

La estética antigua y medieval

José María Valverde Pacheco

PID_00142465



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
Objetivos	8
1. La Antigüedad: los grandes fundadores	9
1.1. El pitagorismo: la armonía como ley del Universo	9
1.2. Platón: belleza celeste y arte degradado	13
1.3. Aristóteles: observaciones y análisis de lo estético	18
2. Helenismo y Edad Media	26
2.1. Lo estético en la mentalidad helenística	26
2.2. Plotino: el platonismo en unidad	28
2.3. Lo estético en el pensamiento cristiano primitivo	29
2.4. La teología medieval en su lado estético: santo Tomás de Aquino	32
Actividades	35
Ejercicios de autoevaluación	36
Solucionario	37
Glosario	43
Bibliografía	44

Introducción

Cuando surgieron las primeras reflexiones estéticas de los griegos, su cultura ya tenía una larga tradición que se remontaba hasta el mundo minoico y el micénico. Fueron los poetas los que, en primer lugar, se pronunciaron sobre lo que es bello y sobre el arte, antes de que lo hicieran los filósofos; por eso, los primeros conceptos estéticos –el de **mímesis** y el de **catarsis**– estaban vinculados a la poesía, la danza y la música, con las cuales exteriorizaban los sentimientos (mímesis quería decir, originariamente, 'expresarse con gestos, sonidos y palabras') y purificaban las almas (catarsis).

Sin embargo, fue Pitágoras quien, al descubrir la dependencia que había entre los intervalos musicales y la longitud de las cuerdas tensadas, elevó esta relación a teoría sobre los elementos del mundo material, y así desarrolló una teoría ética y terapéutica de la música. La **armonía** fue el concepto clave.

Fue Platón quien abordó todos los problemas estéticos fundamentales. De entrada plantea que si todas las cosas creadas son imitaciones de sus arquetipos eternos, las representaciones pictóricas, los poemas dramáticos y los cantos son imitaciones en un sentido más estricto: son **imágenes**. Eso sitúa las artes en el segundo grado de alejamiento de la realidad de las formas, en el nivel más bajo de los cuatro niveles de **conocimiento**, y eso le lleva a preguntarse: ¿son las artes vehículos de conocimiento? Platón entiende por conocimiento la captación de las formas eternas; por lo tanto, el arte no es conocimiento porque sólo es imitación de imitaciones.

Ahora bien, dado que las artes no nos pueden ofrecer auténticas verosimilitudes, no únicamente de apariencias sino de realidades, e incluso imitan el carácter o la personalidad moral del alma humana, es posible juzgarlas por su verdad o su verosimilitud con la realidad. El legislador dirá la última palabra sobre las artes, porque tiene que garantizar la responsabilidad social del artista creador, y ha de insistir que el bien del artista se tiene que subordinar al bien de la colectividad.

El conocimiento de la teoría estética de **Aristóteles** proviene, básicamente, de la poética, es decir, un texto alterado, con añadidos posteriores y con una argumentación condensada y difícil. Intenta presentar una teoría sistemática sobre la tragedia (¿cuál es la naturaleza del arte trágico?), y eso lo lleva a reflexionar sobre su causa material, formal, eficiente y final: ¿qué es una buena tragedia y qué la hace buena? Sugiere dos motivos que dan origen a la tragedia: que la imitación es en sí natural y que ésta es causa de placer para los humanos.

El problema radica en la manera en que se puede sacar placer de emociones sentidas que resultan penosas, y concluye que el placer de contemplar la imitación puede superar el desagrado (por ejemplo, ver dibujos bien hechos de cadáveres). Con eso, Aristóteles supera la negatividad de Platón respecto del arte, y considera que el placer estético tiene un carácter cognoscitivo, del mismo género que el placer del filósofo.

Durante el último periodo clásico emergieron competitivamente el **estoicismo**, el **epicureismo**, el **escepticismo** y el **neoplatonismo**. Todas estas corrientes aportaron una visión propia en el ámbito del arte y de la belleza. Destaca el sistema neoplatónico de Plotino: en la experiencia de la belleza, el alma disfruta al reconocer en el objeto una determinada afinidad consigo misma, porque en esta afinidad se convierte en consciente de su propia participación en la forma ideal y en su divinidad. He ahí la fuente histórica del misticismo y del romanticismo en estética.

Los padres de la Iglesia primitiva mantuvieron un cierto recelo hacia la belleza y las artes, ya que temían que un excesivo interés por las cosas de la tierra podía perjudicar el alma, y se mostraron especialmente recelosos con la literatura, las artes visuales y el drama porque estaban estrechamente vinculados a las culturas paganas de Grecia y Roma. Sin embargo, a pesar del riesgo de idolatría, se admitieron la escultura y la pintura como soportes lícitos de la piedad.

Si los conceptos clave en la teoría de san Agustín son unidad, número, igualdad, proporción y orden, para santo **Tomás de Aquino** la belleza incluye estas tres condiciones:

- 1) La integridad o la perfección.
- 2) La debida proporción o armonía.
- 3) La luminosidad o claridad.

La belleza, como parte de la bondad, es un término analógico, es decir, tiene distintos sentidos cuando se aplica a diferentes tipos de cosas, y significa toda una familia de cualidades, porque cada cosa es bella a su manera.

Dado que el cristianismo enseña que el mundo fue creado por Dios *ex nihilo*, en lugar de generado o configurado a partir de algo previo, los pensadores cristianos tendieron a afirmar que la naturaleza tiene que llevar impresas las huellas o las señales de su origen y ser una encarnación simbólica de la Palabra; desde esta perspectiva, también la naturaleza puede ser objeto de interpretación. Así, la naturaleza se convierte en una alegoría, y todos los objetos naturales constituyen un símbolo de alguna cosa que los trasciende. A pesar del carácter teológico de estas reflexiones, fueron muy importantes para la historia de la estética por los motivos siguientes:

- 1) Plantearon cuestiones fundamentales sobre la naturaleza de la metáfora y del símbolo.
- 2) Iniciaron la reflexión en torno a los problemas generales de la interpretación de obras artísticas.
- 3) Pusieron de manifiesto la posibilidad de una ambiciosa filosofía de las formas simbólicas, en la cual todo el arte puede ser entendido como una especie de símbolo.

El estudio de la construcción de este conjunto de ideas y de planteamientos estéticos, que comprende de los pitagóricos a santo Tomás, es lo que propone este módulo didáctico.

Objetivos

Una vez trabajado y estudiado este módulo didáctico, los estudiantes deben alcanzar los objetivos siguientes:

1. Plantear la primera gran cuestión estética de los pitagóricos en torno a la armonía.
2. Comprender los conceptos de la estética platónica.
3. Relacionar las consideraciones platónicas sobre el arte y la belleza con el conjunto de la filosofía platónica.
4. Enumerar las ideas principales contenidas en la poética de Aristóteles.
5. Establecer las posibles implicaciones estéticas del conjunto de la filosofía aristotélica.
6. Discutir el concepto de mimesis comparando la visión platónica y la visión aristotélica.
7. Definir el concepto de catarsis y las implicaciones que conlleva en las ideas estéticas.
8. Concretar las aportaciones estéticas del estoicismo, el epicureísmo, el escepticismo y el neoplatonismo.
9. Debatir el concepto de belleza de Plotino subrayando las diferencias con Platón.
10. Enumerar los conceptos clave de la teoría estética agustiniana.
11. Discernir las diferentes visiones estéticas aportadas por la teología medieval.

1. La Antigüedad: los grandes fundadores

1.1. El pitagorismo: la armonía como ley del Universo

En Grecia, el pitagorismo presenta la primera gran cuestión estética: la armonía auditiva y visual.

Para este estudio, no nos interesa si existió realmente Pitágoras en el siglo VI, ni si tomó de Egipto toda una sabiduría más o menos mágica o agrícola sobre relaciones numéricas y geométricas, ni si la cuestión de la armonía la planteó él mismo en aquel periodo o fue aportación posterior de su escuela. Lo que nos interesa es que desde el pitagorismo cabe pensar que en todo lo que nos encanta y nos atrae por su forma pueda (¿quizá deba siempre?) haber alguna formalidad universal, objetiva e incluso medible en términos numéricos: es decir, que la belleza quizás implique algún tipo de estructura armónica.

Armonía, claro está, supone una combinación de elementos, una unidad en una pluralidad, como organización proporcionada, matemática, de algo sensible, material.

Por consiguiente, esto sólo se puede dar propiamente en la vista y el oído – aunque no sea del todo disparatado hablar de armonías en el aspecto culinario–, y aquí hay que apresurarse a señalar que, aunque la armonía visual fue la que tuvo mayor importancia en Grecia y en su herencia cultural, era, sin embargo, la auditiva la que desde el comienzo podía imponer mejor la sorprendente maravilla que una combinación sensible resultase placentera sólo cuando, ante un posterior análisis, se revelara como organizada, dentro de un estrechísimo margen de tolerancia, según una razón matemática.

Una versión legendaria del descubrimiento de la armonía

Tres herreros estarían martillando en grata alternativa musical: al ser pesadas las cabezas de los martillos, resultarían estar en relación 3:4:5 –acorde básico. O bien: tomando tres cuerdas del mismo grosor, el acorde se producía, con toda su reacción de placer, precisamente cuando tenían unas longitudes que, al ser medidas, se mostraban conformes a esa relación numérica.

Este descubrimiento tendría un carácter de revelación religiosa: el placer del alma resultaba ser el reconocimiento intuitivo e inconsciente de haberse conectado con la ley divina que organiza el universo. (Conviene ir repasando aquí la *Oda a Salinas*, de Fray Luis de León, exacta versión poética de la idea pitagórica de la música.)

Lectura recomendada

Aristóteles, *Metafísica* A 5, 985 b-986 b 8.

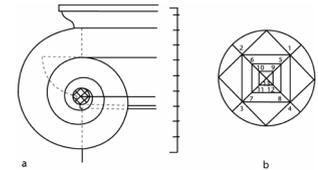
Lectura recomendada

Fray Luis de León, *Oda a Salinas*.

El alma humana, procedente de quién sabe qué regiones celestes, y caída, quién sabe por qué faltas, en la cárcel del cuerpo material, al percibir la **armonía musical** se sentiría confusamente transportada a su feliz origen: un recuerdo esperanzador con caracteres de éxtasis y embriaguez, que se enmarcaba dentro de la religiosidad órfica, en cuyas ceremonias –bacanales– la música, por supuesto danzada, es decir, seguida con todo el cuerpo, serviría para salir del encierro de la carne, el aquí y el ahora, y **entusiasmarse** (literalmente, 'endiosarse'), en anticipo de una felicidad a la que retornar tras esta vida.

Cuadrados platónicos

Para diseñar una voluta, los arquitectos trazaban geoméricamente la línea de la curvatura según los puntos obtenidos de los cuadrados inscritos en una circunferencia. Estos cuadrados, de proporciones especiales, eran llamados platónicos.



Es cierto que también cabía una versión más serena de este efecto: la música, no como arrebató, sino como serenamiento, cuando su armonía hace **templarse** por simpatía las destempladas facultades del alma, imponiéndoles su propio equilibrio. Pero insistimos en remitir a la *Oda a Salinas* para la descripción de este proceso, que todo aficionado a la música conoce en sus dos vertientes, de excitación y de pacificación.

La armonía, pues, asumiría en el hombre un carácter de expresión, de representación (podemos decir, incluso, de imitación de la ley básica del Universo) y, por lo tanto, la música –y su consecuencia, la danza– tendrían mayor o menor valor moral –luego hablará Platón de formas musicales ennoblecedoras o corruptoras–, pero no por manifestar un estado de ánimo individual y momentáneo, sino porque serían el ámbito de encuentro e identificación con el mismísimo Dios ordenador del mundo.

Dios siempre matematiza: así creemos que conviene traducir el viejo lema que a menudo se interpreta en sentido de **geometriza** –los griegos entendían los números sobre todo bajo especie geométrica.

Los **Números**, pues, serían la ley divina del cosmos –*kosmos* tiene un significado de 'orden' y 'belleza', de donde procede el término 'cosmética'): la cuenta y razón de la armonía universal. Los planetas estarían engastados en respectivas esferas situadas a distancias bien numeradas en torno a la Tierra; por tanto, una suave armonía –no se sabía bien lo que era el sonido. ¿Por qué, sin embargo, no oímos aquella "música de las esferas"? Algunos lo excusaban diciendo que precisamente no las oímos porque las oímos siempre –igual que quienes han crecido y habitan junto a las cataratas del Nilo no oyen el fragor de sus aguas, o igual que los herreros no oyen sus propios martillazos–: Aristóteles observará que nada hace ruido si está unido a aquello con que se mueve y en que se mueve, como una barca en el río.

Pero la armonía, que tan maravillosamente nos cautiva por el oído antes que podamos sospechar que haya en ella ninguna ley matemática, interesó a partir de los pitagóricos tanto o más en lo visual, a pesar de que en este ámbito resulte más vaga y menos cautivadora. Ese sublime principio, esa esencia de Dios como obrador y ordenador, tenía que valer también por su carácter numérico, en las figuras y arreglos en el espacio. Pues –volviendo ya a lo insinuado– para los griegos, con su pésima notación aritmética en letras, los números valían en cuanto formas –y no sólo como polígonos y relaciones entre partes de figuras, sino incluso en un sentido, bastante discutido y oscuro, en que se contarían y dispondrían piedrecillas (los *calculi* de los latinos) imitando la silueta de cada tipo de cosas.

Se hablaba, por ejemplo, de números cuadrados, triangulares, etc., según que sus elementos componentes –aproximadamente, lo que llamamos sus factores primos– se ordenaran en tales estructuras. Se consideraba –aunque esto no sea tan indiscutible, ni mucho menos, como en el caso de la música– que una figura, humana o arquitectónica, era bella cuando cumplía en sus partes una proporción armónica: así, el triángulo rectángulo 3:4:5 era aplicado en las distancias de las columnas de los templos, sin darse cuenta de que quizá se hacía de un modo más mágico que óptico –como una fórmula que mejoraba la conexión entre el edificio y la ley divina, y que, por lo tanto, la sostendría mejor en pie.

Conviene que nos fijemos que la vista no puede tener tanta sensibilidad a la armonía exacta como el oído –por más que en el siglo XIX hubiera todavía psicólogos de la estética, como Gustav Theodor Fechner, que hicieran encuestas e investigaciones para demostrar que las formas más sujetas a la matemática son las preferidas por el gusto de la mayoría–: el ojo no dispone de un medio homogéneo, o, para decirlo en términos más científicos, el campo visual es anisotrópico, es decir, no se extiende con la misma densidad en sentido horizontal que en sentido vertical, e incluso, en este último sentido, tiene su centro cerca del límite superior de la vista, mientras que por abajo deja una amplia zona de borrosidad.

Es fácil probarlo

Una forma rectangular nos parecerá más o menos bella según que pongamos su dimensión mayor en posición vertical u horizontal (en este último caso, además, nos parecerá menor la diferencia entre sus dimensiones). Es decir, nosotros nos damos cuenta de que la armonía geométrica tiene muy poco valor estético –y el mayor entrenamiento técnico no lleva a sentir mayor placer con la exactitud en la relación matemática, a diferencia de lo que pasa con el oído. Se trataba, pues, de una fe intelectual llevada a su realización óptica en los cánones que presidían la arquitectura y la estatuaria, y aun la cerámica: la fachada de un templo tendría 27 módulos (el módulo era el radio de una columna en la base), porque 27 era un número privilegiado ($3 \times 3 \times 3$): para Policeto, por ejemplo, el cuerpo más bello –por supuesto, tratándose de los griegos, masculino– tendría 7 cabezas.

Lo más interesante, sin embargo, en toda esta manipulación visual de los números, debió de ser el descubrimiento de los llamados números irracionales, es decir, los que no responden a una razón entre números, e incluso no pueden

ser expresados nunca exactamente, por mucho que, en nuestra notación, se saquen decimales. Pues daba la maravillosa casualidad de que tales números se encontraban en configuraciones geométricas muy elementales (y en otras): así, el número π , como cifra de lo circular, el número $\sqrt{2}$, como cifra de lo cuadrado... y otros varios, que no es cosa de exponer aquí, pero que serían aplicados con significativa preferencia en la construcción de edificios, incluso catedrales góticas, a lo largo del tiempo.

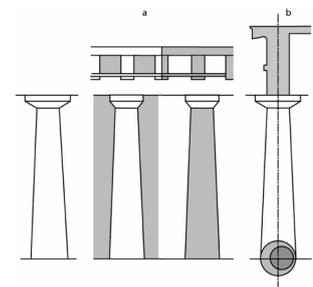
Un caso especialmente sugestivo es el del número de oro o sección áurea: el punto, en una línea, en que el segmento menor es al mayor como el mayor al todo, resulta corresponder a un número irracional, con lo cual se podía suponer que el rectángulo que tuviera sus lados conformes a esa resolución sería especialmente bello. (Es, aproximadamente, la proporción del papel en formato holandés, pero, como ya sugeríamos, el lector tendrá dos impresiones estéticas diferentes según que lo mire en sentido vertical o en sentido horizontal, quizá también porque tendemos a verlo como papel para escribir, en líneas horizontales.) Pues bien, un número tan sugestivo no podría dejar de aplicarse a la figura humana, y ahí se creyó descubrir un profundo misterio: la sección áurea se situaría precisamente en el ombligo –femenino, mejor–, con lo que la ley divina de la armonía numérica estaría también enlazando las generaciones a través de los sucesivos cordones umbilicales.

La aplicación de la matemática al arte, pues, tuvo más de dogma invisible que de fórmula para acrecentar el placer sensible: incluso, andando el tiempo, estas fórmulas geométricas, casi siempre irracionales, se convirtieron en un secreto profesional transmitido de constructor en constructor, no tanto, sin duda, para que la obra gustara más, cuanto para darle buena suerte, a modo de conjuro. Así llegaría todo ese saber esotérico a ser patrimonio de la masonería, como parte de su herencia pitagórica y de su culto a un Dios geómetra y arquitecto del Universo (masón es 'albañil' en francés).

Efecto óptico en la arquitectura griega

A fin de que todas las columnas parecieran iguales, el diámetro de las exteriores era mayor (al recibir más luz parecían más apretadas) y las interiores eran más esbeltas. También las columnas externas estaban inclinadas hacia el centro para que parecieran rectas (en caso contrario, darían la impresión de divergir del centro).

Ese carácter más intelectual que sensorial de la armonía en las artes visuales griegas quedó patente cuando en el siglo XIX, no sin cierto escándalo increíble, se hizo ver que las dimensiones de los templos griegos no seguían con exactitud los cánones matemáticos, sino que estaban suavemente corregidas para contrarrestar las aberraciones inevitables de la mirada humana, dada la curvatura de su campo u otras condiciones de su funcionamiento. De modo casi infinitesimal, y por ello más sabio, las columnas podían ser un poco excéntricas cuando eran laterales, y las líneas aparentemente horizontales convergían ligeramente en el centro para parecer, en efecto, horizontales.



A pesar del presunto intelectualismo idealista de los griegos, resultó que en el arte estaban dispuestos a sacrificar la exactitud matemática a favor de un engaño placentero a los ojos (aparte de que, como habremos de considerar en otro momento, tampoco habían creado un mundo de puras blancuras mármóreas, sino una abigarrada feria de colores chillones). Lo más importante no era la nitidez lógica, sino el dramatismo escenográfico, y ello resulta más notorio si empezamos por considerar esa arquitectura, no desde la cuenta de sus módulos y dimensiones, sino en su ordenación de conjunto en perspectiva: la Acrópolis está organizada para impresionar al que va subiendo a ella, en camino contorneante, no conforme a una regularización geométrica de los ejes de sus edificios.

El **pitagorismo**, en el mismo umbral del pensamiento occidental, plantea, quizá, la cuestión básica de toda reflexión estética: ¿puede haber, o incluso quizá debe haber siempre, en todo cuanto nos afecta como bello, o expresivo, o emotivo, cierto equilibrio en la formalización de su materia, que podría ser evidente y demostrable para los demás?

Y como consecuencia de la pregunta anterior: esa ordenación formal ¿hasta qué punto está ahí, medible y objetivamente, o la ponemos nosotros, conforme a nuestra cultura, regularizando significativamente lo que acaso era en sí mismo algo a medias informe?

1.2. Platón: belleza celeste y arte degradado

En el pensamiento platónico, lo estético no es un aspecto secundario ni un tema periférico, sino una cuestión esencial. Simplificando hasta la caricatura, podríamos empezar diciendo que Platón, en sentido positivo, ve el mundo y sus cosas como una obra de arte, pero, en sentido peyorativo, como un mal retrato de la Verdad divina, del mundo de las Ideas, con lo que el arte propiamente dicho resulta ser sólo peor copia de una mala copia.

Lectura recomendada

Platón, *Fedro* 243e-251a.

Platón entiende que la **belleza visible** es el arranque y la primera llamada para ir subiendo desde la hermosura de los cuerpos a la intuición de la belleza de lo espiritual –intelectual y moral– y, finalmente, a una unión casi mística con la **Belleza suprema**, que vendría a ser como la misma luz divina, sin forma ni concreciones de partes. Quizá, pues, el pensamiento platónico, en el amanecer del pensamiento occidental, haya dejado ya lo estético bajo un doble ataque, el más radical posible:

- 1) En cuanto arte, es torpe copia de copia, o, como poesía y teatro, una perniciosa alienación.
- 2) En cuanto Belleza, es evasión hacia un éxtasis donde se borran las formas.

Esto, por paradoja agravante, está escrito en la maravillosa prosa, fluida y graciosa, de aquellas habilísimas piezas semiteatrales que llamamos "diálogos", pero que en el fondo casi son monólogos en que el supersofista Sócrates desarrolla sus dogmas dejando en ridículo a algún sofista o en éxtasis a algún discípulo.

Para referirse al pensamiento de Platón, y mucho más si se quiere enfocar con preferencia lo estético, hay que empezar por tener muy presente que se ofrece, efectivamente, en "diálogos", obritas literarias de gran variedad y autonomía en que no sólo va evolucionando la personalidad de Sócrates –desde ser un modelo verosímil, análogo, aunque en mejor luz, al Sócrates de Jenofonte, hasta reducirse a portavoz de Platón, y de un Platón a su vez muy cambiante–, sino en que se establece una pluralidad de puntos de vista que puede llegar a la puesta en cuestión de ciertos supuestos básicos previamente establecidos.

Platón, en efecto, no es un tratadista sistemático, ni le interesa especialmente la coherencia lógica entre sus diversos planteamientos; al contrario, precisamente la pluralidad variopinta de sus diálogos le sirve para eludir responsabilidades metodológicas y apuntar mejor hacia su suprema intuición: Dios, como ámbito de los modelos de las realidades de este bajo mundo –y también como Demiurgo, como productor del cosmos–; ámbito sobrecelestial donde las almas dan vueltas siguiendo en cortejo a diversas divinidades, pero de donde pueden caer y quedar encerradas en un cuerpo, desde el cual pasarán a otro (mejor o peor según se eleven o se empecaten al vivir), con la posibilidad de retornar a la esfera original a fuerza de purificarse intuyendo y recordando la verdad, es decir, filosofando. Tal es el gran mito que, en diversas formas y versiones, centra todos los diálogos platónicos.

Nos corresponde señalar sumariamente qué lugares van teniendo las consideraciones sobre arte y belleza dentro del aparentemente despararramado desarrollo de la filosofía platónica. Para ello, conviene no olvidar que lo que nosotros etiquetamos sumariamente como **arte** incluye cosas que para los griegos eran básicamente diferentes –las artes de la palabra y las de la vista–, y si hablaban de **belleza**, ellos pensarían sobre todo en cuerpos humanos –principalmente masculinos y adolescentes–, dejando lo artístico fuera de su horizonte consciente.

Empecemos por el *Ion*, un gran ataque contra la poesía cuyo supuesto básico, sin embargo, ha sido aceptado por toda la tradición posterior exaltadora de la lírica, hasta la *Defensa de la poesía*, de Percy Bysshe Shelley: el supuesto de la inspiración. Sócrates habla con Ion, un rapsoda homérico, es decir, un profesional que declamaba y comentaba en público las epopeyas de Homero (pero no otras epopeyas). A Sócrates, con su habitual malicia –casi diríamos, mala fe–, le resulta muy fácil llevar a Ion a confesar que, de hecho, no entiende lo que dice ni cuando declama ni cuando comenta: entonces le ofrece una justificación que el rapsoda está encantado de aceptar, y es que su arte procede de una inspiración divina, de un fluido celestial que le permite decir cosas de altísima sabiduría aun sin comprenderlas. La poesía, así, queda declarada don de Dios, pero el rapsoda es un imbécil. ¿Y el poeta? Sutilmente, y por extensión, también queda implicado en la misma situación de inconsciencia inspirada. Platón es muy hábil: ningún poeta habría aceptado tan fácilmente confesarse un mero *medium* de la divinidad, pero para el rapsoda Ion, en cambio, tal declaración le consagra como portavoz divino.

Más de un diálogo platónico se ocupa de la cuestión de la **belleza**: en algún caso, de modo accidental, como en el *Gorgias*, dedicado a la persuasión retórica:

"Lo bello se define por el deleite y por el bien".

Platón, *Gorgias*.

En otro caso se ocupa, aparentemente, como tema central, pero, de hecho, como simple materia para un ejercicio dialéctico que apunte oblicuamente hacia la teoría de las Ideas. Esto ocurre con el *Hipias Mayor*, sarcástico ataque contra el sofista así llamado, al que Sócrates, fingiendo admirarle y haciendo el tonto, le pide, como de parte de un amigo suyo, que defina la Belleza. Hipias –y esto creemos que constituye el eje del diálogo– no entiende la pregunta por *la Belleza*, en sentido esencial, y cree que basta con indicar algo bello por antonomasia, una mujer bella, un caballo bello.

Lectura recomendada

Platón, *Ion*.

Lectura recomendada

Platón, *Hipias Mayor* 286d.

Entonces Sócrates –no olvidemos que el término *kalós*, 'bello' y 'hermoso', tiene también una buena carga de **bueno** y de **grandioso**, como ocurre en el uso corriente actual– le pregunta si, por ejemplo, un puchero no podría merecer también semejante adjetivo, en caso de tratarse de un "hermoso puchero", grande, bien hecho, apropiado para guisar, etc. Hipias se horroriza ante tal plebeyez, pero Sócrates defiende la sugerencia: casi llegamos a pensar que está anticipando el sentido contemporáneo del diseño funcional, cuando de hecho no hace sino enredar al sofista.

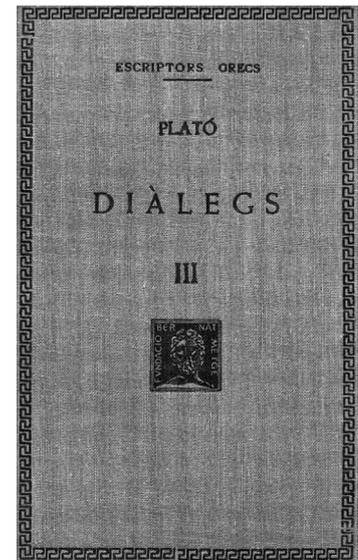
Éste va haciendo propuestas que Sócrates destruye implacablemente: la belleza es el oro, porque gusta a todos; ¿y el marfil, qué?, objeta Sócrates; la belleza es vivir sano, rico y con honores hasta la vejez, siendo enterrado reverentemente por los hijos... Sócrates, en este punto, trata de aclarar su pregunta: no es cuestión de *una* belleza, sino de *la* belleza, y ésta no se puede definir como lo útil, porque eso incluiría lo útil para el mal. Y en cuanto al bien, cierto que lo bello se ordena hacia el bien, pero no es *el bien*. Entonces, ¿no será el deleite del oído y la vista? ¿Y por qué no el de los demás sentidos? ¿Y no es verdad que llamamos bellas a las ciencias y a las leyes, que no son cosas sensibles?

Desconcertado Hipias, queda ya insinuada la perspectiva de las Ideas –lo bello es bello porque participa de la Belleza, pero lo que interesa aquí no es qué sea la Belleza, sino el principio general de que todo es lo que es porque participa de una esencia ideal. Con eso, Sócrates puede cerrar su escarceo eludiendo decir nada sobre lo estético, con un proverbio final, "lo bello es difícil", que probablemente se entendía como "todo lo bueno es arduo de conseguir".

La función de la Belleza en la vida del alma queda más patente en otros dos diálogos, *Fedro* y, sobre todo, *El Simposio*, o *El Banquete*, como suele traducirse. No es éste el lugar para extenderse en la presentación de la esfera de las ideas que se hace en el *Fedro* –mejor que en ningún otro diálogo–: el gran mito a que aludíamos antes, con las almas mirando "la llanura de la Verdad", "la realidad que verdaderamente es, sin color, sin forma, impalpable, que sólo puede ser contemplada por la inteligencia".

Lo que aquí nos importa más es que el alma, caída en este bajo mundo, dentro de la cárcel de un cuerpo, encuentra su posible camino de retorno mediante el recuerdo, pero ese recuerdo –al menos en este diálogo– empieza por la percepción de la belleza en lo visible (y la ciencia no es visible, porque la vista no ve el pensamiento). Al ver un cuerpo hermoso, el que ama lo bello se siente loco de amor, con un dolor como si le quisieran salir plumas en unas alas para volar a lo alto. La belleza, pues, misericordiosamente, actúa como introducción material hacia lo no material de la altura, del objetivo último.

Prescindimos de la imagería del *Fedro* –el famoso carro con dos caballos, blanco y negro, etc.–: también nos conviene aquí reducir al mínimo las alusiones a los mitos manejados en el *Simposio*. Éste es, ante todo, una suerte de campeonato de discursos sobre el **Amor**, mientras se pasan de mano en mano



Recopilación de algunos Diálogos de Platón.

Lectura recomendada

Platón, *Simposio* 208e-212a.

las enormes crateras de vino perfumado, en una juerga bastante accidentada –uno cede su turno de discursar porque tiene hipo; luego aparece Alcibiades, borracho, y piropea a Sócrates.... El Amor, dice éste, no es bello, porque desea lo bello: hijo de la Abundancia y la Miseria –según la fábula que relata–, es deseo de engendrar en lo bello. Pero así como se pervive por la fecundidad del cuerpo, también el alma encuentra su posible inmortalidad engendrando en lo armónico, en la belleza de otra alma, bellos discursos, bellas razones, virtudes.

El camino de elevación, de hecho, sigue una trayectoria en varias etapas: para el alma noble, la contemplación amorosa de un bello cuerpo la lleva a reconocer la belleza de todos los demás cuerpos bellos: por ahí, se asoma a percibir la belleza del alma en la que querrá sembrar. Finalmente, el trato con esa belleza la llevará a intuir la Belleza suprema, inalterable, por la que vale la pena vivir y haber sufrido todo. Pero, como indicábamos al principio, esa belleza no tiene concreción ni forma ninguna: ¿qué Belleza puede ser? ¿Acaso simplemente la luz de la Verdad, la visualización del mismo Dios?

Hay otro diálogo platónico, *Filebo*, donde encontramos un primer planteamiento de la cuestión de la **percepción estética**, en un análisis psicológico de orientación moralista: al estudiar la complejidad de los sentimientos humanos, destaca la mezcla de dolor y placer característica de muchas experiencias en el arte. En las tragedias y comedias –y también en la tragicomedia de la vida– hay a menudo una peculiar ambivalencia: disfrutamos a la vez que sufrimos.

Pero Platón habla de otros placeres puros, superiores a los mezclados, y lo ilustra en el orden de lo visual: por encima de la belleza de las cosas y, por supuesto, de su representación pictórica, hay una belleza mejor, la de los colores puros y las formas abstractas ("lo bello siempre y por sí mismo").

Se comprende que estos análisis tuvieran consecuencias y aplicaciones de **orden educativo**, y eso es lo que encontramos en la *República*: las formas sensibles que expresan un buen carácter moral pueden ser utilizadas para corregir y mejorar un carácter en formación, a la vez que se le evitan las formas impuras. No nos toca aquí exponer la "ciudad ideal" de Platón, regida por los filósofos –o por El Filósofo–, y custodiada por un cuerpo de guardianes que, por más que se justifiquen contra los ataques externos, adivinamos en seguida que serían también, y aún más, policía de ese Estado totalitario (abajo quedaría la masa de los productores y contribuyentes, cuya posible educación no merece ni una palabra de Platón: suponemos que más valdría que se conservaran en total ignorancia).

Los guardianes han de ser educados, para saber distinguir quiénes son los enemigos del bien: su educación ha de empezar por lo musical y gimnástico, atemperando el ánimo con los instrumentos puros –lira y cítara, no la pasional flauta– y con los modos musicales elevadores, prohibiéndose los excitantes.

Lectura recomendada

Platón, *Filebo* 48a.

Lectura recomendada

Platón, *República* 400c-401d.

Lectura recomendada

Platón, *República* 596a.

Con respecto a la poesía, habría que censurar al mismísimo Homero, cortando en su obra todo aquello que expresara temor, dolor, debilidad o conflicto espiritual, para que el ánimo de los guardianes siguiera siempre acerado; por supuesto, el teatro es pernicioso en cuanto que supone pasiones, sufrimientos y terrores (y eso en la tragedia; la comedia es una alienación aún peor). Poetas y artistas recibirían órdenes de imprimir las formas del carácter noble en sus producciones.

En definitiva, en el libro X, se aconseja desterrar de la república a los poetas, después de coronarlos y ungirlos gloriosamente, para que no perturben los ánimos de los guardianes. (Éstos, recuérdese, reciben mujeres mediante un sorteo falsificado para emparejar a los mejores con las mejores –la mentira es privilegio del Estado–, y viven luego en comunidad de mujeres e hijos; claro está que sin bienes propios.) Las bellezas particulares de poemas, tragedias y obras plásticas, para Platón, no son un primer grado hacia la Belleza suprema, sino vanos sueños: sombras de la realidad que se toman por la realidad misma. El arte, pues, queda condenado por este gran artista de la palabra, supremo prosista de la lengua griega, en aras de su aristocrática utopía de ciudad filosófica –no tan claramente proyectada como las utopías del Renacimiento, y en cambio patentemente basada en el odio a la democracia.

En las *Leyes* tenemos otra versión del mismo sentir: así, la belleza limpia y pura, en cuanto sentido del orden, medida y proporción armónica, será expresión de la relación del hombre con los dioses: un pitagorismo que, cada vez con más preponderancia, aparecerá en el *Timeo*, donde el Demiurgo, el ordenador del universo, cuenta con la referencia a la geometría, a los cuerpos perfectos, que tal estela dejarán por la historia del arte. En cambio, con respecto a la pintura, se alaba el arte egipcio, donde se repetían, siglo tras siglo, las mismas formas hieráticas propias de los faraones y de las divinidades.

1.3. Aristóteles: observaciones y análisis de lo estético

De Aristóteles, en una historia de las ideas estéticas, hay que hablar en dos sentidos: por las posibles implicaciones estéticas de su filosofía en general, y por sus fragmentarios apuntes sobre la tragedia que, bajo el título de *Poética*, adquirirían tanta importancia desde el siglo XVI.

1) En el primer sentido, en comparación con Platón, cabe discutir si el giro aristotélico es o no propicio a la consideración y valoración de lo estético. Pues no habla de una Belleza suprema, divina, ya sin formas, sino que mira a las cosas concretas, a sus efectos en los espíritus que los perciben, y a sus condiciones formales. Así como el idealismo platónico hacía pensar en la relación estética entre modelo y copia, entre **proyecto y realización**, Heidegger señaló que el hilemorfismo aristotélico –el ver la marcha de las cosas del mundo como una

Lectura recomendada

Platón, *Leyes* 656.

Lectura recomendada

Platón, *Timeo* 28a.

aplicación de **formas a materias**– se basaba también en una metáfora estética, en el trabajo de todo artesano o artista, y por ello no era extraño que, en fecundo círculo vicioso, se pudiera aplicar muy bien a la consideración del arte.

Pero además, en otra perspectiva, la vida misma de la mente ante la realidad, aun antes de especializarse en conocimiento intelectual, era para Aristóteles algo que incluía un auténtico disfrute estético. Eso se entenderá mejor desde Kant y su "libre juego de las facultades" como base del juicio estético: conocer es placentero, no sólo porque, como se dice en el párrafo inicial de la *Metafísica*, responda a un apetito natural de los hombres, disfrutándose más con la vista porque este sentido nos hace conocer más, sino porque es la actualización no estorbada de una potencia (*enérgeia anempódistos*).

Y luego la actividad mental, por mucho que se asome a los horizontes de mayor pureza ontológica, no prescinde de una condición plástica, visual:

"De ningún modo conoce la mente sin *fantasma*" (sin representación).

Aristóteles, *De anima*.

Y en otro lugar vuelve sobre la ligazón del pensamiento a lo concreto, en forma un tanto prekantiana:

"¿Por qué razón no es posible pensar nada con un pensamiento puro y sin extensión, y tampoco pensar sin el tiempo realidades que no se están en el tiempo?".

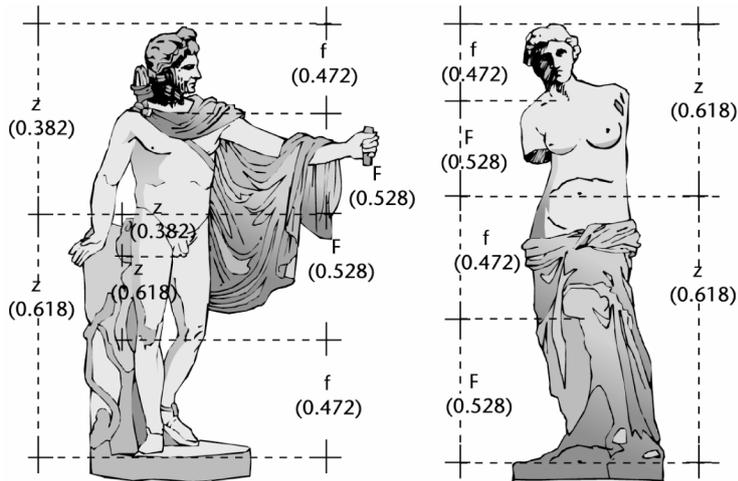
Aristóteles, *De memoria*, 1 (450a, 7-9).

El juego de entendimiento agente y entendimiento pasivo –perfilado mejor por el aristotelismo posterior– tiene también mucho de estético.

Sería sugestivo reflexionar sobre un concepto que enlaza lo cognoscitivo y metafísico con lo moral y con lo estético; el *héxis*, 'hábito': a fuerza de tanteo, repetición y costumbre es como el artesano y el artista llegan a serlo, y también es como el hombre bueno llega a tener virtud, y como el hombre inteligente y sabio adquiere tales cualidades –y aun quizá, siguiendo una sugerencia de Léon Roben, así es como en la naturaleza se llegan a actualizar las potencialidades, mediante una suerte de probatura y ensayo repetido, hasta abrirse paso poco a poco hacia la finalidad y la plenitud, hacia ser lo que se ha de llegar a ser (entelequia). Pero no vamos a entrar en esta cuestión, abierta incluso a una modernización en sentido darwinista.

Lectura recomendada

Aristóteles, *Metafísica* 980a.



Las proporciones del cuerpo humano

Se puede observar cómo las proporciones del cuerpo humano se corresponden con la relación de la sección áurea (Z, z): $0,618 : 0,382$, aproximadamente, y con la función de la sección áurea (E, f): $0,528 : 0,472$. Los ejemplos son el Apolo de Belvedere y la Afrodita de Milo.

Más bien aproximémonos ya al territorio más propiamente estético, donde, ante todo, surge la cuestión de las condiciones formales de la belleza, haciendo la advertencia preliminar de que lo bello, para Aristóteles, como para todo griego, estaba más o menos vinculado a "lo bueno", aunque ambas cosas tuvieran en común su sentido de unidad de lo vario:

"Los grandes hombres se distinguen de los comunes como los bellos de los feos y una pintura estimable se distingue de la realidad: en que juntan lo disperso hacia la unidad".

Aristóteles, *Política*, III.

Esta comunidad de lo moral y lo contemplativo no impide su distinción: en algún momento se reúnen en la famosa definición:

"Es bello lo que place por medio de la vista y el oído".

Aristóteles, *Tópica*, VI (7, 146).

Pero en los *Problemata* se distingue el alcance de los dos sentidos más cognoscitivos precisamente porque el oído es más moral y la vista más intelectual:

"¿Por qué sólo lo auditivo, entre los sentidos, tiene valor ético (*ethos*)?".

Aristóteles, *Problemata*.

Se comprende: en Aristóteles las sensaciones audibles son movimientos y por tanto aluden a acciones, y la vista, no.

Aunque no distinga claramente la moral de lo estético, lo cierto es que Aristóteles, sobre todo en la *Metafísica*, sugiere tres condiciones formales de la belleza, que, siguiendo a Ross, traduciríamos así:

- 1) *Táxis*, como arreglo espacial de las partes.
- 2) *Symmetría*, como tamaño proporcional de las partes.
- 3) *To horisménon*, la limitación del conjunto en su tamaño.

Quedaría implicado un cuarto elemento ya aludido, reuniendo a éstos: la unidad en la variedad.

Estas tres condiciones, así determinadas con referencia sobre todo a lo visual, tendrán también sus equivalentes en lo literario.

2) **Lo literario**, en Aristóteles, es sobre todo el fragmentario texto de la *Poética*, ya que en la *Retórica* casi todo se limita al hábil y minucioso estudio del arte de la persuasión, en el sistema de la oratoria clásica, con consecuencias un tanto superficiales para la posteridad.

La *Poética* indicaba, ante todo, arte dramático, y, más de pasada y por contraste, arte épico; de la poesía lírica, en sentido actual, nos dice poco ese cuaderno –acaso apuntes de un discípulo, o notas para disertar. En su momento hablaremos de la *Poética* como el gran dogma del racionalismo estético, una vez, desde el siglo XVI –a partir de la traducción de su comentario por Averroes– se divulgará con la creciente autoridad de Aristóteles.

Menéndez Pelayo se congratulaba de que esto no hubiera ocurrido antes, porque así había tardado más en llegar su férreo dominio, coartador de la libertad creadora, pero podemos invertir la perspectiva y decir que si se erigió en código obligatorio y norma dogmática fue porque el creciente racionalismo necesitaba un reglamento de circulación para la literatura –sobre todo, teatral–, y que, aunque la Edad Media hubiera conocido perfectamente esta obrita, no se le habría ocurrido a nadie tomarla entonces como precepto, y mucho menos extraer de ella las tres unidades de lugar, acción y, sobre todo, tiempo, en menos de un giro del sol, que Aristóteles mencionó sólo como una posible conveniencia pragmática para mayor verosimilitud y coherencia.

Después, en el *Grand Siècle* francés, estas reglas llevarían a extremos ridículos, como el de cierta tragedia, *Masinise*, en que un personaje comenta al final, admirado:

"Masinise en un jour voit, aime et se marie",

sin que nadie se dé cuenta de que esta inverosímil urgencia nacía sólo de las "reglas del arte".

Reacciones a los cambios

Menéndez Pelayo cuenta cómo, ya al final del imperio de las tres unidades, se representó en París una tragedia llamada *Christophe Colomb*, cuyos tres actos tenían lugar en el camarote de la *Santa María*, pero en el primer acto se suponía estar zarpando de Palos de Moguer; en el segundo, en alta mar, y en el tercero se oía "¡Tierra!": la discusión sobre si esos supuestos respetaban o no las unidades dejó un muerto en el patio de butacas.

Pero vayamos a la *Poética* misma, señalando, ante todo, su alto concepto de la poesía como algo más filosófico y profundo que la historia, no por seguir un modelo abstracto, sino porque presenta hechos que derivan del carácter mismo de los personajes, y no, como la historia, actos en gran medida determinados por azares externos.

Lectura recomendada

Aristóteles, *Poética* 1448a 1.

La **poesía** habla más bien de lo universal (*kathólos*), mientras que la historia habla conforme a lo particular (*ekaston*). Los poetas, que tan mal habían quedado en Platón, aparecen en Aristóteles vistos en una perspectiva de análisis naturalista –no olvidemos que él había arrancado de una vocación de biólogo para llegar a lógico y, aun, a ontológico–, dividiéndose según domine en ellos la inspiración o el talento: poetas de fuera adentro, o de dentro afuera, en sentido muy diverso al intimismo que hoy se da por supuesto en la lírica.

Con respecto a los famosos cuatro humores –sangre, linfa, bilis verde y bilis negra–, el predominio de este último (el "atrabiliario" o melancólico) sería el que más predispondría a la poesía: opinión que, aunque no la conocieron, habrían aceptado poetas como Baudelaire, con su *spleen*, y Verlaine, con sus *Poèmes saturniens* (Saturno regía ese "humor negro"). En todo caso, por lo que dice Aristóteles de los poetas, no los ve como especialmente arrebatados por un fuego divino, la inspiración al modo platónico, sino como dotados de una predisposición natural, de unos hábitos técnicos y de un toque de genio; para este término nos viene bien apelar a un texto de la *Retórica* (1459a 6, 8) sobre la metáfora:

"Esto es lo único que no se puede aprender de otros, y es también signo de genio, puesto que una buena metáfora implica una percepción intuitiva de la semejanza de lo semejante".

Aristóteles, *Retórica* (1459a 6, 8).

Pero el gran tema de la fragmentaria *Poética* es la **tragedia**, de la que Aristóteles probablemente no habla con ánimo de establecer un canon modélico, sino más bien para defender aquel género, ya en su tiempo un poco pasado de moda, entre otras cosas, absolviéndolo de la acusación de inmoralidad corruptora formulada por Platón y que, en formas variadas, ha venido resonando por toda la historia.

Sin ánimo de entrar aquí en una consideración de la esencia de la tragedia, sí conviene recordar que ese género, desde Esquilo a Eurípides, había perdido buena parte de su sentido original de liturgia religiosa y ciudadana –como lección de respeto al Hado, que estaba por encima de los mismos dioses, y como exaltación de los mitos fundacionales del pueblo griego y de la ciudad ateniense–, para hacerse algo más humano, con algo de crítica y aun de escepticismo, y con un aumento de la complejidad psicológica. Todo esto estaba en correspondencia con el ocaso de la ciudad-Estado en el nuevo ámbito histórico del gran imperio de Alejandro; se comprende, en suma, que Aristóteles tuviera una actitud de apología ante un querido y venerado género literario ya un tanto "superado", como diríamos hoy.

Con respecto a la problemática general de la estética, antes de la consideración específica del género trágico, podemos recoger las sugerencias aristotélicas en tres planos:

- 1) Las condiciones materiales y sensibles (ritmo, musicalidad y extensión).
- 2) El aspecto representativo y expresivo (la "imitación", mimesis, no sólo de acciones, sino aun de afectos y de caracteres).
- 3) La trascendencia moral (cuestión de la "purificación" o "purga" de las pasiones, *kátharsis*).

Tocando al primer plano, sin embargo, no es fácil a veces separarlo del segundo: el ritmo y la musicalidad ¿hasta qué punto surgen de la propia naturaleza o son representativos (imitativos)? En los *Problemata*, Aristóteles vacila: en un momento, el ritmo y la melodía son naturales; en otro momento el ritmo es natural y la melodía es imitativa (expresiva). En la *Poética* también hay una vacilación análoga, pero prevalece la tendencia a valorar la mimesis o expresión, diciendo que en ella:

"Los mejor dotados desde el principio fueron haciendo progresos lentamente y la poesía se formó de sus improvisaciones".

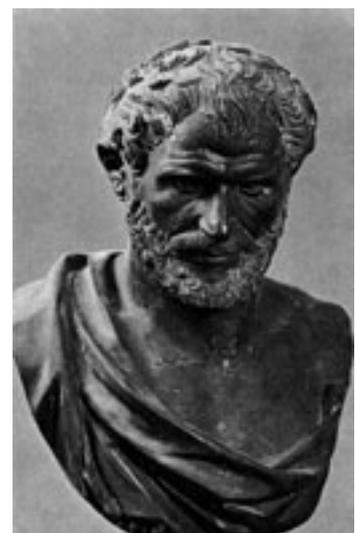
Aristóteles, *Poética*.

En todo caso, la poesía parece surgir del placer natural en el ritmo y la musicalidad, y del placer del reconocimiento en la **imitación**.

Pero, antes de comentar este último término, conviene valorar otro aspecto de la consideración formal: el de la **magnitud**, el **tamaño** (*mégethos*), o si se quiere, la **longitud**, para decirlo en términos literarios; en un largo párrafo sin aliento, Aristóteles, fiel a su realismo naturalista, subraya la importancia

Lectura recomendada

Aristóteles, *Física* II 8 199.



Busto de Aristóteles.

del tamaño en la consideración estética, cosa que los sucesivos pensadores tenderán a no ver, sin duda porque el valorar según la escala de las medidas humanas les habría parecido demasiado relativista.

Sin embargo, en efecto, una estatua no tiene el mismo valor si se da en tamaño mayor que el natural, o en tamaño natural, o en tamaño de *bibelot*, y, en el orden literario que nos interesa ahora, cabe anticipar ciertos famosos términos posteriores para decir que lo cuantitativo se hace también cualitativo. Pero no es una simple cuestión de medida, tantas o cuantas páginas (como cuando Edward Morgan Forster define la novela como un relato de más de cincuenta mil palabras), sino de buena administración del tiempo a través del modo de expresión y presentación, sin que lo ya pasado se olvide o forme un peso muerto en la memoria. Subrayemos el final del texto antologizado:

"En los relatos (*mythoi*, también los 'argumentos desarrollados') debe haber tal extensión que se puedan ir recordando".

Aristóteles, *Poética* (1451a).

"Que se puedan ir recordando": ésta es la expresión clave, pues no se hará larga la obra que sepa irse arraigando en la memoria a medida que va siendo recibida. Para poner un ejemplo moderno, con dos obras igualmente válidas de un maestro: *Guerra y paz*, de Lev Tolstói, no se hace más larga que *La muerte de Ivan Ilich*.

Dicho esto, volvamos a la cuestión de la mimesis (imitación, representación, expresión), seguramente sentidos presentes a la vez en el uso de ese término, pero sin reducirse nunca a mera copia, como lo indica su aplicación a la música (ved el texto de la *Política*). Para Aristóteles, como para Platón y como para casi todo el mundo hasta nuestros días, las formas musicales representan estados de ánimo, caracteres e incluso valores morales. Claro que esa **representación** puede ser más claramente imitación y aun copia en lo poético, y mucho más en lo pictórico. Imitar (ved texto de la antología) es una tendencia natural –como es natural el apetito de saber, según las palabras iniciales de la *Metafísica*–: incluso nos gusta ver en imágenes exactas lo que nos disgusta en la realidad, porque así se aprende más. Nicolas Boileau lo diría luego en su *Art poétique*:

"Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux".

Nicolas Boileau, *Art poétique*.

Pero a Aristóteles, como científico, no podía dejar de planteársele otra pregunta: ese placer del reconocimiento, del parecido, ¿es indispensable? No, se responde a sí mismo, porque, aunque no conozcamos el "modelo", podemos sentir también placer por la ejecución, el color u otra causa semejante, con lo cual, de pasada, ha quedado abierto el camino a la **belleza libre** de Kant y aun a la misma pintura no-figurativa del siglo XX.

Lectura recomendada

Aristóteles, *Política* 1340a.

Con esto, ya podemos pasar al tercer y último plano previsto, el de la trascendencia moral. Ahora ya podemos tener en cuenta no sólo las cuestiones formales –la extensión–, o la cuestión retórica de la adecuación del lenguaje a la atmósfera de cada momento (lo que luego será el *decorum* latino, en sus tres niveles, de grandeza épica, de medida lírica y de desgarro cómico), sino la valoración del efecto de la tragedia para empeorar o mejorar al hombre. La acción –profunda y noble; *spoudáia*, el mismo término aplicado en general a la poesía para ponerla por encima de la historiografía–, mediante el terror y la lástima, purifica –o purga– el ánimo de semejantes afectos (o "ésos" o "ésos y análogos" afectos).

Aristóteles, evidentemente, fuerza un poco la interpretación: la acción trágica, aunque la lleven a cabo personajes principescos, no siempre es profunda y noble –pensemos en Orestes y Clitemnestra. Pero lo que importa es la gran coartada, la justificación hallada para la tragedia –y acaso para toda la literatura–: las pasiones que nos impurifican se descargan cuando las vivimos en cabeza ajena. ¡*Such a good cry!* –llorar ante la ficción nos alivia y nos da placer: nos sentimos después más nobles y más tranquilos.

En la *Política*, Aristóteles habla de un uso orgiástico de la música, con melodías excitantes en contexto más o menos de bacanal, que obrarían la *kátharsis* –un medicamento de "acción catártica" es, traducido al vernáculo, un purgante–; en el caso de la tragedia, esa terapéutica sigue la técnica homeopática, *similia similibus curantur*, 'lo semejante se cura con lo semejante'. Como luego explicará John Milton, citando la idea aristotélica en el prólogo a su *Samson Agonistes*, se da un poco de sal para curar un exceso de humor salino: es la idea de la "mitridatización", la prevención contra los envenenamientos mediante la habituación en pequeñas dosis (modernamente, esto tomaría otras versiones de las vacunas y el psicoanálisis).

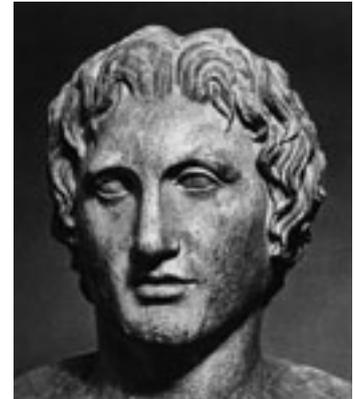
En lo literario, este concepto de identificación sentimental con las pasiones de los personajes ficticios será el supuesto indiscutido, por lo menos hasta Diderot y Keats: vivimos imaginariamente otra vida, más o menos turbia, para conquistar así nuestra propia claridad. El nombre de Aristóteles servirá a lo largo de siglos y siglos para dar autoridad a ese sentir común que, verdadero o no, ha sido en todo caso positivo en cuanto excusa para la literatura frente a acusaciones moralistas.

2. Helenismo y Edad Media

2.1. Lo estético en la mentalidad helenística

Aristóteles, preceptor de Alejandro Magno, estaba en el umbral de un mundo nuevo: el imperio creado por su discípulo, aunque fugaz y dividido, da paso, como es sabido, a una situación en que la ciudad-Estado se vuelve figura del pasado y en que se entrevé como posible horizonte mental la *ecumene*, el mundo habitado, y, en última instancia, la humanidad en general.

Culturalmente, con todo, el término "alejandrinismo" alude en especial a ciertos rasgos de la sensibilidad estética de entonces, más que nada en el orden literario, pero sin olvidar lo teórico y lo artístico.



Alejandro Magno.

En lo teórico, cesa la gran época de la metafísica, por más que durante siglos siga teniendo herederos y repetidores, y surgen las filosofías humanísticas y éticas como el **estoicismo**, el **epicureísmo** y el **escepticismo**, que casi coinciden con su escasa valoración de lo estético.

Para los epicúreos, el arte es algo inútil por poco natural: en la gran versión poética latina de esta doctrina, *De natura rerum*, de Lucrecio, se dice que el arte fue, en principio, un mero juego, aunque con el tiempo, a fuerza de repetición y de habilidad, se iría elevando a un pináculo de estimación. Los estoicos, en su moralismo, disuelven la idea de la *symmetría*, de la unidad de partes diversas, al aplicarla a la belleza espiritual. Sin embargo, aportan una perspectiva sugerente al hablar de la belleza del mundo en su conjunto (*pankalía*), y, por otro lado, en sus minuciosos estudios sobre la expresión literaria, aparte de lo propiamente gramatical, dejan acuñado el concepto del "decoro" –ya esbozado en Aristóteles–, es decir, del paradigma de los diversos cauces y niveles de adecuación del estilo a cada tema y situación.

Pero tiene más interés el "alejandrinismo" en cuanto nueva sensibilidad, sugestivamente afín a la de nuestra propia época, en la que la nueva conciencia de lo universal humano se contrapesa con una creciente comprensión de los matices afectivos –descubrimiento de la intimidad, en resonancia con la naturaleza y con lo que luego se llamaría el **paisaje**, como se ve en la aparición del "idilio" con Teócrito, preferentemente pastoril. Ese sentido de lo pequeño y de lo íntimo, que hace posible también la llamada **nueva comedia**, de incidentes

privados, a diferencia de la de Aristófanes, queda ilustrado por el costumbrismo en el arte –con estatuas "bibelot", el niño con la oca, etc.–, en contraste diametral con las estatuarias patéticas y desmesuradas de influjo oriental.

Pero lo **alejandrino** es, más aún, sentido de universalización de la herencia literaria: todos los autores del pasado valen –mientras que el rapsoda del *Ion* platónico sólo sabía recitar y comentar a Homero, no a Hesíodo–, pero valen relativamente y como grupos de modelos, nunca individuales. Los que un día se llamarán **clásicos**, además de aparecer en colectividad, pronto, en la época de coexistencia del griego y el latín, se estructurarán también al modo de los héroes en las *Vidas paralelas*, de Plutarco, en correspondencias por parejas. Y ello no sólo a efectos de conciencia crítica, sino de creación: Virgilio compone deliberadamente su *Eneida* sobre la falsilla homérica, a la vez en homenaje al primer clásico y en legitimación de su propio pueblo.

Ahí empieza la manía crítica, tan vigente hoy día, de **definir** a los escritores y artistas como equivalentes de otros en otros países o épocas: Shakespeare sería el Lope inglés, o Carner el Antonio Machado catalán, etc. Surge la **antología** –etimológicamente, 'coger flores'–, la reunión de lo disperso –más adelante, con la mucha cantidad se entenderá también en sentido de selección y exclusión. Y surge también la filología, la atención al texto, con sus eventuales defectos, que ahora cabe corregir sin miedo –ya no es nada sagrado.

En conjunto, el **alejandrino** es la época que quiere abarcar la totalidad de la cultura presente y pasada: surgen enormes compilaciones de índices y resúmenes de toda la literatura más o menos conservada, y de todos los documentos y referencias históricas, que podemos imaginar reuniéndose en la gran biblioteca –de Alejandría, precisamente–, metamorfoseada luego idealmente en la "gran biblioteca" de Borges, versión impresa del universo.

Quizá fuera Ernst Robert Curtius el primero que, en referencia a Thomas Stearns Eliot como "alejandrino", diera pleno curso legal a este calificativo para nuestra época en general, aún más totalizadora, pero aún más irónica y relativizada en su sentido literario y estético que la que comenzó en la estela de Alejandro.

El cambio de nuestra cuenta cronológica de antes a después de Cristo, naturalmente, no significa nada de momento para la historia de las ideas estéticas: la amplia y abigarrada perspectiva del helenismo, ya como parte del Imperio romano, va recogiendo diversos influjos espirituales que llegan de Oriente, empezando por el judío antes del cristiano.

Hay una breve y discutida alusión al *Génesis* en una obra que durante mucho tiempo se atribuyó a Longinos, en el siglo III, pero que ahora se tiende a situar en el siglo I, a nombre de algún "Dionisio o Longino", bajo el título *Sobre lo sublime*. Centrado en lo literario, este pequeño tratado introduce un tema clásico y que tendrá larga resonancia –pensamos en "lo bello y lo sublime", de Kant–; todo lo que en la expresión es elevación, entusiasmo (etimológicamente, 'endiosamiento'), grandeza de genio... Y también es original su referencia a la sociedad, al señalar cómo "la servidumbre ahoga la elocuencia": frente a la tradición de una cultura que se apoyaba en los esclavos y no pensaba que la libertad política fuera positiva en lo estético –recuérdese la censura platónica–, aquí hay una vaga prefiguración del romanticismo libertario a lo moderno.

2.2. Plotino: el platonismo en unidad

La tendencia más típica en la marcha intelectual de esa época es la conservación del platonismo, pero dejando caer su andamiaje intelectual de Ideas para vitalizarlo con influjos místicos de afinidad oriental. Esto es lo que encuentra su expresión suprema, en el siglo III, en **Plotino**, cuyas *Enéadas* –grupos de nueve (libros)– presentan lo Uno –la divinidad– descendiendo en emanación gradual hasta la ceniza de la materia. El alma, por su parte, puede elevarse hacia la luz suprema de lo Uno que percibe en lo visible: hay aquí, pues, un platonismo más coherente y unitario, que será lo que en realidad tenga más influjo en siglos posteriores (cuando se habla de neoplatonismo, generalmente sería más exacto decir **neoplotinismo** o **neo-neoplatonismo**).

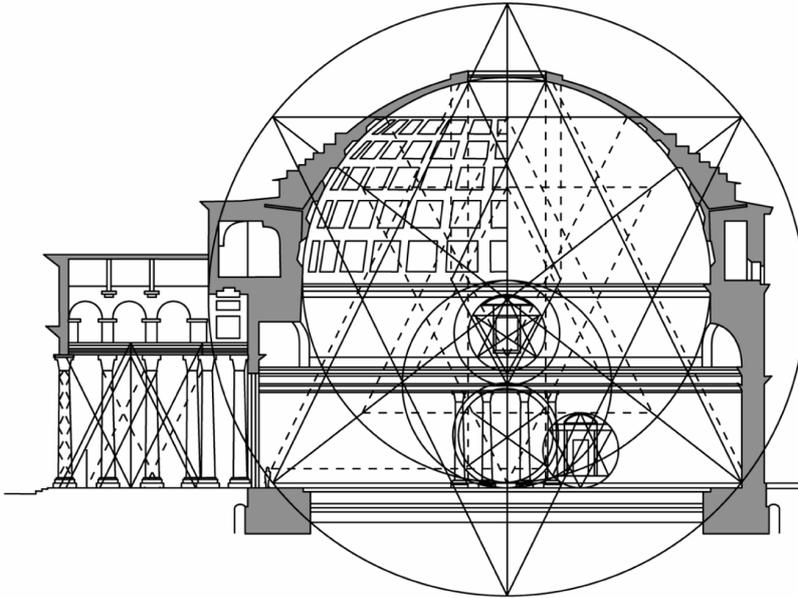
En esta gran revisión del platonismo, con respecto a la estética, son varios los aspectos a reunificar y homogeneizar: ante todo, **la belleza**, ahora ya en forma del todo explícita, no es solamente cuestión de ver y oír, sino de las acciones, saberes, virtudes –del espíritu en cuanto tal–, y se acaba el papel privilegiado de la armonía pitagórica, porque implica pluralidad de partes, siempre inferior a la unidad. De otro modo, cabría una belleza armónica compuesta de partes que, una por una, fueran feas.

Lectura recomendada

Crisipo, *Stobaeus Ecl.* II 77, 16 W.

Lectura recomendada

Plotino, I.3.1.



El Panteón de Roma es un claro paradigma de la proporcionalidad a partir de la circunferencia.

El alma se complace estéticamente sólo ante la forma, es decir, ante lo que haya de luminosidad superior en lo percibido; pero al revés que en Platón, la belleza está por encima de lo bueno, en cuanto que lo que se empieza por desear como bueno, aun antes de verlo, una vez conseguido nos gusta como bello. Pero para percibir la belleza, el ánimo ha tenido que embellecerse en esforzada elevación, a través de una purificación.

Y, también al revés que en Platón, el arte es superior a la naturaleza, porque está más empapado de espíritu, en cuanto que en él la naturaleza resulta enmendada por la mente del artífice e iluminada y asumida hacia la idea de la Belleza, hacia la Luz que es la presencia de lo Uno (todo eso, como se intuirá, sin duda, lo dice Plotino en tono ditirámico y exaltado, nada interesado en distinguir y precisar, sino en elevar y fundir).

El prolongado influjo de Plotino a través de más de un milenio encontrará su cumbre a finales del siglo xv en Marsilio Ficino, quien resaltará la versión plotiniana del mito de Cronos-Saturno: Saturno (el entendimiento divino) castra a su padre (el Bien mismo, es decir, el mismo Dios), dividiendo en muchas formas el don (el semen) de su padre: todas las cosas del mundo, emanadas de la divinidad.

2.3. Lo estético en el pensamiento cristiano primitivo

Se comprende que, al empezar a poderse hablar de **pensamiento cristiano**, esto no signifique nada positivo en cuanto a las consideraciones estéticas: el Cristianismo, en cuanto fe en que Dios se encarnará en un hombre determinado, significaba una redención de todo lo visible, lo concreto y lo individual,

pero enseguida, a efectos intelectuales, al menos, asume la hegemonía en la mentalidad cristiana un espiritualismo en parte platónico y en parte oriental, y queda así desvalorizado lo sensible y lo palpable.

San Justino, el primer Padre que fue antes filósofo griego, llega a dar por seguro que Jesucristo tuvo que ser feo:

"El Rey a quien veneramos no tuvo hermosura de aspecto" (*eumorphían tyrou*).

El ardiente Orígenes toma una actitud antimaterialista tan extremosa que pudo tener que ver con el hecho de que se le declarara hereje:

"La belleza propiamente dicha no es propia de la carne, que no es sino fealdad... Toda carne es heno".

Esta actitud –que luego reaparecería en la iconoclastia– invocaba especialmente el texto de Isaías que prefigura a Jesucristo como "varón de dolores", afeado y de lamentable aspecto –sin pensar que ello fuera profecía de la Pasión. Incluso, ciertos cristianos nestorianos llegarían a dar por seguro que Jesucristo era un jorobadito.

Con todo, al considerar al primer gran pensador cristiano, **san Agustín** (354-430), encontramos, en el orden estético, una complejidad tan rica y paradójica como en el orden filosófico –y aun, si se quiere, en el literario, ya que el formalismo de la retórica clásica contrasta en él con la profundidad de su examen anímico en las *Confesiones*. Agustín de Hipona ha sido un retórico consumado, al mismo tiempo que erraba en su búsqueda espiritual, hasta llegar a la fe cristiana, que da un nuevo sentido existencial y confesional a todo su pensamiento, sin hacerle despojarse por eso de sus ornamentaciones y gracias oratorias.

En esa hondura, angustiada entre la conciencia del empecatamiento y de la malicia del hombre, y el anhelo clamoroso hacia el Dios en que podría estar la paz última, la cuestión, por ejemplo, de la falta de distinción clara entre **bello** y **bueno** toma un sentido muy diverso que entre los griegos. Dios es la belleza, y nada sería bello si no procediera de Dios. Pero, a diferencia de lo que pasa en Plotino, eso no borra la importancia de la armonía, si bien enfocándola preferentemente en lo musical –escribe un tratado sobre la música que, de hecho, sólo trata de la armonía.

La reflexión estética se establece en la temporalidad, tema que, como se sabe, es la gran aportación de san Agustín a la filosofía, generalmente poco propicia a reflexionar sobre el tiempo.

Lectura recomendada

San Agustín, *De vera relig.* XL, 76.

El **tiempo** –que, dice él, aunque sabe muy bien lo que es, basta que alguien se lo pregunte para que no sepa qué contestar– no es ahora el tiempo físico, la "medida del movimiento" aristotélica, sino el tiempo vivido y recordado –la memoria, otro tema poco favorecido por la filosofía, pero que para san Agustín es la forma de autoencuentro del yo, "yo soy quien recuerda". Entonces, la forma bella del tiempo es armonía y ritmo, y este segundo aspecto es precisamente el que tiene mayor interés humano, porque es la forma de regularidad del cuerpo en la existencia.

San Agustín hace una compleja clasificación, un tanto oscura para nosotros, de los ritmos posibles en el cuerpo humano, y, significativamente, añade la cuestión de los ritmos de los cuerpos gloriosos, resucitados para la bienaventuranza. Con ello plantea algo que, aunque esté contenido en el Credo cristiano –la resurrección de la carne–, no suele ser recordado por los pensadores cristianos posteriores, ni aun quizá por los cristianos en general, y que implica una alta valoración del cuerpo y del mundo sensible en general –esa naturaleza que, según san Pablo, está corrompida por la caída del hombre, pero que espera y anhela tener también su gloria junto a los hijos de Dios. Incluso en cuanto temporal y rítmico –por la respiración, el caminar, los latidos del corazón...–, el cuerpo estaría llamado a la perduración, suponiéndose así que la eternidad de la bienaventuranza, aunque no fuera tiempo en el sentido mundano, tendría que tener alguna condición más o menos temporal y aun espacial, de modo que en ella llegara a su plenitud el cuerpo glorificado sin dejar de ser cuerpo.

San Agustín se plantea cuestiones que luego se llamarían **bizantinas**, tales como la edad del cuerpo resucitado –no la de su muerte efectiva, si murió muy viejo o demasiado niño– y el modo de conservación de las huellas del sufrimiento, tales como las cicatrices de los mártires. No se planteó, sin embargo, la gran cuestión estética de la pervivencia personal, que, si requiere la vinculación a una determinada fisonomía y estructura corporal, a menos de deshacerse en puro espíritu, podría representar la irremediabilidad de la fealdad de nuestro cuerpo individual.

La fealdad aparece en san Agustín más bien como metáfora del mal, según él conveniente para que con su sombra resalte mejor el bien –no se olvide que san Agustín fue algún tiempo maniqueo, es decir, creyó en dos dioses, uno del bien y otro del mal, cuyo largo combate, hasta la victoria del primero, forma la historia del mundo. *Felix culpa* sería para él no sólo la de Adán, que dio lugar a la encarnación de Jesucristo, sino toda culpa en cuanto que hace que el bien luzca como bien –y, en cuanto fealdad, hace que lo bello brille como tal.

La tensión personal de estas reflexiones agustinianas se redobla con la tensión histórica –él ve caer el Imperio romano y muere en su obispado africano rodeado por los bárbaros: la Edad Media quizá no le sacará pleno partido, tomando de él primordialmente su tono neoplatónico-neoplotiniano, y dejando en cambio en segundo plano su hondura existencial.

2.4. La teología medieval en su lado estético: santo Tomás de Aquino

En ese milenio europeo que llamamos Edad Media –injustamente, pues ese nombre hace pensar que sólo hubiera sido un oscuro intermedio entre la gloria del mundo clásico y la nueva gloria del Renacimiento–, no hay muchas ideas estéticas, en el sentido riguroso del término, para anotar aquí. Como es de sobras sabido, cuatro siglos después del gran derrumbamiento imperial empieza a evidenciarse una nueva vida cultural, con el llamado renacimiento carolingio y con el movimiento monástico benedictino.

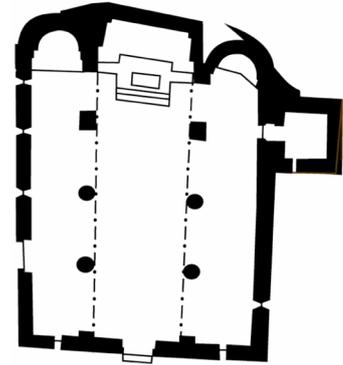
El **renacimiento carolingio** trae, entre otras cosas, la idea de unas escuelas para la formación del clero, la **escolástica**, que hará valorar el estilo literario de la latinidad y la agudeza intelectual de la filosofía helénica. El movimiento monástico benedictino, uniendo la labor agrícola a la oración, dignifica revolucionariamente el trabajo físico, tan infame para la Antigüedad, y crea poderosos centros de cultura y cultivo que van civilizando aquel vacío, reducido a la economía rural.

Habrà, así, teología –con la filosofía como sierva– en una atmósfera neoplatónica o neoplotiniana, donde destaca la obra del Pseudo Areopagita.

Con respecto al aspecto estético, en tal modo de pensar, lo bello (*pulchrum*) va entusiásticamente consustanciado con lo bueno, mientras que el arte no merece una consideración teórica aparte. Cabe, sí, acumular innumerables pasajes de autores medievales en que se alude a "esta belleza", pero son imprecisos a fuerza de exaltados: no era ése un asunto que invitara al esfuerzo de precisión conceptual que poco a poco se va desplegando en torno a los inconceptualizables dogmas.

Ésta sigue siendo la situación básica en la Baja Edad Media, con respecto a las ideas estéticas, a pesar del gradual cambio de atmósfera mental, en las nacièntes ciudades comerciales con esbozos de burguesía. Ahí, el primer y más duradero aliento de modernidad estética, de nueva sensibilidad, lo aporta el **franciscanismo**, desde comienzos del siglo XIII, que, si filosóficamente aparenta proseguir el idealismo neoplatónico, en cambio es capaz de valorar las cosas concretas, la naturaleza en su hermosura y variedad, lo que dará lugar a un nominalismo en el orden intelectual y a un empirismo en la investigación sobre el mundo.

Estéticamente, esto quiere decir un realismo –el que se intenta, aún torpemente, en la pintura de Giotto, quien representa la vida de san Francisco en los episodios murales de la basílica de Asís– y una capacidad de emoción y aun de patetismo.



Planta de la iglesia de San Juan de Boí. En los templos románicos se da una proporción entre longitud y anchura de cada tramo de la nave.

Lectura recomendada

Dionisio Areopagita, *De div. nom.* III, 7.

Capacidad de emoción y patetismo

Esta capacidad incluye desde la invención del pesebre navideño con figuras hasta la nueva imagen de Cristo crucificado, ya no sereno, ni menos como "Majestad" coronada y con manto, sino sufrido y ensangrentado.

Pero esa nueva sensibilidad –sin conciencia teórica– se hace manifiesta en el arte visual, mientras que en la poesía surge el arranque de un proceso que llegará a nuestros días, ambigüamente preparado por los trovadores provenzales –en torno a la convención de la **señora ideal**, bien lejana a la realidad social de la mujer en el amor–, y con un estilo deliberadamente oscuro en su exquisitez, para pasar al *dolce stil novo*, lírica ya de la nueva clase ascendente burguesa, cuyos portavoces literarios suelen ser los que daban letra al comercio, notarios o hijos de notarios –como todavía el mismo Petrarca, si bien ya en la corte papal de Aviñón.

La **poesía amorosa**, en torno a la *madonna* ideal –a la que jamás se espera conseguir físicamente: "Nunca ofendí la fe con la esperanza", dirá un neopetrarquista español del Barroco–, sirve para presumir de *gentil core*, el 'corazón gentil', individual y genial, que distingue a los nuevos triunfadores de los antiguos aristócratas, sólo valiosos por su estirpe –el *omo altiero* al que increpa Guinizelli en su famoso poema *Al cor gentil ripara sempre amore*, auténtico manifiesto del "hombre nuevo".

Pero sobre esto habrá que volver pronto, porque mientras la poesía toscana ya ha iniciado este desarrollo que aún tiene eco en nuestros días, todavía la escolástica está llegando a su cumbre. Paradójicamente, **Dante Alighieri** será ya, a finales del siglo XIII, uno de los poetas nuevos, pre-renacentista en su *Vita nuova*, pero después, ya en el siglo XIV, construirá la vasta síntesis poética de la imaginación medieval en su *Divina Comedia*, en cuyo *Paraíso* destaca Tomás de Aquino –todavía no Santo– como sumo aplicador a la teología del pensamiento de Aristóteles, el maestro de *color che sanno*, "los que saben".

La hazaña, al principio vista como peligrosa innovación a prohibir, de reemplazar en buena medida el platonismo –o plotinismo– de los teólogos por la rigurosa armazón aristotélica, más respetuosa hacia las cosas que aquel idealismo, quizá no sirvió para que la teología fuera propiamente más cristiana, pero sí para recuperar y redondear el pensamiento del Estagirita.

Una de las consecuencias, aunque de modo muy periférico e incidental, fue replantear el pensamiento estético en una doble perspectiva que, en los comienzos del siglo XX, merecería el aplauso de dos figuras tan dispares como Menéndez Pelayo y James Joyce –aquél, en su *Historia de las ideas estéticas*, al combatir la pseudo-neoescolástica de su propio tiempo; éste, en el llamado *Retrato del artista adolescente*, y antes, en su abandonado borrador *Stephen el héroe*–, perspectiva que pudo ser considerada como arte por el arte, por más que a don Marcelino el *art pour l'art* francés le pudiera resultar inmoralmente esteticista.

Las proporciones de la fachada de la catedral de Notre Dame de París responden a dos cuadrados que se interponen en la mitad de su altura. El eje de simetría vertical la divide en seis cuadrados y la proporción entre la altura y la anchura es de 3:2.

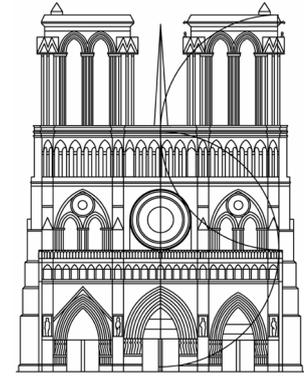
Lo que hace santo Tomás en unos pocos pasajes es, en cuanto a la **belleza**, distinguirla de lo bueno con más nitidez que lo hiciera Aristóteles, e incluso acentuando su ventaja de estar ordenada más bien hacia lo cognoscitivo; y con respecto al arte, al no distinguir la técnica de las bellas artes, lo libera también de todo moralismo, afirmando que en él sólo cuenta el objeto resultante, y no la bondad personal del artífice.

Con eso **belleza y arte** quedan más claros en lo específico suyo, en lo que no se identifican con el Bien; pero también perfila santo Tomás otra cuestión esbozada en Aristóteles: la mimesis, la imitación artística no como mera copia de objetos, según entendía Platón, sino como imitación del proceso mismo de la producción natural. El arte imita a la Naturaleza no copiando sus cosas, sino siguiendo su ejemplo, "procediendo hacia fines seguros por medios determinados".

Es cierto que nosotros, aun suponiendo que veamos el mundo también como algo ordenado por una inteligencia, no por ello tendremos necesariamente que compartir esa visión tomista del arte, tan fluida y libre de conflictos, ni siquiera en el caso –por dar un ejemplo extremo– de un diseño funcional: la creación artística siempre tiene algo de ruptura y novedad radical.

Sin embargo, por otro lado, la mente funcionalista de la contemporaneidad nuestra ha de encontrar positivo que *ars* incluya tanto la escultura como la producción de un cuchillo –cuya razón de ser estará en cortar bien, solamente; y el ejemplo es precisamente de santo Tomás.

Pero estas ideas no serían valoradas hasta muy modernamente –como ya decíamos–; por otra parte, los artistas medievales se preocuparon muy poco de teorías abstractas, y aun los mismos poetas, aunque hicieran algún vago gesto de respeto hacia la Antigüedad, tomaron con inmensa libertad lo que, de modo más o menos fragmentario y modificado, recibían de sus lecturas latinas. La preocupación por la coherencia unitaria será cosa de la nueva mentalidad renacentista.



Notre Dame de París.

Lectura recomendada

Santo Tomás de Aquino, *Summa Th.* Y q. 5 en 4 ad 1.

Lectura recomendada

Dante, *De vulgari eloq.*

Actividades

1. Haced un comentario de los textos asociados a la unidad didáctica, como ejemplificación de los conceptos trabajados y concreción de las ideas de los diferentes autores.

2. Definid el concepto de belleza, y también su evolución, a partir de los fragmentos siguientes:

- "Y en primer lugar le pediré si las cosas son bellas porque gustan o si, al contrario, gustan porque son bellas. Él, sin dudarlo, me contestará que gustan porque son bellas. Y después le preguntaré por qué son bellas, y si duda, añadiré: ¿quizás porque sus partes son similares entre ellas y gracias a su conveniencia crean la armonía?" (san Agustín, *De vera religione*, XXXII, 59).
- "No hay nada ordenado que no sea bello" (san Agustín, *De vera religione*, XLI, tt).
- "Toda la belleza del cuerpo consiste en la proporción adecuada de las partes, además de un colorido agradable" (san Agustín, *De civitate Dei*, XXII, 19).
- "La belleza del mundo resulta de la oposición de los contrarios" (san Agustín, *De civitate Dei*, XI, 18).
- "Parece que la belleza consiste en cierta proporción de las partes" (Boecio, *Topiconum Aristotelis interpretatio*, III, 1).
- "Así pues, el hecho de que te consideren bello no es debido a tu naturaleza, sino a la debilidad de los ojos que te contemplan" (Boecio, *De consolatione philosophiae*, III, 8).
- "La belleza de todo el universo creado, de los seres iguales y diferentes, reside en la maravillosa armonía entre los diferentes tipos y las diversas formas, en las diferentes clases de naturalezas y circunstancias, fundidas en una inefable unidad" (Juan Escoto Eriúgena, *De divisione naturae*, III, 6).
- "La pintura se expone en las iglesias porque los que no saben leer leen al menos con la vista en las paredes lo que no pueden leer en los códices" (Gregorio el Grande, *Epist. ad Serenum*).
- "La belleza interior es más bella que todo ornamento exterior" (Bernat de Claravall, *Sermones in Cantica canticorum*).
- "Hay tres tipos de belleza; cuando el objeto es impecable, cuando es de gusto y ornamentos elegantes, y cuando la gracia de su forma y su color atrae los sentimientos de quien lo contempla" (Tomás de Cîteaux, *Comentarii in Cantica canticorum*).
- "La belleza de la creación depende de la situación, el movimiento, el aspecto y la calidad. La situación depende de la composición y el orden. El orden depende del lugar, el tiempo y la calidad. El movimiento es de cuatro tipos: local, natural, animal, racional [...] El aspecto es la forma visible que distinguen los ojos, como el color o la silueta de los cuerpos" (Hug de San Víctor, *Didascalicon*, VII).
- "El interés de la creación reside en lo que es bello, adecuado, cómodo y necesario. Es bello lo que gusta, adecuado lo que conviene, cómodo lo que es útil, y necesario aquello sin lo cual una cosa no puede existir [...]. De esta manera, es bello lo que no es útil, pero es agradable para la vista, como lo pueden ser algunas clases de plantas y animales, de pájaros y peces y cosas similares" (Hug de San Víctor, *Didascalicon*, VII).
- "La belleza consiste en la disposición elegante del cuerpo, unida a un color agradable" (Bartolomé Anglico, *De proprietatibus rerum*, 19, 7).
- "La imagen es lo que nace por imitación" (Juan de Salisbury, *Metalogicon*, III, 8).
- "Así pues, decimos que es bello para la vista lo que por naturaleza y por sí mismo gusta a los que observan y deleita mediante la vista, así como la belleza interior, que deleita al espíritu de los que la contemplan y les atrae" (Guillermo de Auvergne, *De bono et malo*, 206).
- "Se dice que una cosa es bella en el mundo cuando posee la medida, la forma y el orden adecuados" (*Suma Alexandri*, II).
- "Hay una diferencia entre lo que es bello y el bien: lo que es bello se define como la calidad del bien que complace la percepción, mientras que el bien se refiere a la calidad en la cual se deleita el alma" (*Suma Alexandri*, I).
- "La belleza es la armonía manifiesta y evidente... de una cosa consigo misma y de sus partes entre ellas, con ella misma y con lo que le es exterior" (Grosseteste, *Comm. in Divina nomina*).
- "La belleza es la armonía de las proporciones" (Grosseteste, *Hexaëmeron*).
- "Cuando se dice de Dios que es bello, significa que Dios es la causa de toda belleza" (Grosseteste, *Comm. in Divina nomina*).
- "Todo lo que existe tiene alguna forma, y todo lo que tiene alguna forma posee belleza" (san Buenaventura, *II Sent. D. 34 a. 2 q. 3*).
- "Todo artista intenta crear una obra bella, útil y duradera... Los conocimientos hacen que la obra sea bella; la voluntad, que sea útil, y la perseverancia, que sea duradera" (san Buenaventura, *De reductione artium ad theol.*, 13).
- "La belleza requiere tres elementos: en primer lugar, una magnitud corporal elegante y armoniosa; en segundo lugar, una disposición proporcionada de los miembros; en tercer lugar, un revestimiento de color agradable y luminoso" (Alberto el Grande, *Mariale*, Qu. 15-16).

- "Se llama belleza al resplandor de la forma esencial o activa sobre las partes proporcionadas de la materia" (Alberto el Grande, *Opusculum de pulchro et bono*).
- "Hay cuatro causas de belleza, que describe al Filósofo en su libro *Perspectivae*: la magnitud, el número, el color y la luz" (Iacopo da Verazze, Mariale).
- "El bien propiamente se refiere al deseo... En cambio, la belleza se refiere al poder cognoscitivo, ya que se llama bello a lo que gusta a la vista; por eso la belleza consiste en la debida proporción, ya que los oídos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas... Y si el conocimiento se realiza por asimilación y la similitud se basa en la forma, la belleza pertenece propiamente a la razón de causa formal" (santo Tomás de Aquino, *Suma Theologiae*, y q. 5 a 4 ad 1).
- "La belleza del cuerpo consiste en la proporción de miembros y colores" (santo Tomás de Aquino, *In Ps.* 44).
- "Ciertamente, no es bella una cosa porque nosotros la amemos, sino que la amamos porque es bella y buena" (santo Tomás de Aquino, *In divina Nomina*, 398).
- "La belleza consiste en cierta claridad y proporción" (santo Tomás de Aquino, *Suma Theologiae*, II-a II-ae q. 180 a. 2 ad 3).
- "Llamamos bello al hombre cuando sus miembros guardan las proporciones adecuadas en sus dimensiones y disposición, y cuando su color es claro y nítido" (santo Tomás de Aquino, *In divina Nomina*, 362).
- "La belleza requiere tres condiciones: primero, integridad o perfección, porque lo inacabado es por eso mismo feo; segundo, proporción adecuada o armonía; finalmente, claridad, porque llamamos bello a lo que tiene un color nítido" (santo Tomás de Aquino, *Suma Theologiae*, y q. 39 a. 8).
- "Vemos que se considera bella una imagen si representa correctamente su modelo, aunque éste sea feo" (santo Tomás de Aquino, *Suma Theologiae*, I, q. 39 a. 8).

Ejercicios de autoevaluación

1. ¿Cuáles son las ideas básicas de la estética de los pitagóricos?
2. ¿Cuáles fueron las aportaciones de los sofistas a la teoría del arte?
3. ¿Cómo sintetizarías los principales conceptos de la estética platónica?
4. Resume la posición aristotélica expuesta en la *Poética*.
5. ¿Cuáles son las ideas centrales de la estética de Plotino?

Solucionario

Ejercicios de autoevaluación

1. Formando una comunidad religiosa y científica, sus ideas se desarrollaron sobre todo en las colonias dóricas de Italia a partir de Pitágoras (siglo VI a. C.) y de sus seguidores (siglos V y IV a. C.).

Pitágoras descubrió la dependencia entre los intervalos musicales y la longitud de las cuerdas tensadas, y los pitagóricos elevaron este descubrimiento a teoría sobre los elementos del mundo material, y desarrollaron una teoría ética y terapéutica de la música (es capaz de reforzar o restaurar la armonía del alma individual). Armonía (razón matemática entre los componentes) es el término que designa el intervalo primario: la octava. Las cuerdas emiten sonidos armoniosos cuando su longitud corresponde a simples relaciones numéricas: a la razón de 1:2 producen la octava; de 2:3, la quinta... La armonía de los sonidos se consideraba como el testimonio de una armonía más profunda, como la expresión del orden interno en la estructura de las cosas. La idea de que el mundo está construido matemáticamente tuvo una importancia fundamental para la estética.

a) Proporción y medida

- No utilizan, pues, el término belleza, sino el de armonía, que etimológicamente significa 'concordia', 'unificación', 'uniformidad de los componentes', 'adaptación' (el verbo *harmonizo*, del cual deriva, significa 'acomodar', 'adaptar', 'unir', pero también 'dirigir', 'gobernar', 'convenir').
- En la teoría pitagórica, la armonía, el orden y la *symmetria* (buena proporción), además de conceptos valiosos, bellos y útiles, son una propiedad objetiva de las cosas; lo que hace que las cosas sean armónicas es su regularidad, su orden. La armonía es un sistema cuantitativo, un sistema matemático que depende del número, de la medida y de la proporción.
- Todo reforzó la búsqueda de la regularidad en el mundo y su aplicación en el arte. La interpretación matemática de la música fue una conquista de los pitagóricos, pero también los cánones de las artes plásticas de la era clásica, con los cálculos y las construcciones geométricas, fueron, en gran manera, el resultado de sus ideas.

b) La armonía del cosmos

- Convencidos de que el universo está construido armónicamente, lo llamaron *kosmos*, es decir, orden, introduciendo un elemento estético en la cosmología: cada movimiento regular emite un sonido armonioso; la consonancia del universo produciría continuamente la música de las esferas, sinfonía que no percibimos por su carácter permanente; por eso la forma del mundo tenía que ser regular y armoniosa, es decir, esférica.
- El principio estético de los pitagóricos (la belleza está formada de orden y regularidad en la disposición de sus elementos) se convirtió en un axioma de la estética antigua. Para la belleza, en sentido general, los griegos reservaron la palabra *armonía*; para la belleza, en sentido más restringido, utilizaban la palabra *symmetria*.

c) El *ethos* de la música

La música consiste en la proporción, pero al mismo tiempo es una fuerza que afecta directamente al alma. ¿Por qué la danza y el canto nos afectan? Porque hay una similitud entre los movimientos, los sonidos y los sentimientos: por eso la música puede influir en el alma (la buena música la puede mejorar; la mala, corromperla). De eso proviene la palabra *psicagogia*, es decir, 'guía de almas'. La danza y la música tenían un poder psicagógico y podían conducir al alma a un buen o mal *ethos*.

d) La purificación mediante el arte

- El poder de la música estaba relacionado con las creencias órficas: el alma sólo se liberará del cuerpo, de la cual es prisionera, cuando se purifique. La purificación y la liberación del alma son el objetivo más sublime del hombre.
- Los pitagóricos afirmaban que es la música la que mejor sirve a la purificación del alma: al lado del poder psicagógico tiene un poder catártico.
- La música es una manifestación del alma, de su carácter, de su *ethos*. Es una manifestación natural. Es buena o mala, al margen del carácter que exprese.
- La interacción entre alma y música hace que ésta pueda incidir en aquélla.
- El objetivo de la música no es el placer, sino formar el carácter, servir a la virtud.
- Con la buena música se consigue purificar el alma y liberarla del cuerpo.

De eso proviene el carácter único, diferente, excepcional de la música. De esta manera, un componente órfico se introducía en la teoría del arte y en la estética.

e) La contemplación

También se asocia con Pitágoras el concepto de contemplación: opone contemplación a actividad, la actitud del espectador (*theatés*) a la del actor. Así, la vida es como los juegos: unos participan en ellos, otros aprovechan para hacer negocio, otros los contemplan. La actitud de estos últimos es la más noble: no aspiran a la fama ni a la riqueza, sino al conocimiento. En ese momento todavía no se distinguía la contemplación epistemológica de la verdad y la contemplación estética de la belleza.

2. A mediados de siglo V, las reflexiones sobre la *physis* dieron paso al estudio del hombre y su actividad, promovido por los sofistas (maestros de adultos y filósofos sociales), entre los cuales destacan Protágoras (481-411?) y Gorgias.

Centrados en temas de ética, derecho y religión, también se interesaron por los problemas del arte. Su búsqueda se diferencia de la realizada hasta entonces: por los temas y la manera empírica de abordarlos, por el hecho de trasladar los intereses filosóficos de la naturaleza a la cultura humana (humanización de la filosofía), por el paso del razonamiento general a las observaciones particulares (especialización de la filosofía) o por la relativización de los resultados.

Sus aportaciones a la teoría del arte (nuevas y bastante significativas) se pueden sintetizar en las siguientes:

- La distinción entre arte y naturaleza: el arte es un producto del hombre, mientras que la naturaleza existe independientemente de él. Pero no todo producto humano es arte, sino sólo el intencional, no el casual, sólo el hecho conscientemente y conforme a principios universales. El arte es, pues, un producto de actividades intencionales, que excluyen la libertad y la casualidad (el azar).
- La distinción entre las artes útiles y las que proporcionan placer: aplican la contraposición entre placer y utilidad al arte. Las estatuas nos alegran, pero no nos son de ninguna utilidad. El orador Isócrates distinguía dos tipos de productos humanos: los que nos son útiles y los que gustan.
- La relatividad de la belleza: "La belleza es lo que produce placer por medio del oído y de la vista", típica manifestación estética del sensualismo y del hedonismo predicada por los sofistas. Es una concepción que limita el concepto tradicional de belleza, ya que independiza la belleza estética de la belleza moral. La idea de la relatividad y de lo que es convencional de lo que es bello deriva de los presupuestos generales de los sofistas; si consideraban relativos y convencionales las leyes, el sistema político o la religión, es natural que consideraran el arte de la misma manera; si según ellos eran relativos y convencionales el bien y la verdad, es natural que lo fuera la belleza. Todo es fruto de su convicción fundamental: "El hombre es la medida de todas las cosas". También Jenófanes está en contra del carácter absoluto de la religión y a favor de la relatividad del arte. Probablemente Gorgias o Sócrates llegaron a la conclusión de que una cosa es bella cuando corresponde a su finalidad, a la naturaleza, al tiempo y a las condiciones, es decir, cuando es conveniente (*prépon*, del verbo *prépo*, quiere decir 'sobresalir', 'distinguirse', 'parecerse', 'convenir'). Aún más, la belleza consiste en esta conveniencia: eso va contra la idea de que la forma bella para una cosa lo sería también para las otras (universalismo); el principio de conveniencia estética afirma que cada cosa bella tiene su propia forma, que es bella a su manera.
- La diferencia entre forma y contenido: para Protágoras, las palabras de la poesía no son más que un receptáculo de la sabiduría vital, y es precisamente ésta la que constituye el contenido esencial de la poesía: el valor de la poesía estaría, pues, en la sabiduría (en cuestiones morales y cognoscitivas), negando el valor estético. Es posible, sin embargo, que esta idea fuera de Platón, quien la pone en boca de Protágoras. Sea como fuere, es importante advertir lo que se planteaban: si la esencia se encuentra en la forma o en el contenido.
- La diferencia entre talento y educación: también en ambientes sofistas se debatía si es más importante para un artista el talento o la educación ("¿el artista nace o se hace?"). Isócrates afirma que es más importante el talento, pero aconseja practicarlos; Protágoras piensa que ambos son importantes, y Demócrito, que "sin aprender es imposible dominar un arte o una ciencia".
- La teoría ilusionista del arte. Gorgias, en sus tres tesis ontológico-epistemológicas, afirmaba: nada existe; si algo existiera no sería conocible, y si fuera conocible no se podría expresar con palabras. En cambio, con respecto al arte dice todo el contrario; en *Elogio de Helena* afirma que con palabras se puede expresar todo; las palabras pueden convencer y persuadir de todo, incluso de lo que no existe. Las palabras tienen poderes mágicos: nos hacen poner tristes, alegres, nos asustan..., son capaces de envenenar el alma (fascinan, engañan...). El estado de alucinación o ilusión se llama *apáthe*, y Gorgias aplica tal teoría apatética sobre todo a la tragedia y la comedia, pero también al arte: "Los pintores deleitan la vista creando un cuerpo, una figura, por medio de muchos colores y muchos cuerpos".

Esta teoría concuerda con el sensualismo, el hedonismo, el relativismo y el subjetivismo de los sofistas, pero es la antítesis de las teorías objetivistas y racionales de los pitagóricos.

3. ¿De qué hablamos cuando hablamos de estética platónica? De sus ideas filosóficas con respecto a las bellas artes, sobre las cuales reflexiona:

- Artes visuales (pintura, escultura, arquitectura).
- Artes literarias (épica, lírica, poesía, dramática).
- Artes con intervención musical (danza y canto).

No les da un nombre especial, sino el genérico de destreza (*techné*).

En el Sofista (265-266) las habilidades se dividen en las clases siguientes:

- Adquisitivas.
- Productivas:
 - Productivas de objetos reales, tanto origen humano como divino (plantas y elementos hechos por los dioses, casas y cosas hechas por los humanos).
 - Productivas de imágenes (*eidola*), que también pueden ser humanas o divinas (reflexiones y sueños de los dioses, realizaciones pictóricas de los humanos).

Las imágenes, que imitan pero no pueden desarrollar la función de sus originales, se subdividen; el imitador puede llevar a cabo las representaciones siguientes:

- Una representación genuina (*eikon*) con las mismas propiedades de su modelo.
- Una representación aparente, o apariencia (*phantasma*), que sólo se parece al original (las correcciones ópticas en arquitectura).

Pero toda imitación tiene que ser diferente del original; si fuera perfecta, no sería una imagen (*eidolon*), sino otro ejemplar de la misma cosa. Así pues, toda imitación es en cierto sentido al mismo tiempo verdadera y falsa, posee al mismo tiempo ser y no ser (Crátilo, 432).

a) Imitación

- El término imitación (*mimesis*) es uno de los más problemáticos en la estética de Platón, al igual que sus sustitutos o sinónimos: *methexis* ('participación'), *homoiosis* ('similitud') y *paraplesia* ('verosimilitud').
- Si todas las cosas creadas son imitaciones de sus arquetipos eternos, las representaciones pictóricas, los poemas dramáticos y los cantos son imitaciones en un sentido más estricto: son imágenes. Eso sitúa las artes en el segundo grado de alejamiento de la realidad de las formas, en el nivel más bajo de los cuatro niveles de conocimiento, la *eikasía*, 'conjetura' (*República*, 509-511).
- En el libro X de la *República* Platón dice que el pintor representa la cama no como es, sino como aparece. Eso es lo que lo sitúa en la "tribu de los imitadores" (*Timeo*, 19d) y lo apareja con los pseudoartífices (*Gorgias*, 463-465), que no poseen una habilidad auténtica, como las medicinas, sino una destreza, como los cosméticos (dan apariencia de salud más que la misma salud).

b) Belleza

- ¿Son las artes vehículos de conocimiento? Antes de resolver esta cuestión se tiene que resolver otra: si el arquitecto, como realizador de apariencias, cambia la realidad para hacerla más agradable a la vista, ¿por qué lo hace? Busca aquellas imágenes que tienen que parecer bellas (*Sofista*, 236a).
- Las artes, pues, pueden encarnar –o materializarse en diversos grados– la calidad de la belleza (*to kalon* es un término que puede asumir sentidos más generales de adecuación o conveniencia).
- La belleza de las cosas concretas puede cambiar o desaparecer, pudiendo ser evidente para unos y no para otros (*República*, 479a); pero más allá de estas temporales encarnaciones, hay una eterna y absoluta forma de belleza. A su conocimiento se accede por medio de las bellezas parciales (*Fedro*, 249b-c).
- ¿Cuál es el camino que conduce a la belleza? El hombre poseído por el amor (*eros*) de la belleza, tiene que ir de la belleza corporal a la belleza intelectual, a la belleza de las instituciones, de las leyes e incluso de las ciencias y, finalmente, a la belleza en sí misma. Observamos que las artes no tienen ninguna función en este proceso.
- ¿Qué es la belleza? ¿Qué condiciones se requieren para que la belleza se encarne en un objeto? La belleza es lo que resulta beneficioso o agradable a través de los sentidos. Las cosas bellas tienen muy en cuenta la debida proporción entre las partes, mediante un cálculo matemático (cfr. *Timeo*, 87c-d; *Política*, 284a).
- "Las cualidades de medida (*metron*) y proporción (*symmetron*) invariablemente... constituyen belleza y excelencia" (*Filebo*, 64e).

c) Arte y conocimiento

- El conocimiento (*episteme*), diferente de la opinión (*dóxa*), es una captación de las formas eternas. El arte no es conocimiento porque es imitación de imitaciones (*República*, 598-601). El poeta está colocado en el sexto nivel de conocimiento (*Fedro*, 248d).
- Una obra de arte que encarna belleza guarda cierta relación directa con una forma. Y si el artista inspirado por las musas es como un adivino en su desconocimiento de lo que está haciendo (*Menón*, 99c; *Timeo*, 71e-72a), puede tener una especie de intuición que va más allá del conocimiento ordinario (cfr. *Leyes*, 682a). Su locura (*manía*) puede ser debida a la posesión de una divinidad que le inspira lo que es verdadero (*Fedro*, 245a; *Ion*, 533e, 536 b).
- Aun más, dado que las artes nos pueden ofrecer auténticas verosimilitudes, no tan sólo de apariencias, sino de realidades, e imitan incluso el carácter o la personalidad moral del alma humana (*República*, 400-401 b; cfr. *Jenofonte*, *Memorabilia*, III, VIII), es posible, e incluso obligatorio, juzgarlas por su verdad o su verosimilitud con la realidad.
- El juez competente tiene que poseer "primero, un conocimiento de la naturaleza del original; después, un conocimiento de la exactitud de la copia; y en tercer lugar, un conocimiento de la perfección con que la copia es ejecutada" (*Leyes*, 669a-b).

d) Arte y moralidad

- La habilidad suprema es el arte del legislador y del educador: éstos tienen que decir la última palabra sobre las artes, porque han de garantizar que ejerzan la función que les corresponde en el engranaje de todo el orden social.
- Primero hay que descubrir qué efectos producen las artes en los humanos, y este problema tiene dos aspectos:
 - La delectabilidad del arte. Los placeres que el arte ofrece son puros, sin adulteración, inocuos (*Fedro*, 51b-c), a diferencia del placer de rascarse. Por otra parte, la poesía dramática implica la representación de personajes faltos de dignidad, que se comportan de manera indeseable e inducen al auditorio a la risa o al llanto inmoderados (sus placeres tienen que ser condenados, por sus perniciosos efectos sobre el carácter).
 - La tendencia de las artes a influir sobre el carácter y la conducta. Platón tiene claro que la imitación literaria de la mala conducta es una invitación implícita a ver esta conducta (*Leyes*, 665 b). Por eso, las leyendas de dioses y héroes que se comportan in-moralmente se tienen que excluir de la educación de los jóvenes (*República*, 376e-411; cfr. *Leyes*, 800-802, 664a).
- El miedo de la influencia del arte –de eso proviene la severa censura y normativa de Platón– va acompañada de un gran respeto.
- La medida, tan vinculada a la belleza, se encuentra también estrechamente vinculada a la bondad y a la virtud (*Leyes*, 655a; *Protágoras*, 326a-b; *República*, 432).
- La música, la poesía y la danza son medios indispensables para la educación del carácter, capaces de hacer a los humanos mejores y más virtuosos (*Leyes*, 653-654, 664).
- El problema, tal como lo ve Platón en su papel de legislador, consiste en garantizar la responsabilidad social del artista creador, insistiendo que su propio bien se tiene que subordinar al bien de la colectividad.

4. El conocimiento de la teoría estética de Aristóteles proviene, básicamente, de la *Poética* (347-342 a. C.), texto alterado, con añadidos posteriores, y argumentación condensada y difícil.

a) El arte de la poesía

- La primera tarea de Aristóteles consiste en definir el arte de la poesía (*poietike*). Establece una distinción entre tres clases de pensamiento:
 - Conocimiento (*theoria*).
 - Acción (*praxis*).
 - Realización (*poiesis*) (*Metafísica*, E 1; *Tópicos*, VI, 6).
- En la *Poética* utiliza *poiesis* en un sentido más restringido. Un tipo de realización es la imitación (representación de objetos o acontecimientos). El arte imitativo se divide en las formas siguientes:
 - El arte de imitar apariencias visuales mediante el color y el dibujo.
 - El arte de la poesía, imitación de la acción humana (*praxis*) por medio del verso, la canción y la danza. Se distingue, pues, de la pintura por el medio (palabras, melodía y ritmo), y de la historia de la filosofía versificada en virtud del objeto que imita.
- Con respecto al método de investigación, intenta presentar una teoría sistemática sobre un género literario concreto. Se pregunta: ¿cuál es la naturaleza del arte trágico? Y eso le lleva a reflexionar sobre sus causas material, formales y eficientes, así como sobre la causa final (*telos*): ¿qué es una buena tragedia y qué la hace buena?; ¿cuáles son "las causas de la perfección artística y de su contrario"? (*Poética*, cap. 26).

- La tragedia ha de tener por objeto ofrecer un determinado tipo de experiencia agradable –el placer propio (*oikeia hedone*) de la tragedia– y, si se puede determinar la naturaleza de este placer, entonces será posible justificar los criterios en virtud de los cuales podemos decir que una tragedia es mejor que otra.

b) El placer de la imitación

Aristóteles sugiere dos motivos que originan la tragedia:

- Que la imitación es en sí natural.
- El reconocimiento de la imitación es causa natural de placer para el hombre, ya que éste encuentra agradable el aprendizaje, y el reconocimiento de la representación de un perro es una forma de aprendizaje (*Retórica*, I, XI).

Dado que la tragedia es imitación de un tipo especial de objeto, los hechos que provocan miedo o compasión, su placer propio "es el placer derivado de la piedad y el miedo por medio de la imitación" (*Poética*, cap. 4).

El problema radica ahora en la manera en que podemos sacar placer de emociones sentidas que resultan penosas: si bien el objeto imitado puede ser en sí mismo de aspecto desagradable, el placer de contemplar la imitación puede superar el desagrado (por ejemplo, ver dibujos bien hechos de cadáveres).

Con eso Aristóteles da una respuesta parcial a una de las razones de Platón en pro del escepticismo sobre el arte: Aristóteles considera el placer estético básico como una cosa cognoscitiva, del mismo género que el placer del filósofo (aunque de un nivel inferior).

c) El placer de la belleza

La tragedia deriva también de nuestra natural disposición para la melodía y el ritmo (después habla de una especie de impulso decorativo).

"Una cosa bella (*kalliste*), o un ser vivo, o cualquier estructura hecha de partes, ha de tener no tan sólo una disposición ordenada de estas partes, sino también una dimensión que no es casual" (*Poética*, cap. 7).

Una tragedia puede ser bella, es decir, artísticamente perfecta. Y el placer propio de la épica depende de su unidad, que sea "como un ser vivo completo" (*zoom*), con un inicio, una mitad y un fin.

d) Lo universal

Si la función de la poesía trágica consiste en procurar algunas clases de placer, ¿qué debe de tener una obra concreta para suscitar o inhibir esta fruición?

- La concentración y la coherencia de la fruición dependen del argumento y de la sensación de inevitabilidad en su desarrollo (*Poética*, cap. 10). Se alcanza mejor cuando los personajes actúan de acuerdo con su peculiar naturaleza, cuando reproducen "el tipo de cosas que diría o haría determinada persona de acuerdo con una probabilidad o necesidad, que es aquello a que tiende la composición poética" (*Poética*, cap. 9).
- Este tipo de conducta, es decir, la conducta que responde a leyes psicológicas, la llama universal. El arte, pues, imita los universales; el poeta tiene que hacer plausible su argumento vinculándolo a verdades psicológicas generales.
- El poeta tiene que comprender, al menos, la naturaleza humana si es que quiere elaborar un buen argumento.

e) La catarsis

En la definición de tragedia, encontramos la afirmación siguiente: "Por medio de la piedad y el miedo se realiza la purgación propia de estas emociones". Además de la teoría sobre el placer inmediato de la tragedia, parece que tenga otra sobre sus hondos efectos psicológicos (en la *Política*, VIII, 7 propone una teoría catártica de la música).

La tragedia produce una catarsis de las emociones, pero...

- ¿en sentido médico? (purificación de las emociones, eliminación gracias a un cierto mecanismo mental),
- ¿en sentido religioso? (purificación de las emociones y transformación en una forma menos perjudicial),
- ¿sólo de la piedad y el miedo o de todas las emociones destructoras?

Responde, asimismo, a la objeción de Platón sobre la poesía (*República*, X) diciendo que la poesía ayuda a los hombres a ser racionales.

5. La reflexión filosófica proseguida en las escuelas platónicas, hasta que Justiniano cerró la Academia de Atenas en el año 529, culminó en el sistema neoplatónico de Plotino. Tres de sus 54 tratados que componen las seis *Enéadas* se refieren a problemas estéticos: *Sobre la belleza*, *Sobre la belleza intelectual* y *Cómo llegó a la existencia la multiplicidad de las formas ideales*; y *Sobre el Bien*.

La belleza se encuentra en las cosas vistas y oídas, y también en el buen carácter y la buena conducta. La cuestión que se plantea es: ¿qué es lo que da gracia a todas estas cosas?

La belleza no depende de la simetría. Las meras cualidades sensibles (colores y tonos), y también las cualidades morales, pueden tener belleza aunque no puedan ser simétricas (un objeto puede perder parte de la belleza sin perder ninguna simetría: cuando una persona muere). La simetría no es condición necesaria ni suficiente de belleza.

No hay belleza sin participación en la forma ideal, es decir, sin encarnación de las ideas platónicas; lo que marca la diferencia en una piedra antes y después de que el artista la esculpa, es que el escultor le da forma.

En la experiencia de la belleza, el alma disfruta al reconocer en el objeto cierta afinidad consigo misma porque, en esta afinidad, se hace consciente de su propia participación en la forma ideal y en su divinidad. He ahí la fuente histórica del misticismo y del romanticismo en la estética.

El amor, en el sistema de Plotino, es siempre el amor de la belleza, de una belleza suprema y absoluta, por medio de sus peores y mejores manifestaciones en la naturaleza o en la obra del artista.

No tenemos que despreciar las artes apelando a que son meras imitaciones, porque tanto el pintor como el objeto que reproduce son, después de todo, imitaciones de la forma ideal; aun más, el pintor puede ser capaz de imitar hasta tal punto la forma que "suple las deficiencias de la naturaleza".

Glosario

armonía *f* Concepto que en la Antigüedad se explica como recurso a una relación numérica (octava) que refleja las leyes constructivas del cosmos, con el que el buen orden (belleza) de arte y naturaleza se podía explicar mediante una única regularidad. Platón aplicó la idea de la armonía a la relación del alma humana con su cuerpo. Así como el macrocosmos sólo se mantiene gracias al equilibrio ordenado entre las fuerzas opuestas de la belleza y la estabilidad, así se tiene que adaptar el ser humano como microcosmos ordenado a la totalidad temporal y supratemporal del cosmos. La armonía designa originalmente una ley básica moral, cósmica y religiosa.

catarsis *f* Purificación. Platón y Aristóteles se plantearon la cuestión del posible efecto catártico de las artes, sobre todo, del teatro, la danza y la música. En el estado ideal de Platón sólo es permitido el arte que sirve a la purificación moral y a la reconciliación; todo arte mimético es excluido como engaño y seducción de los sentidos. Según Aristóteles, la catarsis se relaciona con la higiene del alma, de la que ocuparse la tragedia, la cual, como provoca compasión y miedo, purifica los sentimientos contradictorios y las pasiones inmorales.

clásico (del latín *classicus*, 'que pertenece a la categoría fiscal más alta') *adj*
Término del derecho fiscal que pasó a designar, en el siglo II, a los escritores más considerados (Homero, Cicerón, Horacio). El concepto de clásico comprende, al igual que las obras de las cuales deriva, momentos normativos e históricos. Las obras a las que se atribuye validez clásica pertenecen a un periodo pasado. Estas obras configuran el punto culminante de un desarrollo y han alcanzado una ejemplaridad que sirve de norma para las generaciones posteriores.

mímesis *f* Idea que, a partir de la mediación ciceroniana y del concepto latino *imitatio*, es tradicionalmente traducida como 'imitación' (de la naturaleza), aunque esta traducción sólo hace referencia a un aspecto parcial. Mímesis significa también 'representación', 'cosificación sensual', 'representación de lo que es verosímil' o 'anticipación de lo que es posible'. La mímesis es, desde esta perspectiva, un principio fundamental del arte para la estética de la Antigüedad. Platón concibe la totalidad de la naturaleza exterior como mímesis. La verdad auténtica es sólo la de las ideas eternas y abstractas; las apariencias naturales participan de la realidad y son objetos de conocimiento en la medida que corporalizan las ideas por los sentidos. El arte como base de la naturaleza es mímesis de segundo orden, mímesis de la mímesis. En cambio, el concepto aristotélico de mímesis es más apropiado para el arte e históricamente más influyente: las artes se basan en la mímesis, pero no únicamente en la mímesis de las ideas, sino también en la de la realidad.

sección áurea *f* Punto o línea que divide un continuo en dos segmentos desiguales, los cuales mantienen la misma relación mutua que la totalidad del continuo mantiene con el primer segmento. La cifra áurea 0,618... (con un periodo infinito) es también la norma constitutiva de la sucesión numérica de Fibonacci, utilizada a menudo por los músicos como principio componedor. En la filosofía pitagórica, la sección áurea rige como expresión de la armonía cósmica. Desde entonces, la sección áurea ha sido un elemento fijo en la doctrina estética de las proporciones.

Bibliografía

Bibliografía básica

Bruyne, E. de (1994). *La estética de la edad media* (2.a ed.). Madrid: Visor ("La Balsa de la Medusa", 15).

Bruyne, E. de (1958). *Estudios de Estética medieval* (vol. 1). Madrid: Gredos.

Eco, U. (1990). *Art i bellesa en l'estètica medieval*. Barcelona: Destino ("L'àncora", 24).

Fernández, J. F. (1985). *Consideraciones sobre estética estoica*. Edición propia.

Piñero, R. (1995). *La estética de Plotino, contemplación y conversión por la belleza* [Archivo de ordenador]. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca ("Vitor", 16. 1 disquete notas bibliográficas: Tesis-Universidad de Salamanca).

Puigarnau, A. (1995). *Estética neoplatónica: la representación pictórica de la luz en la antigüedad*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética. I. La estética antigua*. Madrid: Ediciones Akal ("Akal/Arte y Estética").

Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética. II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal ("Akal/Arte y Estética").