

Nacimiento de la arqueología y la historiografía del arte. Pensamiento patrimonialista de la Ilustración

RODRÍGUEZ PAREJA, Amalia
I. B. "Padre Suárez", Granada

Abstract

In this paper the authoress analyzes the reciprocal relations between Classical Scholarship, Archaeology, Historiography, Historiography of Art and the Art heritage, with special reference to Winckelmann's and Lessing's works.

I. Antecedentes históricos

El interés de la Arqueología radica, como dice B. Bandinelli,¹ en la relación que puede tener con nuestra cultura actual (o con nuestros antecedentes más inmediatos). La historia de esta disciplina va unida a la de la Historiografía del Arte, así como a la de otras disciplinas que emergieron en el gran debate de la Ilustración del siglo XVIII. Sin embargo, el término se encuentra en las fuentes antiguas con el significado genérico de "noticias sobre el pasado". Así lo encontramos en Heródoto, Tucídides, Dionisio de Halicarnaso o Pausanias. Tucídides, por ejemplo, en su introducción a la *Historia de la Guerra del Peloponeso*, hace una indagación arqueológica en los antecedentes históricos que puedan explicar las causas del conflicto entre griegos. Con este propósito se refiere a la Civilización Minoica, a la mítica Guerra de Troya o al origen de las diferentes poblaciones de la antigua Hélade. Pero esto no es aún Arqueología en el sentido actual del término.

Los antecedentes más remotos de la Arqueología habría que rastrearlos en el Renacimiento, una de cuyas claves es la búsqueda del Mundo Antiguo. Los monumentos de la arquitectura romana son estudiados, medidos, dibujados e imitados, así como las pinturas de las grutas o restos de edificios sepultados (*grutescos*). Esta búsqueda de lo antiguo considerado como clásico, es decir, como digno de imitación, estaba orientada al conocimiento de aquel arte, entendido como un límite que había que alcanzar, y como un autorreconocimiento del propio pasado que permitiera expresar retóricamente los nuevos tiempos. Tenía, por tanto, un valor de legitimación del presente, es decir, un valor "actual" y no "histórico", *sensu stricto*.

1. Sobre esta idea, cf. BIANCHI BANDINELLI, R., *Introducción a la Arqueología*, Madrid 1982, y *Archeologia e Cultura*, Roma 1979.

Paralela y simultáneamente, surgió la afición al coleccionismo de objetos antiguos con valor artístico o simplemente curiosos. Esta afición anticuaria iba encaminada a la mera erudición, al estudio de usos y costumbres o al de la mitografía con el fin de poder interpretar ciertos monumentos figurativos.

El inicio de la Arqueología (en el sentido en el que hoy se entiende, aunque no tenga un sentido unívoco), hay que situarlo en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. El propósito diferencial sería hallar en el mundo antiguo una realidad del mundo concreto, objetivo e inmanente, como proclama Goethe, o un ideal proyectivo para el futuro, como es el caso de Winckelmann.

A nosotros nos interesa, como dice B. Bandinelli, la relación que puede tener con nuestra cultura actual. Por tanto, hemos de destacar su carta de naturaleza como un capítulo básico en el gran debate ideológico que se produjo en Europa en torno a 1750, ese periodo en que la Historia dio un salto cualitativo y cuantitativo sin precedentes, en el que se descubrió la historicidad y la cultura se secularizó, es decir, se desprendió de sus anteriores connotaciones que obedecían a imperativos metafísicos, políticos o religiosos.

La secularización de la cultura fue un proceso cuyo fundamento residía en la RAZÓN y en la ÉTICA PÚBLICA y PRIVADA, en la convicción o confianza en una nueva humanidad, legítima destinataria de toda forma de arte, entendida como una proclama al servicio de su educación y mejora. En este contexto nace la Arqueología como un imperativo, dialécticamente necesario, para la fundamentación de la tensión ideológica, incluso retórica y filosófica, que hacen de este siglo una secuencia histórica revolucionaria. Como dice P. Francastel:² “No es sólo el siglo de las Academias, es el siglo de la Historia, de la Historidad... de la visión diferencial de la Historia”.
II. Forma de Pensamiento en la época de la Ilustración

Cassir, en su obra *La Filosofía de la Ilustración* (cap. I, p. 17), cita a D’Alembert, uno de los intelectuales emblemáticos de su época, para ilustrar, con sus propias palabras, no sólo la forma de pensamiento que caracterizó a la Ilustración del XVIII y sus nuevos métodos de investigación, sino también la clara conciencia de que se estaba asistiendo al nacimiento de un momento revolucionario en el campo de las Ideas, revolucionario por su visión diferente de la historia con respecto a otros momentos anteriores. En esta visión diferencial comparativa radica el origen mismo de la Historicidad:

“Al comienzo de su *Ensayo sobre elementos de la Filosofía*⁴ presenta un cuadro del estado general del espíritu humano, a mediados del XVIII. Parte de la observación de que en los últimos tres siglos que lo preceden, y a mediados de ellos, se observa una importante transformación de la vida espiritual: en el siglo XV se inicia el

2. Cf. FRANCASTEL, P., «Arte, Arquitectura y Estética en el s. XVIII», en AA.VV., *La estética de las Luces*, Madrid 1980.

3. Epígrafe del capítulo I de: CASSIRER, E., *Filosofía de la Ilustración*, Méjico 1984.

4. D’ALEMBERT, «Elements de Philosophie I», en *Melanges de Litterature, d’Histoire et de Philosophie IV*, Amsterdam 1758, pp. 1 ss.

movimiento espiritual del Renacimiento, en el siglo XVI llega a su ápice la Reforma religiosa, en el XVII el triunfo de la filosofía cartesiana cambia la imagen del mundo. También en el XVIII se puede señalar un movimiento de alcance similar (...) En cuanto observemos atentamente el siglo en que vivimos, en cuanto nos hagamos presentes los acontecimientos que se desarrollan ante nuestros ojos, las costumbres que perseguimos, las obras que producimos y hasta las conversaciones que mantene-mos, no será difícil que nos demos cuenta que ha tenido lugar un cambio en nuestras ideas, cambio que, debido a su rapidez, promete otro todavía mayor para el futuro. Sólo con el tiempo será posible determinar exactamente el objeto de este cambio y señalar su naturaleza y sus límites, y la posteridad podrá reconocer sus defectos y excelencias mejor que nosotros. Nuestra época gusta llamarse Época de la Filosofía (...) La ciencia de la naturaleza adquiere día a día nuevas riquezas; la geometría ensancha sus fronteras (...) se conoce por fin el verdadero sistema del mundo (...) El descubrimiento y uso de un nuevo método de filosofar despierta el incremento general de las ideas (...) todo ha sido discutido, analizado y removido, desde los principios de las ciencias hasta los fundamentos de la religión revelada, desde los problemas de la metafísica hasta los del gusto, desde la música hasta la moral, desde cuestiones teológicas hasta las de economía y comercio, desde la política hasta el derecho de gentes y el civil. Fruto de esta efervescencia general de los espíritus, una nueva luz se vierte sobre muchos objetos, y nuevas oscuridades los cubren (...) como el flujo y reflujo de las maneras...”.

Con estas palabras, resaltadas por Cassirer, D'Alembert (testigo excepcional de su época) da cuenta, por un lado, del gran cambio progresivo e irreversible que, en el campo de las grandes Ideas, se está produciendo y, por otro lado, está sentando las bases de una visión de la historia definitivamente moderna. D'Alembert siente como su época se halla bajo un fuerte impulso que la empuja hacia adelante, pero quiere comprenderlo en su origen y en su meta, en su “de dónde” y en su “a dónde”.

Frente al siglo XVII, que encontró en “los sistemas filosóficos” la misión espe-cífica del conocimiento, el siglo XVIII encuentra su forma o modelo de conocimiento en el que le ofrece la ciencia natural. Se trata de resolver la cuestión central del método filosófico, renunciando al Discurso del método cartesiano y aplicando las *regulae philosophandi* de Newton que rechazan la oposición entre experiencia y pensamiento. Este método filosófico encontraría su mejor expresión en Hume.⁵

No se busca el orden, la legalidad o la RAZÓN como una regla que se pueda captar o expresar antes de los fenómenos, como su “a priori”, más bien la legalidad y la razón se encuentran en los fenómenos, como la forma de su vinculación íntima y de su conexión inmanente. La filosofía del XVIII se expresa con este paradigma metódico de la física newtoniana, aplicándolo universalmente. El análisis es el instru-mento de toda actividad intelectual.

5. *Enquiries concerning the human Understanding and concernign the principles of morals*, ed. por Selby-Biggs, Oxford 1902.

Este es el lenguaje común de todos los intelectuales ilustrados europeos: el análisis es el “bastón” que la bondadosa naturaleza ha colocado en las manos del hombre. Apoyado en él, puede caminar a tientas entre los fenómenos, darse cuenta de su sucesión y tener certeza de su origen. En todo lo que necesita para estructurar su vida y su conciencia.

Voltaire afirma en su *Tratado de Metafísica*:⁶ “Nunca debemos apoyarnos en puras hipótesis ni comenzar con el descubrimiento de cualquier principio y proceder luego a explicarlo todo. Debemos empezar por la desarticulación exacta del fenómeno conocido. Si no nos ayudamos con el compás matemático y con la antorcha de la experiencia, jamás podremos dar un paso hacia adelante”. Así pues, la RAZÓN no es ya la región de las verdades eternas (tal como había funcionado en los grandes sistemas metafísicos del XVII —Descartes, Spinoza, Malebranche o Leibniz—). En el XVIII, la RAZÓN desciende de esa sublime región de las ideas innatas, previas a toda experiencia”. No es la tesorería del espíritu en la que se guarda la VERDAD como moneda acuñada, sino la fuerza radical que nos conduce al descubrimiento de la verdad, a su determinación y garantía. La razón no es una posesión, ni un contenido de conocimientos, principios y verdades, sino una energía que no puede comprenderse más que en su ejercicio y en su acción”.⁷

Este es el convencimiento que abre brecha en los más dispersos campos de la cultura del siglo XVIII; esta es la finalidad que se impone su aspecto más revolucionario. Montesquieu⁸ proclama la *libido sciendi*, la curiosidad intelectual insaciable, como una cualidad perteneciente a la esencia misma del alma humana. Diderot, con la *Enciclopedia*, pretende no sólo transmitir el acervo de conocimientos que contiene, sino también provocar con ellos un cambio de manera común de pensar.

Es el mismo estímulo que impulsa a Lessing (Ilustración alemana). En una de sus cartas a Moses Mendelssohn, afirma que la fuerza radical de la razón no reside en la posesión de la verdad, sino en su conquista. Este es el auténtico valor del hombre.

Este afán de búsqueda es el matiz diferencial con que este siglo se acerca a la Antigüedad (me refiero a los intelectuales ilustrados), y este es el aspecto que nos interesa destacar de la Arqueología: la relación que, como instrumento científico, guarda con todas las prácticas cognoscitivas que ahora, o a partir de ahora, se consolidan y desarrollan: las ciencias humanas, la psicología, la filología y todos los saberes críticos del arte, la estética, la teoría y la historiografía del arte... El concepto mismo de ARTE se modifica, porque se modifica la conciencia artística. Los artistas dejan de estar organizados en gremios para integrarse en Academias que empiezan a proliferar por toda Europa (París, Dresde, Viena, Berlín, Munich, Leipzig, Milán, Roma...). A partir de ahora la historia de las Academias va a ser la historia misma de la política artística y del pensamiento normativo. En este contexto nacen también los

6. VOLTAIRE, *Traité de métaphysique*, cap. V, en *Oeuvres Complètes*, París 1877-1883.

7. CASSIRER, *op. cit.*, p. 28.

8. MONTESQUIEU, *Oeuvres Complètes*, París 1956.

Museos, donde los artistas estudiaban, sobre todo, las colecciones de arte de la Antigüedad: el British Museum (1753), de fundación estatal, dio un nuevo sentido a este tipo de instituciones que, a lo largo del siglo XVIII, se fueron haciendo accesibles al público. El Museum Français, fundado mediante decreto de la Asamblea Constituyente, que estatalizaba las colecciones reales, fue instalado en el Louvre en 1792.

Esto significa transferencia de titularidad: los tesoros reales son ahora “propiedad” del pueblo. En un acto plenamente consciente, el Museo, de titularidad pública, ocupa el espacio del castillo o del palacio, símbolos del Antiguo Régimen.

Las conquistas napoleónicas significaban también la conquista de la Historia y de la Cultura [el modelo de Roma no puede obviarse]. Las obras de arte eran el botín más valioso del Ejército de la Revolución: son el símbolo del triunfo, trofeos de propiedad colectiva / democrática, que se ajustan al nuevo ideal de civilización unido a un nuevo concepto de Arte. La hegemonía de “lo público” determina este cambio.

La Arqueología, en este amplio debate comprendido entre las dos revoluciones burguesas europeas —que va desde la retórica barroca al idealismo kantiano— es practicada como una gran aventura social y como un campo de experimentación intelectual, en el que se va a dirimir y a clarificar no sólo todos los saberes críticos de arte, sino también conceptos e ideas fundamentales: desde la idea misma de Arte, como ya hemos dicho, y la función nueva que debe cumplir, hasta la idea del gusto, o la idea de la percepción e incluso de la participación del espectador en la misma obra de arte.

De la mano de la Arqueología nace la historiografía y la moderna crítica de arte, el pensamiento conservacionista o patrimonialista, e incluso la filología en el moderno sentido de la palabra: en efecto, la filología moderna nace en 1777, cuando August Wolff consigue matricularse (a pesar de la resistencia del Rector) como *studiosus philologiae* y no como *studiosus theologiae* (como era costumbre en la Universidad de Gotinga).

Una de las ramas de la filología fue la crítica de textos. Este saber filológico reorientó (ya en el siglo XIX) la investigación arqueológica en un sentido más riguroso (lo cual tiene ya un precedente, no valorado suficientemente hasta ahora, en Lessing). Fue precisamente la Arqueología Filológica Alemana la que descubrió que Winckelmann nunca había visto originales griegos, sino copias romanas. Se identificaron originales (*Doríforo, Apoxiomenos...*), se clarificaron las conquistas formales o estilísticas de los diferentes periodos del antiguo arte griego y romano, etc.

Esta “pasión” arqueológica, de connotaciones profundamente sentimentales, es un paso decisivo e imprescindible en la consolidación del pensamiento patrimonialista de la Ilustración en dos aspectos fundamentales:

a) Va a suscitar nuevos códigos, nuevos modelos de percepción, nuevas relaciones y nuevas asociaciones, que van a ser los propios de la cultura burguesa cuya reivindicación (en este campo) va a ser la conquista del espacio público y el gusto, como supremo valor y fenómeno de clase.

b) Va a plantear, como necesidad o imperativo, un amplio movimiento de conser-

vacación y reconstrucción del patrimonio: el conde de Caylus comienza a publicar en 1752 su *Recueil d'Antiquités*, Robert Wood publica en 1753 sus *Ruins of Palmyra* tras una expedición que había dirigido en 1750, Le Roy publica en 1758 *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. En el mismo año Stuart reconstruye en Hagley la primera copia de un templo dórico griego. Las peregrinaciones a Roma se multiplican, resultado de este imperativo arqueológico internacional, y la URBE se convierte en un centro de cultura fundamental. Ya en 1738 se habían iniciado en Italia las excavaciones en Herculano y en 1748 las de Pompeya, que sacaron a la luz inesperados tesoros y pusieron de moda el estilo pompeyano.

En este contexto y ambiente hemos de situar la figura de Winckelmann, que llega a Roma en 1755. En 1764 publica su *Historia del arte en la Antigüedad*. Las publicaciones arqueológicas son asumidas como cuestión de igual rango que, por ejemplo, la *Investigación sobre las causas y naturaleza de la riqueza de las naciones* de Adam Smith, el padre del liberalismo económico (otra de las grandes conquistas de la burguesía).

La Arqueología se fomenta como un estudio indispensable para recuperar los antiguos monumentos, entendidos ya claramente como bienes culturales y patrimonio de la humanidad, además de su valor modélico.

En este proceso de constitución del movimiento arqueológico, la comprensión del Antiguo, sin embargo, es abordada desde perspectivas distintas: el enfrentamiento entre anticuarios y arqueólogos revela las posiciones enfrentadas; por ejemplo, Diderot detestaba al conde De Caylus, el anticuario más destacado de la época, porque no daba valor a la belleza y sólo se interesaba por lo que tenía muchos años.

Seznec describe el panorama francés: “El abad Barthélemy inclinado sobre sus medallas, Voltaire sobre sus clásicos, Caylus coleccionando ávidamente reliquias de Grecia y Roma, Diderot inflamándose con las lecturas de Homero, Platón, Horacio y Lucrecio. ¿No pertenecen, en el fondo, al mismo partido? Su devoción es la misma y su fin es común... suscitar el renacimiento del Antiguo que será el retorno a la sencillez...”.⁹ El retorno a la sencillez, como reivindicación del gusto burgués, se torna claramente simbólico si consideramos el gusto cortesano del momento (el Rococó).

Frente al análisis de la situación que presenta Seznec, B. Bandinelli fundamenta esas diferencias entre Anticuarios y Arqueólogos de otra manera más analítica: “Caylus y los Anticuarios abren la vía del expertismo y a los vicios de la arqueología posterior. En cambio los Arqueólogos, empeñados en el progreso de la ciencia, solicitaban una aplicación de la idea de la cultura y la necesidad de una revisión completa de los valores”.¹⁰

El debate arqueológico de la Ilustración europea permite un acercamiento desde

9. SEZNEC, J., *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford 1957, cap. V: “Le singe antiquaire”, p. 96.

10. BIANCHI BANDINELLI, *Archeologie...*, cit.

diferentes ángulos o puntos de vista, pero sin duda la antítesis Winckelmann/Lessing nos puede dar la medida del alcance y de las definitivas consecuencias del mismo.

III. Winckelmann

Su figura también se puede abordar desde diversos ángulos. Nosotros vamos a abordarla desde un perfil de compromiso: su significación como teórico del Arte que fundamenta en el Antiguo o en la Arqueología sus propuestas y/o proclamas estéticas y éticas (cuestión básica en el siglo XVIII). Aunque su obra esté hoy superada en algunos aspectos (de hecho ya la superó Lessing con su *Laocoonte*), hay que atribuirle el mérito de haber desplazado el estudio del Arte Antiguo de la mera disputa académica al terreno de los conceptos generales y a su teorización e historización.

Su primera obra *Reflexiones sobre la imitación del arte antiguo en pintura y escultura*,¹¹ publicada en 1755 (cinco años después de la publicación de la *Estética* de Baumgarten,¹² cuyos cursos había seguido Winckelmann en la Universidad de Halle) es una especie de manifiesto que contiene ya las teorías estéticas neoclásicas.

Así empiezan sus *Reflexiones*: “El buen gusto (...) comenzó a formarse por primera vez bajo el cielo griego (...) El único camino para nosotros de llegar a ser grandes y, si es posible, inimitables, en la emulación de los antiguos”.¹³ Esto es, claramente, una propuesta programática del nuevo arte que Winckelmann solicitaba. Este nuevo arte (Neoclásico), ciñéndose a la “noble sencillez y serena grandeza” de los antiguos, reiniciaría en la tierra una Edad de Oro perdida. Esta aspiración “ética” a una nueva edad estética que pasaba por restituir la pureza del gusto “original”, respondería a aquellas exigencias del siglo que proponía estos principios como fundamentos prácticos de instrucción y educación.

Esta propuesta winckelmanniana es, a todas luces, una proclama contra el arte y la ornamentación de la Rocaille, que se identificaba con el gusto del Antiguo Régimen. Este arte era condenado por “antivitruviano, irracional y decadente”. Este fue el eje de una polémica similar a la polémica renacentista y postrenacentista contra el arte gótico. En 1664, Bellori, en un discurso pronunciado en la Accademia di San Lucca de Roma, apelando también a la autoridad de Vitruvio, habla de los que deforman el arte verdadero: “Cada uno se inventa una nueva Idea e imagen de la Arquitectura, exponiéndola en la calle y en las fachadas: hombres ciertamente carentes de toda ciencia (...) Hasta tal punto que, deformando los edificios, las ciudades y los monu-

11. El original alemán: *Gedanken über die Nachahmung der grechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, fue publicado en 1755. Hemos seguido la traducción española de V. JARQUE, Barcelona 1987, realizada sobre la edición de Ludwig Uhlig (Stuttgart 1977).

12. BAUMGARTE, A.G., *Aesthetica*, Kleyte 1750. La estética de B., entendida ya como disciplina filosófica autónoma, supera el ámbito de la lógica pura del entendimiento y se propone ser una lógica de las fuerzas cognoscitivas o sensitivas inferiores. La educación suprema del espíritu filosófico no puede lograrse por las únicas fuerzas del entendimiento.

13. *Op. cit.* en nota 11, pp. 17 ss.

mentos, inventan con desvarío ángulos, quebraduras y contorsiones de líneas (...), y sin embargo Vitrubio condena tales innovaciones y nos propone los mejores ejemplos (...) Los Pintores y Escultores, eligiendo las bellezas naturales más elegantes, perfeccionan la Idea, y sus obras resultan superiores a la naturaleza, lo que constituye la suprema gloria de estas artes.”¹⁴

Con este precedente de Bellori,¹⁵ se explica el éxito de Winckelmann en Roma donde logró el cargo de “Conservador de Antigüedades”. En su *Historia del arte de la Antigüedad*,¹⁶ por primera vez se detuvo en el estudio formal del arte (antiguo) y, adoptando un criterio estilístico, estableció una periodización, todavía clásica, sin descuidar la coordinación con las noticias que sobre obras de arte proporcionaban las fuentes escritas (Plinio y Pausanias). Su intención era comprender y teorizar la esencia misma del Arte. Por ello contribuyó a determinar toda una corriente del Gusto (no la única, como insiste Rosemblum).¹⁷ Nos referimos al Gusto Neoclásico. Así pues, reiteramos, Winckelmann proponía una teoría y una práctica artística: la conjunción de lo Antiguo y lo Nuevo se convierte en el horizonte utópico en el que la historia es vía de repatriación al “paraíso perdido” del género humano que es la Antigüedad-Naturaleza. Esta propuesta estética y moral de Winckelmann encontró además en Platón el modelo para su formulación retórica.

La influencia de Winckelmann, sobre todo como teórico de esta palingénesis estético-moral del Paraíso Perdido, fue decisiva en pleno Romanticismo, por ejemplo, para el arte Cristiano, caso de Schlegel, o para el Medieval, caso de Ruskin.¹⁸

IV. Lessing

La vinculación de Lessing con la Ilustración europea la dejamos clara cuando aludimos a su actitud intelectual: “El auténtico valor del ser humano radica no en la verdad, en cuya posesión se encuentra o cree encontrarse, sino en su afán por hacerse con ella”. Es la misma actitud que adopta Lessing con respecto a la Antigüedad: “En el estudio de la Antigüedad, es más honroso hallar lo verosímil que lo verdadero. Lo uno exige la actividad entera de nuestro espíritu, lo otro puede no ser más que un descubrimiento debido a una feliz casualidad”.¹⁹

14. BELLORI, G.P., *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto...*, discorso detto nell'Accademia Romana di San Luca, la Terza Domenica di Maggio 1664, impreso en *Le vite dei Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma 1672. Cf. Panofsky, E., *Idea*, Madrid, 1987, p. 128.

15. ROSSARIO ASSUNTO, *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del Neoclasicismo europeo*, Madrid 1990.

16. *Geschichte der Kunst der Altertum*, Dresde 1764. Hemos consultado la traducción de M.Tamayo Benito, Madrid 1955.

17. Cf. ROSSENBLUM, R., *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid 1986, *passim*.

18. Cf. ASSUNTO, *op. cit.*, *passim*.

19. LESSING, G.E., *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, traducción, introducción y notas de E. Barjau, Madrid 1990.

Este gusto por la polémica y/o por la dialéctica es una de las grandes aportaciones de Lessing a la Ilustración alemana y europea y es lo que informa su extensa obra que abarca desde temas de filosofía y estética hasta obras de teatro.

En relación con la Arqueología y/o con el Arte Antiguo, hay que destacar su *Laocoonte*, obra en la que polemiza, entre otros, con Winckelmann a propósito de su juicio acerca del famoso grupo escultórico.

Lessing, aun reconociendo el mérito de Winckelmann, se acerca a la antigüedad con un talante más crítico, riguroso y dialéctico, es decir, mucho más moderno. Critica a Winckelmann su tendencia a la afirmación dogmática e incluso, en algún caso, su falta de rigor. Por ejemplo, en el capítulo XXIX del *Laocoonte* dice: “Cuando el señor Winckelmann nos quiere enseñar que la mera imitación de la naturaleza no permite alcanzar las cumbres de su expresión ni a las artes plásticas, ni a la poesía, ya que tanto el poeta como en pintor tienen que preferir lo imposible verosímil a lo meramente posible, y añade «la posibilidad y la verdad que Longino exige del pintor, en contraposición con lo sobrenatural que exige del poeta, tiene aquí perfecta razón de ser». Pues bien, este apéndice se lo hubiera podido callar (...) No es cierto que Longino haya dicho nunca semejante cosa. Dice algo parecido de la elocuencia y de la poesía, pero no de la poesía y la pintura”.

En efecto, se trata, según Lessing, de una traducción incorrecta de Junius²⁰ que Winckelmann siguió al pie de la letra. Los aludidos textos de Longino²¹ son: “Que la imaginación en oratoria cumple una función distinta de la que desempeña en poesía, es un hecho que no debería ocultarse, como tampoco que su propósito en poesía es provocar el asombro, y en prosa la evidencia”²² y “Por lo demás, según antes decía, estos pasajes poéticos muestran una clara tendencia a exagerar los aspectos fabulosos y, por lo general, trascienden los límites de la credibilidad, en tanto que el rasgo más hermoso de la imaginación oratoria es su eficacia y verosimilitud.”²³

Evidentemente Lessing tiene razón cuando acusa a Winckelmann de utilizar una mala (¿manipulada?) traducción de Longino para apoyar sus juicios: Longino no alude para nada a la pintura, sino a la retórica (o lenguaje en prosa). Lessing parece

20. JUNIUS, F., *Crítico, filólogo e historiador. Lessing se refiere a la más famosa de sus obras, De pictura veterum*, Amsterdam 1937. El texto rebatido por Lessing procede del libro I, cap. V.

21. Longin., *Περὶ ὑψους* (*Sobre lo sublime*), texto, traducción y notas de ALSINA CLOTA, J., Barcelona 1977. Este tratado de retórica, por su calidad, despertó un enorme interés en todos los tratadistas del Renacimiento y del Clasicismo posterior. El texto de Longino fue extrapolado al campo de la Filosofía, influyendo en todas las reflexiones sobre arte, críticas o estéticas. La traducción y publicación de Boileau, *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours*, traduit du Grec de Longin, préface du traducteur, Paris 1674, marcó un hito importante en la consolidación de la estética y de la filosofía europea a partir del s. XVIII. cf. ASSUNTO, R., *Naturaleza y razón en la estética del Setecientos*, Madrid 1989.

22. ὡς δ' ἕτερον τι ἢ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται καὶ ἕτερον ἢ παρὰ ποιηταῖς οὐκ ἂν λάθοι σε, οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἔκπληξις, τῆς δ' ἐν λόγους ἐνάργεια... (XV, 2).

23. οὐ μὴν ἀλλὰ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερέκπρωσιν. ὡς ἔφην. καὶ πάντη τὸ πιστὸν ὑπεραίρουσαν. τῆς δὲ ῥητορικῆς φαντασίας κάλλιστον αἰεὶ τὸ ἔμπρακτον καὶ ἐνάληθες... (XV, 8).

estar seguro de que se trata de la traducción de Junius, de quien dice que “es un autor capcioso; su obra entera es un centón, y, como siempre quiere hablar con palabras de los antiguos, resulta que no pocas veces aplica a la pintura pasajes de éstos que, colocados en su contexto, tratan de todo menos de pintura.” Insiste Lessing: “Pero Junius en lugar de elocuencia mete aquí la pintura; por otra parte, fue en este autor y no en Longino donde el señor Winckelmann leyó estas palabras: *Praesertim cum poeticae phantasiae finis sit* ἔκκληξις *picturae vero* ἐνάργεια. καὶ τὰ μὲν παρὰ τοῖς ποιηταῖς, *ut loquitur Longinus...*» Muy bien, las palabras de Longino, pero no la idea de Longino”. Realmente es injustificable referirse a este texto de Longino para legitimar opiniones personales acerca de la pintura. La única palabra que permitiría semejante tergiversación es ἐνάληθες, que Longino utiliza referido a la retórica como sujeto de κάλλιστον: τῆς δὲ ῥητορικῆς φαντασίας καλλίστον ἀεὶ τὸ ἔμπρακτον καὶ ἐνάληθες, “en cambio de la imaginación retórica lo más hermoso es siempre su eficacia y su verosimilitud (o “fiel pintura de la realidad”, en sentido metafórico).

Igualmente Lessing polemiza con de Caylus que “pretendía que la posible utilidad o bondad de un poema para el pintor era la piedra de toque para valorar al poeta. Su categoría Caylus la medía según el número de cuadros que ofreciera al pintor”... Lessing le rebate: “Nos guardaremos de permitir, aunque sólo sea con nuestro silencio, que esta idea adquiera apariencia de regla (cap. XIV)”. “Por esta razón absurda”, dice Lessing, “el conde Caylus osa considerar poeta excelso a Homero y no a Milton, por la abundancia de temas pictóricos que ofrece el primero frente al segundo”.

Valgan estas referencias críticas a Winckelmann y a Caylus para evitar el riguroso talante de Lessing, apoyado en una crítica textual contrastada.

Con este mismo rigor y con una visión completa de la Arqueología (es decir, con el instrumento de la crítica textual), Lessing formula su teoría estética, demostrando viejos clichés que, por pura ignorancia o conveniencia, se habían mantenido durante siglos. Esto nos lleva al origen del *Laocoonte*. La causa de esta obra parece estar en una carta de Mendelssohn en la que le comentaba las impresiones que le había producido la lectura de las *Reflexiones...* de Winckelmann. Comenta Mendelssohn en la carta a Lessing la afirmación winckelmanniana de que en el arte griego se encuentra siempre la “naturaleza en calma”, para lo que Winckelmann se sirve del ejemplo del Laocoonte escultórico: el rostro contenido, frente al grito horrendo del Laocoonte virgiliano.

Esta opinión, no compartida por Lessing, es el punto de arranque de su *Laocoonte*: esta contraposición entre práctica escultórica griega y la poética virgiliana del mítico Laocoonte, que Winckelmann ejemplifica con la única intención de demostrar la “serena belleza y la naturaleza en calma del arte griego”, es rebatida por Lessing y para ello se sirve de Horacio (también de Aristóteles. De este modo “mata dos pájaros de un tiro”):

a) Crítica la lectura que Winckelmann hace del arte antiguo, sobre todo su confusión en relación con las diferentes prácticas poéticas.

b) Evidencia la mala lectura que la tradición ha hecho del famoso “*ut pictura poesis*” horaciano.²⁴

c) Puede así trazar su teoría según la cual cada forma de arte (o cada poética) tiene sus propios límites y sus propias leyes semánticas internas.

Horacio no quiso decir que “como la pintura la poesía” (es decir, que la pintura es poesía callada y la poesía pintura parlante), sino que las diferentes prácticas poéticas participan de unos rasgos comunes, a saber:

a) Toleran equivocaciones ocasionales.

b) Se parecen en el modo en que los espectadores u oyentes participan de su disfrute.

c) A diferencia de otras prácticas humanas no toleran la mediocridad.

Esta teoría de Lessing, fundamentada en una nueva y rigurosa lectura de la *Epístola a los Pisones* de Horacio y en su profesión de fe aristotélica, la teoría del límite y autonomía de las diferentes prácticas artísticas, es un punto de partida de las teorías de Arte de las Vanguardias que emergen el Romanticismo.

Enero, 1991

24. Cf. WINCKELMANN, *Reflexiones...*, pp. 36 ss.: “Tal es el alma que se revela en el rostro del Laocoonte y no sólo en el rostro, dentro de los más violentos sufrimientos (...) este dolor no se esterioriza (...) Laocoonte no profiere los horriblos gritos de aquel que cantó Virgilio (*clamorem horridum ad sidera tollit*)... El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están repartidos, y compensados, con el mismo vigor por la entera estructura de la figura. El artista debía sentir en sí mismo la fuerza del espíritu que imprimiría en su mármol. Grecia reunía al artista y al sabio en una misma persona.

25. Hor., *Epístola a los Pisones*, trad., intr. y notas de C. Sanmillán Ballesteros, Granada 1973. *Ut pictura poesis: erit quae si propius stes! te capiat magis, et quaedam si longius abstes! haec amat oscurum, volet hae sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placui semel, haec decies repetita placebit* (vv. 361-365).

La frase “*ut pictura poesis*” horaciana sustentó y legitimó toda la tratadística (habría que destacar la honrosa excepción de Leonardo da Vinci) sobre arte y literatura desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII. Lessing se rebeló contra esta interpretación descontextualizada. De todas maneras, la hermandad de estas dos artes se apoyaba también en una frase anterior a Horacio, atribuida a Simónides por Plutarco, según la cual, “la pintura es muda poesía y la poesía pintura parlante”. Seguramente, la causa de la persistencia de esta interpretación, elevada casi a rango de norma, radica en su idoneidad para el caso del arte medieval cristiano, entendido como escritura iconográfica monumental. Para este tema véase LEE RESSWENLAER, W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid 1982.