positivo. El arte no era objeto de inspiración sino motivo para aplicar de manera correcta las habilidades técnicas obedeciendo a unas normas generales que se extendieron por toda Grecia y fueron generando un arte de carácter «universal, impersonal y racional» (Tatarkiewicz, 1987:30). Este elemento racional del arte jugó un papel fundamental en la estética del arte griego.

A pesar de tener este carácter universal, comenzaron a aparecer variaciones del esquema básico. El estilo dórico, fue el más básico y el más estricto en la “norma” constructiva manteniéndose invariable, por ello, fue el primero en el que se alcanzó la perfección técnica y se convirtió en el estilo por antonomasia de esta época compitiendo con el estilo jónico, el cual había surgido prácticamente al mismo tiempo y el cual denotaba mayor libertad en la aplicación del esquema básico del dórico (Tatarkiewicz, 1987:30).

El concepto de la palabra «arte» se mantuvo sin grandes modificaciones hasta la época moderna. Será en el renacimiento cuando empiecen a transformarse. Tras la larga Edad Media, comenzó un intento por separar del concepto de arte de las artesanías y las ciencias, así como los esfuerzos por reincorporar la poesía.

Durante la Edad Media, la consideración de la poesía como un arte que había hecho Aristóteles se había perdido hasta que, a mediados del siglo XVI, tras la publicación de *Poética*, dejó de ponerse en duda esta cuestión y comenzaron a aparecer seguidores del espíritu aristotélico.

La separación de lo que serían las «bellas artes», de las artesanías y las ciencias atiende a la situación social del artista. La consideración que tuvo la belleza en el Renacimiento favoreció la valoración de sus productores, por tanto, los artistas comenzaron a sentirse incluso superiores a los artesanos de los que pretendían diferenciarse. Los artistas vieron cómo el interés de los mecenas por invertir en lo que ellos producían les favorecía y les propiciaba una mejora económica y social que los situaba por encima de los artesanos, facilitando así el distanciamiento y la diferenciación

de manera gradual, siendo los pintores los primeros en beneficiarse de esta nueva consideración. (Tatarkiewicz, 2008:43)

El intento por separar las bellas artes de la ciencia fue mucho más difícil ya que, en un principio, para alejarse de las artesanías y de ser tratados como tales se acercaron más a la posición de los eruditos y científicos, ya que estos gozaban de una posición social mucho mejor. Otro de los motivos que los llevo a acercarse más a esta posición fue el hecho de que el arte tradicionalmente se basaba en el estudio y dominio de unas reglas y leyes. En el Renacimiento los grandes artistas se preocuparon por fortalecer las leyes que regían sus trabajos. Fue el caso de artistas como Piero della Francesca o Leonardo Da Vinci quienes basaban su arte en una concepción que intentaba alcanzar la precisión científica y matemática de la manera más exacta posible llevándolos incluso, en el caso de Piero, a redactar tratados como *De prospectiva pingendi*, considerados auténticos tratados matemáticos.

Fue difícil llegar a un consenso terminológico para las artes que componían las bellas artes pues, en el caso de la escultura, en un principio había una diferenciación dentro del mismo grupo atendiendo al material en el que se trabajase. Prueba de ello es la enciclopedia de las artes «*Panepistemon*» que escribe Angelo Poliziano a finales del siglo XV en donde emplea diferentes terminologías como: *Staturarii* para quienes trabajan la piedra, *Sculptores* para la madera, *Caelatores* en el caso del metal o *Encausti* para quienes trabajan la cera. Una misma destreza diferenciada y dividida atendiendo a la materia trabajada. Pero poco a poco se comienza a comprender que las obras escultóricas tienen que ver con la destreza, mientras que la pintura y arquitectura se podían relacionar bajo un nombre común, *arti del disegno*. Esta creencia derivaba de la convicción en que el diseño, entendido como el dibujo, era el nexo común entre estas dos artes, tal y como se puede leer en *Le Vite* de Vasari (Tatarkiewicz, 2008:45).

En el siglo XV, Lodovico Castelvetro, establece una nueva diferenciación entre las bellas artes y las artesanías a la que llamara *Artes memoriales*. La idea se basaba en distinguir a las artesanías como productoras de objetos que el hombre necesita mientras que el arte de la pintura o escultura producían objetos que se mantenían en la memoria y que hacían referencia a acontecimientos. Esto quiere decir que las artes trabajan con imágenes y representaciones concretas y será este carácter pictórico lo que une artes tan diferentes como la pintura y la poesía. Surgirá de nuevo el lema del poeta Horacio: «*ut pictura poesis*». Tatarkiewicz señala a Claude François Menestrier como el representante

de esta idea en el siglo XVII, afirmando que todas las *artes nobles* trabajaban con imágenes. (Tatarkiewicz, 2008:47)

En definitiva, no hubo nunca un acuerdo tanto en la definición del concepto como en la división de las artes. Se recuperaron los conceptos y divisiones clásicas y se intentaron reformular y adaptar, pero no se dio una respuesta definitiva ni se adoptó una como opinión generalizada (Tatarkiewicz, 2008:89).

3. LO BELLO

Kalos (καλός), para los griegos, es lo que actualmente traduciríamos como «bello», con la diferencia en que el término griego comprendía un concepto mucho más amplio. Se empleaba tanto para definir determinados objetos físicos, como figuras o colores, como para elementos intangibles de pensamiento y modos. Designaba todo aquello que despertase admiración en el sentido más amplio hasta que en el siglo V a.C los sofistas acotaron el término a «lo que resulta agradable a la vista o al oído» y, a su vez, otro testimonio, del oráculo de Delfos, sentenciaba que: «lo más bello es lo más justo» (Tatarkiewicz, 2008:154). Estas dos frases ayudan a entender perfectamente la visión que del término se tenía en la antigüedad.

Años más tarde se reformula el concepto por parte de los estoicos haciéndola mucho más limitada que la ya dada por los sofistas. Decían que lo bello es «aquello que posee una proporción apropiada y un color atractivo» (Tatarkiewicz, 2008:154).

Antes de emplear el término más amplio, *kalos*, ya contaban con conceptos pitagóricos que se referían a cualidades concretas como la simetría (συμμετρία) para la belleza visible y la armonía (αρμονία) para la sonora. Estos conceptos se aplicaban a los artistas plásticos y a los músicos respectivamente. Poco a poco estos términos fueron quedando en un segundo plano por el uso generalizado de la palabra *kalos*.

Hay que tener en cuenta que, en la época de Pericles, tras las guerras del Peloponeso (431 a. C – 404 a. C), hubo un gran apoyo a la producción artística para la reconstrucción de numerosos templos y para lo que la generación de artistas de Fidias exploró al máximo el concepto de *kalos* apoyados en el uso del *kanon*. Buscaban la

belleza en la quietud de los cuerpos vivos sin idealizarlos de una manera abstracta tal y como se creía antes según nos cuenta Umberto Eco (2004: 45). Pronto surgirá el término *kalokagathía* para referirse tanto a la belleza física como la psicológica.

Las diferentes definiciones que del concepto “belleza” se dieron en la antigüedad, se adoptaron y se adaptaron a las ideas que aportaron diferentes teóricos hasta que, en el Renacimiento, intentaron acotar el término de belleza a las artes visuales. Ficino decía que la «la belleza pertenece más a la vista que al oído» (Tatarkiewicz, 2008:155).

Tatarkiewicz (2008:155) nombra hasta tres concepciones de las que han hecho uso las teorías de la belleza:

1. La belleza en el sentido amplio que tenían los griegos. Moral, ética y estética.
2. Belleza en el sentido estético incluyendo los sonidos. Siendo esta la acepción que perdure hasta nuestros días.
3. Belleza referida únicamente a los objetos percibidos por medio de la vista tan y como la concebían los estoicos.

Ha habido numerosos problemas a la hora de buscar una teoría y definición de belleza. Fue Tomás de Aquino quien aclara la diferencia entre teoría y definición: Mientras una intenta reconocer la belleza la otra se limita a explicarla.

Desde la antigüedad se entendía que la belleza era el resultado del equilibrio entre las partes con el todo. A esta teoría Tatarkiewicz la clasifica como la Gran teoría de la estética europea ya que fue la que se mantuvo prácticamente inalterable desde la antigüedad a diferencia de otras. Esta teoría se inicia con los pitagóricos basándose en un principio, en las armonías musicales. Las relaciones matemáticas de las partes con el todo. Esto fue fácil trasladarlo a las artes visuales. Ejemplo de ello fue la arquitectura, la cual atendía a los términos visuales de la simetría. Vitruvio decía que la arquitectura era bella cuando las partes correspondían con el todo. Cuando el edificio cumplía con las reglas de la simetría y las proporciones eran adecuadas en altura, longitud y anchura. (Tatarkiewicz, 2008:155). Estas reglas de simetría y proporcionalidad se cumplían en la naturaleza ya que esta, «ha creado el cuerpo humano de tal modo que el cráneo desde la barbilla a la parte superior de la frente y al nacimiento del pelo constituye una décima parte de la longitud total del cuerpo» (Tatarkiewicz, 2008:156). La belleza se basaba en la relación matemática de los números, por tanto, tal y como dijo Platón, la fealdad era una cuestión

de «carencia de medida» (Tatarkiewicz, 2008:156). Los pitagóricos, Platón, Aristóteles, los estoicos y Vitruvio aceptaron esta teoría de la belleza basada en las proporciones numéricas desde el siglo V a. C hasta el I a. C.

No fue hasta la aparición de Plotino (204 d. C – 270 d. C) cuando esta teoría se modificó. Realmente mantuvo la teoría anterior en la que se decía que la belleza estaba en la armonía de las partes con el todo, pero a esto añade que, de ser así, solo las cosas complejas serían bellas. Además, la belleza realmente no surgía de las proporciones sino del alma que se expresa a través de ella. A partir de esta aportación de Plotino, la Gran Teoría se mantuvo intacta y fue acogida en el medievo por influyentes personalidades como Tomás de Aquino, que ayudaron a transmitirla hasta el siglo XV donde fue apoyada principalmente por la Academia Platónica Florentina encabezada por Marsilio Ficino.

Los filósofos, estetas y artistas apelaron siempre a la antigüedad intentando evitar el pensamiento medieval sin saber que este se había mantenido prácticamente intacto. Alberti volvió a definir la belleza como «la consonancia e integración mutua de las partes» (Tatarkiewicz, 2008:160). Dos siglos más tarde, aún se mantenía vigente esta teoría que habían seguido todos los artistas y Lomazzo seguía afirmando que «si algo agrada es porque tiene orden y proporción» (Tatarkiewicz, 2008:160). Esta Gran Teoría se mantuvo hasta el siglo XVIII con la influencia de la filosofía empírica.

Ahora bien, aunque la Gran Teoría fuese la fundamental y más importante, se mantuvo intacta prácticamente durante siglos, pero como bien señala Tatarkiewicz (2008:161), hubo otras teorías complementarias a esta. En ellas se discutía la naturaleza racional, metafísica y objetividad de la belleza.

1. La primera de las teorías dice que, al contrario de lo que decía la Gran teoría, la belleza se percibe en nuestras mentes y no por medio de los sentidos. Una frase con la que resume esta teoría es de Vincenzo Galilei: «El sentido espía como un criado, mientras que la razón guía y ordena»
2. Las tesis pitagóricas que se vinculaban a la Gran Teoría en la que se decía que la belleza tenía un carácter numérico y, por tanto, respondía a lo racional.
3. La *tesis metafísica* se basaba en el principio que los pitagóricos habían encontrado en la música y bajo la que creía que se encontraba la estructura del mundo. Heráclito comparaba la naturaleza con una sinfonía y Platón se oponía

a que se cambiaran las reglas naturales por motivos artísticos. Esta belleza metafísica fue fundamental para la tradición cristiana.

4. La *tesis objetivista*. En esta, todos los fundadores de la Gran Teoría afirmaron que la belleza era un rasgo objetivo. Las proporciones eran bellas en sí misma y no porque se refieran a otra cosa. Reflejo de este pensamiento lo encontramos en Platón cuando dice «lo bello no es bello por ninguna otra causa, sino por sí mismo y para siempre». Esto se mantuvo intacto en el medievo llevando incluso a cuestionarse a San Agustín y a Tomás de Aquino si «las cosas son bellas porque agradan o agradan porque son bellas» y en el Renacimiento vemos como Alberti continúa afirmando lo mismo que Platón.

5. En esta última teoría se ubica a la belleza como uno de los más altos valores para el hombre a la altura de la bondad o la verdad. Era algo necesario para los hombres. Platón llegó a decir que «si la vida merece la pena vivirse, lo es en tanto en cuando el hombre pueda percibir la belleza» y, en 1431 esta idea se repite con Lorenzo Valla: «Quien no alabe la belleza es ciego de alma o de cuerpo. Si tiene ojos merece perderlos, pues no siente que los tiene». (Tatarkiewicz, 2008:164)

Lógicamente, durante los siglos de vigencia de la Gran Teoría, surgieron otras que planteaban dudas sobre la veracidad de ella.

Se conoce un texto anónimo conocido como *Dialexeis* en el que todo es bello y feo al mismo tiempo ya que lo que determinaba la belleza era la subjetividad.

Jenofonte habla de cómo Sócrates afirmaba que la belleza dependía, no de la proporción sino de la correspondencia del objeto con su finalidad. Según esta idea, se pone el ejemplo de un cubo de basura, el cual será bello siempre y cuando su diseño le permita cumplir su función debidamente. De lo contrario, un escudo de oro sería feo, pues su diseño lo convertiría en un objeto inútil para la finalidad que debe cumplir.

En la época moderna se encontraron con el culto a la sutileza y a la gracia. Autores como Gerolamo Cardano (1501 – 1576 d. C.) contraponía el termino de gracia, una forma de belleza, a la sutileza. Estos dos términos fueron diferentes grados de belleza con los que convivieron en el Renacimiento hasta que, en el siglo XVI, el cardenal Bembo, propuso una solución: «la belleza es la gracia que surge de la proporción y armonía». Esta

interpretación que simplificaba la belleza y la gracia como un mismo concepto no llegó a convencer del todo, pues se oponía con la Gran Teoría. (Tatarkiewicz, 2008:165).

Como hemos visto, desde la antigüedad, ya había planteamientos de la belleza tanto desde el punto de vista subjetivo como objetivo. Platón hablaba de objetos que son bellos en sí mientras que Sócrates plantea la posibilidad de la belleza relativa y subjetiva. Esta subjetividad de la belleza fue un problema tratado por los filósofos. Los incultos, según Tatarkiewicz (2008: 232), no se planteaban estos temas, tratando la belleza desde el punto de vista objetivista, pensando que lo que nos gusta es porque es bello y no que es bello porque se ajusta a nuestro gusto. Ya los antiguos filósofos griegos trataron estos temas buscando argumentos para apoyar y decantarse tanto por la objetividad, así como la subjetividad.

Los argumentos de los pitagóricos para apoyar la objetividad de la belleza se fundamentaron en la correlación entre la armonía, que deriva del orden, el orden a la proporción, este a la medida y la medida es un número. El número proporcionaba orden, que es bello, mientras que el desorden es inútil y feo. Tenían una visión *cosmocéntrica*, la belleza estaba en la medida del universo que el hombre se encargaba de descubrir.

Contra esto, los sofistas formularon la famosa frase: «El hombre es la medida de todas las cosas» (Tatarkiewicz, 2008:232) tenían, por lo tanto, una visión antropocéntrica. Esta posición subjetiva frente a la belleza establecía que el hombre, al ser la medida de lo bello, este se convertía, por tanto, en un concepto subjetivo, pues no todos pensamos que son bellas las mismas cosas (Tatarkiewicz, 2008:233).

Ante estas dos posiciones, los filósofos intentaron establecer un punto intermedio y de consenso. Sócrates dijo, entonces, que había dos tipos de belleza: Las que son bellas en sí mismas y las que lo son para determinadas personas. Con esto se intentaba dar una solución al problema en la que tanto pitagóricos como sofistas salían ganando, pues se reconocía una belleza objetiva y una subjetiva, diferentes cosas tenían diferentes bellezas. Bello porque responde a las proporciones y bello porque es útil.

Lo realmente decisivo para los siglos posteriores fue la posición de Platón del lado de los pitagóricos. Con afirmaciones como «nada que sea bello lo es sin proporción» (Tatarkiewicz, 2008:234) desestimaba la posición subjetivista manteniendo la objetivista con mayor importancia. El único que pudo haberle hecho frente fue Aristóteles, pero este

prefería posicionarse del lado intermedio beneficiando la actitud de pensamiento objetivista.

Estas posiciones enfrentadas se acentuaron aún más con respecto a las artes, pues se planteaba el problema de si una obra era bella en sí misma por las proporciones o en la mente del espectador que la admira. Esto produjo dos términos: *Simetría*, haciendo referencia a la belleza objetiva y *Euritmia*, la belleza que se producía por los sentimientos agradables que generaba en los espectadores.

En un principio los artistas intentaron obedecer a las reglas de la simetría, pues era la idea que más popularidad tenía, pero poco a poco se fue al lado de la euritmia. Se puede ver cómo es a partir del siglo V a. C, cuando las proporciones numéricas ya no se cumplen con tanta rigidez. El mismo Vitruvio llegaba a aconsejar a los arquitectos sobre ciertos ajustes que se podían llevar a cabo en la arquitectura, pudiéndose hacer adiciones y sustracciones en la simetría buscando una visión agradable para el ojo. Esta afirmación unía las doctrinas objetivistas con las subjetivistas de modo en que, cumpliendo con las reglas de la simetría se buscaba, al mismo tiempo, lo agradable para el ojo humano. A pesar de ello, no en todas las artes fue igual, pues mientras en la arquitectura se podían permitir estas licencias, en la escultura no tantas y menos aún en la música, donde se mantuvo por más tiempo los cañones compositivos. (Tatarkiewicz, 2008:237).

En el Renacimiento, a pesar de verse a finales de la Edad Media indicios de apoyo a las ideas relativistas de belleza, se vuelven a retomar las ideas objetivistas. La mayoría de los artistas y escritores del Renacimiento pensaban que la belleza era objetiva.

Hay bastantes pruebas del apoyo a las teorías objetivistas durante el Renacimiento, pero Tatarkiewicz (2008:240) nos señala las dejadas por dos de las más influyentes personalidades de esta época: Leon Battista Alberti y Marsilio Ficino.

Alberti sentía gran admiración por los antiguos y compartía la fascinación por encontrar en la naturaleza la reglas y leyes que le permitieran lograr las obras más bellas tal y como él mismo dejó por escrito. Definió también la belleza como la armonía entre las partes y el todo. Creía que la belleza era absoluta y, por tanto, el artista apenas se podía limitar a añadir ornamento. Además, llamaba ignorante a quienes pensaba que la belleza era una cuestión relativa o subjetiva pues, aunque no se pudiera ver, la belleza siempre estaba presente. (Tatarkiewicz, 2008:240)

Ficino apoyaba una idea parecida, pero desde otra perspectiva ya que él era un filósofo platónico, director de la Academia de Florencia, y Alberti un erudito. La visión que de la belleza tenía Marsilio Ficino estaba en relación directa con la filosofía platónica. Lo bello como una «luz divina que se refleja en el mundo de los fenómenos como sello de un Dios encarnado» (Garin, 1986:142)

Definió la belleza como una «fuerza que llama y embelesa la mente y los sentidos» (Tatarkiewicz, 2008:241), a esto, añadía que era una idea innata en el hombre y, por tanto, objetiva.

Estas mismas ideas fueron apoyadas por otros eruditos y escritores durante el Renacimiento, encontrándonos declaraciones en el año 1556 de quien fuera el editor y escritor del prólogo de los *Diez libros sobre arquitectura* de Vitruvio en donde decía: «Divino es el poder de los números» (Tatarkiewicz, 2008:241). Como estas, encontramos a lo largo del Renacimiento varias afirmaciones alabando la objetividad de la belleza en las diferentes artes.

Para encontrar opiniones a favor de las teorías subjetivistas debemos esperar hasta finales del siglo XVI. Giordano Bruno trató directamente el tema de la belleza apoyando la visión subjetivista. Hablaba claramente de la diversidad de belleza y de su relatividad, afirmando tal y como cita Tatarkiewicz que «no existe nada que sea absolutamente bello, sino sólo para alguien» (Tatarkiewicz, 2008:243). Giordano Bruno fue uno de los pocos escritores del Renacimiento de los que se tiene constancia que apoyase esta idea de belleza, pero será a partir de aquí, ya a principios del siglo XVII, más común encontrar opiniones que apoyen las mismas ideas de la subjetividad de la belleza.

4. EVOLUCIÓN DEL ARTISTA EN LA SOCIEDAD

Se sabe que al artista se le denominaba *banauos*, lo que viene a significar algo así como ‘mecánico’ de manera peyorativa. En la época Clásica, Platón hace varias referencias a los artistas visuales (Pintores y escultores), ninguna de ellas para alabarlos, ya que, según él solo el poeta y el músico crean gracias a la inspiración mientras que los pintores y escultores se dedicaban al ejercicio de la *mimesis* mediante simples reglas mecánicas. Otro ejemplo de este periodo lo apreciamos en *Memorabilia* de Jenofonte,

donde se hace referencia a varios artistas y cuyo nivel compara al de un habilidoso herrero (Barasch 1996:33).

Ya a finales del helenismo, Cicerón, afín al eclecticismo, hace una clasificación de profesiones y oficios en la que sería su última obra, *De officiis* (44 a. C.), señalando cuáles deben considerarse ‘liberales’ o ‘vulgares’ y donde califica de «impropios de un hombre libre» todas aquellas que provienen del trabajo manual, ya que, «no puede tener nada noble un taller» exceptuando aquellas artes «en que hay un mayor grado de inteligencia o en las que no se busca un mediocre provecho, como la medicina, como la arquitectura [...]» (Tatarkiewicz, 1987:219). Vemos así, cómo hay una mayor consideración a la labor del arquitecto por encima de la que se tenía a los artistas “de taller” como pintores y escultores por el hecho de trabajar con sus manos y, como se señala Moshe Barasch, esto puede tener su reflejo en la mitología donde, el dios Hefesto, reflejo del trabajo manual y de taller, al igual que los artistas, es, de entre todos, el más maltratado, feo, cojo y engañado por su esposa (Barasch, 1996:33). Si de entre las tres grandes artes, la arquitectura gozaba de mejor consideración, se debía a la importancia que esta ofrecía en el desarrollo humano, pues, según el mismo Cicerón en *De natura deorum*, es una de las «artes precisas en parte para las necesidades de la vida, y en parte para deleitar» (Tatarkiewicz, 1987:219).

Parece ser que la cultura griega diferenciaba muy bien entre la obra de arte como objeto y a su hacedor, acentuándose esta diferencia aún más en el caso de la pintura y la escultura. Aunque parece ser que no todos pensaban del mismo modo. Moshe Barasch nos dice que, el filósofo Séneca (siglo I a. C.) se da cuenta del desprecio que reciben los artistas mientras sus obras son alabadas. Del mismo modo, Plutarco también se da cuenta de este hecho en el que «los jóvenes admiran la escultura del Zeus de Olympia pero nadie desea ser un Filias o Policleto» y figuras como la del retórico Luciano, aconseja nunca convertirse en escultor por los mismos motivos que, según él, le son revelados mediante un sueño en el que la personificación de la Cultura se le aparece para advertirle que, a pesar de poder convertirse en un Fidias o Policleto, «ningún observador sensato deseará ser como tú» (Barasch, 1996:34).

En la época helenística sí se ven unos cambios puntuales de actitud para con el artista. Ejemplo de ellos será la consideración que tendrá Lisipo dentro de círculo de amistad de Alejandro Magno (Barasch, 1996:34).

Esta baja condición social de la que gozaban la mayoría de artistas se mantuvo durante la Edad Media, pero será en el Renacimiento cuando se producirá un cambio radical tanto en la sociedad como en la concepción que el artista tenía sobre sí mismo.

Los primeros en tener un reconocimiento social más allá de la de meros artesanos fueron los escritores. Un claro ejemplo fue el mismo Petrarca, quien confesó comenzar su famosa epopeya *África* motivado por la búsqueda de la fama y el reconocimiento que lo llevaron a ganar el título de *poetas laureatus*.

El camino hacia esta independencia para los pintores fue más largo y difícil. Boccaccio advierte que aquellos quienes deseen convertirse en pintores deben verse motivados por «un sentido de entusiasmo y exaltación» (Barasch, 1996:148) en definitiva, convertirse en pintor por amor a la pintura y no ir en busca de fama y reconocimiento, aceptando la vida del taller.

La lucha por cambiar la condición social del artista se extiende durante todo el siglo XV y se extiende a épocas posteriores. La razón principal que esgrimían los artistas para diferenciarse de los artesanos era la implicación intelectual elevada que suponía el trabajo de la pintura. Conocimientos de matemáticas, perspectiva, geometría, anatomía, y tener un conocimiento de la literatura clásica. Fundamentaban sus argumentos en el conocimiento de, no solo valores artísticos sino de la relación estrecha que había entre el arte y la ciencia. Los artistas basaron su trabajo en el conocimiento y manejo de las ciencias para alcanzar el mismo grado de reconocimiento social que los eruditos, representando correctamente la anatomía y trabajando de manera excepcional la perspectiva.

En esta lucha por alcanzar el reconocimiento social, se apoyaron en la antigüedad, de donde creían poder sacar un modelo de la consideración de la que los artistas visuales disfrutaron. Fue Alberti quien en *De la pintura*, dedica de manera deliberada un pasaje en el que intenta demostrar la alta estima de la que disfrutaban los artistas en la antigüedad. Aludiendo a Plinio y Vitruvio, manifiesta los grandes honores con los que incluso los emperadores romanos practicaban la pintura sin avergonzarse de ello al contrario de lo que sucedía en el siglo XV.

El mismo Giovanni Santi, padre de Rafael, se lamenta, a finales del siglo XV, del trato que los artistas recibían en su época mientras que en la gloriosa antigüedad estaba prohibido instruir a los esclavos en el arte. Tal y como dice Barasch, esta realidad

proyectada por los artistas era más una idealización y utopía que una realidad histórica. Sin embargo, la convicción de esta idea fue fundamental para el cambio y el continuo debate que generó (Barasch, 1996:149).

En el caso de los artistas florentinos, la evolución social de estos ha dejado algunas pruebas que nos permiten seguir con cierto detalle el paulatino cambio. En 1378 a los pintores florentinos se les permitió escindirse en una rama independiente dentro Gremio de los Médicos y Farmacéuticos. Un ejemplo temprano fue el del pintor Giotto, nombrado supervisor de las obras en la Catedral de Florencia. A pesar de este logro puntual, los artistas seguían sometidos al sistema gremial del medievo. Quien realmente supuso un punto de inflexión hacia la definitiva independencia de los artistas llegó por parte del acto de rebeldía de Brunelleschi. Llegó a ser encarcelado el 20 de agosto de 1434 tras negarse a pagar su cuota al gremio de constructores *Arte de Maestri di Pietra e Legnami* al que pertenecía. Esta acción de rebeldía no tuvo un impacto inmediato, pero sí fue el caldo de cultivo para posteriores acciones hasta que en 1571 los gremios desistieron en el intento de seguir controlando todas las actividades de los artistas de manera oficial (Barasch, 1996:149).

A pesar de seguir legalmente adscritos a organizaciones gremiales, podemos observar parte de la concepción del artista en la sociedad a través de algunas biografías publicadas en los siglos XV y XVI. Filippo Villani nombra a varios artistas a los que se había homenajeado con el relato de sus biografías de entre ellos, tuvo especial mención Giotto en el *Decamerón* de Boccaccio y otros tanto figuraban en una lista de ilustres personalidades de las que Florencia podía presumir. En 1457 Bartolomeo Fazio hace una recopilación de biografías de ilustres personalidades en *De viris illustribus* donde no solo aparecían príncipes y altos cargos militares sino también artistas de la talla de Jan Van Eyck, siendo esta la primera biografía conocida sobre él y en la que se le nombra como «el mejor pintor de nuestro tiempo».

Otra de las fuentes fundamentales para el estudio de este aspecto, es lo que cuenta Vasari. Su cronología (1511 - 1574) le permitió ver el progresivo cambio en la concepción que de los artistas se tenía desde los primeros años del siglo XVI hasta finales del mismo. Pone el ejemplo del padre de Miguel Ángel, quien aún no veía con buenos ojos que su hijo se dedicase a la escultura pues no encontraba diferencia alguna entre un *scultore* y un *scarpellino* (Cantero) (Barasch, 1996:150).

Esta lucha por el reconocimiento individual del artista fue también cuestión de autoestima. Aparecen entonces los primeros intentos de autobiografías con la probable intención de diferenciar su obra de la del resto de artistas y ofrecer a los lectores una especie de *curriculum* en el que se recogían las propias obras. Ejemplo de ello lo vemos en los *Comentarii* de Ghiberti. Sorprendentemente se refuerza esta idea con la aparición de los retratos a personajes ilustres y los supuestos autorretratos que incluían algunos artistas en sus obras. Al igual de los poetas ofrecían fama e inmortalidad a quienes enaltecían, los pintores participaron de esta idea en el ejercicio de la retratística. En 1571 Francesco Bocchi establece una relación entre el pintor y la persona a la que retrata pues, cuanto más destacado fuera, mayor sería también la consideración del artista (Barasch, 1996:151).

Como hemos visto, en un primer momento los artistas se escudan en el estudio y aplicación de la ciencia en el arte para conseguir la misma consideración de la que gozaban los doctores y eruditos. Se buscaba, según Alberti, «la perfección del arte» (Barasch, 1996:151) mediante el equilibrio perfecto entre las habilidades naturales, el estudio científico y su aplicación y la capacidad de penetración psicológica. Alberti también advierte del cuidado en el trabajo previo a pintar pues «nos preocuparemos de que todo esté tan bien elaborado de antemano, que no habrá nada en cuadro cuya colocación no sepamos de antemano» (Barasch, 1996:152).

Otro de los modos en los que pretendían elevar el estatus del artista fue por medio de su comportamiento en sociedad, pues escultores y pintores debían demostrar ser caballeros. No solo debía ser un hombre cultivado en la ciencia y el dominio de las artes liberales sino tener una buena presencia y buenos hábitos como la humanidad y amabilidad, pareciéndose lo más posible a la clase social que quería alcanzar. Todas estas características van cambiando paulatinamente a partir de los comienzos del siglo XVI. Reflejo de ello, en la literatura, donde encontramos cómo las referencias a las cualidades de los artistas se van modificando y donde antes se hacía referencia a aspectos como la elegancia, ahora encontramos aspectos más parecidos a personalidades excéntricas y referencias a los temperamentos.

El artista que más luchó por la consolidación del artista como un científico fue Leonardo. Decía que la pintura no podía enseñarse a quienes no nacían dotados para dicha tarea y a su vez, declaraba a la pintura como la más sublimes de las ciencias al ser inimitable. A diferencia de las matemáticas, ciencia que puede ser transmitida de maestros

a alumnos, para Leonardo, la pintura no podía ser transmitida de igual modo si el alumno no contaba con el don necesario para ejecutarla correctamente. A esta corriente de pensamiento se sumaron personalidades como el veneciano Pietro Aretino en el siglo XVI afirmando que «el arte es el don de la generosa naturaleza, y se nos concede en la cuna» (Barasch, 1996:153).

La idea de: “artista se nace”, va ganando adeptos desde mediados del siglo XVI llegando incluso a escucharse afirmaciones como la que hace Giovanni Paolo Lomazzo en 1590 en la que afirma que aquellos que no han nacido con el don, nunca serán capaces de alcanzar la excelencia en el arte. Es aquí donde encontramos una de las principales diferencias entre el siglo XV y el XVI pues, aun sabiendo los artistas del siglo XV, como Alberti o Piero della Francesca, que no todos los que hubieran recibido una formación serían capaces de crear obras tan magnificas como las que se llevaron a cabo, estos centraban la atención en destacar otros aspectos de la figura del artista en el intento de elevación social, mientras que en el siglo XVI, se buscaba una justificación y diferenciación respecto al resto en ese supuesto don natural que los artistas debían poseer de manera innata (Barasch, 1996:153).

Este nuevo concepto del artista como una persona nacida con predisposición innata hacia el arte, también fue objeto de debate y fundamentada en la rescatada Teoría del temperamento melancólico. Este concepto de «melancolía» fue rescatado de una antigua teoría griega en la que, los múltiples aspectos del carácter humano se habían agrupado en cuatro grandes grupos a los que se llamó temperamentos. Estos eran: Sanguíneo, colérico, flemático y melancólico. Estos, a su vez, estaban relacionados con los diferentes fluidos que un cuerpo contenía y el carácter de una persona estaba determinado por el predominio de uno de estos fluidos sobre el resto. De esta manera, un temperamento melancólico, significaba un predominio de la bilis sobre el resto de los componentes. Se creía, en la antigua Grecia que, si esta bilis estaba presente en su justa medida, el individuo presentaría una predisposición hacia la genialidad, de lo contrario, en una cantidad desmedida, provocaría que el individuo estuviese más cerca de la locura.

Aristóteles fue uno de los primeros filósofos en hablar sobre esta melancolía y su relación a la hora de tener destrezas en las artes y las ciencias comentando que «todos los que han llegado a destacar en filosofía o política o poesía o en las artes son claramente melancólicos» (Barasch, 1996:154). Al parecer, según Barasch, esta relación no llegó nunca a desaparecer, pero sí que apenas se conocía en la Edad Media. Lo que se creía era

que estos temperamentos estaban relacionados con los planetas, siendo Júpiter el sanguíneo, Marte el colérico, Venus el flemático y, bajo el signo de Saturno, nacían todos los genios de temperamento melancólico, hasta que, en la Florencia del siglo XV se recuperó la teoría original griega y se convirtió en motivo de debates intelectuales.

Este nuevo aspecto se generalizó entre los artistas del siglo XVI, quienes se empezaron a identificar con la idea de estar regidos por el temperamento melancólico a modo de una moda. Artistas como Alberto Durero o Rafael se les llamó melancólicos y el pintor y teórico veneciano Paolo Pino llegó a escribir una especie de recetario para combatir los estados depresivos ligados al temperamento de los genios. De entre todos estos genios, la figura melancólica por excelencia será Miguel Ángel (Barasch, 1996:155).

A este grupo de melancólicos no solo pertenecían escultores o pintores sino también filósofos y poetas. El hecho de pertenecer a este grupo temperamental no aseguraba la creación de obras de arte, tan solo establecía una relación de facilidad y predisposición para ello. Fue entonces cuando el debate se centró en descubrir la característica específica que diferenciaba a los melancólicos capaces de crear obras pictóricas o escultóricas de los filósofos o poetas. La respuesta a esto la buscaron en la creatividad (Barasch, 1996:156).

4.1. *Il paragone*

Sin duda alguna, una de las grandes aportaciones que hicieron los artistas en el Renacimiento fue el género literario de *il paragone*. En estas discusiones intelectuales se intentaba establecer la superioridad de la pintura o de la escultura basándose en los aspectos que las diferenciaban. Según Moshe Barasch (1996:138) Panofsky establece el origen de este género en «la pasión griega por el debate» (Barasch, 1996:138) si bien la diferencia con los debates griegos era que los temas de arte fueron secundarios, en el Renacimiento, este género cobra gran importancia entre artistas e intelectuales. Encontramos ejemplos como en el *Sueño* de Luciano en el que la personificación de la escultura entabla una batalla contra la *Paideia*, el conjunto de elementos que formaba parte de la educación culta griega. Aparte de este relato, son muy pocos los que hacen una clara referencia a un enfrentamiento literal entre las artes. (Barasch, 1996:138)

Fue realmente en el Renacimiento cuando las artes se convierten en las protagonistas de un género literario que implicaba también un intento de elevación social. Al mismo tiempo que comparaban las artes, se estaban comparando entre sí.

El primero de los tópicos sobre el que se discutió vino de un tema ya tratado en la antigüedad: *Ut pictura poesis* («Como la pintura así también es la poesía») (Barasch, 1996:138). Esta famosa frase del poeta Horacio (65 a. C – 8 a. C) tiene relación con la que Plutarco (45 d. C – 120 d .C) atribuye a Simónides (556 a. C – 468 a. C): «Simónides llama a la pintura poesía silenciosa, y a la poesía pintura que habla» (Tatarkiewicz, 1987:45). Durante la Edad Media la poesía fue considerada una de las grandes artes, la cual ya tenía sus propias teorías establecidas, por ello fue que tal vez las primeras discusiones en las que se comparaban el arte de la pintura con el de la poesía fuese un intento de elevar la pintura a un estatus similar al de la poesía señalando los puntos que tenían en común.

Uno de los primeros aspectos comunes que trataron, fue el hecho de que tanto el pintor como el poeta manejaban el concepto de la imaginación. Esta idea fue señalada tempranamente por Cennini en su *Libro dell' arte*. A pesar de aun una mentalidad medieval tal y como nos dice Barasch (1996:139), hay varios aspectos en los que tuvo pensamientos que se acercaban más a lo que serían las teorías defendidas en el Renacimiento. El mismo Cennini dijo: «la pintura merece justamente ser entronizada justo a la teoría y coronada con la poesía» (Barasch, 1996:140). Al igual que el poeta, el pintor tenía total libertad creativa. Este punto en común entre las dos artes fue el que sirvió a los artistas y escritores del Renacimiento para elevar su arte, llegando incluso a conocerlas como artes hermanas.

Según Barasch (1996:140), el mejor ejemplo de *paragone* se encuentra en los escritos de Leonardo. En las numerosas notas que dejó y que fueron recopiladas por alguien aún desconocido, Leonardo ya insistía en la superioridad de la pintura. El mismo Leonardo defiende esta idea diciendo: «El poeta dice que su ciencia consiste en la invención y medida, invención de tema y medida de los versos... A esto replica el pintor que existen los mismos requisitos en la ciencia de la pintura; esto es, invención en cuanto a los temas que debe representar y medida en cuanto a los objetos pintados.» (Barasch, 1996:141). Según Leonardo, la supremacía de la pintura estaba relacionada con la superioridad que el sentido de la vista tenía sobre el oído ya que el pintor llegaba directamente al espectador por medio de imágenes más reales que las producidas por los sonidos, además de contar con el factor de perdurabilidad en el tiempo, siendo el de la pintura mucho mayor que la del poeta.

Asimismo, el pintor contaba con el poder de la creatividad, esto le permitían ser capaz de crear imágenes de las que se enamorase, cosas monstruosas, grotescas, ridículas o capaces de hacerle sentir compasión, era por lo tanto dueño y creador de las imágenes.

Cuando los artistas renacentistas comparaban la pintura con la poesía, lo hacían desde el punto de vista de las similitudes, pero cuando se comparaban las artes visuales entre sí, comenzaban a discernir sobre los aspectos que las diferenciaban unas de otras, las diferentes naturalezas del medio técnico y los procesos de trabajo.

En el primer tratado de escultura, *De statua*, realizado por Alberti, se tratan las diferentes formas en las que un escultor puede realizar su obra: Unos mediante la adición y modelado de material, a los que los griegos llamaron *plastikes*, el otro grupo de escultores trabaja mediante la extracción y un tercero que solo se dedicaba a la extracción, esto correspondería con los orfebres. Tras esta enumeración Alberti hace una mención a los pintores, pues, según su juicio, podrían ser incluidos en este grupo al trabajar aplicando color sobre una superficie si no fuera porque ellos tan solo: «se esfuerzan en imitar las formas y colores de los objetos que tienen delante, no tanto por adición o escisión, como por otro método que es peculiar de ellos» (Alberti, 1972 citado por Barasch, 1996:141)

Barasch (1996:141) dice que Borinski (1914: 169) recordó una frase parecida que se encuentra en los escritos que Quintiliano, un retórico romano que probablemente estudió Alberti, es más, parece ser que el mismo Alberti insta a los artistas a estudiar a los retóricos, siendo esta una de las aplicaciones de la erudición en el arte del Renacimiento (Barasch, 1996:142).

En la Edad Media este concepto de escultura tuvo un sentido más alegórico que Ficino recupera en el Renacimiento y en el que dice que los hombres serían como esculturas talladas por Dios o el «Divino escultor» (Barasch, 1996:142). Esto a su vez pudo influir en Miguel Ángel, quien, en una carta declara: «al decir escultura me refiero al tipo que se ejecuta mediante extracción; el que se realiza mediante la construcción se parece a la pintura» (Barasch, 1996:142). Agrupa así a los escultores que se dedica a modelar junto a los pintores ya que el procedimiento en ambos casos se parece.

El mismo Vasari, hablado de la escultura de Miguel Ángel, dice que las figuras salían del bloque como si se trataran de figuras encerradas que siempre estuvieron ahí y van apareciendo poco a poco. Esto apoyaba la teoría de Alberti en la que decía que los

bloques de piedras contenían figuras encerradas que el escultor se encargaba de liberar. (Barasch, 1996:143).

Otro de los artistas de gran influencia de los que se puede extraer un pensamiento parecido fue Alberto Durero. A pesar de no trabajar como escultor, sí que, como dice Barasch (1996:143), Durero llega a decir que en la naturaleza el arte, las proporciones y la belleza están ocultos, por lo tanto, al crear, lo que los artistas se encargan de hacer es precisamente extraer estas formas, proporciones, etc.

A su vez, el proceso de creación se entendía también como un proceso de adición, pues las imágenes y las ideas las extrae cada artista de su mente para plasmarlas en la superficie que trabaje. (Barasch, 1996:144)

Hubo muchos argumentos para situar a un arte siempre por encima de otro basándose en diferentes puntos de vista, la naturaleza del medio e incluso el trabajo requerido. Respecto a este último tema, Leonardo hace referencia al trabajo duro y sucio al que se enfrentaban los escultores mientras los pintores desarrollaban sus labores de una manera más cómoda, propias de los caballeros. Fueron muchos los temas de este tipo que se trataron en la literatura del *il paragone*, pero ciertos temas se repiten con mucha más frecuencia.

Un concepto que podría resumir perfectamente uno de los temas más populares, según Barasch (1996:144), es el de *Visiones múltiples frente a visión única*. Este concepto se refería a los múltiples puntos de vista que podía ofrecer una escultura en comparación con la única visión frontal de la pintura. Según el propio Benvenuto Cellini en 1546, decía: «la escultura es siete veces superior, porque una estatua debe tener siete lados de visión y todos ser igualmente buenos» (Barocchi en Barasch, 1996:144). La superior cantidad de puntos de vista que tiene la escultura ya la había señalado Leonardo, aunque en su caso, solo le atribuye dos. Sin embargo, esto no fue para Leonardo un signo de superioridad sobre la pintura, por ello, seguía situando a la pintura como el arte superior. Aun así, Barash, señala que lo que había dicho Benvenuto Cellini a mediados del siglo XV sirve para entender como concebían la escultura y su colocación en la época, así como la importancia del espectador para con la obra (Barasch, 1996:145).

Otra de las discusiones planteadas en la literatura de *il paragone* fue la superioridad de la pintura respecto a la escultura al ser un arte más autosuficiente. Si bien la percepción de la obra escultórica dependía de factores como la luz que incide en ella

pudiendo deformarla, la pintura, como decía Leonardo: «llevaba consigo todos sus elementos» (Barasch, 1996:144).

El último de los temas populares del que nos habla Barasch (1996:145) es el de la *Realidad frente a ilusión*. En este tema, era la escultura la que tenía ventaja, pues se trataba de un objeto tridimensional que ocupaba un espacio real. Por este motivo Cellini comparaba la pintura con la sombra de un objeto real siendo ese objeto la escultura. A su vez, Leonardo se apoya en esa misma cualidad para decir que la pintura es muy superior a la escultura al obligar al pintor a ejercer un análisis mental que le ayude a transformar la superficie plana de un lienzo en un objeto con tridimensionalidad, le exige ser un intérprete entre la naturaleza y el arte (Barasch, 1996:145).

La literatura de *il paragone* gozo de gran popularidad durante los siglos XV y XVI, en ella participaron tanto artistas como filósofos y eruditos llegando incluso a pronunciarse personajes como Galileo Galilei tal y como recoge en un estudio Panofsky. Las disputas del *paragone* supusieron un punto de inflexión en la consideración de las artes y los artistas a nivel europeo. (Barasch, 1996:146).

5. CREATIVIDAD

La creatividad del artista no fue un tema tratado de manera directa, pero sí a través de las discusiones sobre la manera adecuada de la representación de los dioses o, si incluso debían ser representados con aspecto humano. Fue el filósofo estoico Crisipo (Siglo III a. C.) quien, sin oponerse a la representación de los dioses, sí cuestionó las formas de hacerlo y condujo de manera inevitable a pensar sobre los mecanismos que manejaba el artista para poder plasmar lo “invisible” de las formas divinas.

Alrededor del primer siglo d. C, aparece la figura de Dión de Prusia, más conocido como Crisóstomo, quien, en su famosa *oración olímpica* trata directamente el tema de lo que pudiere entenderse como las “fuentes de inspiración” de las que beben los artistas. En este famoso discurso, supuestamente recitado en la apertura de los juegos olímpicos, Dión retoma dos temas ya conocidos de la antigüedad: por un lado, las alabanzas a la escultura de Zeus en Olympia realizada por Fidias y, por otro, el juicio al que es sometido por emplear material destinado a esta obra para finalizar una escultura de la diosa Atenea.

En este supuesto juicio, Fidias no es llamado a declarar por los bienes robados sino para responder sobre si esta es la «forma apropiada a un dios y digna a la naturaleza divina» (Barasch 1996:35)

Según el mismo Dión, las fuentes de las que provienen las ideas del artista son cuatro: «de una imagen innata que reside en el alma, de las que transmiten los poetas y de las que presentan los legisladores» (Barasch 1996:35) siendo la cuarta, dicho por el mismo Fidias, el criterio propio de los artistas, quienes, conocedores del medio artístico eligen lo que consideran mejor para ofrecer a la representación de un dios. Por tanto, es tarea del artista unificar la idea que tienen los hombres sobre la divinidad mediante el arte, siendo capaz de dar forma al imaginario colectivo y, una dada la forma, en este caso un dios, esta será igual para todos. Se convierte así, el arte, en una herramienta de unificación cultural.

Estas imágenes que debían realizar los artistas no brotaban de ellos de manera casual, sino que se hallaban en las fuentes literarias, pues tampoco querían parecer poco fiables intentando innovar sin motivo alguno. Por otra parte, Dión dice que el artista posee capacidad creativa y es de donde provienen las imágenes, convirtiéndoles en intérpretes de la naturaleza (Barasch 1996:35). Encontramos también afirmaciones como la que hace Platón al plantearse la pregunta de si los artistas son capaces de crear, a lo que él mismo se contesta: «es seguro que no, simplemente imita» (*Republica 597 D* en Tatarkiewicz, 2008:279). Por lo visto, el artista y el creador no compartían semejanzas en la antigüedad, pues mientras la creación implica una libertad, los artistas se limitaban a cumplir una serie de reglas. Como ya hemos visto y como el mismo Tatarkiewicz señala, el arte se entendía más como un medio de creación que sigue normas. No crea, sino imita.

Un concepto que pueda estar más cercano al que se tiene actualmente de “creatividad” quizás sea lo que denominaron como *phantasiai* (φαντασία) y a lo que los romanos, según Quintiliano, llamaron *visiones*. Se trataba de las imágenes en la mente del artista. Cicerón, haciendo referencia al Zeus que realizo Fidias, dice que éste no siguió un modelo que se pudiera encontrar en la naturaleza, sino que utilizó sus manos para plasmar la imagen que residía en su mente (Barasch 1996:38).

Tatarkiewicz (2008: 280) nos dice que la actitud de los antiguos hacia el arte era muy intransigente en este aspecto. Para ellos el arte carecía de creatividad, siendo esta incluso un aspecto perjudicial y siendo «no solo imposible, sino indeseable». El arte era una destreza que se debía regir por las leyes y normas establecidas, y quien las conoce y

las sabe aplicar sería al que ellos llamarían artista. Sería, por tanto, una imitación de la naturaleza, ya que esta se rige por leyes y normas y es perfecta.

No existía un término para creatividad, pero sí para creador. La palabra poesía deriva del griego *poiesis* (ποίησις) la cual significaba también creador. Esto denota que para los griegos los únicos con capacidad de creación eran los propios poetas. Ellos sí podían permitirse la consideración de creadores pues, al contrario que los artistas, ellos eran capaces de traer al mundo cosas nuevas y no se limitaban a la imitación de la naturaleza tal y como harían pintores o escultores.

En las otras artes como la música, se empleaban melodías ya escritas y en las artes visuales los artistas estaban limitados por las leyes del canon (medida) de Policeto para la creación de figuras humanas perfectas (Tatarkiewicz, 2008:280)

Este concepto cambia en Roma gracias a las aportaciones que hicieron autores como Horacio en las que apoya a los artistas que, al igual que los poetas, son capaces de tener libertad creativa. Filóstrato también puso la imaginación del artista como nexo común entre el arte del poeta y del pintor y más tarde Calístrato hizo lo mismo con la capacidad de los escultores. (Tatarkiewicz, 2008:281).

En el Renacimiento, los artistas fueron conscientes de la capacidad creativa que poseían. Aún no tenían un término propio, por ello siguieron empleando los que habían heredado hasta que Marsilio Ficino empleó el término *excogitatio* (inventar). Encontramos otros términos como el empleado por Alberti: *preordinazione* (preordena) y otras muchas más interpretaciones de lo que el artista hace a la hora de crear como las dichas por Rafael, Leonardo, Miguel Ángel, Vasari, Paolo Veronese o teóricos como Paolo Pino. Realmente el término “creatividad” como tal, es un concepto que aparece en el siglo XVIII. (Tatarkiewicz, 2008:283).

El hecho de que el concepto, a pesar de los artistas ser conscientes, no apareciera hasta el siglo XVIII pudo ser, según Barach (1996: 156), por la no superación de lo que en la Edad Media San Agustín había dicho: «una criatura no puede crear» (San Agustín en Barasch 1996:156). Esta creencia medieval aún seguía muy vigente, pues la sociedad era profundamente religiosa.

En el siglo XVI aparece el término *invenzione* no como una creación desde la nada, sino entendido como la invención en la temática de la obra. Alberti considera como

invención las figuras alegóricas al hablar de la pintura *La calumnia de Apeles* de Botticelli, en donde supuestamente se representaba a la Verdad como una muchacha avergonzada.

Durero fue consciente del don de la creatividad que poseían los artistas llegando a decir que se podría incluso crear una obra que no tuviese parangón en su época o posteriores e incluso, que nunca se hubiese creado, siendo esta completamente novedosa. Lo que situaba a los artistas como seres capaces de realizar obras a una altura casi divina. Fue entonces cuando comienza a emplearse el término *divo*, el cual provenía de divinidad, equiparando la capacidad creadora del artista a la del creador principal, Dios.

Este término empezó a ser el adjetivo que designaría a los artistas y poetas a modo de elogio. Boccaccio, llega a decir que Dante podría haber sido un dios en la tierra. Divos dignos de veneración por las obras que llevan a cabo. Alberti habla de cómo el público llegaba a casi adorar las magníficas obras de Brunelleschi. Otro de estos ejemplos de adulaciones a los artistas lo vemos en la carta que dedica Pietro Aretino al «Divino Miguel Ángel» o cómo habla del «pincel sobrehumano» de Tiziano (Barasch, 1996:158).

El caso más conocido del siglo XVI viene de la mano de Vasari. En su obra, *Le vite*, son continuas las comparaciones de Miguel Ángel con lo divino y elogia la capacidad creativa del artista. A Leonardo le dedica las palabras «divino y maravillosos» refiriéndose a su intelecto y a Rafael lo califica como «dios mortal». Las continuas comparaciones hacen referencia también a las obras de arte, refiriéndose en ocasiones a las obras de Miguel Ángel como objetos «más divinos que humanos» y al *Moisés*, concretamente, como una cosa directamente «divina» (Barasch, 1996:159).

6. LA ANATOMIA Y ESTETICA

Para comprender la importancia de la anatomía y su estética en la antigua Grecia, nos basaremos en las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* que Johann J. Winckelmann hizo al respecto. Si bien podría ser también objeto de estudio en el apartado tercero, algunas puntualizaciones considero que son más idóneas para comprender el culto al cuerpo y a la importancia que éste tuvo en la estética del arte griego.

Tal y como nos explica, el culto al cuerpo estaba estimulado por la gran afición a participar en los Juegos Olímpicos para los cuales, se exigía una preparación de diez meses en donde eran celebrados. «Gracias a estos ejercicios, los cuerpos adquirirían el contorno grande y masculino que los maestros griegos daban a sus estatuas» (Winckelmann, 2008: 80) el mismo Winckelmann (2008: 82) continúa diciendo que

«la escuela de los artistas estaba en los gimnasios, donde los jóvenes, a cubierto del pudor público, realizaban sus ejercicios corporales completamente desnudos. Allí acudían el sabio y el artista: Sócrates para instruir a Cármides, a Autólico, a Lisis; Fidias a enriquecer su arte con esas bellas criaturas»

Este método de estudio era el preferido por los griegos, pues se estaba en contacto directo con el movimiento y las posturas de manera natural y de un modo en que los modelos de las academias no eran capaces de imitar.

De esta manera, los artistas griegos fueron capaces, según Winckelmann, de formar «conceptos universales de belleza, tanto de partes aisladas como de todas las proporciones que se elevaban por encima de la naturaleza» (2008:83)

Esto encaja perfectamente con la idea de la creación de cuerpo bellos que nos ofrece Cicerón en *De inventione* (II 1, 2-3 en Tatarkiewicz, 1987:220) al contar una anécdota durante el proceso de trabajo del pintor Zeuxis. En ella nos cuenta cómo las más bellas muchachas fueron presentadas ante el pintor y éste, eligiendo de entre todas ellas, las partes más bellas de cada una, consigue crear una imagen perfecta. Por tanto, ese ejercicio de observación del natural de los cuerpos perfectos de los atletas sería ese mismo proceso de trabajo que nos cuenta Cicerón y a lo que hace referencia Winckelmann. De esta manera, buscando una belleza tan perfecta que no se pudiera encontrar en la

naturaleza, sería el modo en el que, como se ha dicho anteriormente, Fidias y otros artistas eran capaces de representar a Héroes y Dioses.

Asimismo, según Winckelmann, había una ley mediante la cual los griegos eran capaces de representar a las personas de manera similar y al mismo tiempo cada una más bella. «algunos artistas procedieron como Praxíteles, que esculpió a su *Venus de Cnido* según su amante Cratina [...] ello sucedió, creo, sin apartarse de las mencionadas grandes y universales leyes del arte» de esta manera, «la belleza sensible dio al artista la bella naturaleza; la belleza ideal los rasgos sublimes: de aquella tomó lo humano, de esta lo divino» (2008: 84).

Esta mezcla de las más bellas partes encontradas en diferentes cuerpos se debía a que, según Winckelmann (2008: 86):

«nuestra naturaleza no producirá fácilmente un cuerpo tan perfecto como el que posee el *Antinoo Admirando* y no será posible formarse una idea por encima de las más que humanas proporciones de una divinidad bella como el *Apolo Vaticano*: lo que la naturaleza. El espíritu y el arte han sido capaces de producir, que aquí ante nuestros ojos.»

Para Winckelmann (2008: 87), el estudio de estas dos obras era fundamental ya que en el *Antinoo Admirando* «se podían encontrar la suma de lo que está dispersa en la totalidad de la naturaleza» y en el *Apolo Vaticano* «hasta qué punto la más bella naturaleza puede elevarse por encima de si misma». Recomendaba así, la imitación de estas dos esculturas de las cuales él entendía que representaban la perfección.

El diseño y la configuración anatómica para los griegos se basaba en estos conceptos de imitación de la naturaleza (*mimesis*) así como de la elección de los elementos que ellos mismos consideraban los más bellos para unirlos entre sí y superar la naturaleza misma, alcanzando un grado lo más cercano posible a lo divino.

El artista del Renacimiento que según Winckelmann alcanzaría un grado de perfección parecido al de los griegos sería Miguel Ángel con sus figuras «poderosas y musculosas, en los cuerpos de la edad heroica; no en las figuras suavemente juveniles, no en femeninas, que en sus manos se convierten en Amazonas» (Winckelmann, 2008: 88).

En el Renacimiento, las cuestiones anatómicas fueron tratadas desde la perspectiva de una búsqueda de exactitud en la representación del cuerpo humano.

Según nos cuenta Barasch (1996:113), a finales de la Edad Media no era la disciplina de la Medicina la que se encargaba del estudio del cuerpo humano manteniendo

un contacto directo con él, sino desde una posición puramente teórica. El estudio de la anatomía estaba en manos de aquellos quienes se dedicaban a representarla, los artistas. Nos cita lo que dijo Filippo Villani en 1400 cuando los estudiantes de medicina recurrían a las representaciones artísticas de un discípulo de Giotto ya que «podían aprender de lo que observaban en la pared o el lienzo lo que no podían aprender en clase» (Barasch 1996:113).

Humanistas como Alberti apenas profundizaron en las cuestiones de la anatomía, pero sí que hicieron algunos apuntes que pudieron servir como punto de partida. Alberti aconsejaba a los pintores a: «en el caso de una figura vestida, tenemos que dibujar primero el cuerpo desnudo debajo y después cubrirlo con ropas» (Barasch 1996:114). Esto, más que un interés anatómico, era interés por la belleza pues los miembros debían corresponderse con el todo en forma y proporciones y al dibujar el cuerpo desnudo se podía tener esta noción de manera más fácil.

La corrección anatómica se consigue a finales del siglo XV con las aportaciones de Leobardo Da Vinci. «si hubo alguna vez un *uomo uniersale*, fue Leonardo» (Barasch 1996:115). La cantidad de intereses de Leonardo le llevaron también a hacer importantes aportaciones en este campo que no solo revolucionaron el mundo del art, sino también el de la medicina. Los estudios anatómicos de Leonardo no se quedaron en la teoría, fueron apoyados por el estudio empírico que iba en busca de una veracidad científica a disposición de las representaciones artísticas. Él mismo decía: «aquellos que se enamoran de la teoría prescindiendo de la práctica, son como marineros que gobiernan un barco sin timón ni brújula, que nunca saben a dónde se dirigen con certeza» (McMahon nº 70 en Barasch 1996:115) Lo que pretendía Leonardo era verificar la teoría mediante la práctica científica pudiendo así ofrecer la más correcta representación. Se puede encontrar en un manuscrito de Leonardo una advertencia que reza: «que no me lea quien no sea matemático» (Barasch 1996:115) El entendimiento teórico y práctico era necesario para no ser como los artistas que pintan gracias a la sola practica y son «como un espejo que imita sin comprender nada de lo que tiene frente a él» (Barasch 1996:115).

Para Leonardo, teoría y experiencia son complementarias y no sitúa a ninguna por encima de la otra pues, «las ciencias verdaderas son aquellas que se perciben a través de los sentidos, por la experiencia, y que silencian la lengua de los pendencieros», la experiencia vendría a validar lo que la teoría dice, en el caso de solo haber teoría sin una validación practica Leonardo aconseja no fiarse.

Ya hemos visto cómo para Leonardo el sentido de la vista era el más importante y en la práctica científica, era fundamental, ya que al contemplarlo se adquiría el conocimiento de manera segura y se convertía en la prueba irrefutable de confirmación de las teorías científicas. Es lo que el filósofo Ernst Cassirer clasifica en el renacimiento como *saper vedere* (Cassirer, 1964 en Barasch 1996:116).

Leonardo personifica a la perfección la unión entre arte y ciencia, esto se ve en sus dibujos anatómicos basados en la experiencia adquirida gracias a la disección de cadáveres que le permitió conocer en profundidad y detalle el cuerpo humano. Hasta tal punto fue su conocimiento, plasmando pasos de las disecciones, diferentes puntos de vista etc. Que él mismo se describía como un *pittore anatomista* (Barasch 1996:119)

El trabajo de Leonardo en la disección del cuerpo humano fue tan exhaustivo que para la correcta representación de las venas se dice que llegó a diseccionar más de diez cadáveres. Esta meticulosidad permitió a Leonardo describir, con gran detalle, no solo aspectos generales de la anatomía sino tratar partes específicas y desde diferentes ángulos de visión. Convierte así los dibujos de estudio anatómicos en informes científicos (Barasch 1996:120)

Mientras Alberti aconsejaba elegir las partes bellas de la naturaleza apoyando la manera de trabajo de Zeuxis para la creación de imágenes bellas, Leonardo parece rechazar este modo y limitarse a representar la naturaleza tal y como es, sin alteraciones. Parece ser, según Barasch (1996:121), que la belleza para Leonardo no se encontraba en las formas mensurables sino en las cualidades emocionales a las que le mismo Leonardo llama gracia y encanto. También discrepa del estudio del sistema de proporciones del que tanto hablaba Alberti sin tener en cuenta la naturaleza, pues para Leonardo un hombre gordo, bajo o corriente también podría estar proporcionado. Seguir las reglas de las proporciones solo generaba figuras iguales cuando en la naturaleza predominaba la variedad de proporciones. (Barasch 1996:122).

Otra de las grandes contribuciones al tema del estudio anatómico viene del artista alemán Alberto Durero. Su aportación fue la elaboración de modelos para el estudio y la representación del movimiento convirtiendo ese estudio del movimiento en un campo propio dentro de la formación de los artistas. Se ha demostrado que la configuración de los dibujos de Durero estaba hecha a partir de muñecos articulados. Esto lo pudo haber

aprendido en alguno de sus viajes a los talleres de Italia tal y como dice Barasch (1996:125).

Estos estudios del movimiento realizados por Durero no están al nivel de los estudios anatómicos con modelos naturales de Leonardo. Se centró en el estudio del movimiento mediante la simplificación de las formas que le aportaban los muñecos articulables. También se centró en la mejora de los cálculos de las proporciones de las partes para la configuración de los cuerpos y empleó el método orgánico de medición, dividiendo el cuerpo en “cabezas” y subdividiendo aún más lo estipulado por Alberti años atrás. En un principio Durero había aceptado el principio de belleza de Alberti hasta que poco a poco se fue dando cuenta de los diferentes modelos que la naturaleza misma ofrecía. La cuestión era no mezclar las proporciones que se encontraban en ella, sino concordar en simetría (Barasch 1996:127).

7. LA MÍMESIS

El último de los conceptos fundamentales que va a ser objeto de estudio en este trabajo será el de la imitación, también conocido como *mímesis* (μίμησις).

Tal y como nos dice Tatarkiewicz (2008:301), el origen del concepto no es bien conocido. Podría tener su origen en los rituales de culto dionisiaco. Posteriormente, en el siglo V a. C, este término pasó de estar relacionado con el culto dionisiaco a ser un concepto filosófico que designaba la imitación de la naturaleza. El término había sufrido un cambio de significado tan grande que, por lo visto, algunos filósofos fueron reacios a emplearlo, mientras que para otros no tenía el mismo significado. Para Demócrito significaba la imitación en cuanto al funcionamiento de la naturaleza y Platón lo aplicaba a la imitación de la naturaleza en las artes visuales.

Aristóteles modifica un poco el concepto de *mímesis* de Platón. Para él no era solo la imitación fiel de la naturaleza, sino un «libre enfoque de la realidad» (Tatarkiewicz, 2008:303). La popularidad de estos dos modos de entender el mismo concepto llevó a algunos teóricos posteriores a confundir lo dicho por cada filósofo.

Platón sentía un profundo rechazo hacia los pintores. Pare él eran unos mentirosos ya que, el hecho de imitar la naturaleza lo único que suponía era generar imágenes que representasen solo un objeto concreto de una forma y en un momento determinado y no la idea del objeto en su totalidad.

Llega incluso a crear dos clases de representaciones pictóricas. El primer grupo era un tipo llamado «construcción del parecido», en este englobaba a quienes se limitaban a copiar con la mayor fidelidad posible el objeto a representar. El segundo grupo es la «imitación fantástica», con esta se intenta crear ilusiones ópticas lo más perfectas posibles. Estas dos son, por supuesto, un engaño (Barasch 1996:19).

Si la naturaleza era digna de imitar para los antiguos, esto era debido a la continua observación que hicieron de ella. Durante siglos vieron cómo la naturaleza se desarrollaba cumpliendo unas leyes y reglas de manera ordenada y determinada. Estos conceptos convertían a la naturaleza en belleza y, por tanto, digna de ser imitada. No solo era digna de imitar por las artes visuales como la pintura o la escultura sino también por la arquitectura ya que, en ella, se encontraban los fundamentos matemáticos de donde se extraían las proporciones y otras medidas (Tatarkiewicz, 2008:329).

La opinión de Aristóteles al respecto fue fundamental. Él consideraba a la naturaleza perfecta, pero, creía que el hombre era capaz de superarla. Mientras que en la naturaleza, la belleza se encuentra dispersa, el hombre, por medio del arte es capaz de reunirla. A partir de entonces, esto se convirtió en la idea que perseguirían los artistas y que se verá en ejemplos como el caso del pintor Zeuxis comentado en otro apartado anterior en el que se busca superar la belleza de un cuerpo, creando uno nuevo a partir de la unión de las partes más bellas de varios.

Después de las afirmaciones de Aristóteles, fueron muchos los filósofos detractores que surgieron y que intentaron reforzar la idea de la naturaleza como perfección inalcanzable que el arte solo podía limitarse a imitar. Se puede ver cómo Crisipo, según Filón, tal y como nos cita Tatarkiewicz (2008:330), dijo que: «el universo es la mayor obra de arte», por tanto, sería insuperable por el hombre.

Tras la Edad Media, el concepto de *mimesis*, el cual fue mayormente empleado con la palabra italiana *imitazione* (imitación), fue recuperado y volvió a formar parte de la teoría del arte. Vemos como en 1436 Ghiberti decía en sus *comentarii* que había imitado la naturaleza «lo mejor posible» (Morisani, II. 22 en Tatarkiewicz, 2008:305), más tarde,

Alberti afirmaba que la mejor manera de llegar a la belleza era por medio de la imitación de la naturaleza e incluso Leonardo, sostenía que, cuanto más se pareciera el objeto representado con el real, mejor era (Tatarkiewicz, 2008:305).

No todos los artistas fueron fieles seguidores del concepto de imitación que se extrajo de las doctrinas platónicas. Algunos prefirieron seguir el concepto de *mímesis* aristotélica, como es el caso de Miguel Ángel, quien además ofreció una lectura religiosa en la que no imitaba las cosas tal y como son, sino como una imitación de Dios en la naturaleza.

La importancia de la *mímesis* se unía también al entendimiento que, de la belleza, se tenía en los siglos XV y XVI, pues esta se encontraba tanto en la imitación de la naturaleza siguiendo las reglas científicas como en la búsqueda, por medio de la contemplación, de una belleza incapaz de ser percibida por la vista. De ahí que, según Umberto Eco (2004: 174), el artista fuera considerado imitador y creador al mismo tiempo. El mismo Leonardo afirmaba que la imitación tiene un grado de estudio y otro de inventiva (Eco, 2004: 174).

Diferentes opiniones sobre la imitación de la naturaleza se dieron en otras partes de Italia y, más tarde, llegaron a países como Alemania y Francia. Este nuevo concepto no solo se dio en las artes visuales, y fueron muchos los escritores que, durante el Renacimiento y el Barroco, cuestionaron la utilidad de la imitación fiel de la naturaleza. Surgieron dos corrientes: una defendía que la imitación de la naturaleza era una tarea casi imposible, pues la copia nunca puede superar al modelo. La otra corriente de pensamiento sostenía lo contrario, la imitación de la naturaleza era una tarea insuficiente. El término *imitazione* fue dando paso entonces al de *creatio*. (Tatarkiewicz, 2008:307).

Al mismo tiempo, otra corriente surgía; aquellos que defendían, en las artes visuales, que la imitación no solo debía limitarse a la naturaleza sino a los mejores imitadores de esta. Surgiría así el lema de «imitar a la antigüedad» (Tatarkiewicz, 2008:308) el cual sustituiría, en el siglo XVI, al concepto de imitación que se limitaba solo a la naturaleza. Esto se asemeja a lo que proponía Winckelmann: imitar las obras de la antigüedad que habían alcanzado la máxima perfección y, a su vez, coincide también con el descubrimiento del Apolo del Belvedere y el grupo de Laocoonte y sus hijos en 1503 y 1506 respectivamente, las cuales fueron una gran fuente de continua inspiración para los artistas. La intención fue ver el mundo con los ojos de la antigüedad clásica.

Según Tatarkiewicz (2008:309), el término *mimesis* fue tan ampliamente analizado y discutido durante los siglos XV y XVI que ya «queda poco por hacer en este aspecto».

8. CONCLUSIONES

Como hemos podido ir comprobando, los diferentes conceptos fundamentales que forman parte de las teorías y estéticas de estas dos épocas en las que se ha centrado el presente estudio, han sido ampliamente discutidos y su evolución es clara. En el Renacimiento se recuperaron los conceptos surgidos en la Antigüedad Clásica, pero no lo hicieron siendo un fiel calco sino una reinterpretación llevada a cabo por los artistas, filósofos e intelectuales herederos, a su vez, de un pensamiento propio de la larga Edad Media, donde la religión dominaba el pensamiento. Gracias al estudio y a la ambición de los artistas, quienes buscaban una independencia y el reconocimiento de sus labores, se dieron los pasos fundamentales hacia un nuevo modo de pensamiento donde el hombre y su obra sería el centro de atención.

Si bien en un principio la mayoría de los griegos solo valoraban el resultado final del trabajo artístico, sin ni siquiera considerarlo como tal, y apenas tenían en cuenta al hacedor y al proceso de trabajo, ha quedado constancia de cómo algunos de los más influyentes filósofos reflexionaron sobre ello someramente e intentaron dar visibilidad tanto a los considerados hoy como artistas y sus obras. Ya en el Renacimiento, serán los propios artistas quienes buscarán la manera de hacerse ver y oír en los círculos de intelectuales gracias al estudio en profundidad de las más diversas disciplinas y su aplicación en las artes. Ahora el ejercicio del arte estará respaldado por el estudio de las matemáticas, medicina, anatomía, filosofía, literatura etc.

Los conceptos fundamentales que intervienen en la creación artística fueron objeto de profundas reflexiones y acaloradas discusiones en las que intervinieron las más eruditas personalidades de cada época.

La historia de la terminología empleada, así como su evolución en el entendimiento a lo largo de los siglos, en un principio puede parecer algo sencillo y sin importancia, pero, queda demostrado que ha sido fundamental a la hora de entender la

visión que del arte o la belleza se tenía. Comprender esta terminología es, Como decía Winckelmann, ser capaces de ver con los ojos de los antiguos y, por lo tanto, entender realmente el legado que poseemos en la actualidad.

9. BIBLIOGRAFÍA

- ✦ Barasch, M. (1996). *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Forma.
- ✦ Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*, Barcelona: Lumen.
- ✦ Garin, E. (1986). *El Renacimiento italiano*, Barcelona: Ariel.
- ✦ Tatariewicz, W. (1987). *Historia de la estética. I. La estética Antigua*. Madrid: AKAL.
- ✦ Tatariewicz, W. (2008). *Historia de las seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- ✦ Winckelmann, J. (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.