Idea

Contribución a la historia de la teoría del arte
Erwin Panofsky

Idea
Contribución a la historia de la teoría del arte

Traducción de María Teresa Pumarega

NOVENA EDICIÓN

CATEDRA
ENSAYOS ARTE
Índice general

Introducción ........................................................................................................... 13
La Antigüedad ....................................................................................................... 17
La Edad Media ...................................................................................................... 33
El Renacimiento ................................................................................................... 45
El Manierismo ..................................................................................................... 67
El Clasicismo ....................................................................................................... 93
Miguel Ángel y Dürer .......................................................................................... 103
Apéndice I. El capítulo de G. P. Lomazzo sobre las bellas proporciones y el comentario sobre el Simposio de Marsilio Ficino ........................................ 113
Apéndice II. G. Gio. Pietro Bellori. La idea del pintor, del escultor y del arquitecto, escogida de entre las bellas naturales, superior a la Naturaleza. Ambal Carracci ................................................................. 121
Índice onomástico y de materias ......................................................................... 131

Índice de ilustraciones

2. Zeus olímpico de Fidias (moneda romana de la época de Adrián Adriano, de Compte Rendu…, 1876, S. Petersburgo) .............................................................................................................. 17
3. Escuela de Andrea Pisano: «La pittura» (relieve del Campanile de Florencia) ................................................................. 33
4. Durero: «El dibujante del laid» (grabado b. 147 de «Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt», Nüremberg, 1525) ............................................................................ 45
5. Grabador anónimo: «Idea» (de la Iconologia del Cav. Cesare Ripa, Venecia, 1643) ............................................................................. 67
7. Miguel Ángel: «La Notte» .................................................................................. 103
Prólogo

El presente estudio está en estrecha relación con una conferencia pronunciada por el profesor E. Cassirer en la Biblioteca Warburg, «La Idea de lo Bello en los Diálogos de Platón» («Die Idee des Schönen in Platos Dialogen»), que aparecerá en el segundo volumen de las «Conferencias de la Biblioteca Warburg» («Vorträge der Bibliothek Warburg»). Nuestra investigación ilustrará el desarrollo histórico de ese concepto, cuyo valor sistemático puso de relieve la conferencia de Cassirer. El deseo de ambos autores era que esta conexión se manifestase también en la publicación, pero el presente estudio —sobre todo por la añadidura de notas en parte aumentadas en pequeñas digresiones y por los extractos de fuentes, en nuestro caso imprescindibles— se ha hecho demasiado extenso para tener cabida en las «Conferencias de la Biblioteca Warburg». Por ello, el abajo firmante debe limitarse a remitir al lector a la conferencia mencionada anteriormente, agradeciéndolo de todo corazón al profesor Cassirer sus múltiples palabras de aliento y su preciosa y generosa ayuda. También debe expresar su más sincero agradecimiento a la señorita doctora Gertrud Bing, que ha asumido el improbo trabajo de realizar el índice final.

Hamburgo, marzo de 1924.

E. Panofsky
Prólogo a la segunda edición

La sugerencia de volver a editar un libro aparecido hace treinta y cinco años, y agotado desde hace mucho tiempo, resulta algo extraordinariamente halagador para su autor. Sin embargo, le plantea a la vez un problema de conciencia. Resulta obvio que en tan largo período de tiempo no sólo ha avanzado la investigación en sí misma, sino también las ideas del propio autor, que, aunque no hayan variado en lo fundamental, sí se han modificado en muchos aspectos.

Sólo sería posible tener en cuenta esta evolución si el autor pudiera decidirse a escribir un libro totalmente nuevo, que sería probablemente tres o cuatro veces más extenso; pero para ello le falta el tiempo, las fuerzas y —ut aperte loquar— las ganas. La única alternativa es esta reimpresión, que no difiere de la primera edición más que en la corrección de numerosos errores tipográficos y de toda índole y, sobre todo, en la eliminación del último párrafo del capítulo «El Manierismo» y de la nota 239 a referente a él; ello se debe a que la noticia recogida por Giulio Clovio sobre un encuentro con El Greco y publicada por Hugo Kehrer, a la que hacía referencia este párrafo, ha resultado ser una falsificación de carácter «patriótico». Ha de quedar a cargo del lector la tarea de completar y corregir el texto antiguo —«questo saggio antico», como diría un colega italiano— a la luz de publicaciones más recientes, tarea que le queremos facilitar con algunas indicaciones.

Introducción

Platón, que fundamentó el sentido metafísico de la Belleza de una forma válida para todos los tiempos, y cuya teoría de las Ideas ha ido cobrando cada vez mayor importancia también para la estética de las artes figurativas, no logró, sin embargo, juzgar éstas ecuánimemente. De hecho, sería ir demasiado lejos el querer definir la filosofía platónica como absolutamente «antiartística» y pretender que ella hubiera negado completamente al pintor y al escultor la facultad de contemplar las Ideas 1; porque así como Platón distingue en todos los aspectos de la actividad humana, y especialmente de la filosofía, entre un modo verdadero de ejercitaria y uno falso, entre uno recto y uno no recto, cuando habla de las artes figurativas, contrapone a los representantes —tan frecuentemente criticados— de la μματικὴ τέχνη, que sólo saben imitar la apariencia sensible del mundo corpóreo, a aquellos artistas que —en la medida que ello es posible en una actividad que actúa en la realidad empírica— tratan de hacer valer la Idea en sus obras, y cuyo trabajo incluso puede servir de «Paradigma» para el del legislador: «Cuando éstos pasan después (es decir, después de preparar la tabla y esbozar las líneas principales) a la ejecución», así se dice de estos pintores que, en términos platónicos, podríamos quizás definir como «poéticos» o «heurísticos», «dejan a menudo que su vista se pose alternativamente en uno o otro lado, es decir,

1 Sobre la doctrina platónica de lo bello en el arte cfr. recientemente Ernst Cassirer, en Vorträge der Bibl. Warburg, II, 1923.
una vez sobre aquello que es verdaderamente justo, bello, prudente, etc., y otra sobre aquello que es considerado como tal entre los hombres, y con mezclas y combinaciones crean, con sus propios materiales, la imagen humana, para cuya concepción se dejan guiar por aquello que Homero llamaba divino o semejante a lo divino, cuando se manifiesta entre los hombres**. Sin embargo, a pesar de tales consideraciones y otras parecidas, la filosofía platónica ha de ser considerada, si no completamente antirrédica, si por menos ajena al arte, y así se comprende que casi todos los posteriores —sobre todo Plotino— hayan visto en sus frecuentes ataques contra las artes «miticas» una condena general de las artes figurativas en cuanto tales. Ya que, al aplicar Platón como medida del valor de la producción plástica y pictórica el concepto extraño a ella de una verdad conceptual, es decir, de una concordancia con las Ideas, su sistema filosófico no puede ofrecer ninguna posibilidad para una estética de las Artes figurativas considerada como campo espiritual sui generis (por otra parte, la autonomía de la esfera estética respecto a la teórica y ética no fue alcanzada antes del s. xviii). Por ello, él debía necesariamente lograr reducir el ámbito de aquellas manifestaciones artísticas a la limitada medida en la que él, desde su punto de vista, podía aprobarlas; e incluso atendiendo a este estrecho círculo, el arte tenía, en su opinión, un valor limitado: sí la misión del arte ha de ser la «verdad» con respecto a las Ideas, compitiendo, por tanto, en cierto modo con el reconocimiento racional, su finalidad tiene que ser necesariamente el reducir el mundo visible a formas inmutables, generales y eternas, renunciando así a aquella individualidad y subjetividad, en la que estamos acostumbrados a ver el carácter distintivo de sus creaciones.

(Por ello Platón considera lógicamente al arte griego libre el de los egipcios, sujeto a normas, cuyas obras de hace diez mil años no eran más bellas ni más feas que las actuales; es más, estaban trabajadas en el mismo estilo.) E incluso allí donde se haya conseguido este ideal de inmutabilidad, generalidad y eternidad de acuerdo con las posibilidades humanas, la obra de arte no puede jamás pretender alcanzar una categoría más alta que la de un ἔθικον, que, a pesar de la aparente conformidad, está en muchos aspectos en contradicción con su Idea, y que no puede acercarse a ella más que el ἄνθρωπος, de cuya ayuda precisa el filósofo para expresar sus juicios*. El valor de una creación artística no se determina, por tanto, de distinta forma que el valor de una investigación científica: para Platón, según la medida en que ha sido aplicado en ella el conocimiento teórico, y, especialmente, el matemático*. La mayoría

2. Platón, República, VI, 501.
3. Cfr., por ejemplo, el párrafo citado en la nota 33.
4. Platón, Leyes, II, 626 D-E.
6. Observése que el concepto platónico de la ἔρως significa justamente lo contrario que lo que nosotros acostumbramos a entender por «involución»: la ἔρως plástica, más que una invención de formas nuevas e individuales, es un descubrimiento de principios eternos y universalmente válidos, tal y como los contiene sobre todo la matemática. Por tanto sería falso adjudicar a la arquitectura y a la música el puesto más alto en una jerarquía plástica de las artes. E. Wind prepara un trabajo sobre este tema.

7. Cfr. al respecto los argumentos de Prudó citado en la nota 63.
11. Platón, Sofista, 235 E-236 A.
14. Melanchton rechaza con pleno conocimiento de causa la percepción de las ideas como objetas metafísicas, y —quizá interpretando mejor la opinión plástica— las adecua a las «defi-
no son ya sustancias metafísicas, que existen fuera del mundo fenoménico sensible y también fuera del intelecto en una ἑπαρπαξίας τόπος, sino representaciones o visiones, que tienen lugar en el propio espíritu humano; y, en segundo lugar, porque al filósofo de esta época le parece natural ver a las Ideas manifestarse preferentemente en la actividad artística. Es en el pintor, y no ya en el dialéctico, en quien se piensa en primer lugar, cuando se habla de «Idea».

La máxima de Melanchton (que no era un teórico del arte propiamente dicho, y que no mostró jamás especial interés por las artes figurativas) es doblemente significativa: por una parte, nos hace suponer que en adelante la teoría específica del arte se apropiará cada vez con mayor celo de la doctrina de las Ideas, o, mejor dicho, será atraída con mayor fuerza hacia esta doctrina; por otra, nos hace preguntarnos cómo fue posible que el concepto de la Idea, del cual el mismo Platón había deducido tantas veces la inferioridad de la actividad artística, se convirtiera, en cambio, en algo casi específicamente estético. La respuesta nos la facilita el propio Melanchton; para su interpretación de la doctrina de las Ideas se apoya en Cicerón, y nos demuestra así que la propia Antigüedad, preparando el terreno a las concepciones renacentistas, había convertido la doctrina de las Ideas de Platón en un arma contra la teoría platónica del arte.

Santo Tomás (Sermo Theol., II, 1, qu. 57, art. 3 en la ed. Fretin y Maré, II, pág. 362): «Responso diecimquing, quod ari nihil aliud est, quam ratio recta aliquorum operum faciendorum».

Melanchton, (Institut. phys., Corp. Ref. XIII, col. 305): «Est autem ars recta ratio faciendorum operum; ut stoicorum certum habet nullosum dirigere manus, sculptorem imaginem in statua, id est partes statuaris tantissimae ordinantem, donec efficiatur simulitudo eis archetypi, quem imitatur».

15 Arquimedes, que introdujo la «imago thomuton xéouktróv kaeléustiáa», es citado sólo en segundo término.

16 Sobre la relación entre Melanchton y Cicerón, cfr. Dütherr, Gesamm. Schriften, 1914, II págs. 172 y ss.

La Antigüedad

El «Orador» de Cicerón, que es una autoapología presentada en forma de tratado teórico, compara al perfecto orador con una «Idea», que no podemos hallar empíricamente, sino sólo imaginarlo en nuestro espíritu, y también le compara con el objeto de la representación artística, en cuanto que éste tampoco puede ser captado con la vista en su total perfección, sino que existe en el alma del artista sólo como una imagen: «Creo que en ningún género existe nada tan bello que, aquello de donde ha sido copiado —como el modelo respecto al retrato—, no sea aún más bello; pero este modelo no lo podemos percibir ni con la vista ni con el oído ni con ningún otro sentido, sino sólo con el espíritu y el pensamiento; por eso podemos imaginar algo que supere en belleza a las propias esculturas de Fidias, que en su género son lo más perfecto, y también a las pinturas ya mencionadas; ya que, cuando este artista creaba el Zeus y la Atenea, no contemplaba ningún hombre (real) al que pudiera retratar, sino que habitaba en su espíritu una idea sublime de la Belleza; contemplándola, e inmerso en ella, dirigía su arte y su obra a la representación de esta idea. Del mismo modo que en el campo de las artes figurativas existe algo perfecto y superior, a cuya forma ideal se remiten, en su reproducción artística, todas las cosas que no caen bajo el control sensorial (es decir, los entes divinos a representar), así vemos las formas de la perfecta...”


19 Es decir (II, 5): el Julios de Protego (en Rodas, donde fue visto por el propio Cicerón), la Afrodisia de Apolino (en Kos), el Zeus de Fidias y el Doríforo de Policleto; por lo tanto, dos pinturas y dos esculturas.

Así, siempre que se mantenga el enno (estigmatizado por los manuscritos) del caducent, confiriendo bastante verosimilitud al sentido dado anteriormente y que debemos al profesor Plasberg-Hamburg, del que, quizás sub oculis ipse non cadentis referiendo a las representaciones de entes divinos, fundamentalmente también H. Sjögren (Larv. XIX, págs. 161 y ss.) y (a) ha dado esta interpretación.

Sí, en cambio, siguiendo a Venturi (Victorius, Var. Legiones, XI, 14) suprimimos el enno (la conjunción propuesta por W. Friedrich, "Jahrbuch f. klass. Philol." CXIX, 1881, págs. 180 y ss., llega también a la misma conclusión), entonces por las cosas que se representan a los opios habría que entender la eoba de arte visibilis, que correspondería al discurso audible: asi expre-
oratoria sólo con el espíritu, y lo que captamos a través del oído es su copia. A estas formas de las cosas llamaba Platón —esu sumo escritor y maestro no sólo del pensamiento, sino también de la palabra— «Ideas»; él niega su temporalidad, afirma su carácter eterno, y las considera ubicadas en la razón y en el pensamiento. Todo lo demás nace y muere, se transforma y pasa, no permaneciendo jamás en un único y mismo estado. En esta exposición retóricamente exaltada de la creación artística, la doctrina platónica de las Ideas viene de hecho a invalidar la concepción estética de Platón: aquí el artista no es ni un imitador del trivial y engañoso mundo fenoménico, ni alguien que, ligado a rígidas normas y vuelto hacia una obvia metafísica es, en última instancia, condenado a un vano esfuerzo, sino que en su propio espíritu guarda un sublime prototipo de belleza, en el cual, como creador, puede fijar su mirada interior; y aunque no pueda transferirse a la obra creada toda la perfección de esa imagen interior, contiene ésta, sin embargo, una belleza muy superior a la simple copia de una «realidad» atractiva, pero presentada sólo a través de los engañosos sentidos y, sin embargo, muy distinta del simple reflejo de una «verdad» únicamente conocible por el intelecto. Es evidente que semejante interpretación del pensamiento platónico (que se realizó por primera vez en Cicerón) era posible sólo bajo una doble condición: que tanto el concepto de la esencia del arte como el de la esencia de la Idea se hubieran modificado no ya en sentido distinto, sino contrario al originario de Platón. Por lo que se refiere a lo primero, la valoración del arte y de los artistas, en un principio meramente externa, había aumentado considerablemente, no en el ambiente helenístico-romano: primero, el pintor21, y después, portavo zetti, op. cit. Por supuesto queda descartado el pensar que él «esa que...» se refiera a un modelo natural, ya que el orador describe aquí precisamente la creación del artista, que se trabaja sin ninguna referencia exterior. Sobre la interpretación característica que da Cio. Pietro Bellori precisamente a este párrafo, cfr. más adelante pág. 98.


22 «Atque ego in summo oratore fingendo talis informabo, quisque fortasse nonnunquam, non enim quocum quis fuerit, sed quid sit illud, quia non esse praestans, quod in perpetuitate diemini non suspense atque haud solo an numquam, in aliquo autem parte eleuenti aliquando, idem adhuc autem si dicam, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quam non pulchris id sit, unde ille ex ore aliquo quasi magno, expressum; quod neque oculus neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitazione tantum et mente comprehendit, itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectice vidimus, et si pictoris quas nominavi cogitare tam pulchrum possimus pulchriora, nec vero ille artificis, cum faceret hinc formas aut Minervae, contemplabantis aliquem, et quia similitudinem ducere, sed ipsius in mente insidieae species pulchritudinis causa quaedam, quam tuens in caeque defunxis ad illius similitudinem artem, et manum dirigebat, ut inerat in formas et figuris est aliquo perfectum et excellens, cuius ad cogitato speciem imitato referentur. est, quae sub oculis ipsa non cadunt, ut perfecte allegiantis speciem animo videmus, effugiam auribus quiescarum, has rerum formas appellat idonea; illos non intelligendis solum sed etiam deinde gravissimam auctor et magister Plato, cas que gignit et alimum et intelliget intelligere volunt: tecta nasei occulente, fluere labi nec diutius esse uno et codem statum. quisquis est in quod ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum.»


26 M. Herzfeld, Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet, 1911, pág. 157, (del Ms. Ash., fol. 20b): «como aquel que desprecia la pintura no ama ni la filosofía ni la naturaleza.»

27 Filóstrato, ed. O. L. Kayserm 1853, pág. 379. Es típico de la época de Cicerón el omitir los nombres de los autores de manejar las cuatro obras de arte que pone como ejemplo en el Orador: habrá del Julianus como nosotros hablaríamos de la Ronda Nocturna, con la certeza de que el nombre del artista es familiar a los lectores.
Así, al determinar el concepto de μίμησις, no fue del todo ajena al pensamiento de la Antigüedad griega la idea de que el artista se hallase frente a la naturaleza no sólo como sumiso copista, sino también como un rival independiente que, con su libre facultad creatora, corrigiera las imperfecciones de ésta; y con el cambio cada vez más acusado de lo visible a lo inteligible, característico del desarrollo de la filosofía griega tardía (basta pensarse en las interpretaciones alegóricas de los mitos de la diatribe estoica), se llega incluso a la convicción de que el arte, en su forma más elevada, puede prescindir totalmente del modelo sensible y emanciparse por completo de la impresión de lo realmente perceptible. El término de esa segunda línea del pensamiento griego, junto a la cual, sin embargo, subsiste inalterada la otra primitiva, lo señalan sentencias como la de Dion Crisóstomo (que no se refiere por casualidad precisamente al Zeus de Fidias)25 en su discurso olímpico: «Ni siquiera un tonto sería capaz de creer que el Zeus olímpico de Fidias se asemeja en tamaño y belleza a cualquier mortal»26; o como aquella más antigua de Filóstrato, el cual hace que su Apollonio de Tyana responda a la sarcástica pregunta de un egipcio sobre si Fidias o los otros artistas griegos habían estado en el cielo y observado a los dioses en su verdadero aspecto, con las siguientes palabras: « Esto lo ha realizado la fantasía, que es mejor artista que la imitación, ya que ésta representa lo que ve, y la fantasía, en cambio, lo que no ve»27.

Con esto hemos llegado a un punto en el que comienza a ser comprensible la identificación realizada por Cicerón de la Idea platónica con algunas de las ideas artísticas inherentes al espíritu del pintor o del escultor. Ya Aristóteles, con su característico estilo lapidario, formuló así este concepto fundamental: « Los hombres grandes se diferencian de los corrientes como los bellos de los feos y como una buena pintura de la realidad, precisamente porque aquello que está muy disperso se encuentra allí reunido en un todo»28.

25 Si se comparan las aseveraciones de Dion y de Filóstrato con las de Cicerón, Plutino, Proclo y Séneca el Viejo (en lo que respecta a Dion y Filóstrato, cfr. las notas siguientes; para Cicerón, anteriormente pág. 17; para Plutino, pág. 26; para Proclo, nota 63, y para Séneca, pág. 123) se compartirá la opinión de Kroll (op. cit., pág. 25, nota), que fundamenta la teoría de la ausencia de modelos en las representaciones fíbicas de divinidades y sobre todo de Zeus, en una antigua y extendida tradición. Hay que añadir también un Epigrama de la Antología Griega (Overbeck, n.º 716) y, sobre todo, el famoso retrato, que quizá sería un punto de partida para la cuestión, según el cual Fidias, al preguntársele en qué apariencias pensaba inspirarse para su Zeus, habría respondido: "según las palabras de Homero: καὶ κούτσαν ἐν ἄφροις κάθεσέν τις Κρόνοι (Overbeck, n.º 696).

26 Dion de Prusa, ed. Joh. de Armit., 1893, II, pág. 167. Esta máxima corresponde al ait concepto que Dion tiene en la misión del artista, que para él es un μιμητής τῆς δημόσιας φύσεως.

del conocimiento, es decir, la Idea, de la categoría de una οὐδέτα metafísica a la de un simple ἐννόησις. Del mismo modo que el objeto artístico había trascendido la esfera de la realidad empírica, la Idea filosófica había descendido del ἀτομοποίησις τόπος, y a ambos les había sido asignada como sede (aunque aun no en sentido psicológico) la conciencia humana, donde podían compenetrarse y fundirse. Porque, si primero la Sōa había considerado las Ideas platónicas como innatas, como ἐννόησις que preceden la experiencia o οντοτικές anticipatiae (que nosotros difícilmente podemos considerar «subjativas» en el sentido actual, pero que, sin embargo, se contraponen a las escenas transcendentes de Platón, como contenido inmanente de la conciencia) Aristóteles después sustituyó (y esto es aún más importante para nosotros) el dualismo antético entre el mundo de las ideas y el mundo fenomenológico por la relación sintética de reciprocidad entre concepto general y representación individual, en el campo de la genesología, y en el campo de la filosofía de la naturaleza y del arte, por la reciprocidad relación sintética entre Forma y Materia: lo que nace de la naturaleza o de la mano del hombre no se produce ya como imitación de una determinada Idea a través de una determinada manifestación, sino que nace de la introducción de una determinada forma en una determinada materia; un individuo es «esta determinada forma de esta carne y hueso»32, y en cuanto a las obras de arte, éstas se distinguen de los productos de la naturaleza sólo porque su forma, antes de penetrar en la materia, existe en el alma humana32. Bajo la influencia de esta definición aristotélica del arte (que, incluyendo todas las artes), también las de la medicina y la agricultura, debía asumir en la Edad Media un significado infinitamente más amplio que los conceptos de la Poética concernientes a las artes, en el sentido estricto de las palabras, y no resueltos hasta el Renacimiento) podía realizarse sin esfuerzo la identificación de la representación artística con la Idea, máxima cuando Aristóteles había dejado el significado platónico de δῶς a la «forma», en general, y, en particular, a esa «forma introspecta» que habita en el alma del artista y que éste plasma en la materia con su actividad. La formulación de Cicero constituye, por decirlo así, un compromiso entre Aristóteles y Platón (pero un compromiso que, por su parte, presupone la existencia de una concepción estética antiplatónica): aquella forma o species preexistente en el espíritu de Fidias, contemplando la cual él creó su Zeus, es semejante al producto de una hibridación entre el aristotélico ἓνων δῶς — con el que tiene en común

33 Aristóteles, Metaph., VII, 8 (1032a).
34 Aristóteles, Metaph., VII, 7 (1032a) Además de las dos categorías ἔγχος y μορφή (δῶς, ἓνως), Aristóteles, como es sabido, conoce otras tres (ἀφαίρετος, τέκνος, τό κατοικία) que también se revelan aplicables a la creación artística, y que más tarde fueron recogidas por Séneca en este sentido (cfr. págs. 23 y ss. y nota 41). Pero ya Scaliger reconoció con gran acierto que en realidad sólo las primeras dos pueden ser consideradas categorías: sólo la ἔγχος y la μορφή son condiciones a priori para la existencia de la obra de arte; τέκνος y κατοικία no son más que las condiciones empíricas para su realización.

la propiedad de ser una representación inmanente de la conciencia — y la Idea platónica, de cuya absoluta perfección, de cuyo perfectum et excellens participa ella.

Pero esta fórmula ciceroniana de compromiso, precisamente en cuanto tal, encierra un problema particular que, aunque no se presentaba conscientemente, reclamaba una solución. Si aquella imagen íntima, que constituye el objeto propio de la obra de arte, no es otra cosa que una representación que habita en el espíritu del artista, una cogitata species, ¿qué es lo que la garantiza entonces esa perfección, a través de la cual debe superar los aspectos de la realidad? Y si, por el contrario, ésta posee realmente esa perfección, ¿no debe ser algo totalmente distinto de una simple cogitata species? En última instancia sólo existían dos caminos para resolver esta disyuntiva: o bien se negaba a la Idea, ya identificada con la «representación artística», su absoluta perfección, o bien se legitimaba metafísicamente esta perfección. La primera solución es la de Séneca; la segunda, la del Neoplatonismo. Séneca admite sin reservas la posibilidad de que el artista, en lugar de un objeto natural visible, pueda imitar una representación formada dentro de él mismo; él no sólo no advierte entre aquél y ésta ninguna diferencia de valor, sino que tampoco ve diferencias en cuanto a la sustancia: que el artista trabaje según un modelo real o ideal, que su objeto se presente ante sus ojos como un aspecto de la realidad, o que habite en su espíritu como una imagen interior, no es para Séneca una cuestión de valor o de intención, sino simplemente una cuestión de hecho. La epístola 6541, refiriéndose a Aristóteles, enumera en

41 Séneca, Epistolar. LXV, 2 y ss.: «Dicunt, ut scis, Stoici nostru duo esse in rerum natura, ex quibus omnia fiant, causam et materiam. Materiam ita iucerna, res ad omnia parata, conveniunt, si ipse movere. Causam autem, si ut est ratio, materiam esse quidem, eritiam esse enim voluit Aristoteles, de qua causam non dixit, sed dixit, quod est in materia, ut operari potest. Opera operanda est, esse debet, esse est.»
primer lugar cuatro «causas» de la obra de arte: la materia, de la cual surge ésta; el artista, por medio del cual surge; la forma, en la que surge; y la finalidad, por cuanto motiva su surge» (por ejemplo, el lucro o la gloria o la devoción religiosa). «A estas cuatro causas —continúa— Platón añade todavía una quinta, el modelo (ejemplar), que él mismo llama Idea: esto es precisamente aquello a lo que el artista mira para efectuar la obra que se propone; no importa que este modelo esté fuera del artista y que éste pueda dirigir su mirada hacia él, o que lo tenga dentro de sí como algo que él mismo ha concebido y colocado allí.» Entendido en este sentido, el concepto de la Idea artística concuerda totalmente con el del objeto representado, en contraposición a la forma de la representación (que Séneca denomina idos = dòcs), utilizando una terminología completamente distinta de la platóica), e incluso puede ser referido desde luego, al modelo natural. «Supone que quiero pintar tu retrato —dice en otra carta— Como modelo el cuadro te tengo a ti, y de ti recibo el esplendor de una cierta imagen (habitus), que expresa en su obra; por tanto, ese rostro que me inspira y me guía, y según el cual se rige la imitación, es la Idea...»; y más adelante: «Antes me he referido al pintor. Si éste quisiera pintar un retrato de Virgilio, le contemplaría a él. Su idea sería el rostro de Virgilio, el modelo de la obra de arte. Lo que el artista toma del modelo e introduce en la obra de arte es el idos (= dòcs); también aquí, como antes, = forma); aquél es el modelo, ésta la forma, que es tomada del modelo e introducida en la obra. El primero es imitado por el artista: la segunda es creación suya. La estatua posee un rostro: es el idos; el modelo natural, contemplado por el artista durante la ejecución de la estatua, posee un rostro: es la Idea».

quae de hui lae loci conegi, id quia quae est, id a quae artifiex est, id in quae forma est, quae aptatur illi, id ad quod exemplar est, quod imitatur ira, qui facit, id proprie quod facientes propositum est, id quod est ut est, ipsa statua est. Hac omnia mundus quoque, ut sit Plato, habet. Facientem: hic deus est. Ex quo fit: hac hae materia est. Formam: hac est habitus et ordo mundi, quomodo videmus. Ego autem, si me remitterem quod Deus habet, magna magnitudinem operis pulcherrimae futur. Propositor, proprie quod fecit. Quesatis, quod sit propositum deo? Bonitas: Ista certe Plato: «Quae deo faciendi mundum fit causa? Bonus est; bona nulla cuiusquam boni invidit. Facit itaque quam optimum potuit.» Per ergo, iuxta, sentimentam et pronuntia, quia tibi videtur verissimum dicere, non quis quidem invenit. Id enim tam supra nos quam ipse veritas.»

Más adelante se demostrará que todas estas «causas» de la obra de arte en realidad son sólo causas secundarias, también la Idea «Exemplar»: «Exemplar quoque non est causae, sed instrumentum causae necessarium. Sic necessarium est exemplar artifex, quomodo scolapium, quomodo ilium.»

43 Séneca, Epistolae, LXVIII, 16 y ss.: «Nunc ad id, quod tibi promisi, revertor, quomodo quaecumque sunt, in sex modos Plato partit. Primum illud, «quod est» nec visa nec tactu nec ullo sensu comprehenditur; cogitabile est. Quod generaliter est, tamquam homo generalis, sub oculis non venit; sed specialis venit, ut Cleerio et Cato. Animal non videtur; cogitatur. Videatur autem species eius, equus et canis.»

Secundum ex his, quae sunt, posit Plato quod eminent et exasperat omnia. Hoc ait per excellentiam esse. Poeta communiter dicetur, omnibus enim versibus sua facit; neque quid Graecus in unius notam cessit; Homuncum intelleges, cum audiens poetaam. Quid ergo hoc est? Deus sciis, quid potius, aequo et potentior cuncis.»


44 La formulación tan sencilla y visible de la idea (el arte Vergili facies) impresionó durante el Renacimiento (y ello es de destacar) a Jul. César Scaliger, en cuál Poética el III libro lleva por título «Ideas». Esta habría querido hablar primero de la finalidad de la poesía (quae immutatur) y después de sus medios (quae exemplari): en el primero se describen las reglas para que el poeta pueda ser comprensible; en el libro siguiente se describen las reglas para que el poeta pueda ser verdadero representación. Sicut igitur est Idea picturae Socrates, sic Troja Homerius Itades, H. BRINCKSHULTE, JUL. CAESAR SCALIGER SATANISTHEOTHEISCHEN ANSEHENUNGEN (Renaissece und Philosophie, Beitr. z. Gesch. d. Phil., ed. A. DURFLER, vol. X), 1914, pág. 9, reconoce acertadamente que Scaliger no utiliza aquí el término «Idea» en sentido platónico, sino en sentido de «Sujet», pero no tiene en cuenta la estrecha relación con Séneca y se deja inducir a afirmar que Scaliger anticipa el concepto cartesiano de la «Idea». Por lo demás, Scaliger sigue en todo a Aristóteles, «emperador y director perpetuo» de la filosofía: identifica la «Idea» con el dòchos aristotélico, adopta la doctrina de la creación de la obra de arte por la penetración de una forma en la materia (la materia del escultor es el bronce; la del flautista, el aire) e incluso trata de hacer concretar este patófuno Aristotélico de modo científico: una hipotética balanza que nace en un mismo auténtico, antequam balneum adscipient (cfr. al respecto BRINCKSHULTE, pá. 34).

Si para Séneca la representación interna del objeto no tiene ninguna primacía sobre su visión exterior, e incluso puede designar indistintamente tanto una como otra con el vocablo «Idea» 43. Plotino, en cambio, se esfuerza en su filosofía en elevar al dòchos del artista a la categoría metafísica de un «prototipo perfecto y sublime». Plotino rechaza los ataques platónicos contra la materialis téchin: «Si se desprecian las artes porque son imitadoras de la naturaleza es necesario decir que también imita la propia naturaleza; por tanto, hay que reconocer que éstas no reflejan sólo lo visible, sino que se remontan a los principios (katáton), en los que la naturaleza, a su vez, tiene su origen; y, además, estas artes aportan y atraen mucho allí donde falta algo (para la perfección), ya que ellas poseen la belleza. Fidias no ha creado su Zeus según una realidad visible, sino que tal y como el propio Zeus aparecería si quisiera manifestarse ante nuestros ojos».

Con esto se sitúa la idea artística en una posición totalmente nueva: ésta, contemplada por el artista en su propio espíritu, despojada en cierto modo de la rígida inmovilidad que le atribuía Platón, es transformada por el artista en una «visión» viviente 45, y sin embargo, se eleva, de forma totalmente
es una «visión» artística, pudiendo por ello ser utilizado, por una parte, como sinónimo del concepto «idea», pero, por otra, como sinónimo del concepto «sphaira», cf. recientemente O. Walzel, Philets Begriff der aesthetischen Form («Vom Geistesleben alter und neuer Zeit», 1922, págs. 1 y ss.). También desde el punto de vista etimológico se puede demostrar, por tanto, que la estética de Plotino sólo puede ser entendida como una confluencia de pensamientos, el platónico y el aristotélico.

44 Plotino, Ennead. 1, 6, 2:  νόημα αναγινόμενον τῆς ἀλής τῷ πάντῃ κατά τὸ ἄλοχον μορφοδέθηκα.

45 Plotino, Ennead. V, 8, 1.

46 Plotino, Ennead. 1, 6, 3: la belleza es un «ālochoν συνδηγήμαι καὶ κρατήσει τῆς φύσεως τῆς ἄλοχον αὐθαίρετον σώματον.»

47 Cfr. anteriormente pág. 22 y notas 39 y 40.

es una concepción artística que supera en belleza, es ahora el hecho de que ellas son (o pueden ser) idénticas a los principios en los que la propia naturaleza tiene su origen, y que se revelan al espíritu del artista en un acto de contemplación intelectual; de que, aunque consideradas desde el punto de vista de la psicología artística sólo como «representaciones», en el sentido de las «species» o de las «formae» ciceronianas, poseen, sin embargo, según una estética metafísica, una esencia trascendental y subi ndividual. En boca de Plotino es mucho más que una vacía afirmación retórica que Fidias hubiera representado a Zeus tal y como éste aparecería si quisiera manifestarse a los mortales: la «imagen» que Fidias lleva en su interior no es, según la metapsicología plotiniana, sólo la representación de Zeus, sino su esencia. El espíritu artístico se ha convertido, por tanto, para Plotino en un compañero de la esencia y, si es que se puede decir así, de los destinos del Ναός creador, el cual es, por su parte, la forma actualizada de lo Infinito-Uno, de lo Absoluto. Ya que el Ναός también crea, según Plotino, las Ideas fuera y dentro de sí (mientras que el δημιουργός, platónico las contempla sólo como esencias externas a él), y también debe, des bordándose, infundir sus pensamientos puros e incorpóreos en un mundo espacial, dentro del cual se separan forma y materia, y se pierden la pureza y la unidad de la imagen original. De la misma forma que la belleza natural consiste para Plotino en un translucirse de la Idea a través de la materia formada a su imagen, pero nunca totalmente moldeable, así también la belleza de la obra de arte consiste en «introducir» una forma ideal en la materia y, superando su mera brutal, por así decirlo, animarla o mejor aún, intentar animarla 14. Así se desprende el arte de la misma lucha que el Ναός —la lucha por el triunfo de la forma sobre lo informal—, y es digno de ser tenido en cuenta cómo bajo este aspecto la disyunción aristotélica (εύλογη y διαφόρος) (porque es aristotélica) adquiere un significado totalmente nuevo. También Aristóteles había manifestado ya que la forma artística preexiste en el espíritu del creador, incluso antes de que ésta penetré en la materia 15, y, para mayor comprensión, había aducido los ejemplos, que más tarde recoge Plotino, de la casa imaginada por el arquitecto
exterior, si dejamos aparte las piedras, es el edificio interior, de hecho dividido por la masa de la materia, pero en sí indivisible, aunque aparente con pluralidad.\textsuperscript{56} Por lo tanto, Platón, en el cual el camino de la unidad a la pluralidad es siempre camino de lo perfecto a lo imperfecto, obrando con toda lógica, combatió con verdadero ardor\textsuperscript{27} aquella definición de la belleza—predominante en la Antigüedad y en el Renacimiento clásicos—como simetría y estrictamente, es decir, como «correspondencia de las partes entre sí y con el todo, unida a un colorido agradable». Porque, como una armonía de las partes presupone la existencia de éstas, de acuerdo con tal definición, podría ser bello solamente un todo, un conjunto, pero nunca algo simple, es decir, sería elevado a principio de la belleza aquello en que realidad es sólo un aspecto fenoménico de la belleza, que proviene de la divisibilidad de la imagen material, mientras que en realidad la belleza, tanto natural como artística, consiste para Platón en aquella metáfora del edificio,\textsuperscript{57} en las propiedades meramente fenoménicas de la simetría y estrictamente a duras penas encuentra expresión alguna.

De todo esto se desprende que la interpretación esencialmente poética o «heurística» de las artes figurativas, como la de Platón, aunque orientada en sentido opuesto a la mimetica, afirmada especialmente por Platón, ameniza la situación del arte de una forma no menos peligrosa: si la concepción «mimetica», según la cual el arte supone sólo una imitación del mundo sensible, niega su validez, considerando que su finalidad no es digna del esfuerzo, la concepción «heurística», para la cual el arte asume la elevada tarea de 'introducir' un edificio en la materia reacina, niega la posibilidad del éxito, demostrando que su finalidad es inacabable. La belleza nace cuando

\textsuperscript{56} Platón, Ennead, I, 6, 3; «¿qué es la belleza? y en qué se distingue la belleza de la honestidad?»

\textsuperscript{57} Platón, Ennead, I, 6, 1; «¡Tengan los unos y los otros, la simetría que tienen...»
un bloque de piedra (ya que en tal caso no se diferenciaría del otro), sino
por la forma que le ha dado el arte. La materia no posee esta forma, sino que
éstas existen de antemano en el artista que proyectaba61, es decir, antes de
pensar en la piedra. Pero estaba en el artista no en cuanto que éste poseía
ojos y manos, sino en cuanto que él tomaba parte de la obra de arte. En el
arte esta belleza era, por tanto, mucho mayor. Ya que la belleza inherente al
arte no penetra en la piedra, que permanece inalterada en sí misma, introduciéndose en la piedra sólo una belleza más limitada, derivada de ella;

y tampoco esta permanece pura y tal como la deseaba el artista, sino que
se manifiesta únicamente en la medida en que la piedra pueda obedecer al arte.»62

Así pues —ya que la belleza, cuanto más se extiende al penetrar en la materia,
débil resulta en relación a la que permanece en sí misma63—, los pen-
samientos de un «Rafael sin manos» deberían ser, en última instancia, más

61 La expresión ó yunoís es muy característica de la concepción artística «heurética» de
Plotino. 62 Plotino, Ennead, I, 6, 1. 63 El concepto de la inevitable inadecuación de la realización material de la obra de arte con respecto a su concepción ideal no hay que concluirlo naturalmente con lo que se expresa en
Ennead, IV, 3, 10 («él lleva en su ser tal cosa —así se dice—, y cada vez que se
secuestra con tal objeto en este yunoís, no con este yunoís, sino con el yunoís. También el neoplatonismo en mucho firmente
la distinción introducida por Plotino entre arte heurético y arte mimético; sólo que el punto de
acentuación varió en cuanto que se estaba ampliando notablemente el ámbito de lo que se
callaba «heurético». De hecho —y ésta es precisamente la imperceptible, pero aparente
la noción del valor de la obra de arte como obra de arte, no consiste en la Verdad teorica, sino
en la Belleza (aun cuando se concibió desde el punto de vista metafísico, ésta se identifica con
aquélla). Con una claridad ejemplar Proco nos proporciona este planteamiento del problema
(Comm. in Tim. II, 81, C) en una exposición que en cierto modo puede servir como síntesis de
la estética neoplatónica: «ahí está el manifiesto germen, en el hombre y en el
mismo de los hombres, que no es menos que el de la belleza, el de la hermosura,
la belleza de la belleza, el verde de la belleza, en su mismo ser.»

La representación artística, por tanto, el copia de lo que el mundo mira, el copia de lo que el mundo
ve, el copia de lo que el mundo siente, el copia de lo que el mundo piensa, el copia de lo que el mundo
dice, el copia de lo que el mundo ama, el copia de lo que el mundo odia...» (Plinio
V, 45. 64 La belleza, por tanto, no puede ser reproducido, mientras que el copia de lo que el mundo
ve, el copia de lo que el mundo ama, el copia de lo que el mundo odia, siempre podrá

Platónico no puede ser reproducido, mientras que el copia de lo que el mundo ama, el copia de lo que el mundo
ve, el copia de lo que el mundo ama, el copia de lo que el mundo odia, siempre podrá

Partiendo de tal concepto, el lógico que Plotino, al exaltar ese arte enteramente consagrado
al yunoís, rechaza rotundamente aquél —necesariamente mimético— del retraer, que se contenta
con reproducir el yunoís. Y en ello le siguió la Patristica, naturalmente con actitudes de pensa-
mento cristianos. Y también es lógico que en una época posterior la concepción manierista
y clasicista del arte, que había retornado a un —si bien modificado— conceptualismo, aunque
no negase completamente el arte del retrato, lo devaluase la mayoría de las veces: «Ningún gran
ni emocionante puede considerarse un retrato, y que nada retrata,» dice Vincent Carducci, en las
Diálogos de la Pintura (Karl Jutl, Michangelo, Neue Beiträge, 1909, pág. 407. Cfr. también más adelante
notá 299), Sobre la postura de la Patristica, cfr. recientemente Max Dröver, Idealsamkeit und Naturalismus
in der got. Skulptur und Malerei, 1930, pág. 70. Paolino de Nola se niega a dejarlo realizar
un retrato con su mujer porque el yunoís castellano (que se daba en adelante sustituye al yunoís
valiosos que las pinturas del verdadero Rafael, y si las obras de arte, creadas según
la teoría de la «mimesis», eran simples imitaciones de la apariencia sensible, consideradas sub specie de la ép income, son solamente alusiones a un
yunoís castellano, en ellas no realizado ni realizable, que, al fin y al cabo, es
identico al «Bien Supremo». El camino que conduce a la contemplación de esta
belleza intangible, en que en cierto modo habita en un templo oculto65,
continúa siempre adelante, incluso más allá de la obra de arte: «¿Qué es
lo que contempla ese ojo interior? Porque nada más despertarse no podrá
soportar la Luz Suprema. El alma debe ser primero acostumbrado a la con-
templación de trabajos bellísimos, después a la de obras bellas, pero más a las
realizadas por hombres buenos que a aquellas que son producto del arte,
y, finalmente, deberá contemplar las almas de aquellos que ejecutan estas
obras bellas»66. «Ya que —así dice en uno de los pasajes más significativos
del libro sobre la belleza— el que contempla la belleza corpórea no debe
perderse en ella, sino que ha de reconocer que ésta es sólo una imagen, una
huella, una sombra, y volar con el pensamiento hacia aquello cuya imagen
representa ésta.»

65 En que, si se precipitara y quisiera aferrarse como algo real
lo que es sólo una bella imagen reflejada en el agua, le sucedería lo que a aquel,
del que cuenta un mito muy significativo, que también quería aferrarse a
una imagen reflejada, y desapareció en la profundidad de las aguas. Del mesmo
modo, el que se aferra a la belleza corpórea y no quiere desasirse de ella,
se precipita, no con el cuerpo, sino con el alma, en oscuros abismos, que causan
horror al espíritu, y donde permanece como un ciego en el Orco, allí como aquí,
rodeado de llamas66.

Así pues, si el ataque platonico atribuye a las artes el delito de retener la
mirada interior del hombre en el ámbito de las imágenes sensibles, es decir,
decirle absolutamente la contemplación del mundo de las Ideas, la de-

defensa de Plotino las condena al trágico destino de empujar siempre esta mirada
interior más allá de estas imágenes sensibles, abriéndole realmente una visión
del mundo de las Ideas, pero velándosela al mismo tiempo. Consideradas
como imitaciones del mundo sensible, las obras de arte están privadas de su
más alto contenido espiritual o, si se quiere, simbólico; consideradas como
manifestaciones de las Ideas, carecen de toda finalidad propia y de toda
autonomía. Parece, pues, evidente, que la doctrina de las Ideas, al no querer
renunciar a su planteamiento metafísico, debería conseguir necesariamente
disputar a la obra de arte una u otra de las dos interpretaciones.
La Edad Media

La concepción estética del Neoplatonismo —en clara oposición al verso de Mörike «Pero lo que es bello posee la bienaventuranza dentro de sí» («Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst») percibe en todas las manifestaciones de lo bello solamente el símbolo de una realidad inmediatamente superior, de tal forma que la belleza visible no representa más que un reflejo de la invisible, y ésta, a su vez, solamente el reflejo de la Belleza absoluta. Esta concepción estética, tan notablemente análoga al carácter simbólico-espiritual que distingue el arte de la Antigüedad tardía del de la Antigüedad clásica, pudo ser aceptada sin ningún cambio por la primera filosofía cristiana. También San Agustín reconoce que el arte ofrece a la contemplación una Belleza que, muy lejos de ser sólo inherente a los objetos naturales y de poderse introducir en la obra de arte únicamente mediante la simple imitación de éstos, habita más bien en el espíritu del artista, y de manera inmediata es transferida desde aquí a la materia; pero también para él esta belleza sensible es sólo una débil imagen de la Belleza Invisible, y la admiración por las formas simples bellas, que el artista inspirado lleva dentro de sí y que, casi como un mediador entre Dios y el mundo material, pone de manifiesto en sus obras, le eleva a la adoración de la única gran Belleza, que está «por encima de las almas». Las «cosas bellas», que el artista puede abarcar en el espíritu y realizar con la mano, derivan de aquella única «Belleza» que no debemos admirar en las obras de arte, sino más allá de ellas: «¡Cuán infinitamente ha acrecentado
la humanidad las diversas artes e industrias de la confección de vestidos, de calzados, cacharros y utensilios diversos, y también de pinturas y toda clase de representaciones, yendo mucho más allá de su uso indispensable o de un significado pío, sólo para el deleite de los ojos, absorbiendo por fuera en lo que crea el hombre, pero olvidando interiormente por Quién y por qué razón ha sido creado el propio hombre! Pero yo, Dios mío y Gloria mía, también por esto echo a ti mi canto y te alabo como mi creador, porque toda la belleza que es transmitida a las manos artísticas a través de las almas proviene de aquella Belleza que está por encima de las almas, y por la cual mi alma suspira día y noches.\(^{68}\)

Pero si bien la concepción artística de San Agustín y de sus sucesores\(^{68}\) está totalmente de acuerdo con la de neoplatonismo, su interpretación de...

---

\(^{68}\) San Agustín, Confessiones, X, 24 (ed. Knoll, pág. 227).


La Belleza (ya que en la filosofía medieval no existe el problema del arte como problema autónomo, y los escritos que nosotras conocemos se puede decir que no lo tratan) se distingue, siempre, al igual que el concepto platoniano del estilista de la Idea a través de la materia, por un esplendor propio que, sobre todo en la Metafísica de Dionisio Areopagita, es considerado una emanación inmediata de la Divinidad. Para otros, eclese al concepto de la arquetipos, tal como se expone en la Antigüedad clásica, la Belleza resulta del Dios que ha creado las diversas partes y de las armas de los colores. «Eum pro verum suprennale pulchrum pulchri
tudo quidem dicere poterit illam, quam rebus pro suo suis se quoque modo pulchritudinem tradit. Atque ut omnium conimittatis nitorque causa [stupa, stupa, stupa] luminis videtur instar, cucurrius cucurrius, fontana radii sui derivations omnia passa pulchrum reddentes et tamquam ad se omnia vocant, unde a “voceando” [stupa] pulchritudo Graece “callous” cognominatur» (Dion. Areopagita, De deum. nom. IV, 7, cfr. por Marsilius Ficino, Opera, Basilea, 1576, II, pág. 1060).

En realidad, no existe contradicción entre estas dos interpretaciones, ya que la superior es la forma exterior de apariencia de la Belleza originada metafísicamente, y el propio Platon la considera siempre que la cosa bella está formada de partes, por lo que no nos debe extrañar si el propio San Agustín, que en el párrafo citado anteriormente en la nota 67 define la Belleza como emanación divina, en otra ocasión (De cfr. De doctr. XXII, 19) la denota simplemente como belleza y, por tanto, metafísicamente: «Omnis corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadrum coloris subvate». En el caso de Dionisio Areopagita, el rasgo distintivo fenoménico sus
titula al fundamento metafísico, y la conciliación entre ambas corrientes de pensamiento puede venir dada por la famosa categoría del Numerus (= Rhythmum), ya que el concepto del número puede ser considerado como la base de la belleza originada metafísicamente, y esto es lo que hace possible la belleza. Sin embargo, esta concepción ha sido ampliamente criticada y es objeto de debate, pudiendo ser objeto de mayor investigación en el futuro.

---

\(^{68}\) San Agustín, Liber octoginta trium quaeestionum, qu. 46 (fotocopiado de la edición de Basilea de 1569, III, col. 548); cfr. Cicero, Topica, VII y Orator, II, 9.
conciencia divina, se deduce que el usos modelos extradiarios, en los que se ha inspirado la actividad creadora de Dios, habría sido una blasfemia. Las Ideas, a las que en la concepción platonica correspondía bajo todo concepto el ser absoluto, se convirtieron, por tanto, en el curso de una evolución que fue llevada a término por San Agustín, primero, en el contexto de un

San Agustín

«Ideas iguías latine possumus vel formas vel species dicere, ut verbum e verbo transdúcere videatur. Si autem rationes eas vocemus, ab interpretandi quidem proprietate vocemus..., sed tamen, quiescens hoc vocabulo ut videamus, a re ipsa non erabbit. Sum nuncupé principales formas quaedam vel rationes rerum, stabiles atque incommutabiles, quae ipse formae non sunt, ac per hoc aeternas ac semper eodem modo se habent, quae divina intelligencia contains. Et cum iisque nos orientare neque intendamus, sequendum eas tanum formari dicuntur omne, quod orit et interior potest, et omne, quod oritur et interit.»

Cicerón

Topica VII: «...formae: quas Graeci orantes vocant, nostri, si qui haec forte tractant, species appellant...noi, non, ne satis intellectum hic quidem dicis possit, speciem et speciebus dicere...at formas et eorumrum velum: cum autem utique verbo idem significaret, commodiorem in dicendo non arbitrari neglegendum.»

Orator II, 9: «Hae rerum formas appellat ideas... Plato casque gignit negat et at semper esse ac ratione et intelligi etiam ceteris: nasci, nascere, nasci, nascere, fugere, latus nec diutius esse in eodem statu.»

San Agustín, por tanto, sólo tuvo que añadir a la «inteligencia» cicerónica el calificativo de deifica, para dar al concepto de Idea una definición cristiana, definitiva que después borró el Renacimiento (cfr. Melanchton y Durero).

La dependencia de otro paso de San Agustín (De vera religione, 3.ª ed. de Basilea, I, col. 701), del mismo párrafo del Orator, ha sido puesta de manifiesto, entre otros, por Kroll (op. cit., pág. 26): «Litterae autem in adintendam incommutabili rerum formam, et eodem modo semper se habentem, atque indico sui simile pulchritudinem, nec distantiam loci nec tempus varitatem, sed unum atque idem omni ex parte servantem, quam non credent esse homines, cum ipsa verum summunque sit; etera nasci, occidere, flueri; idem, et tamen, in quantum sunt, et illa aeterna Deo per eis veritatem fabricata consisteret: in quibus animae tantum rationalis et intellectus etiam est, ut eius sequietae contemplationes perficiatur atque aficitur, omneque ex ea, aeternamque vim postmater.»

San Agustín, op. cit., qu. 46: «Quiis audiet dicere, Deum irrationaliter omnium condiderit? Quod si recte dici et credi non potest, restat, ut omnia ratione sint condita, nec eadem ratione homo, quae est; hoc enim absurdum est existimare. Singulari ipgregi propriis sunt creatas rationibus. Has autem rationes, ubi humanum est esse, nisi in ipsis mente creatrice? Non enim extra se quod est, quod est in se constitutum, quod constitutum est, non se habet rationalia.»

Cfr. San Tomás de Aquino, de sent. i, sec. 2, D. 2, q. 1, a. 2, s. 3.}
y albergar Ideas se convirtió casi en un privilegio del espíritu Divino, y en el caso de que estas imágenes, originadas y encerradas en Dios, fueran pensadas en relación con el hombre, eran más bien objeto de una visión mística que de conocimiento lógico o de creaciones figurativas. Pero la relación entre el espíritu artístico y sus representaciones interiores, así como sus creaciones exteriores, puede ser comparada con la del intelecto divino con respecto a las Ideas que habitan en él y al mundo creado por él, de tal forma que el artista, aunque no posea la Idea como tal, puede ser considerado como poseedor de una «Quasi-Idea» (como Santo Tomás de Aquino dijo una vez literalmente). Así, la filosofía medieval de hecho interpretó el proceso de la creación artística no como si quisiera exaltar la obra de arte comparando al artista con el «deus artifex» o con el «deus pictor», sino más bien para facilitar la comprensión de la esencia y del obrar del espíritu divino o, en algunos casos, para posibilitar la solución de otros problemas teológicos.

Pasajes por

Pulchrum. Sed ratione (nosotros diríamos: consideradas metodológicamente) dico, quod bonum prope appetitum est: enim bonum quod non est ut appetitum, et ideo habet rationem finis... Pulchrum autem respect viam cogitacionem, pulchra enim deuestur, quae visa placeat. (Summa Thoel. I, 1, qu. 5, art. 4, Fret-Maré I, pág. 38.)

86 Cfr. la conclusión del párrafo agustíaniano citado anteriormente en nota 74 y lo que la precede: «Anima vero negare est (ac. ideas) intueri posse, nisi rationalis, e sa parte, que excellit, dicitur etiam magis atque rationem, quando quidem faciunt el puerto interior intelecto intelligibil. Eam esse qualum rationalis anima non omnem et quaelibet, sed quae sancta et astra fuerit, haec asseverat illi visione esse idioma.» Para la Baja Edad Media, cfr. por ejemplo, la misica francolana (véase Cl. Benecker in Beitr. z. Gesch. der Renaissance u. Reformation, Fassg. f. J. Schlechte, 1917, pág. 9, itd. de Jos. Eberle, Die Ideenlehre Beneventanae, Ibis. Estrabergen, 1911) o Nicolás Cusanus, Doctrina della contemplatio idearum. Naturalmente, todas estas concepciones se remontan al neoplatonismo y, en definitiva, al propio Platón. Las Ideas, de una vez que se incluyeron en la mente de Dios como exemplaria intelligibilium, se traducen en conocimiento conceptual (o como se expresa después en Marsilio Ficino y en Zacarri, cfr. notas 132 y 211) sólo en cuanto que, reificándose en nuestro espíritu, nos dejan etnstitutitiones intelligibilium impresas ab visibilis intellectui nostri. Así, por ejemplo, en Guillerme de Avempra (de unio II, 1, Guilelmus Parisiensus, Opera, 1674, I, pág. 421).


Al eurór (bajo el que naturalmente se entienden también las diversas artes) le es expresamente negada la facultad creadora en el sentido estricto de la palabra: la forma impresa a la materia no es, ni siquiera con relación al verdadero arte creador, algo substanciale, sino sólo inherente, lo que equivale a decir sujeta a ponerse la propia materia; por ello, la capacidad del arte como también la de la naturaleza en cuanto natura naturalis—no es de auténtica creación, sino más bien de mera transformación (así por ejemplo, en Santo Tomás, Summa Thoel. I, 1, qu. 45, art. 8, Fret-Maré I, pág. 306). Así, cuando hay de ser resuelto el problema de si el alma con la resurrección de la carne vuelve a tomar el mismo cuerpo u otro (Santo Tomás, Comment. In Sent., lib. IV, dist 44, art. 1, sol. 2, Fret-Maré I, pág. 299). Precisamente aquí sirve como aclaración de la misma distinción entre el hombre y la materia: el alma que no regresa con que compararlo con una estatua fundida y vaciada de nuevo, ya que ésta sólo es idéntica a lo que fue, aunque se trate de un punto de vista material, pero con respecto a la forma es otra completamente distinta, ya que la forma prima ha desaparecido con la destrucción del hombre (cfr. nota anterior) pero la «forma» del hombre es el alma, indec. trucutible como tal. Otro ejemplo en San Anselmo de Canterbury (recogido por P. Deussen, d. Philos. d. Mittelle., 1915, pág. 386), donde hay que aclarar la distinción, tan importante para el juicio crítico de la demostración ontológica de la existencia de Dios, entre la existencia de una cosa en el conocimiento y el conocimiento de la existencia de una cosa.

84 Cfr. por ejemplo, San Buenaventura, Liber Sententiarum I, dist. 35, qu. 1, citado en la nota 76, o la cita del maestro Eckhart en pág. 41. Zucarelli todavía hace referencia a la exposición de Santo Tomás (cfr. pág. 8) en nota 203).

85 Así, Santo Tomás, Quidditita IV, I, qu. 1, Fret-Maré I, pág. 122 y ss;: «Quod quidem coningit dupliciter: in quibusdam enim agentibus praecoxst facies ei rei fiendi secundum eas naturale...» In qusid non est decus malorum, sed est factus a Deo per intellectum: ansecz es, quod in mente divina sit form, ad similitudinem cuius mundus est factus. Ei in hoc consistit ratio idearum.»

86 De opif. Mundi, cap. 5.

87 Summa Thoel. I, qu. 15 (Fret-Maré I, pág. 122 y ss): «Quod quidem coningit dupliciter: in quibusdam enim agentibus praecoxst facies ei rei fiendi secundum eas naturale...»...
limitarse a la contemplación de algo «dado» naturalmente.

En cuanto a la comparación entre la producción artística y la realidad, debía concluir a juicios distintos, según se adoptase la medida de la «belleza» o la (originariamente platónica y totalmente ajena al arte) de la «verdad» o «autenticidad». En el primer caso —precisamente porque el arte no era concebido de forma «realista» en manera alguna—, por regla general, debía concluir a favor de la obra de arte, del mismo modo que en los poemas medievales la belleza de una persona será exaltada con flores retóricas parecidas a ésta: «Ningún pintor hizo jamás algo semejante» (para más ejemplos, cf. Borinski, op. cit., y también Bezold, op. cit., págs. 47-54; naturalmente los orígenes de tales frases hay que buscarlos en la poesía clásica). En cambio, en otros casos, en los que las artes figurativas y las demás «Artes» son colocadas en un mismo nivel, la comparación decidirá en favor de la «verdad»,

88 En cuanto a la comparación entre la producción artística y la realidad, debía concluir a juicios distintos, según se adoptase la medida de la «belleza» o la (originariamente platónica y totalmente ajena al arte) de la «verdad» o «autenticidad». En el primer caso —precisamente porque el arte no era concebido de forma «realista» en manera alguna—, por regla general, debía concluir a favor de la obra de arte, del mismo modo que en los poemas medievales la belleza de una persona será exaltada con flores retóricas parecidas a ésta: «Ningún pintor hizo jamás algo semejante» (para más ejemplos, cf. Borinski, op. cit., y también Bezold, op. cit., págs. 47-54; naturalmente los orígenes de tales frases hay que buscarlos en la poesía clásica). En cambio, en otros casos, en los que las artes figurativas y las demás «Artes» son colocadas en un mismo nivel, la comparación decidirá en favor de la «verdad»,

y, en el sentido de que se esforzaban en reproducirnos en una forma «realista»; y, finalmente, esto impedía la autonomía del arte medieval como tal, que fue tan lento y tardío en copiar del modelo como lo fueron, por ejemplo,

las ciencias naturales de aquella época con respecto al método experimental: el «naturalismo» del primer gótico y el «realismo» de los siglos XIV y XV encontraron en la filosofía escolástica paralelismos muy significativos,

90 pero no encontraron en ella ni un signo conceptual ni un reconocimiento explícito. Y la tesis de que el arte (en la medida de lo posible) «imita» a la naturaleza —o mejor, se adapte a ella—, es entendida, como lo fue ya en Aristóteles, sólo en el sentido de un paralelismo, y no de una relación: el arte (bajo cuya denominación hay que incluir o, mejor dicho, prevalecen aquellas artes que están fuera de nuestras tres «figurativas») no imita lo que crea la naturaleza, sino que obra del mismo modo en que ésta crea, avanzando con determinados medios hacia determinados objetivos, realizando determinadas formas en determinadas materias, etc. 91 Así, incluso cuando un místico —muy significativamente— añadía al tradicional ejemplo de la «casas» el nuevo de una «rosa», esta no es pintada según el modelo natural, sino según una imagen encerrada en el alma, de tal forma que entre el modelo tomado del arte figurativo y el tomado de la arquitectura no existe, de hecho, una diferencia sustancial: «Las tres palabras: imagen, forma, figura, son una sola cosa. Aunque estén en el interior del alma la imagen, la forma y la figura de un objeto, como la imagen de una rosa, son sólo una, y ello se demuestra de dos maneras. La primera es que yo modelo una rosa en una bella materia según la imagen encerrada en el alma: de hecho, existe en el alma una imagen de la forma de la rosa. La segunda es que en la imagen interior de la rosa yo reconozco sin ninguna duda las rosas exteriores, incluso aunque nunca tuviera que reproducirla, de la misma forma que llevo en mi la imagen de la casa que quizá no construiré.» 92

96 Cfr. Dvorák, op. cit., passim. Sobre el paralelismo entre la evolución de la voluntad del arte y las de las teorías psicológicas sobre las relaciones entre el alma y el cuerpo volveremos quizá en otro trastado.


98 Maestro tickhart, Predigten, núm. 101 («Deutsch: Mystiker d. XIV Jahrh.», ed. Pfeiffer, II, 1857, pág. 324). El autor discute con el «Maestro Tomás» la famosa cuestión de la imagen preexistente en Dios, y el párrafo citado en el texto sirve para aclarar la diferencia entre significado respectuoso y significado práctico de tales «imágenes». El ejemplo del arquitecto, que antes había sido utilizado para explicar la función respectuosa del intelecto, sirve después también para designar la función práctica: «En cierto modo también en la facultad creadora (= ἐφεξῆς) existe una imagen previa de la obra, no de manera natural, sino en la razón: aunque la casa no exista en la piedra o madera, su imagen previa existe en razón operante del artista, que construye la casa conforme a esta imagen, como quiere. Y asimismo Dios...». El párrafo de Santo Tomás, Summa Th. scol. I. I, qu. 35, art. 1 (Fretet-Marli, op. cit., pág. 238), rechazado por Dvorák, op. cit., pág. 75, en el que, unafiando con San Agustín, es determinado el concepto de «imagen», no tiene nada que ver con el problema de la relación entre arte y naturaleza, sino que sólo pretende que, además de su «semejanza formal» con la imagen, lo representado sea también al concepto de «imagen» otro tipo de relación entre ambos, la de la derivação (ya que, si no, un nuevo sería una «imagen de otro, por ejemplo): «Respondeo dicendum quod de ratione imaginis est simulatio. Non tamen quacumque simulatius sufficit ad rationem imaginis, sed simulatio, quae est in specie rei vel sitam in aliquo signo specieis (eo decir, como se desprende, esto sería bien, quílfet contrafes al vid.»
Por tanto, podemos decir por último que, para la concepción medieval, la obra de arte no nace mediante una adaptación, un acuerdo entre el hombre y la naturaleza, como expresó el pensamiento del siglo XIX, sino mediante la proyección de una imagen interior en la materia —una imagen interior que, aunque en realidad no pueda ser denominada con el concepto de «idea», convertida ya en un término teológico, si puede ser comparada con el contenido de éste; también Dante, queriendo evitar intencionalmente la palabra «idea», resumió esta visión medieval del arte en una única y lapidaria frase: «El arte se encuentra en tres fases: en el espíritu del artista, en el instrumento y en la materia que, a través del arte, recibe su forma».

de lo que sigue, una semejanza de la “figura” y no sólo del color, por ejemplo). Sed neque ipsi similium speciei sufficient vel figurae, sed requisit ad rationem imaginis origo, quia, ut Augustins dicit in lib. LXXXIII quaestioneum, qu. 74, “usuom ovum non est imago alterius, quia non est de illo expressum”. Ad hoc ergo quod vere aliquid sit imago, requiritur, quod ex aliquo procedat simile in specie, velit saltum in signo speciei. Este «ex aliis procedere» hay que interpretarlo, por tanto, en el puro sentido ontológico como «ser derivado», no en el sentido teórico-artístico como «ser pintado según la realidad», y se puede afirmar que Santo Tomás quiso establecer precisamente esta segunda interpretación, ya que incluso determina (como destaca el mismo Dovrak en pág. 43) el valor de verdad de la obra de arte en base no a su identidad con el objeto natural, sino a su identidad con la representación inherente al intelecto: «Et id est, quod res artificiales ducuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum: dicitur enim domus vera, quae assequitur similiinm formae, quae est in mente artificii (Summa Theol. I, l. 16, art. 1; Frett-Máré I, pág. 127)

Naturalmente, el cambiar la objetividad del objeto al sujeto (o, quizás mejor, lo inteligible a lo cognoscible), cosa que encuentra aquí su expresión, era algo que ya se había hablado a cabo teóricamente en Aristóteles: «ednym de vivere, etiam te eis ex eis genciis»

Cuando la Escocesía considera la dependencia del arte de una imagen original que el ojo aprehende inmediatamente, piensa menos en la imitación de un objeto natural que en la de una obra de arte preexistente, parecida a la que se quiere realizar (traducido al lenguaje del oficio diríamos: menos en la utilización de un normado, en su testimonio inexpléctico «etiam te eis ex eis genciis»)

También esta opinión de Dante (De Monarchia, II. 2) no tiene por lo demás otro valor que el de una comparación inherente en un conjunto sistemático más amplio: «Sicundum est digitum, quod, quaesidmodum ari in tripla graduut singmentum et in mente scilicet artificii, in organo et in materia formatum apartem, de naturam in tripla gradu possumus intueri (o sea, en Dios como Creador, en el Cielo como instrumento y en la coscienz). El término «idea», como se puede advertir expresamente, es empleado por Dante con un significado exclusivamente metafísico-teológico; la idea es para él una imagen original creada por Dios, a semejanza de la cual es concebido todo lo perceptible y imperceptible (es decir, por un lado, el mundo cósmico, y, por otro, las almas y los ángeles), y cuyos rayos, reflejándose en los distintos grados del cosmos, según la mayor o menor «secreciópia de la materia» resplandecen más o menos a través de ella:

«Ciò che non muore è ciò che può morire Non si è sempre di quella Idea Che pastoreisce avendo il nostro Sire; Che quella viva luce che si mea Dal suo lucente, che non si dissa Da lui, né dall’amor, che in lor s’intrea, Per sua bonta il suo raggiante aduna, Quasi specchiato, in nuove subsistenze Eternamente rimanendosi una. Quindi discende all’ultima potenza Gli d’atto in atto, tanto divenendo,
El Renacimiento

Contraponiéndose al pensamiento medieval, la literatura teórica e histórica del arte del Renacimiento italiano acentuó, con una resolución y firmeza cuya única justificación puede ser lo anotado, que la misión del arte era la 
imitación inmediata de la verdad. Quizá cae una extraña impresión al lector moderno que el tratado de Cennino Cennini —por lo demás aún enraizado en la tradición de los talleres de arte medievales— aconseje de buena fe, al artista que quiera representar un paisaje montañoso, que tome piedras rocosas y las pinte con la iluminación y dimensiones convenientes94; y, sin

94 Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, ed. H. Ilg, 1871, cap. 88, pág. 59: «Si quieres representar en modo conveniente montañas que parezcan naturales, toma grandes piedras, tócalas y dín pulir, y dales lucos y sombras, según te lo permita su aspecto» (cfr. al respecto también el cap. 28, donde es alabado el estudio de la naturaleza como «la guía más perfecta» y «futuro y puerta triunfal del dibujo»).

No es de interés volver a encontrar aún en pleno siglo XVIII el método sugerido por Cennini: por ejemplo, en Paulus o en Salomón Gessner (cfr. el trabajo, aún no publicado, de Ludwig Linz, *Rembrandts Bedeutung für die deutsche Kunst des XVIII. Jahrh.«: cuando Gessner, en su Brief über die Landschaftsmalerey (Schriften, parte V, 1772, pág. 245 y ss.), refiere cómo él, que primero había tratado de ver en la naturaleza sólo el detalle, había llegado mediante el estudio de diferentes maestros a «considerarla como una pintura», prosigue después: «Cuando mi ojo se ha acostumbrado a observar, yo puedo encontrar en un árbol, por lo demás seco, una parte aislada, un par de ramas bien plantadas, una bella masa de follaje, una parte aislada del tronco,
embargo, esta receta marca el comienzo de una nueva época cultural. Constituye algo extraordinariamente nuevo el aconsejar al pintor que se sitíe ante un modelo (aunque elegido de una forma tan peculiar), si esta norma artística arranca del olvido milenario al concepto —evidente primero en la Antigüedad, exterminado después por el neoplatonismo, y no mejor acogido por el pensamiento medieval— de que la obra de arte habría de ser una fiel copia de la realidad; y no sólo lo arranca del olvido, sino que con plena conciencia lo eleva a programa artístico. Desde el principio la literatura del Renacimiento sostenía que el mérito y el espíritu innovador de los grandes artistas del siglo xiv y xv, consistía en que hicieron ver al arte «anti-cuado y fuertemente extraviado de la realidad natural», basado en una que, convenientemente dispuesta, confiere a mi obra variedad y belleza. Una piedra puede sugirirme la parte más bella de una roca: en mi mano está el colocarla a la luz del sol y poder observar en ella los más bellos efectos de sombra y de luz, de púgulo y de reflexión: aquí tenemos un concepto totalmente nuevo de la antigua receta de taller, concepto que aparecerá después con absoluta claridad en Schiller y Goethe: el gusano se convertirá no sólo en una roca, sino en una roca bella, y esto sucederá no porque el lapiz del artista le aumente mecánicamente de tamaño, sino en cuanto que la visión espiritual de este está dotada de sentimiento estético y de conocimiento teórico, y sea realizadas en el pequeño las mismas reglas de la naturaleza que determinan los aspectos del gran. «Mísame en el Naturabechten—Immer Eins wie Alles achte (Al observar la naturaleza considerar siempre lo Uno como el Todo). E igual que Gesner alcanzó esta educación estética —gracias a lo que podía no ya aumentar los detalles, sino incluso verlos de mayor tamaño— estudiando a los gusanos y berches, Schiller la alcanzó mediante el estudio de los clásicos; cuando Gesner vio el remolino marinero observado a través de un microscopio, el clásico él sólo había visto algo semejante en un molino (cuyo remolino se comportaba con respecto a la manera de manera muy similar al gusano de Gesner con respecto a la roca); pero —continúa— quizás haya obtenido este efecto de la Naturaleza sólo porque había estudiado a fondo la descripción que da Homero de Cardusio (Epístola del 6-10-1977; cfr. H. Tietze en Repert. f. Kunstwiss. XXXIX, 1916, págs. 190 y ss.); pero en la Crónica de Filippo Villani (cfr. sobre todo J. von Schlosser, Die Denkwürdigkeiten Lorenzo Ghiberti's, 1912, introducción, ídem, en «Kunstgesch. Jahrb. d. Zentralkom.» IV, 1910, págs. 277, y Materialien der Quellenkunde der Kunstgeschichte, 1916, I, págs. 60 y ss.). En los escritos de Villani hasta la estereotipada expresión oars simia naturae se convirtió, por tanto, en una alabanza. Hay que admitir sin reservas (cfr. Bormski, op. cit., págs. 89 y 271) que esta comparación del arte con el mono en la Edad Media, por ejemplo, en Clemente Alejandro y claramente en Alansus ab Insulis (que por su filiación platónica define el arte precisamente como «esofisma», aún no tiene nada que ver con el concepto de fidelidad a la naturaleza, y que sólo significa que los productos de las diversas artes no son imágenes «auténticas» de la propia naturaleza, sino que, por el contrario, alimitarse a imitarla «como un mono», permanecen en muchos aspectos inferiores a ella (cfr. nota 88), de tal forma que Dante (Inferno XXIX, 139) podrá hablar de un falsificador denomiado dì i natura buona scimmia. También encontramos otra reminiscencia de este concepto medieval en el cuento de Boccaccio, donde se describe la metamorfosis en mono del esclavo de los Epímeros (sobre su ilustración en un Caissone de Munich del taller de Piere di Cossimo, cfr. G. Hahich in Sitz. Ber. d. Bäur. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 1920, núm. 1, y K. Roinski, ibid., núm. 12). Pero la interpretación que trata de dar Bormski de la conocida afirmación de Villani sobre el diablo de Giotto, Stefano, entendida como negación medieval de la excelencia del arte, pero también con un cierto aire de errancia y sólo posible formando un cierto misterio, mientras que en el clasicismo apareció como un «extremo estético, ya superado. Cuando Villani dice: «Stefanus naturae symia tanta eius imitationis valuut, ut etiam a physiis in eum corporum humanis arterie, vene, nervi quoque miniumissima liniamenta coligantur et ita, ut ymaginibus suis sola aeris attracit aqies respirato deficie videatur, sed ina non: pues se ha pensado que, a pesar de la diligencia del artista, era gráficamente cierta la realidad de la vida (porque se falta el aliento), sino que, por el contrario, quiere afirmar (y precisamente esto es lo verdaderamente esencial) la fidelidad a la naturaleza de una reproducción tradición siempre heredada98 a la «semejanza con la naturaleza» y al afirmar Leonardo: «La pintura más digna de elogio es aquella que tiene más parecido con la cosa reproducida, y digo esto para rebatir a aquellos pintores que quieren mejorar las cosas naturales99, no hizo otra cosa que expresar un principio que durante siglos nadie osaría contradecir. Paralelamente a este concepto de la imitación, el cual, como postulado, contiene la exigencia de una absoluta fidelidad a lo real, tanto formal como objetiva100, se desarrolló desde el principio en la literatura artística del Renacimiento, al igual que en la de la Antigüedad, el concepto de la superación de la naturaleza, deslizable o no sólo en cuanto que la libre fantasía creadora puede transformar las imágenes más allá de las posibilidades naturales, creando así figuras totalmente nuevas, como quimeras y centauros, sino también, y sobre todo, porque, eligiendo y corrigiendo, la actividad menos inventiva del intelecto artístico puede y, por tanto, debe traducir en forma visible un grado de la Belleza jamás totalmente realizado en la realidad. Junto a las exhortaciones de fidelidad a la naturaleza, continuamente repetidas, encontramos la invitación no menos enérgica a elegir siempre lo más bello que, como diría Durero, pone de relieve «hasta las más insignificantes arrugas y venas», y que incluso podría servir de enseñanza para los propios médicos. Así el Renacimiento transformó la comparación del mono (sobre la supervivencia del concepto en Landis, Vasiari y Shakespeare, cfr. Schlosser, Jahrb. d. Zentralkom. I, pág. 132, de ahí la adopción de esa denominación «raza-antropofaga»), la comparación del mono con el «Caelasticus» tomó como una perfecta imitación de la naturaleza; sólo que este clasicismo, que entonces rechazaba esta absoluta fidelidad a la naturaleza y se volvió más bien hacia una «eselecionalista» idealizadora que pasaba por alto los detalles mínimos, volvió a utilizarse en una comparación con un sentido pelaygario: en las Viues d'Artist de Bellori hay un grabado (cfr. la ilustración en pág. 93) donde la «Imitatio Sapiens» pisa al mono (como imitación torpe, vulgar, que se limita a la eocopia del mono), y la sensibilidad idealista de Winckelmann no se sintió jamás ofendida por como la denominación de «monarca imitador de la naturaleza» (cfr. Justi, Winckelmann u. s. Zeitgenossen, 1838, I, pág. 357). Y con esto la historia evolutiva del «ars simia naturae» —historia que de hecho continúa en nueve todo el desarrollo de la concepción artística— en cierto modo volvió a su punto de partida; ya que (lo que nos parece indudable) la comparación del mono fue acuñada originalmente (es decir, en la Antigüedad) por el arte minúsculo en Egipto, el arte del sector, y en esta su primitiva acepción indica un naturalismo exagerado y reproducible, al modo de aquel Kaliipides que fue esculpido como d ilhpocos (cfr. Aristóteles, Poetica, cap. 26, y otros autores). La Edad Media confirió después a esta locución, ya trasladada del campo del arte dramático al de las otras artes, un nuevo significado: esta designaba aquellas representaciones artísticas que no son totalmente adecuadas, por no responder a la naturaleza (así, en un sentido aún más amplio, el diablo es denominado «Simia Dei». La época moderna convirtió esta expresión en característica de representaciones pienamente correspondientes, porque son absolutamente fíles a la naturaleza. Al principio la categoría estética naturalismo había sido totalmente desplazada por la categoría teórica «imitación», es decir, falsedad, irrealidad; después, la consideración estética es rehabilitada frente a la teórica, con la única diferencia de que precisamente el perfecto naturalismo apareció en el Renacimiento, y sobre todo en el primer Renacimiento, como un «epílogo estético, mientras que en el clasicismo apareció como un «extremo estético, ya superado. 98 Cfr. por ejemplo, Vasiari, ed. Milanesi, I, pág. 250: «Cuyo estilo desigual, torpe y vulgar se habían encajado uno a otro durante años y años los pintores de aquella época no a través del estudio, sino siguiendo tal costumbre» [N. del T.: en italiano el original.] 99 Cfr. E. Panofsky, Dieurs Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verh. z. Kunsttheorie d. Italiener, 1915, págs. 6 y ss.}
entre la multiplicidad de los objetos naturales..., a evitar la deformidad, especialmente en lo que respecta a las proporciones..., y, sobre todo (y aquí sirve de ejemplo alceonador el descuidado pintor Demetrio), a ir más allá de la simple verdad natural, en busca de la representación de la belleza. «El pintor debe —viene a decir Alberti— no sólo alcanzar la semejanza en todas las partes, sino además añadir belleza, ya que en pintura la belleza no es menos agradable que necesaria» 101; y con el mismo entusiasmo con el que se cuentan las anécdotas del gorrion y del caballo, y de vez en cuando se les añaden ejemplos más recientes «muy fidedignos» 102, se cuenta, y quizás más a menudo, la anécdota de Zeuxis y de la elección de las vírgenes coto- mías, con la que, prescindiendo de los verdaderos teóricos del arte, hasta el mismo Aristocles obsequió a sus lectores. 103

Al igual que la Antigüedad (y al fin y al cabo, el concepto de la selectio tiene tanto de herencia del mundo antiguo como de el de la imitatio), también el Renacimiento exigía a la obra de arte, a la vez, fidelidad a la naturaleza y belleza, sin antes advertir la contradicción que ello encierra; y, de hecho, estas dos exigencias, que sólo serían consideradas irreconciliables mucho tiempo después, podían entonces aparecer como dos de los postulados parciales de una única realidad: de la exigencia de que en cada obra de arte, ya fuera como imitadores o como correctores, se nos sitúase de nuevo ante la realidad. 104

Es muy significativo que en pleno Renacimiento hayamos podido encontrar una advertencia contra la imitación de otros maestros 105 y, además, no desde el punto de vista de la pobreza de ideas (no pudiendo éstas tener valor normativo alguno en tanto que la idea no fuera elevada a concepto central de la teoría del arte) 106, sino en la doble exigen...
extrayendo en cierto modo al objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un «mundo exterior» sólidamente fundamentado, de tal forma que establece (como en la práctica artística la «perspectiva») una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto. Cabría esperar que con este planteamiento fundamentalmente nuevo se hubiera agudizado inmediatamente el problema que ha constituido hasta nuestros días el punto crucial del pensamiento científico, y que hubiera podido, e incluso hubiera debido surgir apenas se opusieron por primera vez aquellos dos factores que constituyen la base del proceso artístico: el problema de la relación entre el yo y el mundo, entre espontaneidad y receptividad, entre materia dada y capacidad conformadora activa; el problema, en definitiva, que, para mayor brevedad, denominaríamos en lo sucesivo del «sujeto-objeto». Pero sucedió lo contrario: aquella teoría artística nacida en el siglo XV tuvo una finalidad ante todo práctica y secundariamente histórica y apologética, pero en ningún caso especulativa, no pretendiendo más que, por un lado, legitimar el arte contemporáneo como heredero auténtico de la antigüedad greco-romana, conquistándole, con la enumeración de su dignidad y sus perfecciones, un puesto adecuado entre las «artes liberales»; y, por el otro, proponer a los artistas normas fijas y basadas en la ciencia para su actividad creadora. Pero la teoría del arte alcanzó esta su finalidad más importante subordinándose siempre a la hipótesis (universalmente aceptada) de que por encima del sujeto y del objeto existiera un sistema de leyes universales y necesariamente válidas, del cual habría que hacer derivar aquellas normas, y cuya definición representaría precisamente la misión específica de la teoría del arte. Así que esta doctrina creía ingenuamente poder exigir al mismo tiempo belleza y fidelidad en la reproducción de lo real, creía también poder alinar e indicar el camino para su realización; la fidelidad formal e objetiva creía garantizada en el arte que el artista hubiera observado tanto las leyes de la perspectiva como las de la anatomía, las de la mecánica fisiológica y psicológica y las de la fisonomía: la reparación que había sido alcanzada la belleza si el artista encontraba una «bella invención», evitaba las «inco-

La concepción artística del Renacimiento se caracteriza, por tanto, frente a la medieval, por una nueva concepción del objeto artístico y, por consiguiente, por una nueva personificación del sujeto artístico. Esto sirve, mutatis mutandis, para toda la conciencia cultural de la época, y especialmente en lo que respecta a la Antigüedad clásica: el arte y la literatura antiguas habían sobrevivido también en la Edad Media, pero no habían sido el objeto, sino sólo el instrumento y el alimento de la actividad intelectual; hasta el Renacimiento no surgieron la filología y la arqueología; sólo esta época alcanza el redescubrimiento de la poética y de la retórica de la Antigüedad, por la misma necesidad por la que hace resurgir los antiguos cánones de la arquitectura y de las artes figurativas.

106 Es de estar que hasta esta «bella invención» (o sea, una fábula interesante y agradable) sea atribuida más a la erudición del pintor que a su talento (Alberti, pág. 142). Hasta esta opinión tan unánime para las relaciones entre el valor estético inherente al sujeto material de la obra de arte —hasta no constar escrito antes de Caravaggio— («ella belleza es tan eficaz que ya por sí misma provoca deleite, aun sin ser pintada»), hasta esta opinión, ha podido servir para presentarnos al en el lodo a-filosófico Alberti como representante de una «postura crítico-idealista» mantenida con plena coherencia, como un neoplatónico anticipado —si podemos llamarle así—, que, como existía del «sentimiento puro», habría aconsejado tomar prestadas las fábulas de los retóricos


112 Cfr. por ejemplo, Alberti, pág. 139.

113 Cfr. A. Durero y para lo que sigue Panofsky, op. cit. págs. 78 y ss. e idem en «Monatshefte für Kunstwiss.» XV, 1921, págs. 188 y ss.

114 Sobre la posición especial de Durero cfr. Panofsky, Dürers Kunsthistorie, passim.

115 Leonardo, Trattato, núm. 137.

116 Alberti, págs. 199-211 (de statua).

117 Cfr. pág. 42 y notas 43, 50, 86, 87, 91, 116 y 146.

118 No se puede mostrar más desconocimiento de la esencia del platonismo en el Renacimiento cuando se asemeja que en este período Platón escopció nueva vida como filósofo crítico y cuando, consecuentemente, se exige que se trate de la historia de este periodo filosófico se realice una yuxtaposición entre el platonismo y el neoplatonismo místico, así Flammang, op. cit., pág. 91. Con razón dice recientemente M. Meier («Gott und Geist bei Marsilio Ficino»), en la ya mencionada publi-

50

51
cosmología helenística y mística cristiana, mitos homéricos y cábalas judías, ciencias naturales árabes y escolástica medieval, en un conjunto indudablemente grandioso —una concepción del mundo semejante podía muy bien estimular, aunque selectivamente, un sistema más diverso de una teoría especulativa sobre el arte, pero no podía ser de valor esencial para una doctrina artística práctica y racionalmente mediada, como la había establecido el primer Renacimiento.

Una teoría del arte semejante no era aún susceptible de acoger conceptos como aquellos que Marsilio Ficino dedujo de Plotino y de Dionisio Areopagita e introdujo en Platón; su base naturalista debía oponerse directamente a una doctrina según la cual el alma humana lleva en sí una imagen, grabada en ella por el espíritu divino, del hombre, del león o del caballo absolutamente perfectos, y con arreglo a ésta juzga los objetos naturales, su poco lógica enumeración de las «especies posibilidades de movimiento» tenia bien poco en común con la mística doctrina neoplatónica del movimiento, para la que el movimiento directo simbolizaba la iniciativa divina, el oblicuo, la divina continuidad creadora y el circular, la semejanza de Dios consigo mismo. Y si Ficino define una vez la belleza, en íntimo acuerdo con Plotino, como «una evidente semejanza de los cuerpos con las Ideas» o como «una victoria del intelecto divino sobre la materia», si, otra vez, la denomina, en estrecha relación con el neoplatonismo cristiano, «un rayo del aspecto divino» que primero se derrama sobre los ángeles, después llumina el alma humana y, finalmente, el mundo de la materia corpórea, en cambio —totalmente de acuerdo con sus correligionarios y definiendo las concepciones de la teoría del arte de tal forma que serían validas durante más de un siglo—, contrapone a aquella concepción metafísica la otra, puramente fenomenológica,

cosa 'en honor de Jose Schleiermacher, pág. 236 y ss.); «Platón de hecho es para él el Telégrafo, que, en contraposición al naturalista Aristóteles, sabe elevarnos hacia Dios, verdadera patría de nuestro alma.»

Ficino, Opera II, pág. 1576. Cit. en la nota 133.

Alberti, pág. 125. «Todo aquello que se merece de lugar puede hacerlo de siete maneras: hacia arriba, una; hacia abajo, otra; hacia la derecha, la tercera; hacia la izquierda, la cuarta; hacia allá desplazándose desde aquí, o desde aquí desplazándose hacia allá; y la séptima, dando vueltas.» [N. del T.: en italiano en el original.] Esta enumeración de los movimientos aparece tanto en el Timaeus como en Quinotario (cit. K. Borinski, Die Rätsel Michelangelo, 1905, pág. 179), pero es de destacar que Alberti se abastice de toda interpretación simbólica e incluso de paráfrasis estética y se limita a la simple e escueta enunciación. La tríptición del movimiento en general, en particular, cualitativo y de lugar, que superó la división en siete doce y del movimiento «de lugares», como ya lo demostró Jahnseck (pág. 242), es aristotélica (cf. Metaph. XI, 12, 1068 a).

124 Así, Ficino, Opera II, pág. 1115, y también más detalladamente en pág. 1063. Cit. Borinski, Die Rätsel Michelangelo, págs. 177 y ss.

125 Ficino, Opera II, pág. 1576: «Pulchritudo in corporibus est expressor idearum similium»; ibídem, pág. 1575, cit. en nota 133.

126 Ficino, Opera II, pág. 1536 y ss. (comentario al Simposio), según la ed. de 1544 y cit. en el apéndice I. Sobre los paralelos más antiguos de esta doctrina de la Belleza neoplatónico-cristiana cf. notas 68 y 93; sobre su resurgir en el Manierismo v. pág. 85 y ss. Es interesante que la etimología «baldus», de «baldus», ideada y sostenida por Dionisio Areopagita, fuera adoptada y desarrollada por Ficino: «Proprium vero pulchritudinis est, alitercum similum exist. Unde græco Calon quasi provocons appellatur» (Opera II, pág. 1574).

52

del clasicismo griego: «La belleza consiste en un cierto acuerdo y armonía de las partes con un todo, según un número, una proporción y un orden determinados, tal y como lo exige la concinitas, es decir, la ley absoluta y suprema de la naturaleza»; y aún más claramente: «Es necesario que las distintas partes armonicen entre sí, y éstas armonizarán siempre que en cuanto a tamaño, finalidad, carácter, color y otras cosas semejantes, todas concuerden en una única belleza».

Armonía de masas, de colores y de cualidades: es en donde Alberti, y con él todos los demás teóricos del Renacimiento, veían la esencia de la belleza. El ayudó a que triunfara (y el triunfo debió perdurar mucho tiempo) precisamente aquella definición de la belleza que Plotino había combatido denodadamente porque abarcaba sólo las características exteriores, pero no el fundamento interior y el significado de la propia belleza: «vomittia tòv µérov προδ ἀλληλα κατ πρός το ἔλον, τό τε τῆς ἐθννυμος προοτεναν.»

Pero precisamente lo más significativo es esto, que semejante renuncia a una explicación metafísica de lo bello afloraba por primera vez —aunque en un principio, más por una tácita eliminación que por un expreso rechazo— a aquellos enunciados, que jamás habían sido rotos desde la Antigüedad, entre el «Pulchrum» y el «Bonum». También introdujo, de facto si no de jure, la autonomía de la esfera estética, que más de tres siglos después había de ser fundamentada teóricamente, y que, en su contienda, aún debía ser puesta muchas veces en tela de juicio, como veremos.

Podemos, por tanto, afirmar con certeza que, en general, la teoría artística del primer Renacimiento apenas fue afectada por la influencia del resurgimiento neoplatónico; pudo, por un lado, unirse a Euclides, Vitrubio y Alhacen,
y, por otro, a Quintiliano y Cicerón, pero no a Plotino ni a Platón, al que
Alberti nombra sólo como pintor, y cuya influencia se hizo sentir en mayor
cala y por primera vez en la «Divina Proporzione» de Luca Pacioli, apa-
recida en 1509; en la obra, por tanto, no de un teórico del arte en sentido es-
tricto, sino de un matemático y cosmólogo.

Sólo bajo un aspecto la influencia del renacimiento platónico parece
imponerse desde el principio a las teorías estéticas; en un primer momento,
únicamente en casos particulares y en situaciones relativamente insigni-
cantantes; después, cada vez con más frecuencia y con mayor acentuación, encon-
tramos el concepto de la Idea artística. Pero la diferencia sustancial que
existe entre la primitiva concepción artística y la primitiva concepción pla-
tónica parece evidenciarse, más que en cualquier otro indicio, en el hecho
de que la unión de la doctrina de las Ideas con el arte sólo fue posible
mediante sacrificios realizados por una u otra, y la mayoría de las veces,
representan una determinación ontológica del ser, según el concepto (aristotélico?) de que todo
objeto corpóreo, ya sea producto de la naturaleza u obra de arte, sólo puede realizarse mediante
la penetración de una determinada materia en una forma determinada. Alberti dice aquí
expresamente que esta definición de la obra de arte no la contempla como obra de arte, sino
en cuanto que es un cuerpo; y por tanto, no reclama la concordancia entre forma y materia
(lo contrario —discrepancia en ambas— lo habría parecido inconcebible), sólo la constata
con la afirmación de que la obra de arte únicamente puede surgir de la «conformación» de la materia
mediante los sinnuentes, o sea, la forma. Si Alberti se abstuvo, cosa que lamenta J. Behn,
de definir la Belleza como una «unión perfecta entre forma y materia» no debe asombrarnos,
sino, por el contrario, parecerló lógicamente inevitable: el paso de una condición de las con-
diciones de la obra de arte, entendida como objeto corpóreo, a una definición de la belleza, entendida
como valor estético, no sólo habría sido grande, sino completamente imposible.

La referencia al mito de Nárciso, que Pliniano, op. cit., págs. 103 y ss., califica de «acta directa» de Plotino. En realidad ambos pasajes se contraponen de la siguiente manera:

Alberti, pág. 91, y ss.: «Però usai di dire tra
un miet amic secondo la sentenza de’ poeti quel
Narciso convertito in fiore essere della pittura
stato inventore. Che già ove sia la pittura fiore
d’ogni arte ivi tutta la bellezza di Nárciso viene
tenuto a proposito. Che dirai tu essere dipinigere altra
cosa che simile abbracciare con arte queda ivi
superficie del fonte?»

Plotino evoca, por tanto, el mito de Nárciso como advertencia para no perderse en una belleza que es meramente sensible, mientras que Alberti (en apendice a Ovidio cfr. la observación de
Janitschek, pág. 233) se refiere a él para definir el origen de la pintura como derivación del amor
a lo Bello y para comparar su función con un abrazar una imagen igual (no sólo en aparición); por lo tanto, difícilmente se puede sostener que en ambos casos se haya tomado la comparación
en el mismo sentido.

126 Alberti, pág. 95, cfr. Overbeck, Schriftenreihen núm. 1.951-52. No hay que formarse una idea exagerada sobre la cultura griega de Alberti; R. Förster ( Mschr. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. VIII, 1887, pág. 34) ha demostrado que, por ejemplo, a Luciano lo manejó sólo en la tradición latina.

127 Para el pasaje del tratado de Leonardo (Trattato 106, 2, y también 109, 499), basado en postulados platonicos, pero totalmente divergente de Platon en las deducciones, cfr. Panofsky, Dürers Kunsthorie, págs. 192 y ss.

por ambas. Cuanto más extiende su influencia la doctrina de las Ideas y más se acerca a ese significado metafísico que es originalmente suyo y esto sucedió
sólo en la época del llamado «manierismo»), tanto más se aleja la teoría del
arte de sus fines inicialmente prácticos y de sus premisas exentas de problemas especulativos. Y viceversa, cuanto más se atiene esta teoría del arte a sus fines
y a sus premisas (lo cual sucedió en el verdadero período renacentista y de
nuevo después, en el «clasicismo»), tanto más se ve privada la doctrina de las Ideas de su valor metafísico o, al menos, apriorístico.

Según las concepciones de la Academia Platónica, tal y como fueron defini-
ativamente formuladas por Marsilio Ficino, las Ideas son realidades meta-
físicas: mientras que las cosas terrenales son solamente «simmages» suyas (es decir, un reflejo de las cosas realmente existentes) 128; ellas existen como
«sustancias verdaderas», y, de acuerdo con esta sustancialidad suya, son
consideradas «simples, inmóviles y sin posibilidad de mezclarse con sus
contrarios). Son inmanentes al espíritu de Dios (y en ocasiones también
al de los ángeles) 129, y son denominadas, de acuerdo con la concepción
plotinio-patristica, «exempla rerum in mente divina»; pero al conocimiento
humano sólo le es posible cualquier cognición en cuanto que las «impresiones»
(en latín, «formae») de las Ideas son inherentes al alma desde su preexisten-
cia ultraterrenal 131. Estas impresiones, semejantes a «destellos de la primitiva luz divina», que «están casi apagadas» debido a su larga inactividad,
pueden, sin embargo, ser reavivadas nuevamente por la doctrina y como
los rayos de los ojos a la luz de las estrellas volver a luces con las Ideas:
«Addit in mentem denique sic affectam non paulatim quidem humano quodam
amore, sed subito lumen veritatis accend. Sed unde nam? Ab igne, id est a Deo,
prosativa sive scintillante. Per scintillas designat ideas… designat et formulas
idearum nobis ingentias, quae per desidium olim consopitae excitantur venti-
tante doctrina, atque velut oculorum radii emicantes ideis velut stellarum radiis
collustrantur».

Lo que sirve para el conocimiento, en general, con mayor razón sirve
para el conocimiento de lo Bello. También la Idea de lo Bello está grabada
en nuestro espíritu como una «formula», y sólo esta representación innata
en nosotros nos confiere, es decir, confiere a lo más espiritual que hay en noso-
tros, la facultad de discernir lo Bello visible y de juzgarlo relacionándolo

126 Ficino, in Parmenidem (Opera II, pág. 1142): «Eti Plato in Timace septimoque de Republica
manet declarate substantias quidem verae existere, res vero nostrum rerum verarum, id est
idearum, imagines esse.» Este y los pasajes citados en las notas siguientes sirven para representar
otros muchos significados más o menos parecidos.

128 Ficino, Argum. in VII Epistul. (Opera II, pág. 1535): «Deoetique ideata a reliquis
longe differed quam propeque modis: quia scilicet idea substantia est, simplex, immobiles,
contrario non permittas.»

129 Cfr. pág. 80.

130 Ficino, Comment. in Phaedr., sobre todo Opera II, págs. 1177 y ss.

131 Ficino, Comment. in Phaedr. 1.; otros muchos ejemplos en Meier, op. cit. Especialmente
interesante un párrafo de la «Theologica Platonicca» (XI, 3; Opera I, pág. 241): «Quemadmodum
pars vivifica per insitum semina alcatar, general, nutrit et augit, ita interior semina et mens per formulas
innatam quidem et ab exterioribus excitata omnium ludicunt.»
con una Belleza invisible y gozando del triunfo del elocu sobre la materia. Bella es aquella cosa terrenal que presenta la máxima concordancia con la Idea de la Belleza (y, al mismo tiempo, con su propia Idea), y nosotros reconocemos esta concordancia remitiéndola a la apariencia sensible a su formulación, que se halla en nuestro interior.  

Un sethosi totalmente distinto posee el concepto de la Idea en Leone Battista Alberti. Al discutir acerca de los principios de la Belleza, después de haber criticado al antiguo realista Demetrio, e inmediatamente antes de la inevitable anécdota de Zeuxis y de las virgenes crotoniastas, aparece, casi como advertencia contra el exceso opuesto, un duro ataque contra aquellos que creen poder representar lo Bello sin realizar ningún estudio de la naturaleza: «Pero para no desperdiciar ni trabajo ni tiempo hay que rehuir la costumbre de algunos necios que, haciendo alarde de su talento, tratan de conseguir la gloria de pintor por sí mismos, sin tener ningún modelo natural que puedan seguir con los ojos y con la mente. Estos no aprenden jamás a pintar bien, sino que se acostumbran a sus propios errores. Escapa a las inteligencias no expertas esa Idea de la Belleza que incluso los más expertos ajenas perebren.»  

Sin duda alguna, esta afirmación demuestra que también Alberti había sido influido en alguna forma por el movimiento platonico...

133 Ficino, Comment. in Plotin. Ennead. 1, 6, (Opera, pág. 1574): «Pulchrum vero, ubicunque nobis occurrit... placeat aequo probatur, quoniam ideae pulchritudinis nobis ingeniato respondet utque concvnet (cfr. al respecto la frase citada en nota 121). Y más adelante, en pág. 1575: «Pulchrum vero, ubicunque nobis occurrit... utque concvnet utquaeque concvnet.»  

134 Señaló que el concepto de la Belleza era muy difuso y que no existía una imagen clara de lo que era. También mencionó que la belleza era una cuestión de percepción y que dependía de la forma en que se veía el arte.  

135 Petrarca, Son. LVII: «Mi manto, mi Simon fui en paradiso, / Onde questa gentil Donna dirussi; / Vidi la vela e la ridusse in corte / Per farle guappi del suo bel viso.»  


137 Leonardo, Trattato 28: «Y en esto sepa (el ojo) a la naturaleza, porque las simples cosas naturales son finitas, y las obras que el ojo ordena a las manos son infinitas, como lo demuestra el pintor en las representaciones de infinitas formas de animales, yerbas, plantas y lugares.»  

138 Baldats, Castiglione, Il Cortigiano IV, 50 y ss. Aquí la concepción neoplatónica-metáfisica de la belleza llega a una adecuación muy notable con la clásica-fenomenológica; el punto de origen de la belleza es un «infusus della Bonit divina» (de tal forma que la belleza exterior es necesariamente una expresión de íntima bondad), pero para que se haga visible es necesario que esa influencia divina, que de por sí está infundida «sopra tutte le cose create», actúe en un cuerpo que, utilizando una expresión alberrtiana-ciceroniana, es definido como «bien proporcionado y compuesto con cierta armonía de colores» (compars..., sta vi di virtu proporzioso), ayudados por la luz y sombras y por una correcta disposición y armonía de las líneas. (N. del T.: en italiano en el original.) Cfr. ibid., I, 50, la valoración de las artes figurativas como pura imitación en una de las tradicionales comparaciones entre pintura y escultura.
Sólo Rafael captó el concepto de Idea en la famosa carta que escribió en 1516 precisamente al conde de Castiglione; pero él explica aún menos que Alberti cómo debemos pensar la relación entre «Idea» y «Experiencia», e incluso evita expresamente cualquier declaración al respecto: «Para pintar una mujer bella —viene a decir— necesitaría ver varias mujeres bellas, y, además, con la condición de que Vos después me ayudéis a elevar. Pero ya que existen tan pocas mujeres bellas y tan pocos jueces buenos, yo hago uso de cierta idea que me viene a la mente. Si ésta posee algún valor artístico, no lo sé; ya me esfuerzo bastante en tenerla» 139. Estas extraordinarias palabras, que con tanta gracia ocultan la confesión del artista tras un cumplido dirigido al gran conocedor de mujeres, y que en ningún caso deben ser pesadas en la balanza de la crítica teórica, por un lado demuestran que Rafael se había dado cuenta de que sólo podía extraer la imagen de la perfecta feminidad de una «representación interior», independiente del objeto concreto individual; y, por otro demostran, sin embargo, que a esta «representación interior» él no le atribuía ni un origen metafísico ni un valor normativo; tanto es así que podía definirla sólo con la expresión «certa idea». Esta le viene en alguna forma a la mente, pero el artista no sabe ni quiere saber cuál es su valor ni su verdad. Si le hubieran preguntado de dónde le venía, no habría negado que la suma de las experiencias sensibles en algún modo se había transformado en una imagen espiritual interior (más o menos) de cómo «lo que tuviera en la cabeza» de la mujer (lo que la figura de la pintura permite sugerir); y De doble, si se ha producido en algún modo la transformación de toda unión de una «nueva criatura» en un esquema de una cosa 140, pero también en este caso su expresión sólo habría sido: «Lo que yo no sé».

Sólo Vasari —que ya comenzaba a sentir la influencia de la nueva corriente manierista, aunque todavía su criterio estético estaba aún fuertemente orientado hacia el pasado— profundiza más en la segunda edición de sus Viteo, pero tampoco aquí va más allá de la simple definición de la situación, y rehuye tanto fundamentarla filosóficamente como deducir de ella otras consecuencias teóricas 141. En Alberti —ya que Rafael, como hemos dicho, no se pronunció en general, sobre este problema— la Idea della Bellezza, que ha conservado para él aún algo de su aureola metafísica, aparece dependiente, en efecto, de la «experiencia» pero todavía no se proclama que tenga su origen en la «experiencia»; ella previene como morada los espíritus familiarizados con la naturaleza a aquellos que carecen de una visión concreta; pero falta aún la afirmación de que, hablando en términos kantianos, sea «extraída» de los objetos naturales. En cambio leemos en Vasari: «El dibujo, padre de nuestras tres artes 142, extrae de muchas cosas un juicio universal, semejante a la forma o idea de todas las cosas de la naturaleza, la cual es muy regular en sus medidas. Por eso no sólo en los cuerpos humanos y de los animales, sino también en las plantas, edificios, esculturas y pinturas sabe la proporción que tiene el todo con las partes y que tienen las partes entre ellas y con el todo; y como de este conocimiento nace un juicio determinado, que forma en la mente aquella cosa que después expresa con las manos se llama «dibujo», se puede deducir que este dibujo no es otra cosa que una forma y explicación concretas del concepto que se tiene en el alma y que se imagina en la mente y se articula en la Idea» 143. Por tanto, aquí la Idea no sólo tiene en la experiencia su condición, sino precisamente su origen; no sólo se vincula espontáneamente con la visión de lo real, sino que es la visión de lo real, convertida en algo más claro y universalmente válido mediante la actividad de la mente, que elige lo único de entre lo múltiple y que sintetiza en una nueva totalidad las unidases que ha elegido. Esta concepción supone, por un lado, una nueva interpretación del concepto de Idea en sentido naturalista, interpretación que evidencia y demuestra un total desconocimiento de la doctrina platónica, por no decir plotiniana 144, y, por otro, supone una interpretación en sentido más absoluto de lo que el mismo Platon había explicado en el Timaeus cuando afirmaba que todas las cosas creadas son imitaciones de aquella que es la esencia de la realidad. Pero sea como fuere, el factor más notorio es la difusión de la concepción platónica de las ideas, que en el periodo de Plutarco se convirtió en concepto fundamental en la filosofía occidental de siglos y siglos.

139 Cit., entre otros, por Passavant, Raphael c. Urbino, 1839, I, pág. 533. Totalmente extraña es la concepción de Mario Equiquo, que, refiriéndose equivocadamente a Cicerón, entiende por «Idea» sólo a la «forma», a la que nosotros llamamos «semejanza» cuando se manifiesta parecida entre varios individuos. Los platónicos consideran necesario el conocimiento y la conformidad de la Idea, del Genio y de la estrella con el principio de amor. Por Idea entendemos la forma, según Tullio; esta (conformidad de la Idea) no es otra cosa que semejanza. No quiero hablar aquí acerca de las ideas de Platón, escritas por él en varias ocasiones, sobre todo en el Parménides, probadas de nuevo por Aristóteles en la Ética y la Metafísica, y calificadas de razones eternas —y por tanto alabadas— por San Agustín; baste decir aquí que la semejanza de las formas, del semblante, de los miembros y de las líneas puede causar bien...» [N. del T.: en italiano en el original.] (Di natura d' amore IV, en la ed. veneziana de 1583, págs. 180 y ss.).

140 Lange y Faure, pág. 227, 4.

141 Cit. págs. 98 y ss.
funcional: al no estar ya preconstituida la Idea a priori en la mente del artista, anticipándose a la experiencia, sino que, generada en base a ésta, es producida a posteriori, resulta que, por un lado, la Idea no aparece ya como rival o incluso como prototipo de la realidad sensible, sino como derivado de ésta, y, por otro, no ya como un contenido dado o incluso como un objeto trascendente del conocimiento humano, sino como producto de ésta: cambio que hasta en el lenguaje se evidencia de la manera más clara. De ahora en adelante la Idea no «está» ni «preexiste» en el alma del artista, como decían...

Fígino: No lo entiendo bien. Desearía que me lo explicáis con más claridad.
Guazzo: Con mucho gusto. Imaginemos tres fenes. El primero, según el arte «usurario», en el que se representa: el segundo, fabricado por el arte «soperante», que será el de la herencia y el tercer, fingido por el arte «imitativo», que será el de la pintura. El fenómeno en el que el artista, según Platón, poserá el primer grado de verdad: porque el caballero sabrá dar razón del fenómeno y de su forma mejor que el heredero, que lo ha realizado: resultando que el arte «usurario» debe ordenar y el soperante obedecer. El fenómeno hecho por el arte de la herencia, que es arte soperante y sometido a la arquitectura, ocupará el segundo grado, como aquello que sigue inmediatamente al fenómeno que está en la mente del artífice que ordena. El fenómeno realizado por la pintura, que es arte imitativo, se encuentra, por consiguiente, en el tercer grado de la verdad, como hecho con respecto al fenómeno imaginario del arte usurario. No he quedado en el ejemplo que di Platón en el Déclino de la República de los tres lechos, uno en la mente de Dios, otro formado por el arte sumiso y otro representado por el imitativo, para que vos, Martinegno, no pensaseis que yo quisiera creer, como los platonistas, que existe la idea de las cosas artificiosas. Porque yo os digo que también el gran maestro de la Academia sólo a la sombra tiene maestro de la Academia sólo a la sombra tiene maestro, como no de otra forma. Conclusión, pues, este filósofo, por las razones que alega, que el imitador es tercero con respecto a la verdad, y de ello, mucho más lejano de lo verdadero que ningún otro artífice. Mas no hay aquí que hacer más lejos en el raciocinio, Figino, porque es de discurrirla bastante, si el arte limitado a su contenido, o no de otra forma. Conclusión, pues, este filósofo, por las razones que alega, que el imitador es tercero con respecto a la verdad, y de ello, mucho más lejano de lo verdadero que ningún otro artífice. Mas no hay aquí que hacer más lejos en el raciocinio, Figino, porque es de discurrirla bastante,

«Martinegno: Quiero decir, en suma, que Platón con este fundamento, no sólo supone que el imitador hace una cosa tercera con respecto a la verdad, disocia la pintura y a la poesía como dos artes que en sus acciones imitación no de realidad, sino de imágenes aparentes; y después pasa a Homer profundamente, y le enseña, es decir, de nada manera; y que por esto vos, Figino, que sois tan docto en ésta, y tan entrabado amante de aquélla, no podríais sufrir con paciencia tales malolecturas. Vela modestia de forastero, que no os ofenderá en vuestra casa. Pero no se cómo actuaría fuera.

Guazzo: Armas y caballos dedicaré a la defensa de estas dos nobilesima artes, y en todo lugar seré siempre extraordinario defensor suyo.

Martinegno: Bueñas palabras, hechas a su alcance.

Guazzo: Mejores hechos, cuando yo haya partido.

Figino: Prefiero creer que ha de ser así; si no es por otro motivo, al menos en defensa de vos mismo, que componéis versos algunas veces, y con tanta dulzura y pureza, que he oído decir a griegos hombres que no estaría equivoquado aquel que os llama: "Il Toscano Flaccus".

[N. del T.: todo el diálogo en italiano en el original.]

Resumiendo, el «frenos intelligibili» (o sea, la idea del freno) es ahora contrapuesto, en un modo auténticamente platonico, al «freno fattibili», como freno real, y al freno «imitativo» o imitado. (Cfr. también pág. 127: «Quiero añadir dos palabras más, oh Guazzo, para concluir mi discurso. Todas las cosas que vemos dentro de este gran teatro del Mundo, todas, según la doctrina de Sócrates en el Fedón, son imágenes y sombras. El cielo es una imitación de su idea. Las cosas que hay bajo la luna son sombras, al no ser permanentes en su ser y fugaces. Además de esto, si me considero a mi mismo, estimo que algunos de mis artes, que son inmenso, podemos decir infiriendo esta parte no de hombre, ni alguna tampoco; pero sólo una vez, cuando los referimos al todo, decimos esto es hombre. Y así sucede con el caballo, con los demás animales y con todos los cuerpos compuestos. Y de los elementos dice el Timum que sus partes son dos, la materia y la forma, y que el fuego no se llama fuego, el agua, agua, el aire, aire, y la...

Cicerón y Santo Tomás de Aquino 146 y, menos aún le es «innata», como propugnaba el verdadero neoaplástismo 147, sino que más bien «viene a la mente» 148, «nasci» 149, es «nasce» 150, «obtiene» 151 de la realidad, y aun expresamente «conformada y esculpida» 152. A mediados del siglo xvi se difundió extensamente la costumbre de designar con la palabra Idea, más que el contenido de la representación artística, la propia facultad de representación artística, identificándola casi con la «imagination» 153: y se tierra, tierra por la materia, sino por la forma: y que por ello esto es llamado luego, aquello, aquello, aquello aire y aquello otro, tierra, no según el todo, sino según una sola parte; por lo que el todo no es realmente fuego, sino igne, ni agua, sino aqüe, ni aire, sino aere, ni tierra, sino terroso. Pero el Timum concluye diciendo que por encima de estas embelldizadas y incompletas formas de la materia existen otras, dividadas y completas, que son las ideas: y Sócrates dice en el Fedón, que las cosas naturales son imágines e imitaciones de éstas. [N. del T.: en italiano en el original.]

Quizá lo más interesante de todo es la exposición que aquí se hace de la distinción esbozada en el Sofista entre imitación «idastica» e imitación «fantástica». La contraposición no es entendida por Comanini, según la auténtica concepción platonica (cfr. anteriormente pág. 15), como una contraposición entre imitación aparente (como en el ejemplo de las estatuas colocadas en alto) e imitación objetivamente correspondiente, sino en el sentido moderno —y que ya aparece en la Antigüedad tardía— de la expresión paragone (cfr. por ejemplo, la declaración de Filóstato citada en nota 37), como contraposición entre la figura de objetos realmente existentes y la de objetos no existentes realmente y que sólo son producto de la fantasía creadora (págs. 25 y ss.): «Una, a la que él llama en el Sofista imitadora o idastica; y otra, a la que él mismo, y en el mismo diálogo, denomina fantástica. La primera es aquella que imita a las cosas existentes; la segunda, aquella que finge las cosas no existentes.» [N. del T.: en italiano en el original.]

Así, el principal ejemplo de la imitación idastica es el arte del retrato, y típicas de la fantasía son sus obras (cfr. nota 238), figuras de los antiguos, como figuras humanas con brazos, piernas, plantas, y plantas. Surgen así graves problemas, tales como si la representación de los ángeles y de Dios ha de ser considerada «idastica» o «fantástica» (págs. 60 y ss.), y no sin perspectiva es expresada la diferencia capital existente entre el pintor y el poeta: que en el poeta prevalece la representación idastica, la del mundo del poeta, y el pintor la imagen del idastico del mismo. Pero el pintor sucede todo lo contrario, ya que es más agradable su representación idastica que la fantasía [N. del T.: en italiano en el original.](pág. 81)

143 «En ipso, mente insidueba spe Đối. (cit. en nota 20).»

144 El principal ejemplo de la contraposición entre el arte idastico y el arte fantasioso es la escultura en vidrio y en cristal, como ejemplo de la contraposición entre el arte idastico y el arte fantasioso. Para un espléndido falso en la escuela aristotélica esto es evidente, ya que para Aristóteles el arte está tan lejos de crear la forma como de crear la materia, y su misión consiste simplemente en introducir aquélla en ésta (o ésta en aquélla)(cfr. Aristóteles, Metaph. VII, 9).

145 Fígino (cit. anteriormente en nota 133): «innata», «ingeniosa».

146 Rafael (cit. anteriormente en pág. 58): «mi viene nella mento».

147 G. B. Armineni, De'erti Precetti della Pittura, Ravenna, 1587 (cit. detalladamente en nota 200): «gli vian mezzun». 

192 Vasari (cit. anteriormente nota 143): «il cava».

150 Fil. Balsinucci, Vocabolario Toscano dellarte del disegno, 1681, pág. 72: oidea, f. Perfecta cognizione dell’oggetto intelligibile, acquistata e confermata per doctrina e per uso. Usano questa parola i medesimi Artefici, quando vogliono esprimere opera di bel capriccio e di lusso è fantasia. (Cfr. también Fr. Pacheco, Arte della pittura, 1648, pág. 164: «Las hemosis ideas, que tiene aquellas il valente artificio.» [N. del T.: en castellano en el original.]]

151 Armineni (cit. anteriormente en nota 200): «es forma e scoplopice».

152 En la poesía didáctica de Karel van Mander (ed. R. Hoecker, 1915, págs. 252-253), en el verso «Ons lide hier toonen most haer ghewelden» (X, 30); pero éste no debe traducirse «A
hicieron posibles frases como la que finaliza el párrafo citado de Vasari:
«conotto che si ha fabbricato nell'idea»154 o de «cose immaginate nell'idea»155, «quella forma di corpo, che nell'idea mi sono stabilita»156, «quella forma di corpo, che nell'idea dello Artificie è disegnata»157, etc.

Con esto vemos que el problema del sujeto-objeto había madurado ya lo suficiente como para poder sufrir una revisión de principios; ya que, tan pronto se le asigna al sujeto la misión de obtener de la realidad las leyes de la creación artística, en vez de poder presuponerlas por encima de la realidad y de sí mismo, surge casi inevitablemente el inquirir por qué y hasta qué punto está justificada su pretensión de considerar válidas estas leyes. Pero —cosa muy notable— el concepto artístico del llamado «manierismo» fue el primero que realmente logró aportar esta aclaración de principios o, al menos, reclamóla conscientemente, porque precisamente la propia doctrina de las Ideas, tal y como había sido modificada por el pensamiento renacentista, podía presentarle a éste resuelto el problema del sujeto-objeto aun antes de que fuera expresamente formulado; puesto que esa «Idea», que el artista elabora en su mente y manifiesta a través del dibujo, no deriva precisamente de él, sino que es extraída de la naturaleza a través de un «giudizio universale», parece estar, aunque actualmente reconocida y realizada a través del sujeto, potencialmente ya preformada en el objeto. Es muy significativo que cuando Vasari ve una posibilidad de llegar a una Idea, la fundamenta en que la naturaleza es tan lógica y tan regular que ofrece el aspecto del todo incluso a través de las distintas partes («ex ungue leonem»): sin que jamás hubiera sido antes expresamente formulado como después sucedería158, —ni hubiera sido necesario hacerlo, pareció natural al Renacimiento el pensamiento de que la «Idea», obtenida por el artista a través de la propia experiencia, manifiesta a la vez las intenciones de la naturaleza y de su «crear de acuerdo con las leyes» de tal forma que sujeto y objeto, espíritu y naturaleza no estuvieran enfrentados o hostil o simplemente como dos cosas. Di, que la Idea, extrayda de la experiencia, concordaba necesariamente con ésta, ya fuera perfeccionándola o incluso supuestándose. Así Rafael, como un año más tarde el clasicista Guido Reni159, pudo decir que él, a falta de un

modello lo suficientemente bello, se servía de una «certa Idea», y así también un español posterior, pero que en este caso se expresaba con espíritu clásico, pudo formular la relación recíproca entre contemplación de la naturaleza y formación de las Ideas, en el sentido de que el buen pintor debe corregir sus representaciones interiores con la contemplación de la naturaleza, pero que también a la inversa, cuando ésta falte, puede servirse de las «hermosas ideas adquiridas» por él: «De manera que la perfección consiste en pasar de las Ideas a lo natural, y lo natural a las Ideas»160. La doctrina estética de las Ideas aparece, por tanto, en el primer Renacimiento, en lo que respecta al problema de la belleza —y en ello consiste la diferencia más esencial respecto al pensamiento medieval—, así como una forma de «pintar con la cabeza», en el sentido de que la belleza espiritual no es alcanzada mediante una unión exterior de las distintas partes, sino mediante una síntesis interior de los distintos detalles161. La propia Antigüedad, como le era familiar el concepto de la «elección», había rechazado la identificación de la Idea con el «paradigma» obtenido mediante la selección de los elementos más bellos; de hecho, no interpretaba el concepto de Idea como un compromiso

156 Pacheco, op. cit., pág. 164 y ss.: «Porque este exemplar no se d a perder de vista jamás. I este es el lugar donde permitimos hablar de este punto. I toda lo fuera de estudios no echo fuere del original... porque con los precios la buena y hermosa manera viene bien el juicio e elección de las bellísimas obras de Dios i de la Naturaleza. I aquí se en de ajustar i corregir los buenos pensamientos del Pintor. I cuando faltare con la belleza i con la incomodidad de lugar o de tiempo, bien admirablemente el volverse de las hermosas ideas, que tiene aquellas el valiente artesano. Como lo dio a entender Rafael de Urbino... siguiendo la carta a Castiglione.» De manera que la perfección consiste en pasar de las Ideas a lo natural, y de lo natural a las Ideas, bucesando siempre lo mejor i más seguro y perfecto. Así lo ha hecho también su maestro del mismo Rafael, Leonardo de Vinci, en los escritos de su amigo, que el primero que se pusiera a inventar cualquier ilustración, investigaba todos los efectos propios e naturales de cualquier figura, conforme a su Idea.» Seguidor la historia, cantada en una bella poesía, de Zeuxis y las cinco virgenes.  [N del T.: en castellano en el original].

158 De hecho tanto Pacheco (v. nota anterior) como Bellori (cfr. pág. 122) ejemplifican la doctrina de las Ideas con la historia de las virgenes crotanatas. Y nos parece especialmente notable que Jovinos (De pectora veterum, Catalogus sub voces «Zeuxis» traduza precisamente por «ideas» la expresión utilizada por Dionisio de Halicarnaso «enēlēs kaiōna», para el verò kaiōna μην τις συνεξελασόμενης η συνεξελασόμενη ή τέχνη τής κλασικής.» Se convierte en «ars constructi opus perfecta pulchritudinis ideae representans»). Cfr. también Fil. Baldinucci en su discurso académico del 5 de enero de 1691 (1692), reproducido en la ed. de sus Notas de los Fiscales del Disegno de 1734, vol. XXI, págs. 124 y ss.: «...yo leo... que Zeuxis, queriendo pintar para los cromatistas la figura de Helena de tal forma que pudiese representar la más perfecta idea de la belleza femenina... eligió de los cuerpos de las cinco virgenes cuanto tenían de perfecto y de bello... Pero esta palabas deben entenderse no como lo que a veces se oye decir incluso pública y a alguna noche, es decir, que Zeuxis, al ver una parte perfecta en alguna de las muchachas, la copiaba en su cuadro tal y como la veía en el original; y a continuación de ésta, otra de otra muchacha, etc.; siendo de sobra sabido que un ojo bello muestra su belleza en la medida en que esté adaptado al propio rostro, y que una boca bella, dispuesta sobre un rostro que está adaptado al bello, pierde el valor de su belleza, que se reduce en este caso más que de un conjunto de partes proporcionadas a su todo... Por lo cual hay que decir que Zeuxis, después de haber tomado de los cuerpos... la más bella proporción universal, advantage la inclinación: que tenía alguna parte a aquello bello que él estaba imaginando con el pensamiento, admirándola y gustándola, la reducía al total de belleza a que él estaba imaginando con el pensamiento.» [N del T.: en italiano en el original.] Aquí Baldinucci toma partido por las objeciones de Bernini, que, fuertemente do-
entre espíritu y naturaleza, sino como la independencia de éste con respecto a aquélla. El Renacimiento interpretó ya el concepto de «Ideas» —aunque no se consiguiera una formulación expresa de esta tesis hasta que el clasicismo del siglo xvii la llevó a cabo— en el sentido de aquella nueva visión artística, cuya esencia consistía precisamente en transformar el concepto de la Idea en el del «Ideas», identificando así el mundo de las Ideas con un mundo de mayor realidad y verdad. Con esto, la Idea era despojada de su nobleza metafísica, pero precisamente por ello, llevada a una bella y lógica armonía con la naturaleza; producto de la mente humana, pero a la vez expresando —muy lejos de la subjetividad y de la arbitrariedad— esa regularidad preformada de las cosas, ella puede realizarse por medio de la síntesis intuitiva aquello que, con los estudios sobre las proporciones basados en un material artístico rico y refrendado por la opinión común, habían tratado de alcanzar por medio de la síntesis discursiva artistas como Alberti, Leonardo y Dürer: el perfeccionamiento de lo natural a través del arte.

Pero Vasari, en el citado párrafo, más que a la pregunta sobre la posibilidad de realizar la Belleza, responde a la pregunta sobre la posibilidad de la representación artística en cuanto tal, que es lo mismo que decir sobre el «disegno». La filosofía de la alta Edad Media, orientada hacia Aristóteles, había unido al término de «Idea» o, para ser más exactos, al de «quasi-Idea», no ya el concepto de una idea delle bellezze (el cual resurgirá sólo con el neoplatonismo del Renacimiento, transformándose después en el de «Idea»), sino simplemente el concepto de una representación mental, fuera o no bello su objeto. Está claro que tampoco el Renacimiento podía dejar de lado de esta interpretación más amplia del concepto de Idea, como equivalente de «Pensiero» y de «Concetto»; pero está más claro aún que tuvo que interpretar el concepto de la simple representación artística no menos en sentido funcional —y hasta posterior— que el concepto de la verdadera y propia Idea de la Belleza. Lo que parecía conferir al artista la facultad de concebir y de esbozar una obra de arte era siempre el mismo «o disegno universale», que le posibilitaba representar la belleza o, en contrario, la fealdad; a la posibilidad garantizada por la Idea de una superación de la forma, derivada de la contemplación de la naturaleza y, sin embargo, superior a los objetos reales, correspondía

minado por el sentido de la indivisible unidad de la vida en cualquier organismo natural, había calificado de «fábula» toda la antedicha de Zeuxis (así, tomando casi palabra por palabra el párrafo ahora citado, Fils Balini in su Vita del Cuo. Gio. Lor. Bernini, ed. Burdi y Poliak, 1912, página 237): salva la tesis de la elección, sustituyendo el revólver mecánico de elementos materiales por un conjunto espiritual y de pensamiento; pero precisamente así la idea della bellezza femminile, alcanzada de este modo, resulta una representación compleja, a la que se las ha llegado a posteriori. Además, también Bacon de Verulam, por motivos parecidos a los de Bernini, hizo frente a la concepción del (el que naturalmente también estaba totalmente en contra el pensamiento de un Heine). Y un artista de la Antigüedad realmen...
Los pensadores del primer Renacimiento habían colocado ya desde el principio un sujeto artístico real junto al objeto artístico real (del mismo modo que el descubrimiento de la perspectiva había revelado la correspondencia entre el «objeto» visible y el «ojo» que lo percibe). Pero habían creído, como hemos dicho antes, en la existencia de normas, tanto ultrasubjetivas como ultrajubjetivas, que parecían poder regular el proceso artístico creativo casi como un mandato de orden superior, y cuyo reconocimiento incondicional se oponía, de hecho, al concepto de una creación artística totalmente libre y genial. El concepto de la Idea artística debía limitar gradualmente la validez de estas normas; el espíritu artístico, al que se le atribuye la facultad de transformar intuitivamente la realidad en Idea, de llevar a cabo una síntesis de los datos objetivos, no tenía ya necesidad de esa preceptiva válida a priori o fundamentada en la experiencia, como eran las leyes matemáticas, el beneplácito de la opinión pública y los testimonios de escritores antiguos, sino que era su deber, y tenía derecho a ello, conquistar por sus propios medios la «perfetta cognizione dell’obietto intelligibile», como era designada la Idea en el lenguaje de los siglos XVI y XVII. Y sólo en relación con la doctrina de las Ideas se puede entender una afirmación casi Kantiana, como aquella de Giordano Bruno, para el que sólo el artista es autor de las reglas, y únicamente existen verdaderas reglas en la misma medida y número que verdaderos artistas. Pero —y esto es decisivo— el verdadero Renacimiento estuvo tan lejos de alcanzar una acentuación expresa y casi polémica de la genialidad artística, como en cambio fue explícito en dar una expresa definición del concepto de Idea; no advirtió la antítesis entre genio y norma, igual que no advirtió la antítesis entre genio y naturaleza, pero precisamente el concepto de Idea, tal y como fue entendido en aquella época, expresó claramente la reconciliación de estos dos opuestos que aún no se habían separado, puesto que sirvió para garantizar, y al mismo tiempo para circunscibir, la libertad del espíritu artístico con respecto a las exigencias de la realidad.

168 Baldinucci, Vocabolario..., cita, nota 151.

169 Giordano Bruno, Eroticos Fureoli I, 1 (Opere, ed. A. Wagner, 1830, II, pág. 315, mencionado por Schlosser, Materialien z. Quellenk. VI, pág. 110, y Walzel, op. cit., pág. 75 y ss.): «Concluyen bien, que la poesía no nace de las reglas más que por ligarísimo accidente, y, sin embargo, las reglas derivan de las poesías, y existen tantos géneros y especies de poemas, y tantos géneros y especies de auténticas poesías hay.» [N. del T.: en italiano en el original.]

---

El Manierismo

La actitud serena y sin problemas que fue característica de la teoría del arte renacentista y que también corresponde a la tendencia, patente en todas las manifestaciones de aquella época, de armonizar las antítesis más evidentes, va cediendo paulatinamente ante otra actitud totalmente distinta en los escritores teóricos de la segunda mitad del siglo. Por otra parte, es muy difícil extraer del conjunto especulativo de aquellos escritos las tendencias totalmente nuevas, y resulta casi imposible resumirlas en un solo concepto, porque precisamente es característico de la conciencia cultural de la época el ser a la vez revolucionaria y tradicionalista, el sentirse impulsada al mismo tiempo a la separación y a la unificación de las normas artísticas del pasado. Si el Quattrocento pretendía la ruptura incondicional con la Edad Media, la segunda mitad del Cinquecento apunta a la superación y también a la continuidad del período renacentista; y mientras que antes habían existido varias «escuelas», diferentes en los métodos prácticos, pero acordes en su finalidad teórica, ahora comienzan varias «tendencias», todavía procedentes de aquellas
esquemas, a arremerar unas contra otras con escritos programáticos, y, a pesar de ello, guardan entre sí más analogía en determinadas premisas fundamentales que las escuelas de las que proceden (lo mismo que los diversos «géneros», como la pintura de historia, el retrato o el paisaje, que comienzan ahora a descubrir sus leyes particulares y que, sin embargo, realzan sus mutuas relaciones). Por ello está época, que prepara tanto el pleno Barroco como el Clasicismo, nos ofrece por lo menos tres corrientes estilísticas que luchan denodadamente entre sí y que, sin embargo, prevalecen todas: una relativamente moderada, que trata de continuar la dirección del Clasicismo (representado en su forma más pura por Rafael) y de desarrollarlo de acuerdo con las nuevas tendencias, y dos relativamente extremistas, de las que una, representada principalmente por Correggio y otros artistas del norte de Italia, se expresa con un nuevo sentido de la luz y del color, mientras la otra, o sea, la del verdadero Manerismo, pretende superar al clasicismo, colocándose en el extremo opuesto, es decir, modificando y agrupando de otra manera las formas plásticas como tales.\textsuperscript{170} Esta complicada situación, que en realidad seguida a otra aún más compleja (ya que también la tendencia naturalista, que según los antiguos historiadores del arte se manifestó repentinamente en Caravaggio, de hecho no se presentó ni aislada ni de improviso)\textsuperscript{171}, también encuentra ahora su reflejo natural y hasta su verdadera expresión en la teoría del arte, la cual reúne en sí todas las tendencias de la época, equilibrándolas, por un lado, y condicionándolas, por otro, pero favoreciendo especialmente —como por varios motivos resulta evidente—\textsuperscript{172} —a la escuela que se vuelve al pasado, es decir, al clasicismo tardío. En primer lugar, en los teóricos de la segunda mitad del siglo encontramos repetidos, tal cual o incluso con mayor severidad, los mismos pensamientos y exigencias expresados ya por Alberti y Leonardo; es más, sobre estas exigencias y pensamientos se sigue basando aún toda la concepción estética, de tal forma que es necesario examinar detenidamente un escrito de 1580 o 1590 antes de poder considerarlo como una manifestación específica de las tendencias artísticas de aquella época. Así, y por no citar más que dos ejemplos, la teoría se sigue aferrando al postulado de la «simetría», aunque en la práctica este postulado parezca sacrificarse a otros muchos ideales; y, por el contrario, el precepto —que a primera vista parece tan genuinamente barroco— de introducir en una escena patética una figura que mira llorando al espectador para inducirle a participar de su sufrimiento, se remonta a una prescripción de Alberti\textsuperscript{173}. Por otra parte, se abre camino también en la teoría la escuela pictórica veneto-lombarda, que más o menos claramente protesta contra los fanáticos florentinos y romanos del «disegno» (compárese Paolo Pino, Ludovico Dolce y, hasta cierto punto, G. Battista Armenini)\textsuperscript{174}. Y, por último, en tercer lugar, está ese conjunto de escritos específicamente innovadores, que representan la tendencia verdaderamente «manierista», y cuyo aspecto más importante quizá lo constituya el sistemático perfeccionamiento y transformación de aquella doctrina de las Ideas, que los teóricos renacentistas no habían considerado demasiado importante. Representaron con sus obras esta tendencia manierista pintores como Parmigianino, Pontormo, Rosso, Bronzino, Allori, Salviati, y escultores como Giambologna, Danti, Rossi, Cellini; y en mayor o menor grado influyó también en el arte no ya de un Tintoretto o de un Greco, sino incluso en el de Peruzzi o Siciolante da Sermoneta.

La máxima de Giordano Bruno anteriormente citada, según la cual existían tantas reglas como artistas, no había sido más que un síntoma aislado de la rebelión que ahora, con carácter general y casi apasionado, surgió contra toda regla fija, y en especial contra las reglas matemáticas: del mismo modo que el arte específicamente «manierista» rompe o modifica las formas armonicas y universalmente válidas del clasicismo, de tal forma que no son raras las figuras de diez y más cabezas, y las formas se pliegan y se contorsionan como si no tuvieran ni huesos ni articulaciones; del mismo modo que este arte abandona las representaciones claras, basadas en el concepto de la perspectiva racional de la época áurea, por esa peculiar manera de componer, que de forma casi medieval comprueba que no hay otra figura en un solo plano «intolerablemente abarrotados»\textsuperscript{175} (y demás casi medieval porque, de hecho, la plasticidad de la figura aislada, que había sido una conquista del Renacimiento, jamás fue después abandonada y entra en contradicción con la superficialidad de la visión de conjunto, una contradicción totalmente ajena al arte medieval, que desde el principio se había manifestado sub specie de esta superficialidad); del mismo modo que sucede todo esto, también se afirma ahora en la teoría del arte de la segunda mitad del siglo, unándose

\textsuperscript{170} Con esta tríptica seguimos la exposición de Walter Friedlaender (en el Handbuch der Kunstwissenschaft, de Burger-Brümman) de imminent publicación, y agradecemos de todo corazón al autor el habernos comunicado.

\textsuperscript{171} El naturalismo rigurosamente inductivo, sin embargo, encontró por lo menos un acreditado representante en Bernard Palissy, que algunas veces ha sido verdaderamente plagado por profesionales de las artes industriales, teóricos y estudiosos de ciencias naturales franceses; Palissy, que en muchos aspectos se relaciona con Leonardo, es objeto de un trabajo del Dr. E. Kris, que aportará nuevas luces sobre su obra.


\textsuperscript{173} Lomazzo, Trattato VI, 34, pág. 383: «En una Crucifixión debe haber una figura sin ato que ti guiado plantea, como que ti voglia dire la caus de suo dolore et moverti a partecip della doglia sua...»

\textsuperscript{174} Cfr. Scollo, Materialien z. Quellenk. d. Kunstgesch. IV, págs. 17 y ss.; VI, págs. 45 y ss.; VI, págs. 57 y ss.

\textsuperscript{175} Es de destacar que esta época pudiese entusiasmarse por una obra tan «abarrotada» como el «Martirio de los Diez mohos», de Durero, con un giro tan bello que la mirada no sufre por la muchedumbre de las figuras, sino que gana de todos. [N. del T.: en italiano en el original.] (Comenio, op. cit., pág. 250.)
al juicio negativo de Miguel Ángel sobre la doctrina de las proporciones de Durero\textsuperscript{176}, una crítica enérgica y plenamente consciente de las tentativas que en el pasado había emprendido la teoría del arte para racionalizar la representación artística sobre una base científica y matemática. Si Leonardo se había esforzado en determinar los movimientos del cuerpo según las leyes de la fuerza y el peso, e incluso en fijar matemáticamente los desplazamientos de masas que se efectúan en estos movimientos\textsuperscript{177}, si Piero della Francesca y Durero trataron de obtener los «escorzos» mediante construcciones geométricas, y si todos estos teóricos estaban de acuerdo en que las proporciones de la figura humana en reposo debían ser fijadas con ayuda de las matemáticas, ahora encontramos, en cambio, un ensalzamiento a la forma en «s», a la figura «serpentina», que, irracionalmente contorsionada y desproporcionada, es comparada a una lengua de fuego\textsuperscript{178}, y leemos la significativa advertencia contra una excesiva valoración de la doctrina de las proporciones, que es necesario conocer, pero no siempre aplicar, sobre todo en las figuras en movimiento: «Porque a menudo se figuran en actitud de inclinarse, levantarse o volverse, para lo cual unas veces estiran los brazos y otras los encogen, de manera que, para dar gracia a las figuras, en unos sitios hay que aumentar y en otros disminuir las medidas, lo cual no se puede enseñar, sino que el artista ha de aprenderlo "con giudizio del naturale"»\textsuperscript{179}.

La matemática, considerada y honrada en el Renacimiento como el fundamento más sólido de las artes figurativas, es ahora perseguida con odio; escuchemos, por ejemplo, a Federico Zuccari, el principal representante de aquella tendencia especialmente "manierista": «Pero digo, y sé que digo la verdad, que el arte de la pintura no toma sus principios de las ciencias matemáticas, ni tiene necesidad alguna de recurrir a ellas para aprender piezas o procedimientos para su arte, o simplemente para razonar los esquemáticamente... Incluso añadiré que todos los cuerpos producidos por la naturaleza para la proporción y medida, como afirma el Sabio [Aristóteles], pero si alguien quisiera dedicarse a considerar y conocer todas las cosas a través de la especulación teórico-matemática, y obrar con respecto a ésta, además de un aburrimiento insoborne, sería una inútil pérdida de tiempo, como puso de manifiesto uno de nuestros maestros [Durero], hombre de mucha valía, que quiso formar a su antojo cuerpos humanos siguiendo reglas matemáticas... Porque el pensamiento [del artista] no sólo ha de ser claro, sino libre, y su espíritu, abierto, y no tan limitado por una dependencia mecánica de tales reglas»\textsuperscript{180}.

\textsuperscript{176}Ascensio Condivi, Vita di Michelangelo Buonarroti, 1553, c. 52, en la nueva edición de Karl Frey (Samml. ausgew. Biographien Vasari, II, 1887, pág. 192).

\textsuperscript{177}Leonardo, Tratado, núms. 267 y ss.

\textsuperscript{178}Leonardo, Tratado I, 1, pág. 23; cf. ibíd., VI, 4, pág. 296.

\textsuperscript{179}Borgolini, op. cit., pág. 150.

\textsuperscript{180}Zuccari, Idea II, 6, págs. 133 y ss., donde continúa: «...sino que esta nobilísima profesión requiere el juicio y la buena práctica, que sirvan de regla y norma al buen trabajo. Como yo me dije mi queridísimo hermano y heredero, el extremarse las primeras reglas o medidas de la figura humana que las proporciones perfectas y graciosas han de ser de tantas y no más cabezas. Pero igual que el momento característico del manierismo es un dualismo interior, una tensión interior: igual que, a pesar de la aparente arbitrariedad en la forma de componer, aspira a una más intensa concentración del cuadro y no deja indeterminadas las figuras, sino que las perfila firmemente y acentúa la anatomía, imitando a veces a los antiguos con más devoción que el mismo Renacimiento clásico\textsuperscript{181}; igual que el manierismo no rechaza la ondulante sultura del Barroco en menor grado que la severa estabilidad y regularidad renacentistas, antes bien, precisamente por su «superficialidad» crea vínculos

Pero conviene decir, que al trabajar te familiarizas con estas reglas y medidas hasta tal punto que te encauzas el gesto y el escenario en los ojos, y el juicio y la práctica en los pies, y que como estas medidas y reglas son muy grandes, que estas reglas y términos matemáticos no son ni pueden ser útiles ni buenos para trabajar con ellos. Ya que, en lugar de aumentar el espíritu y la vivacidad del arte práctico, le quitaria todo, porque el intelecto se envolvería, el juicio se apagaria, y quitaría al arte toda la gracia, todo el esplendor y el saber.

Así, pues, creo que Durero, con aquel trabajo, que no fue poco, hizo esto en broma, como pasatiempo y para dar entretenimiento a aquellos intelectos que se dedican más a la contemplación que a la acción, y para demostrar que el "Disegno" y el espíritu del pintor sabe y puede hacer todo lo que se propone. Igualmente fue poco fructífero y más que el otro trabajo que dejó dibujado con escritos invertidos otro gran hombre [Leonardo da Vinci] de la profesión, pero también él demasiado sofisticado, al dejar que preceptos, aunque fueran matemáticos, movieran y torcieran las figuras con líneas perpendiculars, con escuadra y compases; cosas ingeniosas que no son ni fuertes ni sustanciales; pero en lo que se crean, cada uno puede obrar a su gusto. Diré que estas reglas matemáticas deben reservarse para las ciencias y profesiones especulativas, como la geometría, astronomía, aritmética y similares, que con sus resultados satisfacen al intelecto. Pero nosotros, profesores de Dibujo, para imitar a la Naturaleza no tenemos necesidad de las reglas matemáticas, y como que ella misma dice la regla que tiene que hacer, y cómo la misma dice la regla que tiene que hacer, y cómo la misma dice la regla que tienen que hacer... Diré que tampoco tiene otra progenitora, nodriza y protectora que la propia Naturaleza, a la que invita tan diligente y cuidadosamente para mostrarse como su hija legítima, querida y votada, igual que el espíritu de la pintura y la escultura inferior y práctico, propio y particular suyo y por ella generado y producido.» [N. del T.: En italiano en el original.]

Naturaleza, esta polémica trata injustamente a Durero, ya que éste se había expuesto energicamente al intento de «imaginarse» un sistema de proporciones (Lange y Fulbe, págs. 35 y ss.), y afirmó expresamente que no es absolutamente necesario medir el ancho y el largo de cada cosa, sino que hay que considerar la medida exacta sólo como medio para conseguir una buena mediición óptica (Lange y Fulbe, pág. 230, 16 y ss.). Pero en cuanto a lo que se refiere a las reglas de la pintura, de la que el mismo Durero protesta es el indicio característico de una concepción manierista del arte, como la encontramos, aunque sea en forma más mesurada, en muchos escritores de la época: al párrafo de Borgolini, cf. en nota 179, y al de Vincenzo Danti, cf. en nota 182, se puede añadir, por ejemplo, la afirmación de Comandini, que realiza las siguientes limitaciones al sistema de las proporciones de Vitruvio: «Es cierto que con frecuencia el Pintor cuando trabaja necesita tener (como decía Miguel Ángel) el compás dentro de sus ojos, ya que no es fácil tomar las medidas con el compás al hacer los escorzos, aunque Alberto Durero haya enseñado la manera de escorrar con línea. Pero, además de que esta regla suya se usa poco, yo creo que es de poca y quizá de ninguna utilidad para el que trabaja [N. del T.: En italiano en el original] (ep. cit., pág. 231) del grupo de los teóricos holandeses hay que mencionar, como crítico de Durero, a Willem Goeree, Naturijk en Schilder-kundig ontwerp der Mensehuiule, 1682, pág. 45).

En el conjunto de enoño es el que Zuccari y, únicamente él se parece, trata de fundamental la polémica contra el método matemático no sólo en el objeto (es decir, en la movilidad de los cuerpos a representar), sino también en el sujeto (es decir, en la necesidad de libertad del espíritu del artista).\textsuperscript{181}Cfr. B. Schweitzer, en «Mitt. d. deutschen archäol. Inst., röm. Abh.,» XXXIII, 1918, páginas 45 y ss.
En todo esto lo esencialmente nuevo no es que existan estos contrastes, sino que comienzan a ser notados, o al menos sentidos claramente como tales, de modo que la teoría de la realidad prácique ya una crítica consciente de las tendencias que se habían manifestado en el período precedente, e intente, aunque con tan dudoso éxito, liberarse de las aporias de las que habia tomado conciencia repentinamente. Lo que vale para el problema de las reglas y limitaciones evidente tiene también valor para el problema del escenario, del espíritu y de la naturaleza; en ambas antítesis se manifiesta la misma gran contraposición «sujeto-objeto». Realmente no constituye si ninguna novedad el hecho de que a las exhortaciones a una fidelidad engañosa a la naturaleza se contraponen otras que inviten a embelecer la realidad dada, pero sí constituye algo nuevo el que la contradicción entre estos dos postulados sea reconocida hasta el punto de que el «am quarn» de antaño se convierte ahora en un «aut aut». Vincenzo Danti distingue expresamente entre un «ritrarre», que reproduce la realidad tal y como la vemos, y un «imitare», que la reproduce como debería ser; incluso intenta, acentuando el contraste entre estos dos procedimientos, separar el campo de aplicación de uno del otro porque, a su parecer, en la representación de las cosas, que de por sí son perfectas, basta el «ritrarre», mientras que para las que en algún modo son defectuosas es necesario que preste su ayuda el «imitare» (de la misma forma que el maestro permitía al alumno la autonomía de la pintura de género, pero a condición de que los imitadores y carriceros se representasen en forma de héroes y de muñecos). El feliz compromiso que se alcanza en lugar de lo que mencionamos anteriormente esté, entre sujeto y objeto está irremediablemente destruido; el espíritu del artista —que se había formado en aquella situación de libertad, pero precisamente por ello, de inestabilidad, desarrollada en la segunda mitad del siglo XVI— comienza ahora a sentirse autoritario y al mismo tiempo inseguero con respecto a la realidad. Por un lado, el sentido de la insuficiencia de la simple realidad se expresa con un desdicha que la época precedente había ignorado: «Me rio de aquellos que consideran bueno todo lo natural», dice, por ejemplo,

de la expresión del movimiento es tratada en el libro II, cap. 7 y ss., mientras que en los cap. 22 y 23 se describen los movimientos más fuertes y que se producen en las plantas y en los pájaros. Danti, op. cit., cap. XVI (en la recepción, pág. 90 y ss.), y pasim, por ejemplo, en pág. 73: «...habría que fijarse en todas las cosas que el dibujo pone en condición, es decir, tratar siempre de hacer las cosas como deberían ser y no tal y como son» [N. del T.: en italiano en el original.] Danti, op. cit., cap. XVI, pág. 93 y ss.: «Y así el artista que se desenvuelve en nuestro artista con estos dos procedimientos, es decir, con el simitarre en las cosas que son imperfectas y que deberían ser perfectas, y con el ritarre en las perfectas, estará en el auténtico y buen camino del dibujo» [N. del T.: en italiano en el original.] No es totalmente exacto que, como dice Schlosser, Danti pretenda que para la representación de los cuerpos inanimados, de las plantas y de los animales irracionalmente baste el simple ritarre; Danti admite incluso que la representación es tanto más fácil cuanto más se puede dejar que ocupe el objeto a representar en la escala de la creación, y que, por tanto, un artista que sólo supiera representar cosas inanimadas no habría de ser excluido de los verdimientos que se hacen a los artistas finamente entendidos (es decir, representadores de plantas y de animales), pero también sostiene, y lo que respecta a las plantas insiste con especial energía (cap. XIII, y sobre todo págs. 72 y ss., que cuando sea necesario, o sea, cuando el objeto a representar sea defectuoso, ha de recurrirse al procedimiento por «imitación» (que en su terminología significa «idealización»).
uno de estos autores; se habla de «errores» de la naturaleza que es necesario «rectificar» (cuanto más modestamente se expresaba aún en 1550 —ya era en Venecia— Dolce cuando decía: «El pintor debe esforzarse no sólo en imitar, sino en superar en parte a la naturaleza, y digo en parte porque, por lo demás, ya es un milagro el conseguir imitarla de una forma aproximada»)⁹; y si Vasari, que prepara el terreno en este aspecto a la concepción manierista, a pesar de interpretar el «disegno» como una exteriorización del «concetto» forjado en el espíritu, por otra parte hizo derivar este «concetto» de la contemplación del objeto visible, los autores que vinieron después¹⁰ desarrollaron esta conciliadora interpretación en un sentido rígidamente conceptual que, en alguna forma, enlaza con la idea medieval sobre la esencia de la creación artística, de tal forma que se llega a honrar en el dibujo «una luz viviente» y «un ojo interior» del espíritu,⁹³ y la misión de la arquitectura, de la escultura y, hasta cierto punto, de la propia pintura, apunta sólo a una realización técnica exterior del «disegno» formado inmediatamente en el espíritu. Incluso el retrato, cuyo nombre expresa ya una relación de imitación (ritratto = ritrurre), es considerado a veces procedente de una «idea e forma» intelectual y universalmente válida. Pero como, por otra parte, en el período al que nos referimos parece indicisible que esta «idea» industriell dell' intelletto col mettere in atto le sue forze secondo la bella idea, y concreta su propia opinión: «que el dibujo sea como una vitis de bella ingenio, y que sea tan fuerte y tan necesaria a lo universal, que aquel que esté totalmente privado de ella, sea casi un ciego, porque a nuestra mente aporta la vista al conocer lo que de graciós y decente existe en el mundo.» [N. del T.: en italiano en el original.] Encontramos estos conceptos también (y sobre todo) en Zuccari (cit. notas 199 y 200) y en Francesco Giorgione (Tratado della Pittura, Venecia, 1642, pág. 14), que, después de recoger otras opiniones ajenas, se adhirió a la de Zuccari.

El Manierismo formuló además otra definición, que se refiere más al valor intelectivo que al cognoscitivo del acto de dibujar, pero que también destaca más la espontaneidad que la receptividad del sujeto; la encontramos en Arminio y en Giorgione: «Otros dicen que debe ser el disegno una ciencia de bellas y regulares proporciones de todo lo que se ve, con una composición ordenada, de la que se desprende la gracia por sus medidas apropiadas.» [N. del T.: en italiano en el original.]

Sin embargo, esta está caracterizada por estos dos autores a título de «error», en la misma que Lomazzo (Tratado I, pág. 24, probablemente la fuente de Arminio), que vuelve al concepto de esquematización, incluso al uso se impone a menudo en el origen de la pintura, con el concepto metafísico-cosmológico: «Lo mismo quiero decir cantidad proporcionada que disegno.» [N. del T.: en italiano en el original.]

Es también característico de esta visión conceptualista del arte, que se abre camino a mediados del siglo XVII, el de Francesco Doni (1 Disegno, 1549, págs. 8 y ss.) describa la personificación de la «Escultura» con una imitación de la «Melancolia» de Durero (fér. Schlosser, Materlalen z. Quellenkunde II, pág. 26).

Lomazzo (op. cit., cit. en nota 191).

1²⁰ L. Del Monte, Dialogo della pittura, 1557 (reed. ed. Ciampoli, Lanciano, 1913, pág. 43).

1⁹³ ««Disegno» es definido en absoluta concordancia con Vasari (cfr. nota 143) por Borgiini (op. cit., II, pág. 106) y también por Baldinucci (Vocabolario, pág. 51). De forma más acentuada, es decir, dando totalmente de lado ese «erseta de la naturaleza» adoptado siempre por Vasari, aparece una interpretación conceptualista del «Disegno» en Arminio (L. 4, pág. 37), que, refiriendo probablemente una opinión ya expresada por otros, define el «disegno» como «artificio
es posible la representación artística y, sobre todo, la representación de lo bello?, y advertimos cómo ahora, para responder a ambas preguntas, se recurre generalmente a la especulación metafísica de la época, o sea, al sistema de la Escolástica medieval, establecido esencialmente en forma aristotélica, y al neoplatonismo reivindicado en el siglo XV. Pero tanto en uno como en otro caso —y precisamente esto es sumamente interesante para nosotros— es la doctrina de las Ideas la que, considerada por primera vez con todas sus consecuencias lógicas y colocada por tanto en el centro del pensamiento teórico artístico, cumple una doble misión, exponiéndola a la conciencia teórica un problema hasta entonces latente, y al mismo tiempo señalando, por otro lado, el camino que debía conducir a su resolución. En el Renacimiento el concepto de Idea, aún no meditado consecuentemente por la teoría artística de aquella época, que no lo consideraba demasiado importante, había contribuido a ocultar el abismo entre naturaleza y espíritu; en cambio ahora revela ese abismo y, destacando vigorosamente la personalidad artística, reclama la atención sobre el problema (sujeto y objeto), pero después resuelve la dificultad dándose su propia interpretación metafísica y elevando la oposición entre sujeto y objeto a una unidad superior y trascendente.

La orientación aristotélico-escolástica de la ahora especulativa teoría del arte, que se había afirmado en el trabajo del milanes de Lomazzo aparecido en 1584, llegó a su punto culminante con el tratado de aquel Federico Zuccari, cuya aparición proyecta contra las matemáticas hemos mencionado ya.

167 Relacionado con Zuccari —pseudónimo de Lomazzo (Trattato)— está el español Fr. Pacheco, mencionado anteriormente en nota 167. Reconocemos aquí su doctrina de la idea, doctrina totalmente escolástica. (op. cit., págs. 170 y ss.) y que no es la pintura cosa hecha a caso, sino por medio e arte del Maestro. Que para mover la mano a la ejecución, se necesita de exemplar o idea interior; la cual reside en la imaginación: entendimiento del exemplar exterior e obelvo, que se ofrece a los ojos... y explicando esto, más por menos, lo que los filósofos llaman exemplar, llamamos los Teologos Idea. (Autor de este nombre fue Platon, si creemos a Tito I a Seneca.) Este exemplar o Idea o es exterior o interior, y —por otros nombres— objetivo o formal. El exterior es la imagen, seial o escrito, que se pone a la vista. Este habitó Dios, cuando dijo a Moises: mira: "obra según el ejemplo, que es visto en el monte". El interior es la imagen que hace la imaginativa, e el concepto que forma el entendimiento. Ambas cosas incanan al artífice, a que con el lápiz o pinzol inite lo, que está en la imaginativa, o figura exterior. En este sentido pueden los Teologos, que es la Idea de Dios su entendimiento: viva representación de las cosas posibles. Tal que, a nuestro modo de entender, dirigió la mano de este Señor, para que las sacase a luz; pasando del se posible al actual, labor maravillosa, que contó Boecio (lib. de consol.):

"Tu cuenta superbo; ducia ab exemplo pulchrum pulcherrimum ipsis [mundum mente gereas]"

Tú, que al modelo de tu sacra Idea
Sacas a luz cuanto los ojos miran,
Y el globo bello en tu concepto vive
Tu más hermoso retrato tienes.

En consecuencia desto difiye la idea Santo Tomas, o interior o exemplar, diciendo: "Idea es la forma interior, que forma el entendimiento. A quien imita el efecto por voluntad del artífice (qu. 2 de veritate). De donde se infiere, que no tienen ideas sino los agentes intelectuales, Angeles e ombres; y estos no se [en el Texto: ne] se aprovechan dallas sino con libremente obran.

Es pues, segui lo dicho, la idea un concepto o imagen de lo que se da a obrar, y a cuya imitación el artífice hace otra cosa semejante, mirando como a dechado la imagen, que tiene en el entendimiento. De suerte que cuando el artífice mira un Templo según su Arquitectura o materialidad,
publicado en 1607. Su gran obra, «L’ Idea de’ pittori, scultori ed architetti», poco apreciada por los historiadores del arte y poco comprendida, merece ser tomada en cuenta porque en ella se dedica por primera vez un tratado completo al estudio de ese problema puramente especulativo que atañe a la posibilidad de la creación artística en general. Pero su respuesta —que no podía ser otra— es que esa Idea interior, cuya realización externa se consideraba era la obra de arte, tras ser analizados su origen y su validez, salió victoriosa de esta prueba.

El autor comienza —totalmente de acuerdo con el pensamiento de su época y con la orientación aristotélico-escolástica clásica— afirmando que lo que se revela en la obra de arte debe preexistir en el espíritu del artista; a esta imagen espiritual la denomina disegno interno o Idea (ya que, según su definición, el disegno interno) no es sino una forma o idea de nuestro espíritu que señala con claridad y precisión las cosas por él imaginadas; y, en general, no quiere utilizar el término Idea, que él considera teológico (!), porque habla como pintor a pintores, escultores y arquitectos), mientras que a la representación práctica de la obra de arte, ya sea pictórica, plástica o arquitectónica, la denomina disegno esterno. De esto resulta la división de todo el tratado en dos libros: en el primero, la Idea es presentada como una forma spirituale plasmada por el intelecto, que reconoce en ello todos los aspectos de la naturaleza (no sólo en su individualidad, sino también en sus principios genéricos), mientras que en el segundo se consideran

entiende el Templo, mas cuando entiende la imagen, que á formado su juicio del Templo, entonces entiende la idea de arte, sino del Soberano Artífice o de su sustituto.

Dios a luz, cuanto vemos, imitando su idea; en tanto pintor, en cuanto dirigido de su propia idea el arte se exteriorizó de su existencia dada a ser a exterior a semejanza de su interior modelo, favoreciendo tanto las imágenes, objeto i fin de la Pintura... [N. del T.: en castellano en el original.]


Zuccari, Idea I, 3 (págs. 38 y ss.): «Pero antes de tratar sobre cualquier cosa es preciso decir su nombre, como enseña Aristóteles, el príncipe de los filósofos, en su lógica, porque, si no, sería como andar por un camino desconocido y sin guía, o entrar sin hilo en el laberinto de Dédale. Pero comenzando por aquí diré qué es lo que entiende por “disegno interno”, y atendiendo al sentido común, tanto de los doctos como del vulgo, diré que por “disegno interno” entiendo el concepto formado en nuestro mente para poder conocer cualquier cosa, y actuar en el exterior conforme a la cosa pensada; de forma que nosotros, pintores, cuando queremos dibujar o pintar una historia digamos, como por ejemplo la de la Salutación Anáglca hecha a María Virgen cuando el Mensajero celestial lo anunció que sería madre de Dios, primero formamos en nuestra mente un concepto de todo cuanto entonces podemos pensar que ocurrió tanto en el Cielo como en la Tierra, tanto por parte del Angel Legado como por parte de María Virgen, a la que se hacía la Legazia, y por la de Dios, que fue al Legante. Después, de acuerdo con este concepto interno, con el estilo vamos dándo forma y dibujando en papel, y después, con los pinceles y colores, coloreando en tela o en madera...»

lógicos y filósofos, o “esemplare” o “idea”, como los teólogos, porque trato de él como pintor y me dirijo principalmente a los pintores, escultores y arquitectos, los cuales necesitan el conocimiento de “Disegno” para poder actuar bien. Y todos los entendidos saben que se deben utilizar los términos de acuerdo con las profesiones de las que se habla. Que nadie se sorprenda, por tanto, si dejo los demás términos a los lógicos, filósofos y teólogos, y adopre este de “Disegno” al hablar con mis colegas.» [N. del T.: en italiano en el original.] Cfr. al respecto también la II parte del “Disegno interno” de los atributos del “Disegno” interno y externo:

1. Objeto común interno de todas las inteligencias humanas.
2. Último término de todo conocimiento completo humano.
3. Forma expresiva de todas las formas intelectuales y sensibles.
4. Modelo interno de todos los conceptos artificioles productivos.
5. Casi otro Nume, otra Naturaleza productiva, en la que habitan las cosas artificiales.
6. Un ardid destello de la divinidad en nosotros.
7. Luz interna y externa del intelecto.
8. Primer motor, interno y principio y fin de nuestros actos.
9. Alimento y vida de toda ciencia y práctica.
10. Argumento de toda virtud y estímulo de gloria, que finalmente viene a ser causa de todos los provechos del hombre desde el propio artejo e industria humana. [N. del T.: en italiano en el original.]

En la terminologia utilizada por Zuccari hay que observar que, aunque censure severamente a Vasari por haber utilizado el término Idea en el sentido de escultura de representación, en vez de en el sentido de “disegno interno” de la representación, sin embargo él se sirve después del término “disegno” (== Idea) con el mismo doble significado, de tal forma que éste designa tanto el proceso como el objeto del acto de dibujar.

Zuccari, Idea I, 3, pág. 40: «Y sobre todo digo que “Disegno” no es materia, ni cuerpo, ni accidente de sustancia alguna, sino forma, idea, orden, regla y objeto del intelecto, en el que están fijadas todas las cosas pensadas; y éste se encuentra en todas las cosas exteriores, tanto divinas como humanas, como expondremos a continuación. Ahora, siguiendo la doctrina de los filósofos, digo que el “Disegno interno”, en general, es una idea y forma en el intelecto que representa expresivamente y claramente la cosa pensada en el acto, que también es término y objeto de él. Y para la mejor comprensión de esta definición debe observarse que, habiendo dos clases de actos, unos interiores, como dibujar, delinear, modelar, pintar, esculturar, construir, y otros interiores, como entender y querer, igual que es necesario que todos los actos externos tengan un fin..., así también es necesario que lo tengan los interiores, para que también ellos sean completos y perfectos; cuyo fin no es otro que otra cosa entendida, como, por ejemplo, si yo quiero entender qué es el león, es necesario que el león que yo conozco sea el fin de la intención mía; no me refiero al león que corre por la selva y que cazó a los otros animales para alimentarse, porque éste está fuera de mí, sino a una forma espiritual formada en mí intelecto, que reproduce la naturaleza y forma del león expresada y claramente a este intelecto, que en esa forma o ídolo de la mente ve y conoce claramente no sólo al simple león en su forma y naturaleza, sino también a todos los leones. Y de aquí se deduce no ya la adecuación entre los actos externos e internos, es decir, que ambos han de alcanzar un remoto fin, para ser completos, sino que, en general, los objetos del disegno interno no son, como el dibujante o pintor, sino los mismos actos, una idea, un concepto interno y externo, y que éste último tiene que ser siempre uno sencillo y perfecto, sino también cea que nos interesa más», sus diferencias; y cuando el fin de los actos externos es algo material, como la figura dibujada o pintada, la estatua, el templo o el teatro, el fin del acto interno del intelecto es una forma espiritual que representa la cosa entendida. [N. del T.: en italiano en el original.]

Cfr. V. Ardemni, op. cit., págs. 137. «El pintor primero debe tener en la mente una bellísima Idea de las cosas que quiere realizar, para que no haga nada sin considerarlo y pensarla; pero, en cuanto a lo que es la Idea, diremos brevemente que entre los pintores no debe ser más una forma de cosas creadas, concebidas en el ánimo, una Idea de las cosas es ese hombre universal, a cuya semejanza son después hechos los hombres. Otros dijeron que las Ideas eran semejanzas de las cosas hechas por Dios, ya que, antes de crear, graba en la mente las cosas que quería crear, y las pintó. Así la Idea del pintor se puede decir que...
para que éstos, que como esencias puras están incapacitados para el conocimiento sensible, posean en sí las representaciones de aquellas cosas terrenales con las que, como ángeles tutelares de determinados hombres o lugares, deben entablar relación, interviniento y conocidiéndolas; y sólo, en tercer lugar, la Idea es representación en el espíritu humano. Como tal se distingue esencialmente de la Idea que existe en Dios y en los ángeles (ya que, al contrario que la primera, es individual, y, al contrario que la segunda, no es independiente de la experiencia sensible), pero, a pesar de ello, constituye una prueba de la afinidad entre el hombre y Dios, en cuanto que le capacita para creer en un nuevo cosmos inteligible y para competir con la naturaleza: «Digo, pues, que Dios... habiendo creado al hombre en su bondad a su imagen y semejanza...».

Quiso además conferirle la facultad de formar en sí mismo una representación interior —disegno interno— intelectual, para que por medio de ésta conociera todas las criaturas y formas en sí mismo un mundo nuevo y para que internamente, en su ser espiritual, tuviera y gozara de todo aquello que conoce y de lo que goza externamente, en su ser natural; y, además, para que con esta representación, imitando casi a Dios y emulando a la Naturaleza, pudiera producir innumerables cosas artificiales semejantes a las naturales, y por medio de la pintura y de la escultura nos presenten en la Tierra nuevos Paraíso.

Pero en la formación de esta representación interior el hombre se comporta de manera distinta a Dios, ya que, mientras que Dios posee una sola representación, sumamente perfecta en lo que se refiere a la sustancia y a la especie, el hombre se formó distintas representaciones; de acuerdo con lo que se distingue en las distintas formas de las cosas...», y, además de esto, tiene un origen bajo, es decir, en los sentidos, como diremos más adelante.

Hemos de renunciar a describir cómo Zucari intenta hacer derivar de este disegno interno que al final de su tratado define también etimológicamente como un signo de la afinidad divina —Disegno = segno di Dio in noi—, y que alaba como «otro sol del cosmos», como «otra naturaleza creadora», como «otro espíritu universal que vivifica y nutre»; hemos de renunciar, pues, a describir cómo de este disegno interno quiere hacer derive, de manera escolástica pero en ningún caso vulgar o falta de interés, todas las realizaciones valiosas del intelecto y, metafóricamente, hasta la filosofía 205; también debemos renunciar a explicar cómo hace derivar de él tanto la actividad del intellectus speculativus, es decir, del conocimiento, como la actividad del intellectus practicus, es decir, la conducta interior, y cómo, finalmente, vuelve a dividir esta conducta interior en una conducta moral y otra artística 206. Sólo nos interesa esta última, el disegno interno, humana, práctica, artificiosa 207.

204 Zucari, Idea I, 5, págs. 44 y ss.: «Platón ubicó las ideas en Dios, en su mente y en su intelecto divino [interpretación neoplatónica-patiarca de Platón], y sólo al interiorizó todas las formas que representan cualquier cosa del mundo. Pero para que tampoco nosotros guíñemos nunca en error o algo peor, hay que advertir sobre esto que Platón no ubicó en Dios las ideas o formas que representan todas las cosas, como algo claro a modo de lo que están en el intelecto creado, sino que, por estas ideas entendía la propia naturaleza divina, que, a modo de especio, refleja como acto purificador todas las cosas mucho más clara y perfectamente de lo que las nuestras se presentan a los sentidos; y esta interpretación es la más sabia y la más verdadera. Y así, al hallarse las ideas en Dios, también se encuentra en su Divina Majestad el disegno interno.» Y además de las autoridades filosóficas anteriores que los teólogos me mostraron que fué escrito por el angélico Doctor Santo Tomás en la primera parte, cuestión 15, artículo primero, que es necesario suponer las Ideas, porque nadie puede ser sabio sin conocer éstas; como en la lengua Griega Idea se dice lo mismo que forma en la Latina, por ello por ideas se entienden las formas ideales claras de las cosas que existen, más que las formas que son necesarias, ya que, en todas las cosas que no son casualmente generadas, es necesario que la forma sea el fin de la generación, porque el agente solo actúa por la forma en cuanto que la semejanza de la forma está en él. Lo cual sucede de dos maneras...» [N. del T.: en italiano en el original].
(«interno», en contraposición a «esterno»; «umano», a «divino» o «angelico»; «pratico», a «especulativo», y «artificiale», a «morale»); y aquí encuentra finalmente su clara solución el dilema de la posibilidad de la representación artística. Ya que, como el intelecto humano, en virtud de su participación en la facultad divina de formar las Ideas y de su afinidad con el espíritu divino en cuanto tal, posee la facultad de producir dentro de sí las «forme spirituali» de todas las cosas creadas y de traducirlas en la materia, subsiste, casi por predestinación divina, un acuerdo necesario entre el procedimiento del hombre que crea la obra de arte y el de la naturaleza que crea la realidad, acuerdo que confiere al artista la certeza de una correspondencia objetiva entre los productos de su arte y los de la naturaleza. «La razón, pues —así dice el autor en perfecto acuerdo con Aristóteles y valiéndose de palabras semejantes a las de Santo Tomás de Aquino, cuya doctrina "general" del arte es utilizada, en el sentido estricto de la palabra, para una teoría de las "artes" del dibujo en particular—, la razón por la que el arte imita a la naturaleza, es que la representación interior artificial y también el arte proceden del mismo modo que la propia naturaleza en la producción de cosas artificiales. Y si queremos saber por qué la naturaleza es imitable, lo es porque un principio intelectivo la guía hacia su propia finalidad y en sus acciones... y como el arte observa esto mismo en su procedimiento, sobre todo con la ayuda de la citada representación interior, la naturaleza puede ser imitada por él, y el arte puede imitar a la naturaleza».

En realidad, Zucardi no ignora que el hombre, como ser material y, por tanto, dependiente de un conocimiento adquirido a través de órganos corpóreos, puede formarse esas imágenes interiores sólo en virtud de la experiencia sensible; pero, previendo con clara fuerza las objeciones que resultarían de esta relación de reciprocidad entre conocimiento ideal y conocimiento empírico, trata expresamente de asegurar la prioridad del criterio sistémático de la idea con respecto a las impresiones de los sentidos. La percepción sensible no produce la formación de las Ideas, sino que esta formación (mediante la imaginación) activa la percepción sensible; la ayuda de los sentidos no es reclamada más que para aclarar y animar las representaciones interiores, y a la afirmación de que esa representación puramente ideal e intelectual, aunque compartida con el espíritu la primera luz y el primer movimiento, no puede obrar con su propio esfuerzo porque el intelecto sólo puede conocer a través de los sentidos, objeta lo siguiente: «Sutil objeción, pero vana e insignificante, porque así como las cosas comunes son patrimonio de todos, y cada uno se puede servir libremente de ellas, ... nadie sino el ser que puede ser en su dueño y señor; así, al estar el intelecto y los sentidos sometidos a la representación [disegno] y al concepto, podemos decir que esta representación, como principio, rector y gobernador suyo, se sirve de ellos como de algo de su exclusiva propiedad».

Repiéndolo una vez más: lo que le confiere su significado característico a toda esta especulación neo-escolástica sobre el arte, y especialmente a las consideraciones de Zucardi, tan difícilmente accesibles para el pensamiento moderno, no es sólo el hecho —interesante ya de por sí— de que se incorpore

Concebida en este sentido, la «imitatio» también puede abarcar naturalmente la representación idealizadora, tal y como se puede interpretar la expresión, si no en todos los casos, por lo menos en Aristóteles y Santo Tomás, en el sentido del llamado «realismo». En Dante (cfr. pág. 44 y nota 187) el término «imitare» (en contraposición al simple «ritrarre») designaba incluso una manera idealizadora de reproducir los aspectos naturales. Cfr., con la sentencia aristotélico-escolástica de Zucardi al problema de la imitación, también Lonazoo, Trattato I, 1: «Además de esto el pintor ha de utilizar estas líneas proporcionadas de cierta forma.» [N. del T.: en italiano]... [pág. 22]... orla que no es otra que la que utiliza y con la que procede la propia naturaleza cuando realiza una composición suya; para lo que para ofrecer una dote, una materia, que es una cosa sin forma, sin belleza y sin acabar, y después de en la materia introduce la forma, que es una cosa bella y acabada.» [N. del T.: en italiano en el original.] Pero la diferencia entre Zucardi y Lonazoo es ésta: en Lonazoo, aunque se habían ampliado sus horizontes especulativos con respecto a los escritores anteriores, en su Trattato procede aún según la mentalidad de la antigua teoría del arte, orientada a la práctica: todavía quiere enseñar al artista de manera inmediata que su especulación es más una introducción y complemento a preceptos concretos tomados de fuentes antiguas en su mayor parte. Sólo Zucardi introduce el problema especulativo en cuanto tal hasta tal punto que, renunciando casi totalmente a lo útil inmediato, dedica todo un grueso libro al examen sistemático de este problema especulativo.

Zucardi, Idea 1, 11, págs. 63 y ss.: «He aquí la necesidad que de los sentidos tiene nuestra alma para poderlo y para saber cómo y por qué se forman el "Disegno interno". Y como los ejemplos facilitan las cosas, pondré un ejemplo de cómo se forma el "Disegno" en nuestra mente.

Igual que para hacer fuego el huevo golpea la piedra, de la piedra salen chispas, las chispas prenden la yesca y después, acarreando las pajas a la yesca, se enciende el candil, así la virtud intelectiva golpea la piedra de los conceptos en la mente humana; y el primer concepto que chispotea prende la yesca de la imaginación e impulsa a los fantasmas y a las imaginaciones ideales; este primer concepto es infinito y confuso, y no es formado ni por la facultad del alma ni por el intelecto agente y posible. Pero esta chispa se convierte poco a poco en forma, idea y fantasma, y de esta forma nace el alimento de la idea y de la idea y se van formando conceptos y se forman más y más», así como nacen formas que nacen de la forma y de la idea y de la idea y de la idea y de la idea y de la idea que se convierte en el concepto y se convierte en el concepto y se convierte en el concepto y se convierte en el concepto y se convierte en el concepto y se convierte en el concepto y se convierte en el concepto.» [Cfr. también notas 80 y 125]

Zucardi, Idea 1, II, pág. 164.
el sistema escolástico-medieval a la teoría del arte\(214\), sino, sobre todo, el que por primera vez aparece aquí con carácter problemático la posibilidad de la representación artística tal. La vuelta a la Escolástica no es más que un simfona; la verdadera novedad consiste en una transformación de la orientación espiritual que hace posible e incluso necesaria esta vuelta: el abismo entre sujeto y objeto es por fin advertido claramente, y por ello se tiende sobre él un puente para intentar un esclarecimiento sustancial de la relación entre la experiencia sensible y la formación de las Ideas. Sin discutir la necesidad de la percepción sensible, se le restituye a la Idea su carácter apriorístico y metafísico, ya que se hace derivar inmediatamente del conocimiento divino el principio de la formación de las Ideas en el espíritu humano. Por ello ese \textit{adesigno interno}, que posee la prerrogativa de ser luz, estímulo y vida para el espíritu, y a pesar de ello, de ser explicitado y completado por las percepciones sensibles, se presenta como un regalo, es más, como una encomiación de la gracia divina. El espíritu soberano del hombre, llegado a la conciencia de su propia espontaneidad, cree poder conservar está frente a la realidad empírica sólo legitimándola \textit{sub specie divinitatis}, y el genio justifica su superioridad, ahora expresamente reconocida y afirmada, aduciendo su origen divino.

A la argumentación metafísica —o teológico-metafísica— de la representación artística corresponde una similar argumentación de la realización de la Belleza: pero no podemos esperar encontrarla en una obra como la de Zucari, ya que éste, que, a pesar de su doctrina de las Ideas, tenía una orientación esencialmente peripatético-escolástica, no pudo encontrar la solución al problema del sujeto más simple que el planteamiento en creación natural y creación artística, atribuyendo por tanto al espíritu del artista la facultad de competir con la naturaleza mediante una representación de las cosas creadas independientemente de cualquier modelo\(214\), o, mejor, mediante la libre invención de los más diversos \textit{capricci e cose varie e fantastichini}\(215\) pero no la facultad de superar a la propia naturaleza con ellos o con sus implicaciones. La finalidad esencial de la representación artística —que, al igual que la composición del hombre, el cual resulta de \textit{corpo}, \textit{spirito}—

\begin{footnotesize}
\textsuperscript{214} Cfr. al respecto Schlosser, \textit{Materialien zur Quellenkunde VI}, p. 117.
\textsuperscript{215} Cfr. la distinción subrayada por Schlosser (\textit{Materialien VI}, p. 118) entre artesanos buenos y malos: estos últimos necesitan del modelo y los otros no (pero no es que todos estén los que necesitan tomar como modelo la obra de otro artista). Zucari, \textit{Idei II}, 3, p. 115: \textit{Nis bene si} esto es absolutamente necesario para perfeccionar nuestros trabajos de pintura, escultura y arquitectura, no se mucha, junto con la representación exterior natural, sobre todo la interior intelectualmente sensible: pero la primera como un modelo menos conveniente y perfecto. En lo que también consiste la diferencia entre los pintores, escultores y arquitectos buenos y otros de nuestra profesión de poco valía: que mientras que éstos no saben ni dibujar, ni esculpir, ni construir sin la guía de la representación exterior modelada, aquéllos realizan las mismas cosas sin ninguna guía interna realizable.\textit{A questo si vuol per esperimento. [N. del T.: en italiano en el original.]}\textsuperscript{216} Zucari, \textit{Idei II}, 4, p. 118 y ss. Pero también estos \textit{capricci} deben ajustarse a determinadas reglas y medidas (p. 121). Cfr. las interesantes observaciones de Pacheco (nota 197), según el cual también las creaciones extrañas a la naturaleza, como Quimeras, etc., en realidad son sólo nuevas composiciones de formas ya existentes en la naturaleza.
\end{footnotesize}

\textit{y animas}\(216\), debe tender también a una cuidada definición de la forma exterior, a un movimiento vivo y resuelto, a una cierta gracia y ligereza en el color y en el dibujo—, la finalidad, pues, de la representación artística, es para Zucari, en definitiva, la imitación, llevada lo más lejos posible; y así, después de haber referido innumerables anécdotas sobre el arte \textit{trompenœbele}, se expresa de la siguiente forma: \textit{Nis qui anda la Verda, propia y universal finalidad de la pintura, el ser imitadora de la naturaleza y de todas las cosas artificiales, de tal forma que ilusiona y engaña a los ojos de los hombres, incluso a los más sabios. Además posee en los gestos, en los movimientos, en los ojos, en la boca, en las manos, una expresión tan llena de vida y tan auténtica que descubre las pasiones internas, el amor, el odio, el deseo, el miedo, la alegría...}\(217\).

Por lo tanto, no es en Zucari —para el que, como buen aristotélico, el problema de la Belleza pasaba y debía pasar a segundo término frente al problema de la creación artística\(218—, donde podríamos encontrar un esclarecimiento sobre lo que el manierismo tenía que decir respecto al problema de la Belleza, sino más bien en aquellos autores que se habían abandonado más o menos a la influencia del neoplatonismo\(219; del neoplatonismo, en cuyo sistema el concepto del \textit{causal} (como una superación de la antitesis metafísica entre \textit{élido y élito}) ocupaba ya en la Antigüedad una posición central, y que en su transfiguración y renovación, acordes con el pensamiento renacentista, había desarrollado con gran fervor las teorías acerca de lo Bello. Como ya vimos, las doctrinas neoplatónicas pasaron al principio ante la teoría del arte renacentista casi sin dejar huella, pero ahora, en la segunda mitad del Cinquecento, son acogidas mucho más ampliamente, e imprimen su impronta característica a los postulados teórico-artísticos sobre el problema estético. Al tratar ahora el espíritu de dar un fundamento nuevo a su posición frente a la naturaleza, surge de nuevo, tanto en lo que respecta al problema de la representación artística en general como al de la realización de la Belleza, la necesidad de legitimar metafísicamente el valor y el significado de esta Belleza. No basta ya el haber hallado el distintivo exterior de la Belleza en esa \textit{armonía} cuantitativa y cualitativa, que sigue siendo una señal esen-
cialmente fenoménica, sino que se quiere aforar el propio principio del que la armonía es sólo la expresión sensorial; y este principio de la Belleza se halla precisamente allí, de donde Zucchi trataba de haber derivar la capacidad para la representación artística como tal, o sea, en Dios.

La Belleza sensible vuelve a ser valorada, con un claro sentido neoplatónico y medieval, sólo en cuanto que representa la manifestación visible del Bien (de forma que el hombre físicamente bello también es necesariamente «bello» y «sencillo» en lo que respecta a su espíritu) y, esta, en la Belleza del mundo, tan repetida en la época a la que nos referimos, concuerda perfectamente con aquella antigua metafísica de la luz de Dionisio Areopagita —que Ficino y, en la época posterior, hombres como Giordano Bruno y Pa-

220 El aristotelismo —y también el de Lomazzo en su Trattato— parece contenerse con una definición de la Belleza meramente fenoménica en el sentido de la ἀνατομία y de la οἰκοδομα. Así, por ejemplo, venimos que César Scaliger define de esta forma la epopea árbitro poética —especie evidentemente diferente de los demás colores. Medusan partum abbae demaneris quattuor
tatamen (cit. por Brinkschulte, op. cit., pág. 46). Junto con la sensualidad en sí también muchas veces la «medida media» como criterio de belleza, pero no neutro en el fondo viene a ser uno sólo (cfr. Panofsky, Dürer Kunsthistorie, págs. 140 y ss.

221 Cfr. por ejemplo, Vincenzo Danti, op. cit., caps. VII-VIII, págs. 37 y ss. y, al respecto, Schlosser, »Aehnb. d. Kunsthistor. d. Alterth. Kaiser», I, y Materiales zur Quellenkunde VI, 119 y ss). Además de la belleza exterior, que procede de la perfecta proyección de lo corpóreo visible, existe otra interior, que es denominada »eternidad», y que consiste en la perpetuidad de su belleza en sí misma. Pero hablar bien y conocer y juzgar bien las cosas [N. del T.: en italiano en el original]. Esta es la causa de la belleza. En lo que respecta a la perfecta proyección de lo corpóreo invisible, o sea, de las distintas partes del cerebro: pero ambas clases de belleza concuerdan en que sólo se pueden notar porque son una expresión de lo Bueno, que a su vez depende del ser buen. Por tanto, en Danti se une al espíritu de la metafísica platónica (que no sólo se manifiesta en hacer derivar lo bello del Bueno y en fundamentar la Fealdad en la resistencia de la materia, sino también en el reconocimiento fundamental de la Belleza interior a través de la faldia exterior —aludiendo a lo visto muchas veces en hombres féicos [N. del T.: en italiano en el original] —como cuyo prototipo permanecerá siempre en lo que se llama »el sentido». Del mismo modo podemos decir, pues, que este espíritu de la metafísica platónica se mezcla en Danti con especial claridad con el espíritu de la filosofía peripatética de la naturaleza y con el racionalismo aristocrático, tal y como se manifiesta en la reducción de la belleza interior a la buena relación entre las distintas partes del cerebro, y en la equiparación de la »perfección perfecta» a la perfecta finalidad: »la perfección no es más que la perfección de un conjunto de cosas en la aptitud para conseguir su fin [N. del T.: en italiano en el original] (IV, 31). Bello es, por tanto, para él aquello que con más perfección cumple su fin natural, su propio telos, el arnés bello es aquel cuya coda cumple mejor la misión de proteger a las raices del sol y de la lluvia excesivo, y asegure así el mejor fruto.

Se puede advertir que esta doctrina teleológica de la belleza, que en definitiva se remonta a la equivalencia sacrície del αὐθεντός y del ἀφθαρσία, puede ser hallado tanto en la escolástica (Santo Tomás, Summa Theol. 1. 2, qu. 54, art. 1 C) como en la filosofía árabe del siglo xi (al-Ghazālī, El elíssite de la Felicidad, ed. H. Ritter, 1923, págs. 147 y ss.). Pero tanto el filósofo escolástico como el árabe están juntos de pensar que el arte está llamado a realizar el δινάρια τέλος o el rūnuś τέλος.

221 Así, R. Boffini, op. cit., pág. 122, donde además la belleza es puesta en relación con una buena disposición humoral. Ya dijimos anteriormente en nota 136 cómo ya un autor como Castiglione consideró la belleza como irradiación de la gracia divina y, por tanto, como expresión de la bondad interior; pero es de destacar que esta orientación de pensamiento no se inicia en la teoría del arte hasta cincuenta años después.

trizzi habían resucitado apasionadamente —en que la Belleza es un euflese o desello del espejo que emana del rostro de Dios.

Con arreglo a esto, también el fenómeno negativo de la faldia es interpretada ahora de forma totalmente nueva; si la teoría artística del Renacimiento (y también la de Zucchi, como lo es lógico) se contaba con la simple afirmación de que la naturaleza no produce jamás algo absolutamente bello, ahora encuentra también este hecho su explicación metafísica y su justificación en la »exsistencia de la materia», de esa materia que para el aristotelismo de un Zucchi habría sido el sustrato idóneo y obediente de la Idea divina y humana contemplada, pero que en los pensadores neoplatónicos de esta época aparece como el principio de la fealdad y del mal. La »prima disposizione
della materia es ahora la responsable de los errores o imperfecciones de los objetos naturales; y al artista, que, según la concepción anterior, debía escoger y deducir lo bello exclusivamente de los aspectos de la naturaleza como tales, le es asignada ahora la misión metafísica de volver a poner de relieve, en contra de las apariencias sensibles, los principios que entre ellas se ocultan; es decir, de devolver a los objetos naturales a su estado primitivo proyectado por su Eterno Creador, convirtiéndose así el artista en un «administrador de la Gracia divina», como dice uno de estos autores; el artista tiene que darles la perfección y la belleza que no habían podido alcanzar, ya que él crea en su espíritu la «perfetta forma intenzionale della natura»; lo bello en el arte no resulta ya de una simple síntesis de lo múltiple, disperso pero siempre «dado», sino de una visión intelectual del dúo, de que ninguna manera puede ser hallado en la realidad fenoménica. Surge, por tanto, el problema de en qué modo y bajo qué circunstancias puede ser conocida por el artista y traducida en forma visible esta Belleza surreal y supraterríste; la respuesta más clara nos la ofrece aquel pintor milanes, Giovanni Paolo Lomazzo, cuyo «Trattato dell'arte della pittura» parece aún de inspiración esencialmente peripatético-escolástica, pero que después, con su escrito «Idea del Tempio della Pittura», aparecido seis años después, se reveló como el caudillo de una metafísica del arte orientada hacia el neoplatonismo. En esta obra, procediendo de forma notablemente manierista (ya que también hay que incluir los principios de astrología y cosmología entre los elementos especulativos que ahora comienzan a infiltrarse en la teoría del arte), compara el «Tempio dell'arte» con las construcciones celestiales, establece siete pintores como sus gobernantes, y basa su teoría en el sistema del número siete— dedica un capítulo entero al «Modo de conocer y establecer las proporciones de la Belleza». La

226. Cfr. por ejemplo, Carlo Ridolfi, Le Maraviglie dell'Arte, 1648, I, pág. 3 (cit. por Bich-Hirschfeld, op. cfr., pág. 375): «Y como sucede que los cuerpos naturales, en su producción, a causa de la 'prima disposizione della materia', frecuentemente quedan impuros con muchos defectos, sólo es concedido a la Pintura el oficio y dignidad de reducirlos a aquel primer estado en el que fueron producidos por el eterno Hacedor, y como ‘dispensiera della divina grazia’, de conferirles los grados de perfección y de belleza.» [N. del T.: en italiano en el original.] Además, Vincenzo Danti (cfr. Schlosser, I. c.), Bellori (cit. pág. 120) y ya Vasari (Proemio delle Vite I, pág. 217): «Por lo que el Divino arquitecto del tiempo y de la naturaleza, como perfectísimo, quiso mostrar en la imperfección de la materia el camino del quitar y del añadir en la misma forma que suelen hacer los buenos escultores y pintores...» [N. del T.: en italiano en el original.]

227. Ridolfi, cit. de nota precedente.

228. Vincenzo Danti, op. cit. XVI, pág. 91.

229. No es necesario hacer especial hincapié en que la tendencia neoplatónica no excluye, ni en Lomazzo ni en otros escritores, la influencia del aristotelismo, que ni siquiera los miembros de la Academia Platonica Florentina rechazan, sino que, por el contrario, la asimilan. Pero en Lomazzo se puede constatar siempre cómo a los elementos aristotelico-escolásticos que predominaban en el Trattato, en la Idea del Tempio della Pittura, se les imponen en cierto modo los neoplatónicos.

230. Milán, 1590.

231. Cfr., por ejemplo, el mismo Lomazzo, Trattato VI, 9, pág. 310 y ss. (Doctrina del Temperamento); II, 7, págs. 110 y ss. (Planeta). Cfr. además Zucchi, Idea II, 15, págs. 187 y ss.

232. Lomazzo, Idea..., cap. 26, págs. 72 y ss. «Dal modo di conoscere e costituirsi le proporzioni secondo la bellezza».

Belleza —viene a decir en esta exposición saturada de eulogizaciones cosmológicas y astronómicas— se manifiesta de muchas formas y también en el arte debe ser expresada de muchas maneras, pero por su propia naturaleza es sólo una; es la viva «grazia» espiritual que irradiía del rostro divino, y que es reflejada por tres espejos de mayor o menor pureza. El destello divino se derrama primero sobre los ángeles, en cuyo conocimiento produce la contemplación de las esferas celestes y, al mismo tiempo, las imágenes originales o «Ideas»; después se derrama sobre el alma (humana), donde suscita la razón y el pensamiento, y, finalmente, se derrama en el mundo corpóreo, donde se manifiesta a la realidad sensible en calidad de imagen y figura.

También en los objetos materiales surge, por tanto, la belleza por influencia de la Idea, pero sólo a condición de que —y en la medida en que— su materia sea preparada y dispuesta para acoger esta influencia; preparada y dispuesta en cuanto que se adapte en orden, medida y modo (ordinem, omode y especie), que por su parte dependen de la «complezione» del sujeto en cuestión a la sustancia de la Idea en la que ella debe encontrar su propia expresión. Por lo tanto (como el destello del rostro divino ha de atravesar en su camino hacia la tierra las conciencias de los ángeles y allí se diferencia según las distintas esferas celestiales), existe una belleza jupiteriana, otra saturniana, otra marciana, etc. 233, una más o menos perfecta que la otra, pero reflejando todas en conjunto la única Belleza absoluta. El hombre que quiere conocer estos aspectos múltiples y estos diversos grados de la Belleza, o expresarlos en la obra de arte, precisa para ello algo más que los simples órganos sensoriales; porque, al igual que la luz, que nos permite verla, la belleza es por naturaleza inmaterial; es más, es distinta del mundo de la materia, hasta tal punto, que sólo en condiciones muy propicias puede llegar a él dando una expresión adecuada de sí misma; por ello, no puede ser conocida más que por un sentido interior espiritual, ni puede ser reproducida más que basándose en una imagen espiritual interior. Este sentido interior es la razón, y esta imagen interior es la impronta impresa en ella, el «sello» de las formas originales divinas y eternas, la «formula idearum» 234. Sólo en virtud de tales dones puede el pintor reconocer la belleza en los objetos naturales, y, observando sus signos y condiciones estrictas, manifestarla en las obras que realiza con su mano.

Al que esté algo iniciado en la literatura filosófica del primer Renacimiento no le resultará nueva esa combinación —tan extraña a primera vista— de lo terrenal y de lo celestial que encontramos en este capítulo —del que habitualmente se citan sólo frases arrancadas del contexto y precisamente

233. Cfr. con esta concepción la aludida en nota 93; sus raíces hay que buscarlas en el helénismo tardío: cfr. por ejemplo, H. Ritter, en "Vorträge der Bibliothek Warburg I, 1922, págs. 94 y siguientes.

234. Las Formulae Idearum son, por tanto, como reproducciones de las verdaderas Ideas, ideas que, tomadas en el más estricto sentido, sólo pueden tener lugar en las inteligencias sobrehumanas. El concepto de que el conocimiento de lo bello sólo era posible en cuanto que los aspectos materiales se remiten a las Ideas, fue ya expresado por Cesare Ripa en las palabras citadas en nota 223.
por ello faltan en la época expresa tan a menudo, más allá de lo visible a simple vista, un contenido simbólico o alegórico (nunca la aureola y la emblemática florecieron tanto como entonces)\(^{237}\); igual que no sólo se crean las obras de arte de aquella época sub specie de un contenido alegórico, sino que también las del pasado se interpretan ahora en este sentido\(^{238}\); igual que la evolución de la composición formal de las figuras inspiradas en las normas del Renacimiento se desarrolla y actúa como una «espiritualización» de la representación artística\(^{239}\), así, también la capacidad de la representación artística debe ahora hacerse intérprete de un principio superior que quiere exaltar y al mismo tiempo transformar el mundo ante el hombre al hombre, subrayando al hombre, y sobre todo el desconocido e inestabilidad que le amenaza.

La idea artística en general y la Idea de la Belleza en particular, después que el pensamiento del Renacimiento, contento con la naturaleza y a la vez seguro de sí mismo, las había «emprisionado» y «posterterizó», volvieron a recuperar por poco tiempo su carácter apriorístico-metafísico en las teorías artísticas del manierismo (una gracia a la escolástica

\(^{237}\) La Iconología de Cesare Ripa (cfr. nota 223) —obra que ilustra con mucha claridad la íntima relación del Manierismo con la Edad Media— es ya suficiente para caracterizar esta tendencia de la época. La ilustración de la página 57 demuestra cómo hasta el concepto de Idea puede convertirse en el tema de una representación alegórico-simbólica semejante (Cesare Ripa, Iconología, Venecia, 1645 —falta en la edición romana de 1605—, pág. 362 y ss.): «una mujer bellísima, elevada en el aire, que está desnuda, pero cubierta por una capa blanca, que cuelga por un blanco arco de oro engarzado de perlas; sosteniendo en sus brazos a la figura de la Naturaleza, a la que amamantará como a una niña, señalarla con el índice de la mano derecha un bellísimo paisaje, situado debajo, donde están pintadas ciudades, montes, ríos, puentes, árboles, pájaros en el aire y otras cosas de la tierra» [N. del T.: en italiano en el original] (El texto que sigue, y que de nuevo se remite a Santo Tomás, así como a otros muchos filósofos de la Antigüedad y de la Edad Media, ilustra, como siempre, en tales libros y según la buena práctica medieval, las distintas partes de la representación figura de la Idea debe diluirse en el aire, porque es inmaterial e inmutable: debe estar desnuda porque [según Ficino] representa una «sustancia semplicísimas»; el velo blanco indica su pureza y autenticidad; el fuego significa el «Bueno»; el arco de oro, la «perfecta»; nutre a la «Naturaleza», aludiendo al «alma del mundo», que irradiía del espíritu de Dios, como el espender de la luz; y señala el paisaje, porque todo el mundo sensible depende del mundo de las Ideas.

\(^{238}\) Para ambos casos ofrece notables ejemplos el Ficino de Comunità: por un lado (en pág. 45 y ss.), los Capricci di Arcimboldo, mencionados ya en nota 144, concebidos según los principios de la alegoria (el «Ottofo», por ejemplo, sólo podía ser formado por frutas; la «Plata», por flores, y cuando se compone un rostro humano con figuras de animales, el elefante tenía que formar la mejilla, porque ésta, a causa del rubor, era considerada como sede de la vergüenza, y, por otra parte, al elefante ya se le distingue como «vergonzoso» en el Physiologus); por otro (en pág. 252 y ss.), la interpretación realmente diversa que ya realizó Lorenz Vigato, denunciando relieves de Mira tomado por una «Alegoria de la perfecta agricultura»: Mira con su gorro frigio es un «contadorio giovanino», el toro sacrificado representa la tierra arada, la serpiente, la prudencia que precisa el agricultor para realizar bien y a tiempo todas sus ocupaciones; Cautes y Cautopates son el día y la noche (obsérvese cómo esta interpretación total parece influida de Placido, aunque algunos aspectos históricos correctos para nosotros), y en cuanto al Escorpión no se sabe si, por su semejanza con la serpiente, debe ser interpretado como un animal de la noche o, más bien, como un signo de la naturalidad. Tales y semejantes consideraciones son de suma importancia en la crítica de la escultura, en particular en los Capricci di Arcimboldo, donde la diversidad de formas es la norma, y en muchos casos la única forma de interpretación que puede ser aceptada.\(^{239}\) Cfr. M. Dvofáč, «Jahrbuch für Kunstgeschichte I (XV) 1922, pág. 22 y ss."

90

91
peripatética y la otra gracias a la filosofía neoplatónica); ambas volvieron a expresarse en los pensamientos y en las representaciones de inteligencias sobrenaturales, de las que el hombre sólo puede tomar parte mediante la concesión inmediata de la gracia divina. Separado de la naturaleza, el espíritu del hombre se refugia en Dios, con un sentimiento de triunfo y a la vez de pobreza, que se refleja en las figuras y en las posturas, tristes y al mismo tiempo soberbias, de las representaciones manieristas en general, y del que la propia Contrarreforma no es sino una expresión más.

El Clasicismo

El Clasicismo, que desde la mitad del siglo xvii alcanzó cada vez mayor importancia en el ejercicio práctico del arte y un dominio casi indiscutible en el campo teórico, ya que las tendencias específicamente pictóricas, que caracterizan el primer Barroco y que también influyeron en las escuelas antibarrocas mucho más de lo que ellas mismas confesaron, sólo fueron admitidas por los teóricos del arte excepcionalmente y de mala gana, incluso aunque su intérprete fuera un Bernini, el Clasicismo, con respecto al Manierismo, no se sintió muy distinto de como el Renacimiento se había sentido con respecto a la Edad Media. Igual que Villani, Ghiberti, Manetti y Vasari habían visto al arte perfecto de la Antigüedad, suplantado por formas artísticas decadentes, bizantinas o góticas distanciadas de la naturaleza y de la belleza, resurgir después a una nueva vida al comienzo de su época a causa de una nueva relación con la Antigüedad y de un nuevo acercamiento a lo real, así también la historiografía del siglo xvii, después de la desaparición de los grandes maestros, sobre todo de Rafael, ya casi divinizado, fue testigo de una tremenda decadencia de la que sólo los Carracci trataron de salvar al arte.

241 Cfr. págs. 41 y ss. y nota 95.
Y el reproche que se les hace a ambos periodos de decadencia viene a ser esencialmente el mismo: la falta de esa base que confiere el estudio de la naturaleza, motivada —o en cualquier caso manifestada— por la imitación de otros maestros evitando la toma inmediata de contacto con el objeto real242, y por una producción artística distanciada de lo real, basada en la mera «praxis» en vez de en el estudio serio, y en la fantasía, en vez de en la contemplación de lo concreto.

La posición de la teoría del arte del clasicismo se diferenciaba sólo en un aspecto de la del Renacimiento: mientras que ésta había combatido (como se deduce claramente de sus premisas históricas) sólo contra una forma de degeneración artística, la falta de estudio y de observación de la naturaleza243, el clasicismo no sólo se guardaba del «dipingere di maniera» (en el sentido aún hoy en uso), sino que con la misma energía protestaba contra otra escuela artística, en la que se reconocía un extremismo igualmente nocivo, pero en sentido opuesto: contra el «naturalismo» caravagesco. Realmente se intentaba comprender el arte de Caravaggio (de cuyos elementos antinaturalistas se

242 Cfr. nota 96.

243 También la teoría renacentista se opone sistemáticamente al «realismo» meramente imitativo, pero lo hace casi poniendo el postulado de lo Bello —cosa evidente, sobre todo en el barroco, como rectificación o corrección de esa misma forma de degeneración— como un signo de verdad. En el origen principalmente se hizo hincapié —como es natural— en la polémica contra la «naturalismos» medieval hasta la anécdota de las virgenes coetáneas esgrimida por Alberti no en contra de los realistas, sino de aquellos «que creen poder crear de su propia invención algo que llamen Bello».244

244 Para el término «maniera» cfr., por ejemplo, además de los párrafos de Bellori (cit. en apéndice II), F. Baldinucci, op. cit., XXI, pág. 122: «y en cualquier otro, exceptuando a Miguel Ángel, Rafael y Andrea del Sarto, se advierte a veces algo de ese defecto que se llama Maniera» o «maniera», que es lo mismo que debilidad de inteligencia y además de la mano, la abierta o lo verdadero» [N. del T.: en italiano en el original]. Así, en la carta del marqués Gius- tiniani, mencionada en nota 245 (Bottari, Raccolta VI, pág. 250): «Decimos que es el modo de pintar, como dicen, "del maniera", o sea, que el pintor con mucha práctica en el dibujo y en colorear, realiza en pintura de su fantasía, sin ningún modelo, lo que tiene en la imagинаción, modo en el que en nuestra época han pintado Barocci, Romanelli, Passignano y Giuseppe d’Arpino, e de este modo muchos otros hicieron a los óleos obras muy bellas y dignas de abananza.» [N. del T.: en italiano en el original]. Este significado específico del término «maniera», en el sentido de una "arte extraño o lejano a la naturaleza, no es, sin embargo, el original; al principio la «maniera» (el grec) no significa más que el procedimiento del trabajo, de tal forma que se habla de «maniera buona», «cattiva» o «goffa», y por regular se utiliza esta expresión cuando se quiere desmoringar los caracteres artísticos peculiares de una época, de una nación o de un maestro determinado: «maniera antica», «maniera moderna», «maniera grecia», «maniera tedesca», «maniera di Dona- tello» (sentimos no haber podido consultar el trabajo de John Grace Freeman, The Maniera of Vaur, Londres, 1867).

Las declaraciones de Bellori, Baldinucci y Giustiniani ya nos muestran que el siglo XVII había comenzado a dar un contenido propio al hasta entonces insulso término «maniera», de modo que éste, que anteriormente sólo podía ser utilizado unido a un adjetivo o un genitivo, cobra a partir de ahora autonomía propia: «dipingere di maniera» significa ahora pintar de memoria o, para no saltearnos palabras, pintar de vuoto, y sólo esta enunciación significa un cambio de la fórmula artística, sin tener a la propia Naturaleza como modelo ante sus ojos al volver a repetirla, pero conservando sin embargo su vivo recuerdo).
natural, se habría conformado con reproducir, sin ningún tipo de selección, cualquier clase de objetos en su aspecto exterior, incluso defectuoso, un gran soggetto ma non idealido.

Si la teoría del arte del primer Renacimiento había tenido que combatir ante todo el distanciamiento de la naturaleza y había podido, en lo que a este respecto, sentirse en plena armonía con las verdaderas tendencias artísticas de la época, la teoría del arte del clasicismo, en cambio, tuvo que disputar una lucha en dos frentes, lucha que no sólo la enfrentaba con el arte del pasado, sino en muchos aspectos, también con el arte de su propia época, y que le obligaba a una doble postura defensiva: si se trataba de demostrar que ni los manieristas ni aquellos «que se vanagloriaban del nombre de naturalistas», estaban en lo justo, y que, en cambio, la salvación del arte había que buscarla en un justo medio del que el arte de la Antigüedad aparecía, naturalmente, como exponente inalámbrico de lo que no era «naturalista», pero que, precisamente en virtud de aquellos cánones que le limitaban a una realidad «comprendida» y «purificada», era verdaderamente «natural».

El hombre que trató de establecer sistemáticamente esta tesis en un discurso académico pronunciado en 1664, que sirvió después de introducción a su época, es el investigador del arte y el arqueólogo más importante de su época, y, por tanto, no ya un artista que escribe ocasionalmente, sino, como diríamos hoy, un «crítico»: Giovanni Pietro Bellori, hombre de gran reputación no sólo en el mundo académico italiano, sino también en el francés. Pero el concepto que sirve no sólo de apoyo, sino también de base a su tesis es de nuevo el concepto de Idea, que encuentra aquí su última y, en cierto modo, definitiva expresión.

258 Bellori, citó de pág. 126.
259 Luigi Sironi, Le feste e de' Ponzelli italiani, 1674, pág. 76: «Este Hombre era un gran motivo, pero no Ideal, lo que quiere decir que no sabe hacer nada sin el natural delante.» [N. del T.: en italiano en el original.] Cfr. también, por ejemplo, Giov. Baglione, Le Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti, 1642, pág. 138: Caravaggio tiene una buena «maniera» que había tomado coloreando del natural, aunque en la representación de las cosas no tenía mucho juicio para elegir lo bueno y dejar lo malo. [N. del T.: en italiano en el original.] O Scannella, op. cit., pág. 52 y ss.: evocado de especial talento, con el que en sus obras ofrece a la vista una extraordinaria y singular imitación de la realidad, y no inferior y hasta quizá superior a cualquier otro en imprimir fuerza e importancia al cuadro, privado de la base necesaria del buen dibujo, se dio a conocer después falta de invención y como desdén de toda bella Idea, gracia, decoro, Arquitectura, Perspectiva y otros similares fundamentos convenientes. [N. del T.: en italiano en el original.]
260 Bellori es el que pronunció las palabras de «corruzione di nostra età»; creía que había que volver a luchar por conseguir todo lo que había conquistado el Renacimiento.
261 Así Bellori, cit. en pág. 126.
264 El juicio de Watzel (op. cit., pág. 5): «Dóndequiera que aparezca la tendencia a Rafael (o sea, el dictum de la "corta idea"), ésta se vuelve hacia el arte naturalista» ha de ser completado en cuanto que Bellori, y con él toda la teoría clasicista, lo esgrimía no sólo contra el "naturalismo", sino también contra el "manierismo".
257 La Idea de Bellori, como documento fundamental de la concepción artística del clasicismo, está reproducida in extenso en el apéndice II.

El tratado de "La Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto" 257 comienza con una introducción de auténtico carácter neoplatónico: el espíritu creador eterno generaría, en profunda autocontemplación, las imágenes originales y los modelos de todas las criaturas, las Ideas. Sólo que, mientras que las esferas celestes, no sujetas a mutaciones, expresan estas Ideas con pureza y belleza absolutas, los objetos terrenales, a causa de la irregularidad de la materia, aparecen sólo como imágenes deformadas e impuras de esas Ideas; así, por ejemplo, la belleza de las criaturas humanas se convierte con demasiada frecuencia en fealdad y deformidad. Por tanto, le corresponde al artista la tarea que cualquier metafísica neoplatónica le atribuirla: también él, «imitación del Suelo Artista», debe llevar dentro de sí una imagen pura de la Belleza, a cuya semejanza puede ser «corregida» la naturaleza.

Y hasta aquí los postulados de Bellori habrían podido hallarse también en Lomazzo o en cualquier otro teórico neoplatónico de la época manierista, pero entonces surge una ruptura imprevista: a aquella Idea inmanente al espíritu del artista no le corresponde ni un origen ni un valor metafísicos (ya que, si no, se habría dado paso a aquella reproducible opinión según la cual el artista no necesitaba en absoluto la contemplación de la realidad sensible, o sólo precisaba de ella para animar y aclarar sus propias imágenes interiores), sino que la Idea artística en cuanto tal proviene de la contemplación de lo sensible; sólo que se manifiesta en ella en una forma sublimada y purificada. «Mediante una selección entre las bellas naturales, supera a la naturaleza», y, como está escrito en el epígrafe de toda la obra, ella es lo verdadero en un aspecto sublimado: «Originata dalla natura supera l'origine e fasi originale dell'arte» (procedente de la naturaleza, supera su origen y se convierte en modelo del arte). Y hasta una sentencia de Platón tiene que soportar el servir —mediante la alteración de su verdadero significado— para demostrar que la Idea no es otra cosa que «una perfecta cognición de la cosa, que comienza en la contemplación de la Naturaleza». Vemos, por tanto, cómo la doctrina de las Ideas de Bellori, después de aquel arrebato neoplatónico, vuelve a orientarse hacia aquella concepción según la cual la Idea no habita en el hombre a priori, sino que es adquirida a posteriori mediante la contemplación de la naturaleza («la Idea es el resultado de la experiencia», como dijo Goethe); y sólo en base a esta nueva interpretación puede el autor sostener la lucha también en el otro frente. Hay que condenar a los «Naturalistas» que no se forman idea y que, «confiando en el modelo», copian servilmente hasta los defectos de los objetos naturales; pero también...
hay que condenar a aquellos que «sin conocer la verdad» reducen la facultad artística a un simple ejercicio y, despreciando el estudio de la naturaleza, pretenden trabajar «de maneras» o siguiendo una simple «idea fantástica», como se dijo una vez. Desde este punto de vista se comprende que Bellori, para su definición del concepto de idea, más que a los testimonios de platónicos y neoplatónicos auténticos, se remitiera a los postulados de aquellos artistas y teóricos del Renacimiento, como Rafael, Alberti y el propio Leonardo da Vinci, que fueron seguidores de la naturaleza; también se comprende que creyera deber introducir en una conocida proposición de Cicerón (que siempre, incluso en Melchion, había sido interpretada correctamente) algunas importantes modificaciones para poder adaptarla a un nuevo concepto: donde en Cicerón dice (en el texto de Victorios utilizado por Bellori) que las obras de arte ostensibles a la vista se refieren a una imagen interior pensada («cuius ad ex cogitationem speciem referatur ea, quae sub oculis cadunt»), en la traducción de Bellori dice que los objetos naturales visibles se asemejan a una representación interior imaginada («valla cui imaginata forma imitando si rassomigliano le cose, che cadono sotto la vista»). En Cicerón la Idea excluye cualquier contemplación sensible; en Bellori, en cambio, se une a ella; en el primero, la obra de arte visible se relaciona con la Idea como con algo superior; en el segundo, el objeto natural puede adecuarse a la Idea como de igual a igual.

Si el arte clasicista puede definirse como un arte clásico que, después de un pasado alejado del ideal clásico y fuera ya del ámbito de un mundo clásico, ha tomado conciencia de su propia esencia, lo mismo puede decirse de la teoría artística clasicista, tal y como la encontramos en Bellori: igual que su postulado de una transacción intermedia entre imitación de la naturaleza y superación de la naturaleza no había sido desconocido para la teoría artística del Renacimiento, pero sólo había sido elevado expresamente a programa por Bellori, también su doctrina de las ideas es, en cuanto al contenido, casi idéntica a la del Renacimiento, sólo que ahora, frente a las doctrinas manieristas y naturalistas, aparece formulada por primera vez en modo explícito y ya basada en demostraciones históricas y filosóficas. A la metafísica del Cinquecento tardío, que trataba de resolver en Dios la oposición entre sujeto y objeto, sigue de nuevo una concepción que intenta armonizar de manera inmediata el sujeto con el objeto, el espíritu con la naturaleza; y frente a la Omnipotencia Divina quiere volver a imponer la capacidad de conocimiento del hombre. Pero ya no se podía dejar de tener en cuenta el extravió del conocimiento humano: al igual que la doctrina artística del Renacimiento, la doctrina artística del clasicismo también afirma que la Idea no es sino una visión de la naturaleza «purificada» por nuestro espíritu; pero mientras que aquéllas, como vimos, había encontrado ya esta solución al problema del sujeto-objeto, incluso antes de que el problema hubiera sido formulado expresamente como tal, esta última, en cambio, después de que el pasado inmediato había dejado que se agudizara este problema, debía ahora

dirittria, como él dice, utilizando esta expresión tan poco lisonjera, mientras que Comanini todavía daba su plazo a los representantes de la representación «clásica».

ocuparse, para dar a la solución antigua una fórmula nueva y programática, de fundamentarla sistemáticamente (y de aquí deriva también el planteamiento cosmológico neoplatónico) y de defenderla polemicamente contra otras formas de pensamiento presentes y pasadas. Así se comprende que aquella misma doctrina de las ideas, que hasta entonces no había encontrado su expresión más que en las proposiciones esporádicas y aisladas de Alberti, Rafael o Vasari, fuera elevada a «sistema» ahora en la época del clasicismo; el tratado de Bellori, que por su parte resumía la opinión de un vastísimo círculo de artistas y teóricos, y que ya por su tamaño y por el aparato filosófico e histórico se daba a conocer como una proclamación programática, en realidad no manifesta otra cosa que aquél concepto de la Idea que se tenía en el Renacimiento clásico, pero ahora lo conforma tal y como entrará en la crítica francesa y alemana261 y como

---

260 Los textos antiguos que no pertenecen aún al dominio de la teoría del arte fueron tomados por Bellori en su mayor parte de la compilación editada en 1637 de Francisco Junius, De pictura veterum (sobre todo del cap. I, § 3, y del cap. II, § 2), que también Höggstrand (op. cit., VIII, 3, págs. 286 y ss.), entre otros, utiliza mucho.

261 Bellori, no sólo como teórico de la Antigüedad, sino también como teórico del arte, fue el «promotor de Winckelmann»: la doctrina de la «Belleza ideal» de Winckelmann, tal y como él la expresa en la Historia del Arte de la Antigüedad (Geschichte der Kunst des Altertums, IV, 2, §§ 33 y ss.), coincide totalmente —hasta en el rechazo del neoplatonismo, que aquí está algo más acentuado, quizá más que por la influencia de Shaftesbury, por la de Rafael Mengs— con el contenido del concepto de Rafael, al que también debía el conocimiento de las ideas de Winckelmann, de Reni, y que cita expresamente entre sus fuentes en las Anmerkungen z. Gesch. d. Kunst d. Altertums, 1679, pág. 36.

Tanto más digno de destacar es cómo, por el contrario, la doctrina de la Belleza de Poussin diverge de la de Bellori, mostrándose auténticamente neoplatónica: mientras que el gran arquitecto aleman toma el pensamiento de Bellori, después de haber muerto éste, y lo desarrolla, el gran pintor francés, que vivió en estrecha relación personal con Bellori, tomó su teoría de la Belleza casi textualmente del Comentario al Simposio de Cicero, o de la Idea del Tempio della pittura de Lomazzo, con la que también podría haberse inspirado el grandioso filósofo que es el padre de la belleza creada, con el que él conocía mucho: tan indescifrable era la fascinación de esta metafísica neoplatónica que ni siquiera la clarividente inteligencia del gran clasicista francés pudo sustraerla a la crítica. A continuación siguen las frases de Poussin (que deben compararse con los párrafos de Ciccro y Lomazzo citados) (Bellori, op. cit., pág. 36 ss., [Bellori, op. cit., pág. 36 ss.]; [Bellori, op. cit., pág. 36 ss.]; [Bellori, op. cit., pág. 36 ss.]) (Bellori, op. cit., pág. 36 ss.); [Bellori, op. cit., pág. 36 ss.]).

La idea de la Belleza no gobierna a la materia que no está más preparada posible; esta preparación consiste en tres cosas: en el orden, en el modo y en la especie o forma. El orden significa la distancia entre las partes, el modo se refiere a la cantidad, la forma consiste en las líneas y en los colores. No hasta el orden y la distancia entre las partes, y que todos los miembros del cuerpo tengan su sitio natural, si no se añade el modo, que dé a cada miembro el tamaño debido en proporción al cuerpo, y si no concurre la especie, para que las líneas estén hechas con gracia y con agradable armonía de líneas y sombras. Y de todo esto se deduce claramente que la belleza está totalmente alejada de la materia del cuerpo, y jamás se acerca a él si no está dispuesta con estas preparaciones incorpóreas. Y termina: "Y aquí se concluye que la Pintura no es más que una idea de las cosas incorpóreas, aunque muestre los cuerpos representando sólo el orden y el modo de las especies de las cosas, y que está más atenta a la idea de la belleza que a todas las demás" (N. del T., en italiano del original). Conclusión que resulta evidente, mientras que se considera el arte como el realizador designado de la que en las frases precedentes es denominada «Belleza» —cosa que por lo menos en Ficino, como ya sabemos, aún no se había producido—. También se ve aquí con cualidad de precisión han de ser consideradas las proposiciones de los artistas teorizadores: desde luego una tesis de este tipo es de por sí de capital importancia —y aún más importantes son los desarrollos individuales de tales tesis—, pero se requiere un detenido examen antes
—a pesar de las protestas del «Sturm und Drang» y del romanticismo y de la despiadada crítica de Rumohr— sobrevivirá hasta los umbrales de nuestra época actual. «Originata dalla natura supera l'origine e fassi l'originale dell'arte»: sólo con estas palabras fue sellada la transformación de la Idea en «Idea».

Con esta postura, que combatía al mismo tiempo contra la metafísica y contra el empirismo, se explica el singular carácter polémico y normativo de la concepción estética clasicista, que precisamente a través de este doble lucha había llegado a la conciencia de sí misma; así se explica también la afirmación (que ni siquiera la doctrina estética del manierismo había acentuado con tanta energía) de que el arte, igual que precisa necesariamente de la naturaleza como sustrato o material para el proceso de sublimación que le corresponde llevar a cabo, también es necesariamente superior a la naturaleza común, aún no sujeta a este proceso de sublimación; y también se explica la afirmación de que la simple imitación de esa naturaleza ha de ser siempre considerada de valor absolutamente inferior. Incluso un Lomazzo (y no digamos ya Zuccari o los teóricos de la generación anterior), aun con todas las exaltaciones neoplatónicas a la Belleza, se atiene al criterio que aprecia la fiel imitación de la naturaleza. Ahora, y sólo ahora, se llega a comprender por primera vez que idealismo y naturalismo, estudio de la Antigüedad y estudio de los modelos, son oposiciones lógicas; ahora, y sólo ahora, la comparación del arte con un «Momo imitador de la naturaleza» adquiere ese significado condensatorio que, por ejemplo, tiene también en Winckelmann. Bellori no se cansa de acumular demostraciones de que el hombre pintado...
Miguel Angel y Durero

Tras los studies de Ludwig von Scheffer, Borinski y Thode no hay ya necesidad de discutir que la visión del mundo expresada por Miguel Angel en sus poesías está inspirada esencialmente en la metafísica neoplatónica que, tanto directa como indirectamente (directamente por su familiaridad con Dante y con Petrarca e indirectamente por la incontestable influencia de los círculos humanistas florentinos y romanos), se había abierto camino en su pensamiento.

Ni Condívi cuando, con su característica ingenuidad, refiere haber oído decir a muchos competentes en la materia —ya que él desconocía a Platón— que lo que Miguel Angel hablaba sobre el amor no era más que lo que estaba escrito en Platón, ni Francesco Berni, cuando escribe:

«He visto qualche sua composizione,
Sono ignorante, e pur direi d’havelle
Letto tutte nel mezzo di Platone.»

267 Michelangelo, eine Renaissancestudie, 1892.
268 Die Rätsel Michelangelos, 1908.
269 Michelangelo II, 1905, sobre todo págs. 191 y ss.
270 Condívi, op. cit., cap. 56, pág. 204.
vienen a decir gran cosa. Igual que Petrarca en una canzone\textsuperscript{272}—que, por cierto, también sirvió de modelo a Miguel Angel—ve irradiar de los ojos de Laura la luz que le señala el camino hacia el Cielo, también Miguel Angel, al ver a la amada, se siente elevado hacia Dios\textsuperscript{273}, y proclama repetidas veces que la belleza terrenal no es más que el «velo mortal» a través del cual reconocemos la Gracia divina, y que nosotros la amamos y debemos amarla sólo en cuanto que refleja lo Divino\textsuperscript{274} (así como, a la inversa, es el único camino por el que podemos acceder a la contemplación de lo Divino)\textsuperscript{275}, y que la visión de la perfección corpórea eleva al «ocio sonoro» a alturas celestiales\textsuperscript{276}. El concepto de la \textit{άνόητος}\textsuperscript{277} le resulta tan desconocido como los mitos de las almas aladas\textsuperscript{278} y de la transmigración de las almas\textsuperscript{279}, y expresa bajo nuevos aspectos el contraste entre el amor sensual que domina al alma y el Eros platónico por excelencia\textsuperscript{280}. No es ninguna casualidad que fuera precisamente Miguel Angel el que le restituyó aquel significado simbólico-moralista que había tenido en Plotino y en el neoplatonismo tardío al concepto—de por sí no específicamente neoplatónico y convertido ya en habitual en la teoría del arte de su época—de que la obra plástica resulta de la «supresión de lo superfluo»\textsuperscript{281}. El extraer la forma pura de la masa de piedra bruta le parece siempre el símbolo de una \textit{kάθαρος} o de un Renacimiento\textsuperscript{282}; de una \textit{kάθαρος} que realmente no es ya, como en Plotino, una autopurificación, sino que (y este pasaje no proviene de los antiguos, es más, es específicamente miguelangélico) sólo puede realizarse en virtud de la influencia, llena de gracia, de la «Donna»:

«Si come per levar, Donna, si pone
In pietra alpestra e dura
Una viva figura,
Che là più cresce, u'più la pietra scema:
Tal alcun'opre buone,

\textsuperscript{272} Petrarca I, Canzone IX:

«Gentil mia Donna, io veglio
Nel mover de'vostri occhi un dolce lume
Che mi mostra la via, ch'al Ciel conduece»;

cfr. Michelangelo, Frey CIX, 19:

«Veggio co'be'i vostri occhi un dolce lume».

\textsuperscript{273} Frey LXIV.

\textsuperscript{274} Frey CIX, 105; cfr. entre otros, también, XXXIV, CCR, LXV. Para la «metafísica de la luz», que aparece aquí citada con mucha frecuencia, cfr. notas 68, 93, 122, así como págs. 52 y ss.

\textsuperscript{275} Frey CIX, 99.

\textsuperscript{276} Frey XCIV. Sin embargo, de vez en cuando se abre paso la pasión por lo «bello empírico», derrumbando las barreras de la tradición platónica: Frey CIX, 104.

\textsuperscript{277} Frey LXV.

\textsuperscript{278} Frey XCI.

\textsuperscript{279} Frey CIX, 24; cfr. Frey CXLVI.

\textsuperscript{280} Frey CIXI, LXIV, Guasti, pág. 27.


\textsuperscript{282} Cfr. Borinski, \textit{Die Antike in Poetik und Kunsttheorie}, págs. 169 y ss.

Per l' alma, che pur trema,
Cela il soverchio della propria carne
Con l'inculta sua cruda e dura scorza.
Tu pur dalle mie stromme
Parti puo'sol levarne,
Ch'in me non è di me voler nè forza»\textsuperscript{283}.

Todavía se refiere Miguel Angel, con similar alegorismo, a esta evocación de la figura oculta dentro de la piedra (también de la \textit{Nottò} dijo en algunas ocasiones que él no la había creado, sino liberado del bloque) en otra poesía:

«Non ha l’ottimo artista in se alcun concetto,
Ch’un marmo solo in se non circoscriva
Col suo soverchio; e solo a quello arriva.
La man che ubbidisce all’intelletto.
Il mal ch’io fuggo, e bel ch’io prometto,
In te, Donna leggiadra, altera e diva,
Tal si nasconde; e perché piu non viva,
Contraria ho l’arte al disiato effetto.
Amor dunque non ha, né tua beltate,
O durezza, o fortuna, o gran disdegno,
Del mio mal colpa, o mio destino o sorte,
Se dentro del tuo cor morte e pietae.
Porti in un tempo, e ch’el mio basso ingegno
Non sappia, ardoendo, trarre altro che morte»\textsuperscript{284}.

Igual que el bloque de piedra—viene a decir el soneto más o menos—contiene en sí la posibilidad latente de cualquier figura que pueda imaginarse el artista, y que depende de su facultad artística el que ésta se realice de una

\textsuperscript{283} Frey LXXXIV (cfr. también Frey CXXXV) y Guasti, pág. 171: «...Simil di me model di poca stima
Mio parto fo, per cosa alta e perfetta
Da voi rinacer poi, Donna alta e degna,
Se l' poco accresce e mio soverchio luma
Vostra merce...»

Semejante interpretación (cfr. nota 59) se podría también comparar con la alegorización—igualmente subjetivo-erótica—de mitos antiguos, característica del artista Miguel Angel y de su círculo (cfr. Panofoxy, «Jahrh. f. Kunstgeschichte» I (XV), 1922, fasc. 3). En Schiller, que también recogió en algunas ocasiones la comparación del bloque de mármol, esta imponente erótico-subjetiva se inclina de nuevo hacia un significado ético-objetivo: «Un bloque de mármol, aunque sea y permanezca inamovible, puede convertirse en una figura viviente por obra del arquitecto o del escultor; un hombre, aunque viva y tenga un rostro, no por ello tiene un rostro viviente» (\textit{Uber die äst. Erziehung d. Menschen}, carta 15); Y para un teólogo, Geller von Kaisersberg, la antigua representación de la \textit{apollinaria} no es utilizada para comparar el perfeccionamiento del propio ser, sino con el de la purificación de la «viva Deus»: «Un escultor, cuando quiere hacer y esculpir una imagen, toma madera de tilo o de otra clase, y no hace otra cosa que quitar, escupiendo siempre... y de ello resulta una figura bonita y bien acabada. Pero un pintor debe aitadir si quiere pintar una imagen...» Así debe el devozo como un escultor apartar de Dios todo lo concreto perceptible a los sentidos, y, por tanto, imperfecto, ya sean Angeles, Santos, Cielo o tierra, para alcanzar la pura y perfecta visión de Dios (Brosamlein, Estrasburgo, 1517, fol. XLIII v.).

\textsuperscript{284} Frey LXXXIII.
u otra forma, también están latentes en la naturaleza de la amada o del ama-
do... tanto el mal como el máximo bien y la misericordia como la muerte, y sí se manifiesta una en vez de otra, el único culpable es el talento del «amator». El pensamiento de que la realidad empírica del objeto amado no sea, para el que es amante en el más alto sentido de la palabra, más que una materia bruta o, en todo caso, el medio o la ocasión para una visión interior en la que se genera el objeto característico del amor o, por así decirlo, la idea erótica, vuelve a corresponder a la concepción neoplónica y, y se podría considerar casi genuinamente platónica la interpretación de la esencia de la Idea artística que encontramos aquí expresada. Pero, de hecho, las circunstancias son algo más complicadas. En primer lugar, hay que preguntarse si lo que Miguel Angel llama, aquí y en otras ocasiones, «concetto», indicando la representación interior del artista, no corresponde en realidad a lo que, en otras fuentes, estamos acostumbrados a ver designado como «idea»; a esta pregunta preliminar hay que responder afirmativamente, sobre todo porque la equivalencia de ambos términos era habitual en el lenguaje de la época y, en segundo lugar, porque el propio Miguel Angel (que por lo que parece intentó siempre evitar el término «idea») utilizó la palabra «concetto» como equivalente, distinguiendo siempre rigurosamente entre ésta y la palabra «immagine» semejante a ella: «immagine» significa, según el sentido literal ya formulado por San Agustín y por Santo Tomás de Aquino, aquella representación que «ex alto procedit», es decir, que reproduce un objeto ya existente; «concetto», en cambio —cuando no está simplemente sustituyendo a «pensamiento» o «esbozo»—, significa la libre representación creadora, que

286 Cfr. Frey LXV.

287 A otro sombrero, en el que es tratado el mismo problema en forma de diálogo entre Eros y el Poeta (Frey XXXIII), se le puede aplicar un interesante paralelo de Giordano Bruno: «Creo que no es la figura ni la especie sensible, o inteligiblemente representada, la que conmueve por sí; porque mientras uno está mirando la figura que se manifiesta a los ojos, aún no llega a amar; sino que desde el instante en que el alma conosce in si misma sin figura imaginada, ya no viable, sino pensable, no visible, sino individual, ya no bajo especie de cosa, sino bajo especie de bueno o bello, entonces nace inmediatamente el amor» [N. del T.: en italiano en el original] (Eremita di Firenze I, 4, op. cit., págs. 345 y ss.).

288 Cfr. nota 143.

289 La tercera expresión, «formas», frecuentemente utilizada como sinónimo de «idea» no se tiene en cuenta en Miguel Angel, o significa simplemente «aspectos» (cfr., por ejemplo, Frey CIX, 61), o, en el sentido de la terminología del esotéricismo periapatético (sermata est forma corporis), «alma»; así, por ejemplo, en Frey CIX, 105:

«Per ripetere là dove venne fora L'immortal forma al tuo caro terremo...»

Esta interpretación (cfr. Scheffer, op. cit., pág. 92, nota 2) viene a ser confirmada por el hecho de que en el mismo contexto la «immortal forma» puede sustituirse por «alma diva» (Frey CXIXIII; cfr. también Frey CIX, 103, líneas 4-6).

289 Cfr. nota 92.

290 Así, Frey XXXIV, línea 3; XXXVI, estancia 10, lin. 4; LXII, lin. 3; CIX, I, lin. 12; CIX, 25, lin. 7; CIX, 103, lin. 2. Además, la palabra «immagine» o «imago» naturalmente adquiere también un sentido concreto refiriéndose a una figura real, pintada o escultórica: cfr., por ejemplo, Frey LXV, lin. 3; CIX, 53, lin. 2; CIX, 92, lin. 3.

291 Así, Frey CIX, 59, lin. 2; CXLIV, lin. 2.

constituye su propio objeto, de forma que por sí misma puede convertirse en modelo de una representación exteriorizada; expresado escolásticamente, es la «forma agens», no la «forma acta». Así, el buen artista realiza su obra siguiendo al «bono Concetto» y los pensamientos de Dios, que deben ser venerados y amados en el rostro de las criaturas bellas como obras de arte del Creador, son definidos como «divini Concetto».

Por lo tanto, no hay duda de que la palabra «concetto» en la poesía a la que nos referimos puede ser traducida sin más por la de «idea». Pero, ¿hasta qué punto el sentido que Miguel Angel atribuye a estas palabras aquí y en otros lugares concuerda con el que le atribuyen los neoplatónicos? Afortuna
damente poseemos un detallado comentario, admitido por el propio Miguel Angel, al soneto «Non ha l’ottimo artista in se alcun concetto...», cuyo autor es el poeta Varchi, el ya mencionado académico florentino. Este comentario, ante todo, confirma lo que ya parecía demostrar la práctica lingüística: «Aquí hay que tomar el "Concetto" de nuestro poeta como equiva
tele a lo que antes dijimos era llamado Idea por los Griegos, exemplar por los latinos y modello por nosotros; es decir, a aquella forma o imagen —llamada por algunos intenzione— que tenemos dentro del pensamiento de todo aquello que queremos desear, hacer o decir; la cual, aunque espiritual, es sin embargo causa eficiente de todo lo que se hace o se dice. Como decía el Filósofo en el séptimo libro de la primera Filosofía: "Forma agens respectu lecti est in anima artificialis".

Pero lo extraño es que Varchi, un gran platonista, interpreta aquí en sentido puramente aristotélico la noción de la esencia de este «concetto» artístico ideal presentado en la poesía miguelangelesca, y su relación con la obra de arte real. Si ya en el párrafo que acabamos de citar recuerda el libro séptimo de la metafísica, más adelante cita hasta el comentario que de este mismo libro realiza Avverroes, y toma su formulación: «Ars nihil aliud est, quam forma rei artificialis, existens in anima artificialis; quaest principium factuum formae artificialis in materiae...» Y de hecho, en la poesía de Miguel Angel no hay
nada que se oponga a semejante acepción del término «concetto». Realmente el pensamiento de que la Idea de la obra de arte preexiste en el artista en acto (συνεφάσις) es tan aristotélico como la afirmación de que la propia obra de arte existe encerrada en el mármol o en la madera en potencia (στόχος); sólo sería platonico, o mejor, neoplatónico, si se hubiera afirmado una absoluta supremacía de la Idea sobre la obra de arte hecha realidad. Pero éste no es el caso: igual que al pensamiento de Miguel Angel debía de resultarle evidente que la obra de arte no se produce mediante la simple copia de un objeto dado desde el exterior, sino por la realización de una idea interior, también se guardaba mucho de sostener que esta realización material permaneciera siempre y necesariamente detrás del ένδον ειδος en el alma del artista (aunque él, al considerar lo bello natural, destacaba continuamente la incomprensible distancia entre Belleza celestial y Belleza terrenal, entre visión interior y visión exterior). Y al igual que, en contraposición a la concepción de los clásicos y del clasicismo, rechazó el hacer provenir la Idea artística de la experiencia sensible, no creyó que fuera necesario el afirmar expresamente, al modo de la metafísica manierista, su procedencia de una esfera sobrenatural.

El arte, al no ser rechazado —como todo lo terrenal— por el fervor religioso de su anclanza, en el fondo le sirvió como intermediario, como un puente tendido sobre el abismo que existe entre la realidad y la Idea; y no sin intención pudo preferir el término «concetto» al de Idea, del que ya habían abusado bastante los escritores coetáneos, y que en cambio él, como auténtico conocedor del neoplatonismo, reservaba para un concepto trascendente: los «Pensamientos» artísticos de Miguel Angel no tenían necesidad de vangloriarse de un origen divino y de una belleza sobrenatural, igual que no tenían necesidad de justificarse a sí mismos con tales reivindicaciones.

Totalmente distinto, pero no menos excepcional, es el significado que adquiere la Idea artística en el pensamiento de Durero. En su espíritu la tendencia a una reglamentación racional del arte, propia de la teoría artística italiana que él aceptó apasionadamente, se encuentra con una convicción casi romántica del valor individual del «Ingenium» artístico, interpretado como un don especial. El mismo hombre que durante media vida había trabajado de afianzar el fundamento ultrasubjetivo de la creación artística, que se había esforzado en reconocer las leyes, consideradas obligatorias, de la armonía y de la belleza, formula por otra parte la opinión, que él mismo juzga insólita y sólo inteligible para los «artistas poderosos», de que uno, en un pequeño y sencillo dibujo, puede ofrecer algo mucho más significativo que otro en una pintura de gran tamaño que le haya costado meses y años de trabajo; que uno, en la reproducción de una figura fea, puede revelarse como mayor artista que otro en la reproducción de una bella: «Porque es un gran arte aquel en que en toscos objetos rústicos puede manifestar una fuerza y un arte apropiadost y este don es admirable. Porque el propio Dios concede a algunos la facultad de hacer algo bueno, sin igual en su época, que no lo ha habido desde mucho tiempo atrás y que tardará mucho en volverlo a haber.»

Con esta escisión interna (ya que una línea coherente de pensamiento romántico-individualista habría conducido ad absurdum todos los esfuerzos de la teoría artística del Renacimiento) Durero llegó, incluso antes que los Italianos, a considerar problemática la relación entre ley y realidad, entre genio y norma, entre objeto y sujeto. Advirtió la imposibilidad de establecer un único canon de belleza universalmente válido, pero también advirtió que era imposible conformarse con la simple imitación de lo sensiblemente dado, y llegó finalmente a la conclusión de que tanto el método matemático de las proporciones como el empirismo de la imitación de los modelos, no son para el auténtico artista más que las prenasas —realmente necesarias— de la libre creación originada por el espíritu, que, sin embargo, por un lado, se basa en algunas normas, y, por otro, debe permanecer en contacto con la naturaleza: «El que está muy acostumbrado a tomar medidas, automáticamente míde "a ojo"; el que se ha forjado copiando mucho (es decir, reproduciendo la naturaleza), automáticamente se forma un "secreto tesoro en el corazón" del que puede extraer todo lo que ha acumulado dentro de mucho tiempo».

Con ello Durero se aproximó mucho a lo que en la doctrina artística italiana de la época se conocía bajo el nombre de «Idea». Pero él mismo utiliza esta palabra —porque también él la utiliza, y precisamente en algunos fragmentos que son ya de 1512— con un significado totalmente distinto y muy peculiar: «Hace muchos siglos el gran arte de la Pintura fue tenido en gran estima por los más poderosos soberanos, por lo que éstos encargaron a los buenos artistas y les rendían honores, ya que consideraban tal riqueza de talento casi como una creación divina. Porque un buen pintor está en su interior lleno de figuras, y si fuera posible que viviera eternamente, siempre tendría alguna obra nueva que extraer de aquellas Ideas interiores sobre las que escribe Platón».

Así, pues aquí la Idea no es, como lo era para la especulación del Renacimiento, el resultado final de una experiencia exterior, sino que —aproximándolo

299 En una poesía amorosa del período juvenil (Frey IV) Miguel Angel interpretó la «teoría de la elección» en sentido metafísico e incluso teológico: la selección de lo mejor no se efectuaba por los hombres, sino (para crear a la amada) por Dios, para el que no existe oposición entre lo creado y lo que está por crear: «Colh, che l'uto fa, fece ogni parte, E poi di tutto la piu bella scelse, Per mostrar quivi le sue cose excelse Com'ha fatt'or con la sua divin'arte.»

200 Lange y Fuchs, op. cit., pág. 227; se puede comparar palabra por palabra con Ficino, Comm. in Sympos. (Opera II, pág. 1336):

<table>
<thead>
<tr>
<th>Durero</th>
<th>Ficino</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>«De ello se manifiesta el secreto tesoro que se encuentra en el corazón...»</td>
<td>«Qui inclinatione gravitatis thesaurum pernietralibus suis abscollit omnium negligit...»</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Pero el contenido del pensamiento es tan distinto en ambos que hace que resulte problemática la relación de inmediata dependencia entre los dos textos.

Lange y Fuchs, op. cit., págs. 297, 27 y ss., e ibid., págs. 295, 8 y ss.
dose mucho más a la concepción medieval y neoplatóntica, que sólo mucho más tarde será acuñada por la teoría artística italiana —es una representación exclusivamente interna, algo así como lo que el Maestro Eckhart había dicho sobre la imagen interior del alma; y, lo que es más importante, si, por otra parte, las Ideas son lo que garantiza a la obra de arte una validez y belleza objetivas, el verdadero rasgo distintivo de éstas es para Durero su inmesidad y originalidad, es decir, el que confieran al artista la facultad de extraer siempre algo nuevo de su espíritu. La doctrina de las Ideas, que adquieren aquí casi el carácter de inspiraciones, se acomoda a aquel concepto romántico del genio que ve el rasgo distintivo del verdadero arte en la exactitud y en la belleza, sino en una infinita plenitud creadora, siempre original y sin precedentes.

Difícilmente puede negarse que el sentido literal de aquella frase de Durero: «Porque un buen pintor está en su interior lleno de figuras, y si fuera posible que viviera eternamente, siempre tendría algo nuevo que expresar a través de sus obras, extrayéndolo de las Ideas interiores sobre las que escribe Platón», está doblemente condicionado por otras formulaciones: por un lado, recuerda un párrafo de Ficino, en el que también nos hace pensar otra frase, frecuentemente citada, del mismo fragmento: «unde divisus influexus oraculique ex alto repletas nova quaeam in usitutuque semper excogitatio et futura praedicit» 301, y, por otro, evoca la famosa frase de Séneca: «Haece exemplaria rerum omnium deus intra se habet...plenas his figuris est, quas Plato ideas appellant». 302 Pero de la mezcla de estas dos proposiciones tan distintas surgio algo totalmente nuevo: si Séneca dice de Dios que —hablando en términos de Durero— está en su interior lleno de figuras, Durero lo dice del hombre; y si Ficino, en su falta esencial de interés por las artes figurativas, con su frase sobre los divinos influexus, persigue sólo la exaltación casi proliéica de ciertos filósofos (que para él significan lo mismo que teólogos o videntes). Durero traslada aquellas palabras a los pintores. Con ello unió el concepto de inspiración artística y dio a su afirmación —que casi ofendería a una mentalidad eclesiástica—, de que la actividad artística es «una creación semejante a Dios, una base de incomparable profundidad. Pero hasta esta misma frase posee un carácter realmente humanista, que fue también muy usual en la teoría artística italiana, como se podría demostrar con numerosos ejemplos;»

301 Ficino, Libri di vita tripli I. 6 (Opera I, pág. 498): la frase de Durero, que se refiere a esto, porque esto vendrá de la infusión suprema (Lange y Fuhse, págs. 297, 29), ha sido ya unida por Karl Giehlow («Mitt. d. Ges. f. wissenschaft. Kunst», 1904, pág. 68) a la proposición de Ficino citada en el texto.

302 (Epist. LXV, 7, cit. nota 41) «Haece exemplaria rerum omnium Deus intra se habet...plenas his figuris est, quas Plato ideas appellant...»

Séneca

(L-F. 298, 1 = 295, 13)

«Porque un buen pintor está en su interior lleno de figuras, y si fuera posible que viviera eternamente, siempre tendría algo nuevo que expresar a través de sus obras, extrayéndolo de las Ideas interiores sobre las que escribe Platón.»

de hecho ésta afirma repetidas veces que el artista «crea» sus obras («imitación del Sumo Creador» y que es casi un «alter deus»). 303 La Edad Media había acostumbrado a comparar a Dios con el Artista para hacernos comprender la esencia de la creación divina; la Edad Moderna compara, en cambio, al artista con Dios, para heroizar la creación artística: es la época en la que el artista se hace «divino».

La contraposición entre «doctrina de las Ideas» y «teoría de la imitación», que se encuentra en la teoría artística, se pone en claro a modo a la contraposición gnóstica-logica entre «simpatismo» y «conceptualismo» (en sentido lato). Tanto en una como en otra la actitud del sujeto con respecto al objeto se interpreta unas veces como una mera reproducción imitativa, otras como una creación constructiva llevada a cabo por Ideas inatas y, finalmente, otras, como una abstracción que elige entre los elementos dados y sintetiza lo elegido. Tanto en una como en otra se evidencia la constante vacilación entre estas distintas posibilidades y la insoluble dificultad de demostrar —sin recurrir a una instancia trascendente— el acuerdo necesario entre lo sensiblemente dado y el conocimiento, a menos que se suponga una «cosa en sí» con la que la representación intelectual, ya sea ésta simple reproducción o libre creación, realmente sólo pueda y deba concordar cuando cualquier tipo de principio divino garanticce la necesidad de este acuerdo. En teoría del conocimiento la suposición de esta «cosa en sí» fue quebrantada por Kant, y en cambio en la teoría artística no fue infringida hasta que lo hizo la influencia de Nietzsche-Riegel. Como creemos haber recomendado que la visión artística no se opone a una «cosa en sí», del mismo modo que no se opone al intelecto cognoscitivo —es más, igual que le sucede a éste, tal visión artística puede asegurarse de la validez de su propia experiencia precisamente porque ella misma asigna las leyes a su mundo, es decir, que no posee ningún otro objeto más que los primeros que se constituyen en ella 304, —la contraposición

303 A las opiniones de Vasari, de Zuccari, de Pacheco y de Bellori se podrían añadir infinitas más (cfr., por ejemplo, Lomazzo, Trattato II, 14, pág. 155: «Mi corto entendre creo que este ejercicio es el más excelente y divino que existe en el mundo, ya que el artista viene casi a manifestarse como otro Dios» N. del T.: en italiano en el original!); citamos dos muy bellas de Leonardo (Trattato, núms. 13 y 68): «Como el pintor es Señor de toda clase de gente y de todas las cosas. Si el pintor quiere ver bellezas, que le cautive, él es dueño de crearlas, y si quiere ver cosas monstruosas, que asusten, o que sean cómicas y ridículas o dignas de compasión, él es su dueño y Dios según otra tradición, «creador»... y en efecto, lo que existe en el universo por esencia, presencia o imaginación, él lo tiene primero en la mente y luego en las manos; y éstas son tan excelentes, que crean una armonía proporcionada de una sola mirada, al mismo tiempo que hacen las cosas.» [N. del T.: en italiano en el original]. Y después, concordando casi textualmente con Durero: «La desnudez que tiene la ciencia del pintor hace que la mente del pintor se transforme en semejante a la mente divina, ya que procede libremente a la creación de diversas esencias, de distintos animales, plantas, frutos, paisajes, campos, etc...» [N. del T.: en italiano en el original].

304 Igual que el intelecto, para el que el mundo sensible no es ni naturalizzi o objeto de la experiencia (Kant, Problemen, § 38), podemos decir que la visión artística, para la que el mundo sensible no es ni una figura ni el objeto de la representación artística; en lo que, sin embargo, hay que tener en cuenta que, mientras que la legalidad que el intelecto prescribe al mundo
entre «Idealismo» y «Naturalismo», tal y como ha dominado la filosofía del arte hasta finales del siglo XIX, y cómo se ha conservado bajo diversos disfrazos (Expresionismo e Impresionismo, Abstracción y «Einfühlungs») hasta el siglo XX, debe parecernos, en definitiva, una «antinomia dialéctica». Pero de ahora en adelante podremos comprender por qué esta contraposición pudo mover el pensamiento teórico-artístico durante tanto tiempo, instando una y otra vez a hallar soluciones siempre nuevas y siempre más o menos contradictorias. Reconocer estas soluciones en su diversidad y comprenderlas partiendo de sus premisas históricas no le parecerá algo inútil a la consideración histórica, cuando la filosofía ha reconocido que el problema que se le ha planteado es de tal índole que ella, por su naturaleza, debe renunciar a resolverlo.

APENDICE I*

EL CAPITULO DE G. P. LOMAZZO SOBRE LAS BELLAS PROPORCIONES Y EL COMENTARIO SOBRE EL SIMPOSIO DE MARSILIO FICINO

MARSILIO FICINO

[Que la Belleza es algo espiritual. Cap. III.

...Algunos opinan que la Belleza es una determinada disposición de todos los miembros, o una conmensuración y proporción con certa gracia de colorido. Opinión que nosotros no admitimos... ] Hay que añadir que esa proporción comprende todos los miembros del cuerpo en conjunto, [de tal forma que no está en ninguno de los miembros en sí, sino en todos juntos. Por tanto, ningún miembro será bello en sí], pero sin embargo, la proporción de todo el conjunto nace de las partes; [por lo que esto resulta un absurdo...].

Que la Belleza es el Esplendor del Rostro de Dios. Cap. III

El Divino Poder, superior a todo el Universo, indulgentemente infunde en los Angeles y en las almas creadas por él, así como en sus hijos, ese rayo suyo, [en el que hay fértil

sensible, y en cuyo cumplimiento se basa la propia naturaleza, es universal, la legalidad que al mundo sensible prescribe la conciencia artística, y a través de cuyo cumplimiento este se convierte en «figura», ha de ser considerada en cambio individual o mejor (utilizando una expresión recientemente acuñada) «dionisiaca» (H. Nonck, Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs, Diss., Hamburgo, 1923).

1 Marsilio Ficino, Sopra lo amore o ser Comitato di Platone, Florencia, 1546, Or. V, caps. 3 a 6, pág. 94 y ss. (cfr. con el texto original latino Opera II, págs. 1336 y ss.), Lomazzo, en la transcripción del capítulo, ha omitido mucho (por ejemplo, lo que respecta a la belleza acustica), ha añadido mucho, y lo que ha tomado, a veces lo ha citado en otro orden y por lo tanto, no es posible confrontar los pasajes paralelamente, como hasta ahora hemos venido haciendo. Los párrafos de Ficino omitidos por Lomazzo están entre corchetes, e igualmente los párrafos de Lomazzo que no corresponden a Ficino. Los demás, es decir, en los que Lomazzo depende de Ficino, están en bastarda.

2 De Ficino, cap. 3 (cp. cit., pág. 94). Se ve cómo Ficino aduce la definición de la belleza como proporción sólo para llevar ad absurdum la igualdad (en sentido platónico) Belleza = Proporción.
virtud para crear cualquier cosa. Este rayo divino imprime en éstos, como más cercanos a Dios, el orden de todo el mundo, mucho más claramente que en la materia terrenal; por lo cual, esta pintura del mundo, que nosotros vemos entera, está más clara en los Ángeles y en las almas que ante nuestros ojos. En aquéllos está la figura de todos los astros, del Sol, de la Luna y de las Estrellas, de los elementos, piedras, árboles y animales. Estas pinturas se llaman en los Ángeles modelos e ideas; en las almas, raciocinios e informaciones; en la materia terrenal, imágenes y formas. Estas pinturas son claras en el mundo, más claras en el alma y clarísimas en el Ángel. Así, pues, un mismo rostro de Dios reluce en tres espejos, por orden, en el Ángel, en el alma y en el cuerpo material: en el primero, al ser el más cercano, de manera clarísimamente; en el segundo, al estar más lejos...menos clara: en el tercero, al estar muy lejos, oscurísimamente. Después la mente santa del Ángel, como no se halla obstaculizada por el cuerpo, se refleja en sí misma, donde ve ese rostro de Dios grandemente y sin el velo, al maravillarse, al admirarse, al admirar y al maravillarse. Y nosotros llamamos Belleza a esa gloria del rostro divino, y llamamos Amor al ansiar del Ángel, por la cual se envuelve completamente al rostro divino. Oh ¡alquimia de Dios, amigos míos, que esto nos sucediera a nosotros! Pero nuestra alma, creada con la condición de estar rodeada por cuerpo material, se inclina hacia la función corporal, y, agobiada por esta inclinación, olvida el tesoro escondido en su pecho. Una vez encuerta en el cuerpo material sirve al uso de éste durante mucho tiempo, y a este menester acomoda siempre el sentido y hasta la razón más a menudo de lo que debiera. De ello resulta que el alma no contempla la luz del rostro divino que siempre reluce en ella, antes de que el cuerpo sea adulto y se despierte la razón con la que pueda observar el rostro de Dios, que manifestamente reluce a la vista en el engranaje universal. [Por cuya consideración se eleva a contemplar ese rostro de Dios, que resplandece dentro del alma. E igual que el rostro del padre es grato a los hijos, es necesario que el rostro del Padre Dios sea grato a las almas. El esplendor y la gracia de este rostro, ya esté en el Ángel o en el alma en la materia terrena, debe llamarse Belleza universal, y el apetito que hacia ésta se despierta, Amor universal. Y nosotros no dudamos de que esta Belleza sea incorpórea, ya que es evidente que en el Ángel y en el alma ésta no tiene cuerpo, y anteriormenl hemos demostrado que aun en los cuerpos es inmaterial; y ahora de ello podemos deducir que el ojo no percibe sino la luz del Sol, ya que las figuras y los colores de los cuerpos no se ven jamás si no están iluminados por la luz: y éstos no van al ojo con su materia. Y, sin embargo, parece necesario que éstos deban estar en el ojo, para que sean vistos por los ojos. Así, un rayo de sol se muestra a los ojos pintado con los colores y figuras de todos los cuerpos en los que incide; los ojos, con la ayuda de un rayo natural suyo, captan la luz del sol así pintada, y una oea que la ha enferrado, ven esta luz y todas las pinturas que hay en ella. Y, por esto, el rostro del Padre Dios se refleja en su alma. Se lo ve, se capta por medio de la vista, no en la forma de la materia de los cuerpos, sino en la forma en que éste está en la luz que la infusó en ojos. Y como él está en esa luz, separado ya de la materia, es necesariamente inmaterial. [Y está claro por qué esa luz no puede ser un cuerpo, puesto que en un momento inunda casi todo el mundo, de Oriente a Occidente, y penetra por todas partes el cuerpo del aire y del agua sin daño alguno, y no se mancha al desampararse sobre cosas corrompidas. Estas condiciones no se ajustan a la naturaleza del cuerpo, porque éste se desplaza no en un momento, sino en más tiempo, y un cuerpo no penetra otro sin que desaparezca uno u otro o ambos; y dos cuerpos se enturbian al mezclarse. Y esto lo vemos en la mezcla del agua y del vino, del fuego y de la tierra.] Así, puesto que la luz del Sol es inmaterial, lo que recibe lo recibe a su modo. Y los colores y las figuras de los cuerpos, los recibe en modo espiritual, y en la misma forma se ven recibidos por los ojos. De donde se deduce que todo lo que actúa de este modo, que es el tercer rostro de Dios, se ofrece a la vista a través de la luz inmaterial del Sol.

[Cómo nace el Amor y el Odio, y que la Belleza es espiritual. Cap. V]

De todo esto se deduce que cualquier gracia del rostro divino, que se considera la belleza universal, no sólo es inmaterial en el Ángel y en el alma, sino también en la apariencia visual. Conmovidos por la admiración, no solamente amamos este rostro en conjunto, sino también cada una de sus partes, acto en el que nace un Amor especial hacia una Belleza especial. Así podemos afecto en un hombre, como miembro del orden del mundo, máxime cuando en él resplandece manifestamente el destello de la virtud divina. Este afecto se puede dar por dos motivos: o porque nos gusta la imagen del rostro paterno, o porque la especie y figura humana bien compuesta se adapta muy bien a ese signo o razón de la raza humana, que nuestra alma tomó del Autor de todo y que conserva dentro de sí. Por lo que si la imagen del hombre exterior captada por los sentidos, al pasar al alma disiente de la figura del hombre que el alma posee desde su origen, desagradada inmediatamente, y, al ser, produce odio; si la imagen concuerda, inmediatamente agraáda y, al ser bella, se ama. Y por ello sucede que al toparnos con algunas enseguida nos agradan o nos desagradan, aunque no sepamos la razón de tal efecto, porque el hombre, obstaculizado por el ministerio del cuerpo, no mira las formas que están por naturaleza dentro de ella, sino que por la natural y oculta disconformidad o conformidad, al pulsar la forma que de la misma cosa está pintada en el alma, establece si la forma de la cosa exterior concuerda o no con su imagen, y el alma, al ser conmovida por esta oculta olfensa o halago, odia o ama dicha cosa. Ese rayo divino, del que hablamos anteriormente, infundió en el Ángel y en el alma la verdadera figura del hombre, que se debe producir completa; y la composición del hombre en la materia terrenal, que está muy lejana del divino artífice, proviene de esa figura suya completa: en la materia mejor dispuesta resulta más parecida, en la otra, menos. La que resulta más parecida, igual que se adapta al poder de Dios y a la Idea del Ángel, también se adapta a la razón y signo que está en el alma; el alma atrae por ese instintivo de adaptarse, y en esta conveniencia es lo que consiste la Belleza, [y en la aprobación consiste el sentimiento de Amor, y aunque la Idea y la razón o signo son extraños a la materia del cuerpo, sin embargo la composición del hombre se juzga similar a ellos, no por la materia o por la cantidad, sino por otra parte inmaterial. Y con arreglo a que se parece está de acuerdo con ellos, y con arreglo a su concordancia con ellos es bella, y, sin embargo, el cuerpo y la Belleza son distintos. Si alguien pregunta cómo puede parecerse la forma del cuerpo a la forma y la razón del alma y del Ángel, le dice que considere el edificio del Arquitecto. Desde el primer momento el Arquitecto concibe en su alma la imagen y equitativo Idea del edificio; después fábrica la casa (si puede) tal y como lo dispuso en el pensamiento. ¿Quién negará que la casa sea un cuerpo?, y que ésta es muy parecida a la Idea inmaterial del artista, a cuya semejanza fue hecha? Claramente se debe juzgar por un determinado orden inmaterial más que por la materia parecida. Esfuerzase un poco en extraer de ella la materia, si puedes: tú la puedes traer con el pensamiento. ¡Animelo!, extrae del edificio la materia y deja en suspeso el orden: no te quedará cosa alguna de cuerpo material, es más, el orden que salió del artista y el orden que en él permanece formarán un todo. Hay esto mismo en el cuerpo de cualquier hombre, y así encontrarás que la forma de éste, que se adapta al signo del alma, es simple e inmaterial.]

3 Cfr. sobre esta expresión pág. 38 y ss. y nota 87.
4 Cfr. con esta exposición la de Plotino, Ennead 1, 6, 3, citada parcialmente en nota 56, que concuerda con ella casi palabra por palabra.
Cuántas partes se requieren para que una cosa sea bella, y que la Belleza es un don espiritual. Cap. VI.

Finalmente, ¿qué es la Belleza del cuerpo? Ciertamente es una determinada actitud, vivacidad y gracia, que resplandece en el cuerpo por influencia de su Idea. Este esplendor no proviene de la materia, si ésta no está antes perfectamente preparada. Y la preparación del cuerpo viviente se cumple en tres cosas, orden, modo y especie. El orden significa la distancia entre las partes; el modo significa la cantidad; la especie significa líneas y colores. Porque, en primer lugar, es necesario que cada miembro del cuerpo tenga su lugar natural, es decir, que las orejas, los ojos y la nariz y los otros miembros estén en su sitio, y que los ojos estén ambos a la misma distancia de la nariz, y que las orejas estén ambas a la misma distancia de los ojos. Y esta igualdad de distancias, que corresponde al orden, aún no es suficiente si no se le añade el modo de las partes, que atribuya a cada una de las partes el tamaño debido atendiendo a la proporción de todo el cuerpo. [Es decir, que tres nacires colocadas a lo largo tengan la misma longitud que un rostro, y que los dos semicírculos de las orejas, colocados juntos, sean iguales al círculo de la boca abierta, y que esto mismo suceda con las cejas si se unen. Que la longitud de la nariz sea igual a la del labio, y a la de la oreja, y que los dos círculos de los ojos sean iguales que la abertura de la boca. Que la altura del cuerpo sea igual a la de ocho cabezas y también a la de los brazos y piernas extendidas.]

Además de esto estimamos necesaria la especie, para que los artificiosos trazos de las líneas y los pliegues y el brillo de los ojos adornen el orden y modo de las partes. Estas tres cosas, aunque estén en la materia, no pueden ser parte alguna del cuerpo. El orden de los miembros no está en ningún miembro, porque el orden está en todos los miembros, y ningún miembro se encuentra en todos ellos. Hay que añadir que el orden no es otra cosa que la distancia consecuente entre las partes, y la distancia es o nada o el vacío o un trazo de líneas. Pero ¿qué dirás que las líneas son un cuerpo? Porque carecen de anchura y de profundidad, cosas necesarias al cuerpo. Además de esto, el modo no es cantidad, sino límite de cantidad. Los límites se manifiestan en superficies, líneas y puntos que, al no tener profundidad, no deben ser llamados cuerpos. Y todavía hemos de colocar la especie en la materia, sino en la alegre armonía de luces, sombras y líneas. Por esta razón la Belleza demostrará estar tan distante de la materia corpórea, que si ésta no está dispuesta con estas tres preparaciones incorpóreas que hemos descrito, no se transmita a ella. La base de estas tres preparaciones es la equilibrada constitución de los cuatro elementos, de manera que nuestro cuerpo sea muy similar al cielo, cuya sustancia es equilibrada, y que no impida la formación del alma por el exceso de ningún humor. Así aparecerá con facilidad el esplendor celeste en el cuerpo, senegante al cielo. Y esa forma perfecta del hombre, que posee el alma, resultará más exacta en la materia pacífica y obediencia. [Casi de igual forma se disponen las voces a recibir su Belleza. Su orden es el subir de la voz grave a la octava y el descender de la octava a la grave. El modo es el discutir debidamente por la tercera, cuarta, quinta y sexta voz, tonos y semitonos. La especie es la resonancia de la voz clara. Compuestos por estos tres elementos, los cuerpos de muchos miembros, como son los árboles, animales e incluso la reunión de muchas voces, se disponen a recibir la Belleza; y los cuerpos más simples, como son los cuatro elementos, las piedras, las metas y las voces aisladas,

Las proporciones del cuerpo dadas por Pictorio provienen en parte del famoso Canon de Vitruvio, donde la proporción del cuerpo del hombre en cabeza, la del rostro en tres largos de nariz, etc.; otras, al parecer, de la tradición que se remontaba a la Edad Media, y que encontramos en los teóricos del arte y en la literatura cosmológica. De esta última procede sobre todo la tendencia a la equiparación de medidas simples, en realidad disparatadas, como aparece en Pomponio Giusto y, con otro significado, en Leonardo. Cfr. al respecto Païcké, «Monatshefte f. Kunstwiss., XV, 1921, 1.c.

se preparan adecuadamente para esta Belleza, gracias a una determinada fecundidad y claridad equilibradas de su naturaleza. Pero el alma está acomodada a ella por naturaleza, máxime siendo espiritu y espejo casi inmediato a Dios, en el que, como antes dijimos, luce la imagen del rostro divino.

Al igual que no es necesario añadirle nada al oro para que resulte bello, sino que baste separar de él la gama que le oscurece: así el alma no necesita que se le añada nada para que resulte bella. Pero es necesario abandonar el cuidado y solicitud del cuerpo, así como el deseo y la perturbación de la avaricia y del temor, y rápidamente se mostrará la belleza natural del alma. [Pero para que nuestro sermón no sobrepase en mucho su propósito], concluimos brevemente que, por lo que hemos dicho anteriormente, la Belleza es una determinada gracia física y espiritual que, a través del rayo divino, primero se infunde en los Ángeles, después en las almas de los hombres y después en las figuras [y voces] materiales; y esta gracia commune y deleita nuestra alma por medio de la razón y de la ristá [y del olfato], y al deleitar, arrebata, y al arrebatar, inflama de ardentís amor.

G. P. LOMAZZO

[Del modo de conocer y constituir las proporciones de acuerdo con la belleza. Cap. XXVI.

Queda ahora que trate sobre las formas generales de determinar racionalmente todas las partes en que se ha dividido el arte, y en primer lugar sobre la proporción, ya que es la primera de todas, que, de común acuerdo, se considera que es esa cosa incorpórea que en los cuerpos comprende todos los miembros juntos, y nace en ellos de las partes. Esta, si bien en poesía es una sola, se puede conocer y establecer de muchas maneras, siendo en la naturaleza de la belleza, a la que ella sirve en las pinturas, para representar la realidad que se ve en los cuerpos. Lo cual se consigue de muchas formas, según las diferencias que se encuentran en ellos, tanto por la belleza del alma, como por el equilibrio del cuerpo; como los Platónicos hablan extensamente sobre ello.] Y primero tenemos que saber que la belleza no es otra cosa que una determinada gracia física y espiritual, la cual es influida por el rayo divino primero en los Ángeles, en los que se ven las figuras de todos los astros, que en ellos se llaman modelos e ideas; después pasa a las almas, donde las figuras se llaman raciocinios e informaciones, y, finalmente, a la materia, donde son imágenes y formas, [y aún, por medio de la razón y de la vista, deleita a todos, pero en mayor o menor grado según las razones que se aducen más adelante]. Esta belleza resplandece en un mismo rostro de Dios en tres espíritus, por orden, en el Angel, en el Alma y en el Cuerpo; en el primero, al ser el más cerquico, de manera muy clara; en el segundo, al estar más lejos, menos clara; en el tercero, al estar muy lejos, de manera muy oscura. Pero el Ángel, como no está obstaculizado por el cuerpo, se refleja en sí mismo y ve su belleza grabada en sí mismo. Y el Alma, creada con la condición de estar rodeada por el cuerpo material, se inclina hacia el ministerio corporal. Agobiada por esta inclinación, olvida esta belleza que se oculta en ello, y, una vez que está envejecida en el cuerpo material, se dedica al uso de este cuerpo, acomodándolo a él el sentido y a veces hasta la razón. Y por esto es por lo que no contempla esta belleza, que en ella resplandece continuamente, hasta que el cuerpo no ha madurado y despertado.


7. En el título del capítulo, en vez del «se» aparece una simple com a cambio en el índice, pág. XI, se encuentra correctamente el «se».
la razón con la que contempla esta belleza que reluce a los ojos en el engranaje universal y que habita en ella. Finalmente, la belleza del cuerpo no es otra cosa que un determinado acto, vitalidad y gracia, que en él resplandece por influencia de su idea, y que no desciende a la materia si ésta no está totalmente preparada. Tal preparación del cuerpo vitaliza cosas que son orden, modo y especie. El orden significa las diferencias de las partes, el modo, la cantidad, y la especie, las líneas y los colores. Porque primordialmente es necesario que cada uno de los miembros esté en el lugar que le corresponde, y que los ojos, por ejemplo, estén a la misma distancia de la nariz, y las orejas, a la misma distancia de los ojos. Pero esta igualdad de distancias, que corresponde al orden, no es inútil si no se añade el modo de las partes, que atribuyta a cada miembro el tamaño debido atendiendo a la proporción de todo el cuerpo, como se dirá más adelante, y además de éstos es necesario la especie, para que los artificios trazos de las líneas y el brillo de los ojos adornen el orden y el modo de las partes. Estas tres cosas, si bien están en la materia, no pueden ser, sin embargo, parte alguna del cuerpo, como se afirma Ficino sobre el banquete de Platón], diciendo que el orden de los miembros no es ningún miembro, porque el orden está en todos los miembros, y ninguno miembro se encuentra en todos. Hay que añadir que el orden no es otra cosa que la distancia conveniente entre las partes, y la distancia es o nada o vacío o trazo de líneas. Pero las líneas no pueden ser un cuerpo, ya que carecen de anchura y profundidad, que son necesarias al cuerpo. Además de esto, el modo no es cantidad, sino límite de cantidad, y los límites son superficies, líneas y puntos que, al no tener profundidad, no deben ser llamados cuerpos. Y, finalmente, la especie tampoco está en la materia, sino en la alegre armonía de las luces, sombras y líneas. Y esto demuestra que la belleza está tan distante de la materia corpórea, que si ésta no está dispuesta de acuerdo con las tres preparaciones llamadas incorporaciones de las líneas y colores La base de estas preparaciones la es la equilibrio constitución de cuatro elementos, de forma que nuestro cuerpo es muy similar al Cielo, cuya sustancia es equilibrio. Y cuando no impida la formación del alma por algún exceso de humores, aparecerán con facilidad los esplendores celestiales en el cuerpo similar al Cielo y a esa forma perfecta del hombre que posee el alma, en la materia pacífica y obedeiente. Pero en lo que se refiere al equilibrio de los cuerpos, éste resulta de las cualidades, por las que todos nuestros cuerpos vienen a ser desemejantes entre sí, al transmitirse unas a otras en mayor o menor grado, como se lee extensamente en los matemáticos (se. Astrólogos), y vemos además por experiencia. Pero no puede haber sino cuatro formas principales de desemejanzas de acuerdo con el número de los elementos y la fuerza de sus cualidades, las cuales afirman los matemáticos que constituyen el fundamento de todas las formas o maneras de los cuerpos humanos. Y como el fuego es de cualidad principalmente caliente y seca, de las cuales la primera dilata y la segunda da asperitas, se deduce que los cuerpos Marcianos son de miembros grandes, altos, ásperos y peludos. Como el aire es sobre todo húmedo y toma el calor del fuego, que dilata lo que la humedad reblandece y estira, los cuerpos Júpiterinos resultan ser de miembros grandes, como los Marcianos, sino equilibra, dedicados al tacto y altos. Como el agua se compone principalmente de frío y participa de la humedad del aire, y el frío seca y endurece, y lo húmedo reblandece, resulta que los cuerpos lunares son menores que los Júpiterinos, pero desproporcionados, duros y débiles. Finalmente, como la tierra, por su naturaleza, es principalmente seca porque participa del fuego, y fría porque toma esta cualidad del agua y de la sequía, y el frío es muy áspero, los cuerpos Saturnianos resultan ser sobre todo muy ásperos, más que los anteriores, y de miembros estrechos y cóncavos. Y con estas cuatro cualidades nacen todas las demás figuras, y sea, las Solares, que, por ser más que Júpiterinos, tienen miembros más grandes que aquéllas, y las Venusianas, por tener este planeta a la naturaleza de Júpiter, son grandes y bien proporcionadas, muy delicadas y de miembros bellísimos, por tener su naturaleza equilibrada entre la humedad y el calor. Y así, los Astrólogos, de las Mercuriales les confieren la forma atendiendo a las cualidades de Mercurio. De esto se infiere que la belleza depende principalmente de estas cualidades activas y pasivas; y ha de ser expresada en la obra con sus proporciones y miembros tomados del ejemplo natural del alma, para la que resulta más conveniente observar que en estas cosas, la causa no será otra que la contradicción de tales cualidades. Porque sabemos perfectamente que en todos los modos, en los gestos, en los actos, en las líneas, en las voces y en las disposiciones de los miembros y en los colores, son discordantes con los Saturnianos los hombres Marcianos y Venusianos; con los Júpiterinos, los Marcianos; con los Marcianos, los Saturnianos; Júpiterinos, Solares, Mercuriales y Lunares; con los Solares, los Marcianos, Mercuriales y Lunares; con los Venusianos, los Saturnianos; con los Mercuriales, los Marcianos y Solares; con los Lunares, los Marcianos, Solares y Mercuriales. Y, por el contrario, a los Saturnianos se adaptan los hombres Mercuriales, Júpiterinos, Solares y Lunares; a los Júpiterinos, los Saturnianos, Solares, Venusianos, Mercuriales y Lunares; a los Marcianos, los Venusianos; a los Júpiterinos y los Venusianos; a los Venusianos, los Júpiterinos, Marcianos, Solares, Mercuriales y Lunares; a los Saturnianos; y, finalmente, los Solares se adaptan los Júpiterinos, Venusianos y Saturnianos. Y esta conformidad o disconformidad tanto más se advierte en las criaturas, cuanto más conformes o disconformes están las disposiciones de las materias con las almas, junto con las que crecen las materias. Por lo que a uno que vea cuatro o seis hombres o mujeres, le gustará uno u otra más que otro u otra, y a otro le disgustará lo que a él le ha de gustar. Y esto se ve sobre todo en las arts, que uno aborrece un arte y a otro le agrada, y por tanto resulta que en todas las artes se hallan todas las naturalezas. Pero esto en ningún sitio se ve más claramente que en el gusto o juicio de la belleza, porque aunque una mujer sea bella, al ser vista por varios hombres, no a todos les parecerá bella por lo mismo. Porque a unos gustará por los ojos, a otros por la nariz, a otros por la frente, por los cabellos, por el cuello, por el pecho, por las manos, y a unos por una cosa y a otros por otra. También habrá que añadir que la materia estaba muy pronta a una parte y estimada bella, como por ejemplo los ojos, y otra disgusta y es considerada deformes, como por ejemplo la frente o la boca. Sin embargo hay que considerar atentamente todas estas cosas para poder dar las proporciones convenientes a la naturaleza de los cuerpos y actitudes, para que estos sean agradables o desagradables en su totalidad. Por lo que el una escena se pondrá la belleza de un Rey Sol en la majestad y en la actitud del príncipe o del que goberne; de un soldado Marciano en las peleas o luchas y en las actitudes ofensivas o defensivas; de un Venusiano en la gracia y delicadeza del que habla o besa o rinde cortesía. Y así se conseguirá el placer dándole a cada cuerpo las actitudes correspondientes a su naturaleza y arte, como al verdugo lazos, hachas y tajos; a los niños pájaros, perros, flores y otras bagatelas. Y así se concluirá el principio. Los Arquitectos, el Filósofo de la Arquitectura, los representaciones según la materia, el Historiador en sus consejos, y los otros artistas en sus otros apoyos. Y es algo que se ve claramente por experiencia, como dejando de hablar de los
miembros y de sus proporciones, un rostro retratado del natural, en presencia del modelo, será juzgado por muchos de muchas formas, según la naturaleza de su juicio. Porque a uno le parecerá de color semejante al modelo, a otro le parecerá de color más blanco, a otro más amarillo y a otro más rojo o más oscuro. Y esto sucede porque, al no brillar la luz en la Pintura del mismo modo que lo hace en el modelo natural, los rayos, al derramarse desde los ojos, llegan naturalmente según su cualidad, pero la materia no debe brillar en el espíritu, al que forzosamente hay que aproximarse tanto o cuanto. Y así la imitación ha de verse distinta tanto en los colores, como he dicho, como en las superficies, que aún parecerán a unos más anchas, a otros más estrechas o largas o cortas. Por lo que no podemos considerar que el artista no ha de prestar más atención a la razón que al gusto particular de alguien, porque la obra debe ser universal y perfecta, y obrando de otra manera se trabaja en la oscuridad. Lo cual no utilizan nunca aquellos que creen que se aña de su alma y de la de los que se encuentran así preparados y liberados de afectos, por lo que son después aprobados y alabados, sin preocuparse de los comentarios de aquellos que atienden más al placer sensorial del cuerpo que a la razón del espíritu, y sin embargo viven como en el fango, privados de toda luz de juicio. Porque la verdadera belleza es sólo la que es gustada por la razón, y no por estas dos ventanas corporéas, cosa que se demuestra fácilmente, porque nadie pone en duda que ésta no se encuentre en los Ángeles, en las almas y en los cuerpos, y que el ojo no pueda ver sin luz. Porque las figuras y los colores de los cuerpos no se ven si no están iluminados por luz, y no van con su materia al ojo, aunque parece necesario que deben estar en los ojos para que puedan ser vistos por éstos. Y así la luz del Sol pintada con los colores y las figuras de todos los cuerpos en los que incide, se muestra a los ojos gracias a la ayuda de un determinado rayo natural de éstos. Y al captarlo nosotros así pintado vemos este rayo y todas las pinturas que hay en él. Porque todo este orden del mundo, que se ve, es captado por los ojos no tal como está en la materia de los cuerpos, sino tal y como está en la luz que es infundida en los ojos. Y como él está en esa luz, separado ya de la materia necesaria y sin cuerpo, toda la cumbre del mundo se ofrece a través de la luz. Como está incorporado en nuestros ojos y no en los cuerpos, la belleza es tanto más cierta cuanto más similar resulta en la materia bien dispuesta a la verdadera figura infusa en el Angel y en el por el rayo Divino. Por lo que la materia, al adaptarse al poder de Dios y a la Idea del Angel, se adapta también a la razón y al signo que está en el alma, la cual apresura esta conveniencia de adaptarse en la que consiste la belleza, que por tal disposición de materia aparece, adaptándose o no en mayor o menor grado en todos los cuerpos, a la figura que posee el alma desde su origen. [Ahora de esta belleza infundida en los cuerpos, y que aparece en ellos en mayor o menor grado, como hemos dicho, el pintor diligente ha de extraer las proporciones y acomodarlas a su obra según las diversas cualidades o naturalidades antedichas.]

APENDICE II

GIO. PIETRO BELLORI

LA IDEA DEL PINTOR, DEL ESCULTOR Y DEL ARQUITECTO, ESCOGIDA DE ENTRE LAS BELLEZAS NATURALES, SUPERIOR A LA NATURALEZA

Ese sumo y eterno intelecto autor de la naturaleza, al fabricar sus maravillosas obras, contemplándose intensamente a sí mismo, constituyó las primeras formas llamadas Ideas, de modo que cada especie fue expresada por aquella primera idea, formándose con ellas el admirable conjunto de las cosas creadas. Los cuerpos celestes que están por encima de la luna, no sometidos a cambio, quedaron para siempre bellos y ordenados, tal y como por las esferas medidas y por el esplendor de sus aspectos los conocemos perpetuamente exactismos y bellísimos. Lo contrario sucede con los cuerpos sublunares sujetos a las alteraciones y a la faldía; y aunque la Naturaleza trata siempre de producir excelentes cosas, sin embargo, las formas se alteran por la irregularidad de la materia, y en particular se equivoca la belleza humana, como vemos en las infinitas deformidades y desproporciones que hay en nosotros. Y por esto los buenos Pintores y Escultores, imitando a aquel primer artesano, se forman también en la mente un ejemplo de belleza superior, y, contemplándolo, imitan a la naturaleza sin errar ni en los colores ni en las líneas. Esta Idea o Dios de la Pintura y de la Escultura, una vez desvelados los grandes talentos de los Décaños y de los Apelles, se nos revela a nosotros y desciende sobre los mártires y sobre las telas; creada por la naturaleza, supera su origen y se convierte en modelo del arte; medida por el compás del intelecto se convierte en medida de la mano, y animada por la imaginación da vida a la imagen. Según afirman los más grandes filósofos, las causas ejemplares están en las almas de los Artífices, y sin duda en ellas residen perpetuamente bellísimas y perfectísimas. Idea del Pintor y del Escultor es ese perfecto y excelente ejemplo de la mente, a cuya forma imaginada se asemejan, imitándola, las cosas que se nos ofrecen.


2 El término "semendare" (según Schlosser, Materialien zur Quellenkunde IX, pág. 88, un 'estrarrimo de escuela de tinte filológico') aparece con el mismo sentido ya en L. B. Alberti (pág. 121, cit. nota 189).
mente por haber imitado a los poetas y a los más viles, igual que en nuestros tiempos Miguel Angel de Caravaggio fue demasiado natural y pintó a los hombres iguales, y el Bamboccio pintó a los poetas. Sin embargo, Líspio reprochaba al vulgo de los Escultores que representasen a los hombres tal y como éstos se encuentran en la naturaleza, mientras que él se vanagloriaba de realizarlos tal y como debían ser: 11 un pecado propio de los artistas tanto a los Poetas como a los Pintores 12. En cambio, este fallo no se le imputó a Fidias, que maravilló a los espectadores con las formas de los Héroes y de los Dioses, por haber imitado más a la Idea que a la Naturaleza; y Cicerón, al hablar de él, afirma que Fidias, al realizar El Júpiter y la Minerva, no contemplaba objeto alguno de donde tomase el parecido, sino que miraba en su mente una forma de gran belleza, y contemplándola fiamente, dirigía la mano a la semejanza de ésta. 13 No creo ilícito que cuestionen a Fidias, que no consigue una similitud inmunefecta, tal como se ha de acostumbrar a una imagen de gran belleza, y que en su semejanza se representa la belleza en contemplación de la belleza, como en el caso de Fidias, que sí obtuvo una belleza, porque se imita a un modelo de belleza, y no a un modelo de medias esferas, como se ha de acostumbrar en el caso de la belleza. 14

Porque él no pensó que podría encontrar en un solo cuerpo todas aquellas proporciones que buscaba para la venustidad de Helena, ya que la belleza natural no hace nada que sea perfecto en todas y cada una de sus partes. «Nochee enim putat omnia, quae quuereret ad venustatam, vno in corpore se repperite posse, idque nihil simplici in genere omnibus ex paribus natura exploitit.» Pero Máximo Tiro quiere que la belleza de los Pintores, tomada así, de distintos cuerpos, aborde una belleza como no se encuentra en cuerpo natural alguno, que se aproxime a las estatuas bellas. 3 Lo mismo decía Parrasio a Sócrates, que el Pintor, habiendo propuesto en cada forma la belleza natural, debe tomar de distintos cuerpos lo más perfecto que va obteniendo de cada uno y unirlo todo, ya que es difícil encontrar uno que sea totalmente perfecto. 4 Es más, la belleza es por esa razón tan inferior al arte que los Artistas copian y totalmente imitados por los Pintores, sin elección ni selección de la idea. Como hemos reproducido Demetrio fue tachado de ser demasiado natural, 5 Dionisio fue censurado por haber pintado a los hombres iguales a nosotros, y era comúnmente llamado δινθρώπογραφος (sic), es decir, pintor de hombres 6. Pausio y Pirreico fueron reprobados principalmente por haber imitado a los poetas y a los más viles, igual que en nuestros tiempos Miguel Angel de Caravaggio fue demasiado natural y pintó a los hombres iguales, y el Bamboccio pintó a los poetas. Sin embargo, Líspio reprochaba al vulgo de los Escultores que representasen a los hombres tal y como éstos se encuentran en la naturaleza, mientras que él se vanagloriaba de realizarlos tal y como debían ser: 11 un pecado propio de los artistas tanto a los Poetas como a los Pintores. En cambio, este fallo no se le imputó a Fidias, que maravilló a los espectadores con las formas de los Héroes y de los Dioses, por haber imitado más a la Idea que a la Naturaleza; y Cicerón, al hablar de él, afirma que Fidias, al realizar El Júpiter y la Minerva, no contemplaba objeto alguno de donde tomase el parecido, sino que miraba en su mente una forma de gran belleza, y contemplándola fiamente, dirigía la mano a la semejanza de ésta. No creo ilícito que cuestionen a Fidias, que sí obtuvo una similitud inmunefecta, tal como se ha de acostumbrar a una imagen de gran belleza, y que en su semejanza se representa la belleza en contemplación de la belleza, como en el caso de Fidias, que sí obtuvo una belleza, porque se imita a un modelo de belleza, y no a un modelo de medias esferas, como se ha de acostumbrar en el caso de la belleza. 14

3 Cicerón, Orador II, 7 y ss., cfr. nota 20; cfr. anteriormente pág. 17 y págs. 58 y ss.
4 Pausio, Conv. In Tim., II, 122 B: καθὼς el λάβειν τόν ἐκ δόξων φύσος φημισμένον ἄθροισιν καὶ τόν ἐπί τῆς αἰσθητοποιουσίας κοινωνεύοντας, πάντως οὐκ ἔχει τῆς φύσεως κατὰ τὸ σχῆμα σκιαστοσυνεργός πολλά γῆ τῇ trench μέλλων κατωρθοῦντο. Bellori, probablemente inducido a error por Junius, fue demasiado lejos en la interpretación del párrafo. Proclo dice sólo que el hombre en la naturaleza no es todo más bello que en la representación artística, porque en muchos puntos el arte es más exacto.
5overwrite, Schriften de Cicerón, 1567-1669. Recogido durante el Renacimiento en todo escrito que tuviera relación con la estética.
6 Cicerón, De inventione II, 1, 1.
7 Máximo de Tiro, Filosofía (CXXV, 3 (ed. Hobein pág. 211): διὰ τὸν τρόπον καὶ τὰ γλυκά τοῖς τὸ δεκάτοιον δεκατέον διαποτέον, τοὺς παντοῖς παρὰ διαθετοῦν καὶ υπαγόντες, κατὰ τὴν τέχνην ἐν διάφοροι συμβάλλοντος ὕδραυλον ἣν κάθε καὶ διάδοσιν καὶ ἡμεροβίῳ αὐτὸν ἀδικίζων καὶ νῦν ἐκ ἠδραίων σχημάτων καὶ διάφορων ἡμέρας ὅτι σχῆμα δώσεις μὴ γένη αἱ τέχνης τῶν καλλίστων.
9 Luciano, Philofo. 18 y 20 (σχῆμασυναφών). Quinaziano, Inst. Or. XII, 10, 9 (aqui se reúne a la censura, citada entre otros por Alberti, de que había tendido más a la semejanza que a la belleza); Pínsio, Epist. III, 6.
le presentaba ante los ojos, sino semejante a la que veía en la Idea; por lo que su bella Helena raptada fue tan alabada como la antigua de Zeus. Sin embargo, ésta no fue tan bella como ellos imaginaron, ya que se encontraron en ella defectos y censuras; es más, se piensa que ella jamás navegó a Troya, sino que en su lugar se llevó su estatua, por cuya belleza se lució durante diez años. Sin embargo, se cree que Homero en sus poemas adoró a una mujer que no era divina, para recomponer a los griegos y para dar mayor celebridad a su tema de la guerra de Troya; de manera que ensalzó a Aquiles y a Uliess en la fortaleza y en el juicio. Por eso Helena, con su belleza natural, no igualó las formas de Zeus y de Homero; ni jamás existió mujer alguna que poseyeran tanta venustidad como la Venus de Cnido, o la Minerva de Atenas, llamada la bella forma, ni se encuentra hoy ningún hombre que haga en fuerza al Hércules Farnesio de Giló, ni mujer que iguale en venustidad a la Venus Medicea de Cleomenes. Por esta razón los mejores Poetas y Oradores, cuando quieren alabar alguna belleza sobrehumana, recurren a la comparación con estatuas o pinturas. Ovidio, al describir a Cillaro, bellísimo Centauro, le alaba como cercano a las estatuas más celebradas:

«Gratus in ore vigor, ceruix, humanique, manusque Pectoraque Artificium laudatis proxima signis».

Y en otra ocasión cantó excepcionalmente de Venus, que si no la hubiese pintado Apelles permanecería aún sumergida en el mar, donde nació:

«Si Venerem Cois nunquam pinxisset Apelles Mersa sub aequoreis illa Lateret aquis.»

Filístrio ensalza la belleza de Euforbo, similar a las estatuas de Apolo, y quiere que Aquiles supere tanto la belleza de su hijo Neoptolemo, como las estatuas superan a los bellos. Aristóteles, al tratar la belleza de Ángelica, la compar, ligada a la roca, con una figura casi esculpida por un Artista, de la forma de la misma, y dice:

«Creduo hauria, che fosse stata finta,
O d’alabastro o d’altro marmo illustre,
Ruggiero, o sia allo scoglio cosi acquinta
Per articfiz di scultore industre.»

En cuyos versos Aristóteles dijo a Ovidio cuando describe a Andrómeda:

«Quam simul ad duras religatum brahīna cautes
Vidit Abantiales, nisi quod leuis aurae cupillos
Mouerat, et tepido manabint lumina fluere,
Marmoreum ratus esse optas.»

Marino, al alabar la Magdalena pintada por Tiziano, aplaude a la pintura con las mismas alabanzas y eleva a la Idea del Artista a un nivel sobrenatural:

«Ma cede la Natura e fuor del lirico
A quel che dotto Artefice ne finse,
Che quell’Invenzione ne l’alma e nel pensiero,
Ta belle e vitia ancor quì la dipinse.»

Por lo que parece que Aristóteles no está bien interpretado en la Tragedia de Castelvetro, al pretender éste que la virtud de la pintura no consiste en hacer la imagen bella y perfecta, sino similar a lo natural o bello o deformente, y que el exceso de belleza casi

impida el parecido. Esta razón de Castelvetro atañe sólo a los pintores icásticos y a los retratistas, que no guardan ninguna Idea y están sujetos a la fealdad del rostro y del cuerpo, no pudiendo embellecer ni corregir las deformidades naturales sin impedir el parecido, porque si, el retoque sería más bello y se asemejaría menos al modelo. El Filósofo no se refiere a esta imitación icástica, sino que enseña al trágico el modo de proceder de los mejores, poniendo como ejemplo a buenos Pintores y Realizadores de imágenes perfectas, que utilizan la Idea; y éstas son sus palabras: «Como en la tragedia es la imitación de los mejores, es necesario que nosotros imitemos a los buenos Pintores, porque éstos, al expresar su forma natural haciéndolos parecidos, los pintan más bellos: «παραδονός την οὐχέθα μορφήν, δύομεν ποιότητιν, καλλίδα γναφήν».

El hacer los hombres más bellos de lo que normalmente son y elegir lo perfecto se ajusta a la Idea. Pero ninguna de estas bellezas es la Idea; son varias sus formas: fuertes, magníficas, elegantes, de cualquier edad y de cualquier sexo. No sólo a la forma como a París en el delicioso monte Ida a dedicadas Venus, o celebramos en los jardines de Nisa al joven Baco, sino que, en las altas cumbres de Menalos y de Delos, también admiramos a Apolo armado del carcaj y a la arquera Diana. Otra ciertamente fue la belleza de Júpiter en Olimpia y de Juno en Sámos, otra la de Hércules en Lindos y la de Cupido en Tesfia: así a cada uno se adaptan formas distintas, por no ser otra cosa la belleza sino aquella que hace las cosas tal y como éstas son en su propia y perfecta naturaleza: belleza que eligen los mejores Pintores, al contemplar la forma de cada uno. Debemos, además, tener en cuenta que, al ser la Pintura una representación de actitudes humanas, el Pintor debe retener en la mente los ejemplos de los sentimentos, que caen entre estas actitudes, igual que el Poeta conserva la Idea del individuo, del traidor, del triste, del alegre y también de la risa y del llanto, del amor y del valor. Sentimientos que han de permanecer aún mucho más impresos en el alma del Artista con la continua contemplación de la naturaleza, y es imposible que éstos reproducea con la mano del natural si antes no los ha formado en la fantasía; y para eso es necesitaria un gran atención, ya que nunca se ven los movimientos del alma si no es por tránsito o por algunos momentos repentinos. Así que al comenzar el Pintor y el Escultor a imitar las actitudes del modelo, que se pone delante, como éste no conserva ningún sentimiento; sólo que incluso flaquea con el espíritu y con los miembros en el acto al que se entrega, y se fija según el arbitrio ajeno, es necesario formarse una actitud que se adapte a la Idea.»

27. Idem, Poetica d’Arti et et Tragedie, pág. 12.
30. Idem, Poetica d’Arti et et Tragedie, pág. 15.
imagen sobre la naturaleza, observando los movimientos humanos y acompañando
los movimientos del cuerpo con los del alma, de forma que dependan reciprocamente unos de otros. Y otro tanto, por no olvidar la Arquitectura, utiliza ésta su idea perfe-
tísima: dice Filón31 que Dios, como buen Arquitecto, contemplando la Idea y el ejemplo establecido, creó el mundo sensible del mundo ideal e inteligible. Por lo que, al depender la Arquitectura de la razón ejemplar, también se convierte en superior a la naturaleza; así Ovidio, al describir la gruta de Diana, pretende que la Naturaleza, al crearla, imitase al arte:

«Arte laboratum nulla, simularent artem
Ingenio Natura suo»,32

lo que quizá tuvo en cuenta Torcuato Tasso al describir el jardín de Armides:

«Di natura arte par, que per diëto
L’imitatrice sua schezando imitò»33

Este es, además, un edificio tan excelente que Aristóteles argumenta: si la fábrica fuese algo natural —y no se haga Arquitectura de otra forma— sería llevada a cabo por la naturaleza, obligada a usar las mismas reglas para perfeccionarla34, igual que fueron imaginadas las residencias de los Dioses por los Poetas con el ingenio de los Arquitectos, dispuestas con arcos y columnas, como describieron el Palacio del Sol y del Amor, llevando la Arquitectura al cielo. Así, esta Idea y deidad de la belleza se formaron en sus mentes los antiguos Cultivadores de la sabiduría, teniendo siempre en cuenta las partes más bellas de las cosas naturales, porque es muy fea y vil esa otra Idea cuya mayor parte se forma sobre la práctica, queriendo Platón que la Idea sea una perfecta copia de la cosa iniciada en la Naturaleza35. Quintiliano nos dice cómo todas las cosas perfeccionadas por el arte y por el ingenuo hombre tienen principio en la Naturaleza, toda lo que deriva de la verdadera Idea. Por lo cual, y los antiguos sabios no se conceder la verdad totalmente con la práctica, representan larvas en vez de figuras; y también se parecen a ellos los que toman en préstamo el talento y copian las ideas ajenas, convierten a las obras en no hijas, sino en bastardas de la Naturaleza y parece que hayan confiado en las pinceladas de sus maestros. Y a este mal hay que añadir que a causa de la poesía de talento, al no saber elegir las partes mejores, escogen los defectos de sus preceptores y se forman una idea de lo peor. Por el contrario, los que se honran con el nombre de Naturalistas, no se proponen ninguna Idea en la mente; copian los defectos de los cuerpos, y se acostumbran a la fealdad y a los errores, confiando en el modelo, al igual que su preceptor; y si éste desaparece de su vista, también se aleja de ellos todo el arte. Platón compara a esos primeros Pintores con los Sofistas, que no se fundan en la verdad, sino en los falsos fantasmas

de la opinión36; los segundos son similares a Leucipo y a Demócrito, que componen los cuerpos al azar con ligeras partículas. Así, el arte de la Pintura es concluido por éstos a la opinión y al uso, igual que quería Cristoflo que la eloquencia fuese una costumbre de hablar y una experiencia de placer, sophy katekosta, o mejor ékstasis37, hábito sin arte y sin razón, quitándole su función a la mente y confiando todo a los sentidos. Por lo que aquello que es la suma intelección e Idea de los mejores Pintores, pretenden que sea un hábito de hacer de cada uno, para unir a la sabiduría la igual-
ciencia; pero los espiritus elevados subliman el pensamiento a la Idea de lo bello y sólo ante ella se extasían y la contemplan como algo divino. Cuando el pueblo refiere todo al sentido de la vista, alaba las cosas pintadas del natural, porque está acostumbrado a ver cosas así hechas, aprecia los colores bellos, no las formas bellas que no capta, se aburre de la elegancia, aprueba la novedad, desprecia la razón, sigue la opinión y se aleja de la verdad del arte, por encima de la cual, como propio, la noble intelección de la Idea. Quedaría por decir que aunque los Escultores antiguos utilizaron la maravillosa Idea, como hemos señalado, es necesario el estudio de las más perfectas esculturas antiguas para que nos conduzcan a las bellas naturales corregidas, y con el mismo fin, dirigir la vista a la contemplación de los otros excel-
tísimos maestros; pero dejemos este tema para el tratado de la imitación, satisfaciendo a los que desapareban el estudio de las estatuas antiguas. En cuanto a la Arquitectura, dirémos que el Arquitecto debe concebir una noble Idea y fijarse una mente, que le sirva de ley y de razón, consistiendo sus creaciones en el orden, en la disposición y en la medida y curvatura del todo y de las partes. Porque respecto a la decoración y ornamento de los órdenes es acertado que la Idea está establecida y confirmada sobre los ejemplos de los Antiguos, que después de largo estudio dieron forma a este arte; entonces los Griegos constituyeron los mejores términos y proporciones, que, confirmados por los siglos más doctos y por el consenso y herencia de los Sabios, no convirtieron en ley de una maravillosa Idea y belleza suprema que, al haber sólo una en cada especie, no puede ser alterada sin destruirla. Por lo que desgraciadamente la deforman los que la transforman con innovaciones, porque la fealdad está cerca de la belleza, igual que los viejos rozan la virtud. Tan gran mal se debe por desgracia a la caída del Imperio Romano, con el que cayeron todas las bellas Artes, y más que ninguna otra la Arquitec-
tura; porque aquellos barbáros edificadores, despreocupados de los modelos y las ideas Griegas y Romanas y los más bellos monumentos de la Antigüedad, inventaron durante muchos siglos con gran desvarío tantas y tan variadas fantasías extravagantes de órdenes, que con un horrible desorden se volvieron monstruosas. Bramante, Rafael, Baldassare, Giulio Romano y recientemente Miguel Angel se esforzaron en restaurar a su Idea y aspecto primero, a partir de las heroicas ruinas, escogiendo las formas más elegantes de los antiguos edificios. Pero hoy, en vez de dar gracias a tan sapientis-
mos hombres, son ingratamente vilipendiados junto con los Antiguos, como si hubie-

31 Fílón, De Opificio mundi, cap. IV. Cfr. anteriormente nota 71.
32 Ovidio, Metam., 158.
33 Tasso, Gerusalemme liberata XVI, 10.
34 Aristóteles, Phys. Ausc. I, 8, 199: «Oviov akóka tov fëgés tov yoomwv no, odos o xifó fónto de tov ekyv tovN ...» Naturalmente está muy lejos del pensamiento de Aristóteles el querer atribuir, en el sentido de la «perfëttione» de Bellori, una valoración absoluta a la creación arqui-
tectónica; con la comparación entre la creación natural y la creación artística sólo quiere demostrar la finalidad teleológica de los procesos naturales, el en vusê icxat uicnoechar. Cfr. también el Co-
mentatio de Santo Tomás (Festé-Marí, XXII, págs. 373 y ss.), muy instructivo a este respecto.
35 Cfr., por ejemplo, Fedón XIX y Cónoma, αδόκειον διά τὸν θεόν ἐγένετο μὲν ἐλκυσθεὶς γινενομενάνα μηδέ ἐνπενοντὸν ἢν εκνεισθήκει, ἄλλο νεκίδ τὸ δεδέμενον ἢ ἐν τοῖς ἄλλης τοῦ ἀθέτη-
σιον», Naturalmente, para Platón la percepción sensorial es sólo la ocasión, el no origen del conocimiento, que además sólo puede ser alcanzado si el espíritu, superando la percepción de los sentidos, se vuelve hacia aquello que siendo semejante no puede aparecer distinto, y viceversa; o sea, hacia las Ideas.
36 Quintiliano, Inst. Or. II, 17, 9: «illud admonere satis est omnia, quae ars consummaverit, a natura initia dixisse.»
37 Platón, Sofista, 236 y ss. También el concepto de la mpieros ἀφανείας aparece en Bellori naturalmente bajo un aspecto distinto: la spettrustria para él (como para Comanin) no es la apa-
riencia sensible, sino la voluntaria representation interior, por lo que a los artistas «fantásticos» —que Platón habría identificado más con los llamados realistas— él los identifica con los Mantieras. Pero la diferencia entre él y Comanin, άδελθ εις τον θεόν, se ha dicho, consiste en que él no desechaba la finalidad de los pintores «es臬icos» (según su criterio, la simple imitación de la naturalezas menos que a los «pintores fantásticos»).
ran copiado uno de otro casi sin talento y sin creatividad. Cada uno se inventa una nueva Idea e imagen de la Arquitectura a su modo, exponiéndola en la calle y en las fachadas: hombres ciertamente carentes de toda ciencia que pertenezca al Arquitecto, del que en vano ostentan el nombre. Hasta tal punto que, deformando los edificios y las ciudades y los monumentos, inventan con desvarío ángulos, quebraduras y concisiones de líneas, descomponen basas, capiteles y columnas con enmascaramientos de estuco, picaduras y desproporciones; y, sin embargo, Vitruvio condena tales innovaciones39 y nos propone los mejores ejemplos. Pero los buenos Arquitectos han de guardar las mejores formas de los órdenes: los Pintores y Escultores, eligiendo las bellezas naturales más elegantes, perfecional la Idea, y sus obras progresan y resultan superiores a la naturaleza, lo que constituye la suprema gloria de estas artes, como hemos demostrado. Por ello surge la reverencia y estupor de los hombres hacia las estatuas y las imágenes, y por ello el premio y los honores de los Artífices: ésta fue la gloria de Timantes, de Apelles, de Fidias, de Lísipo y de tantos otros alabados por la gloria que, elevados por encima de las formas humanas, llevaron sus Ideas y obras a la admiración. Bien puede, por tanto, llamarse esta Idea perfección de la Naturaleza, milagro del Arte, providencia del Instituto, ejemplo de la mente, luz de la fantasía, Sol que desde Oriente inspira la estatus de Menón, luego que vivifica la representación de Prometeo. Esta hace que Venus, las Gracias y los Amantes, dejando el jardín Idílico y las playas de Cilicia, vayan a albergarse en la dureza de los mármolos y en el vano de las sombras. En virtud de ella las Musas templan los colores a la inmortalidad en las riberas Heliconiés; y por su glorio Palas despriecta telas Babilónicas y hace pomposamente alarde de enmarañados linos. Pero como la Idea de la elocuencia se somete a la Idea de la Pintura en el mismo grado en que la vista es más eficaz que las palabras, a mí aquí me faltan éstas y callo.

ANIBAL CARRACCI

Entonces la Pintura llegó a ser muy admirada por los hombres y parecía descendida del Cielo, cuando el divino Rafael, con los últimos rasgos del arte, acentuó su belleza al máximo, restituyéndola a la antigua majestad, enriquecida con todas aquellas gracias y aquellos honores que ya una vez la habían glorificado entre los Griegos y Romanos. Pero como las cosas aquí en la tierra jamás conservan un mismo estado, y aquellas que han llegado al máximo es necesario que vuelvan a caer de nuevo en perpetua vicisitud, el arte, que desde Cimabue y Giotto, en el largo curso de doscientos cincuenta años, había progresado poco a poco, pronto se vio declinar, y de rey pasó a ser humilde y vulgar. Así que, pasado aquel feliz siglo, desaparecieron en poco tiempo todas sus formas; y los Artífices, abandonando el estudio de la Naturaleza, viciaron el arte con la «maniera» o digamos Idea fantástica, basada en la práctica y no en la imitación. Este viejo destructor de la pintura comenzó primero a brotar en maestros de honrada fama, y arraigó en las escuelas que sigueron después; por lo que es increíble cuánto degeneraron no sólo desde Rafael, sino también desde los otros que dieron comienzo a la «maniera». Florencia, que se jacta de ser madre de la pintura, y toda la región de Toscana famosa por sus maestros, guardaban ya silencio sin gloria de pinceles; y los otros de la escuela Romana, al no alzar más la vista hacia tantos ejemplos antiguos y nuevos, habían olvidado todo loable progreso; y si bien en Venecia perdió la pintura

---

39 Vitruvio, *De architettura*, VII, 5, 3-8: una invectiva que ciertamente sólo iba dirigida a las arquitecturas pintadas del llamado IV Estilo; Bellori, naturalmente, alzó aquí la voz contra la orientación específicamente «brasca» en la arquitectura, representada sobre todo por Borromini.
Índice onomástico y de materias

Aquinas (San)
Cicerón, relación con, 35, nota 67 y ss.
Dioscoro Arcoopagista, en, 37
Idea, definición de la, 23, nota 73
y ss.
Immagog, 106, nota 92
Mário Equícoa, en, nota 139
«Fucshristo», 33 y 34
Teoría de la imitación, 41
Alamis de Inulio, imitación de la
Naturaliza, nota 95
Alberti, Leon Battista
Bellana, definición de la, 53
Bellori, en, 98, 121, 123
estudios sobre las proporciones,
66
Idea, concepto de la, 56-57, 64
Imitación de la naturaleza, 48,
notas 101 y ss., 189, 243 y 281.
Influencia en el primer barroco,
68-69, nota 173
Norma del gusto, 51
Platon, relación con, 54, nota 125
Plotino, relación con, notas 66
y 125
Alberti, Romano, sobre Plinio,
nota 24
Alberto Magno (San), Comenio
Dioniso, nota 70
Alfaro de Magno y Apelles,
nota 23
Alcazar, en el primer Renacimien
to, 53
Alcmeone, en Testas, 15
Alcide, manierista, 69
Angelino de Cantanzaro, teólogo.
Demostración con ejemplos estéticos, nota 83
Apelles
Alejandro Magno y nota 23
Bellori, en, 121, 124, 128
Cicero, en, nota 18
Melanchthon, en, 15

Apolinario de Tyana
Bellori, en, 123
Fanta, sobre la 21
Aquino, Sto. Tomás de
Arte, concepto del, nota 14
«inno», ejemplo de la, nota 50
Creación divina y artística, 38,
nota 82
Deus, en, nota 93
Doctrina teológica de la Belleza,
nota 221
Escrito «de palio de el bondi»,
nota 68
Escultura, sobre la, nota 59
Idea, definición de la, 38, 39, 61,
notas 78 y 87
«Immagog», 106, nota 92
Imitación, sobre la, 41, nota 92
Pacheco, en, nota 197
«Qualis Idea», 38, 39
Ripa, en, nota 237
Zucari, en, 80-82, notas 210,
211 y 225
Arciconfrado, Cappelleti, nota 238
Arístóteles
Bellori, en, 124
Zeuxis, sobre, 48
Arístóteles
Arquitecto, ejemplo del, en Plio
tino, Filón y Sto. Tomás de
Aquino, 39
Arte dramático, sobre el, nota 95
Belleza, sobre la, nota 20, nota 34
Bellori, en, 122-123, 124-125, 126
Difusión de su pensamiento en el
ciglo xiii, 37
Forma y materia, 22, 26-27, nota
51
Mario Equícoa, en, nota 139
Melanchthon, en, 15, nota 14
Miguel Angel y, 107-108, nota 297
Renacimiento, en, nota 117
Scaliger, en, nota 50
Síntesis, en, 23, nota 41
Zucari, en, 70, 82, 85, notas 199
y 225
Armengol, Giovanni Battista
Disegno, sobre el, 69, notas 191
y 200
Idea artística, 61, nota 152
Naturalismo, contra el, nota 99
Arnoldi, Giuseppe di, en Bellori,
120
Arcaimèdes, en Melanchton, nota
15
Avvocato, Giovanni da, Idea y
concepto, nota 80
Avvocato, Comentario a Aristó
teles citado por Varchi, 107
Bagaccio di Verulamo contra la teo
dría de la elección, nota 161
Baglioni, Giovanni, contra el natu
ralismo, nota 251
Balcerios, en Bellori, 127
Baldinucci, Filippo
Disegno, definición del, nota 191
Idea, definición de la, nota 151
corno sujeto inteligible, 66
Maniera, nota 244
Barocci, Federico, en Bellori, 129
Bellori, Giovanni Pietro
Creación divina y artística, nota
303
Doctrina de las Ideas, 97, notas
93, 161 y 257
Creatura de la imitatio sapiens, 93,
nota 95
Cicerón, interpretación de, nota 19
mansiones, 128, nota 244
Naturalismo, contra el, 95, 96,
95-100, notas 106, 107, 226,
253 y ss.
Teoría clásica del arte, 96,
note 256
«Vita de Pictori, etc.», Apéndice
II, págs. 121 y ss.
Berna, Francesco, sobre el Plateo-
Platon, opuesto a, nota 60
Reneclimiento, en el 48
Zuccari, en nota 218
Zuccari, Federico
Aristotélico, 83-85, nota 219
Creación divina y artística, 110,
nota 303
Disegno, postura con respecto
al, 78 y ss., notas 191, 197
y ss.

Durero, opinión sobre, 70, nota
180
Idea de pintores de 1607, 77 y ss.
Idea en el retrato, la, 75, nota 180
Imitación, sobre la, 85, 100,
notas 102 y 191
Leonardo, opinión sobre, notas
180 y 225
Lomazzo, opuesto a, 90, nota
210

Matemática, contra la, 70, nota
180
Modelos, sobre, 72
Santo Tomás de Aquino, sobre,
80, notas 84, 210 y 211
Teorías escolásticas, aprobación
de la, 83-84, nota 80
Teorías modernas del arte, pre-
cursor de las, 76, nota 167
Zuccari, Jacopo, Disegno, nota 166