

LA CONCEPCIÓN HUMANISTA DEL ARTE

Luis Chaparro Caballero



[Estudio bibliográfico / A bibliographical study of: Ernesto Grassi, *Retorica come filosofia. La tradizione umanistica*, trad. di Roberta Moroni, a. c. di Massimo Marassi, La Città del Sole, Napoli, 1999, pp. 198 (tit. orig. *Rhetoric as Philosophy. The Humanist Tradition*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1980); y E.H. Gombrich, *Imágenes Simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2, versión castellana de Remigio Gómez Díaz, Editorial Debate, Madrid, 2000, pp. 244 (tít. orig. *Symbolic Images*, Phaidon Press Limited, 1972)]

El que dos obras pertenecientes a campos aparentemente tan alejados como el de la iconología y el de la filosofía puedan llegar a coincidir en lo esencial e incluso recurrir a las mismas fuentes con intención pareja, ha de ser motivo de especial contento para el lector interesado, más aún si los autores escribieron, como parece el caso, con desconocimiento mutuo de sus respectivos trabajos.

Retorica come filosofia es obra de composición irregular. En ella Grassi nos ofrece un repaso magistral de la tradición humanista con esa firmeza de pulso y brillantez en la expresión que sólo es posible hallar en las obras de madurez, pero también se hace algo insistente y repetitivo; si bien, en unas pocas páginas, el autor ha delineado de forma concisa y con asombrosa claridad las tesis fundamentales de su interpretación del humanismo. En este sentido, el libro se convierte en un acceso privilegiado a la valoración contemporánea del periodo humanista: no hay que olvidar que la obra nace con vocación propedéutica, como reconoce el propio Grassi, dirigida a un público anglosajón, ajeno en principio a la tradición filosófica de la que era deudor el autor.

En realidad, el libro es resultado de una colección de trabajos independientes, lo que explica y justifica su carácter fragmentario y la ausencia de un mayor detenimiento en algunas ideas y temáticas tan sólo apuntadas aquí, principalmente porque ya las ha desplegado en otras obras anteriormente. Así ocurre, a nuestro juicio, con una de las tesis fundamentales expuestas por Grassi, a saber, la relevancia ontológica conferida a la retórica. En efecto, Grassi deja sin resolver en esta obra en concreto –si bien porque ya lo ha tratado en otras anteriores– un incómodo hiato entre la capacidad *ingeniosa* de la retórica (que halla o *inventa* las premisas de las que después habrá de servirse tanto el discurso demostrativo como el

propio discurso retórico) y su potencialidad descriptiva respecto al mundo histórico humano. Por un lado, se señala la función metafórica de la retórica; por el otro, se nos advierte que el discurso racionalista es incapaz de hacerse cargo de la historicidad humana, a la que excluye del ámbito de lo decible y, por ende, de la esfera de lo científico. ¿Qué vínculo existe, pues, entre la *invención* de nuevas relaciones (función metafórica del lenguaje retórico) y la especificidad de la retórica y del arte poético en general para decir lo que, según Vico, es *lo más propiamente humano*? La respuesta, justamente, está en el mismo Vico: el vínculo del hacer.

Queremos volver ahora los ojos hacia la obra de Gombrich que aquí referimos. Grassi muestra en su análisis una preferencia absoluta por el lenguaje discursivo, esto es, aquel que opera a través de signos *discretos*, como lo son las palabras; en este sentido, no tiene la mayor dificultad en identificar el *arte* retórico con el *arte* poético. El interés de la obra de Gombrich reside precisamente en que pretende mostrar la validez de las mismas tesis mantenidas por Grassi, en el campo de las artes plásticas, del lenguaje *continuo*.

Con una prosa un tanto más enmarañada e insegura que la de Grassi, pero con un sanísimo sentido común también, que hace honor a la tradición anglosajona en la que se sitúa, Gombrich maneja de manera desprejuiciada y con gran desparpajo un impresionante elenco de textos humanistas con los que pretende probar sus tesis. Desde el punto de vista filosófico, los ensayos que más nos interesan son el segundo (“Las mitologías de Botticelli: Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo”) y, sobre todo, el último (“*Icones Symbolicae*: Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte”), que da título a la obra. Los otros capítulos se encuadran más bien bajo el signo de la teoría del arte, aunque no por ello dejan de resultar sumamente atractivos.

La similitud entre los resultados obtenidos por Gombrich y por Grassi, trabajando en campos diferentes y con intereses bien distintos, y la coincidencia en muchas de las fuentes utilizadas, como es el caso de Cicerón, Pico della Mirandola, Vico, Poliziano o el propio Platón, no dejan de ser asombrosas. Gombrich mantiene la tesis según la cual, tras muchos de los cuadros pintados durante el Renacimiento (y no sólo durante él), existiría un programa o texto programático, confeccionado por un grupo de eruditos y estudiosos humanistas cercanos al mecenas, en los que se indicaría al artista cómo debería llevar a cabo la ejecución del encargo solicitado por su protector. El problema fundamental que se plantearía la iconología sería, pues, el de identificar el texto o textos que sirvieron de guía al artista en su configuración de la obra. Como muestra con elocuentes ejemplos Gombrich, sin dicho texto o programa, la obra queda muda. Ello se debe a lo que él denomina “apertura del símbolo”, según la cual, y precisamente por ser el arte plástico un lenguaje no discreto, sino continuo, no se puede saber a ciencia cierta qué rasgos de la imagen sean esenciales y cuáles puramente accidentales. Frente al simple pictograma, donde cada cosa está por y para lo representado, la imagen simbólica posee una plenitud de rasgos que, sin la adecuada guía, podría llevar a confusión. Así, por ejemplo, una figura femenina lleva un cayado y con la otra mano se apoya en una columna semiderruida; el cayado, por su peculiaridad, parece un claro candidato a portar una significación, pero ¿y la columna?, ¿se trata de un rasgo intencionado o mero rasgo ornamental?; ¿y qué decir del pliegue de la ropa, de la posición de los miembros, de las proporciones del rostro? Naturalmente, Gombrich no niega, y así lo dice explícitamente, una aproximación estética a la imagen, un goce en la forma y la armonía; pero

incluso para valorar la forma adecuadamente hay que conocer en cierto modo el contenido, ya que una forma correcta es la que expresa correctamente aquello que fue destinada a expresar (incluso en el arte puramente formal, el *contenido* a expresar es justamente el mero juego de las formas). El Renacimiento fue especialmente consciente de esta mutua dependencia de forma y contenido; muestra de ello es la llamada “teoría del *decorum*”, que actuaba en la mente del artista como una especie de tablero de juego en el que se entrecruzaban temáticas e imágenes, de manera que sólo ciertas intersecciones resultaban posibles.

Gombrich no quiere decir con esto que sea absolutamente necesario conocer el texto para el goce de la obra de arte. De hecho, como aclara con un ejemplo tomado de Rubens, cuanto más perfecto sea el arte del autor, tanto más fácil será evidenciar el tema. Pero no cabe duda de que el conocimiento del texto es siempre algo deseable y, en última instancia, si se quiere llegar a una apreciación íntegra de la obra, necesario. A este respecto, el caso de la *Sala de los Vientos* del Palacio de Té de Mantua es ejemplar.

Pues bien, parece ser que tras muchos de los cuadros pintados en el Renacimiento existió un programa precisamente de corte neoplatónico. Es sabida la importancia que el neoplatonismo adquirió durante el Renacimiento y Gombrich, si bien no logra poner en pie el texto que diera origen a *La Primavera* de Botticelli, al menos fundamenta razonablemente la influencia que pudo ejercer el neoplatónico Ficino, mentor del jovencísimo mecenas del artista, en la elaboración de dicho programa. Especialmente sugerente resulta al respecto la interpretación que hace Gombrich de la Venus de *La Primavera* a la luz de la teoría erótica del *Symposium* platónico. Para Ficino, los sentidos, y especialmente el de la vista, juegan un papel fundamental en la ascesis que ha de conducir al iniciado hasta la contemplación desnuda de los misterios de la sabiduría. Para nosotros, a medio camino entre el mundo material y el espiritual, no es posible una contemplación *inmediata* de la Idea, que es lo puramente inteligible; debemos servirnos de *medios* que nos faciliten poco a poco el acceso a ese mundo superior. Los sentidos constituirán, pues, el primer escalón de esa ascesis propedéutica, más aún para un joven, poco versado en la abstracción. De ahí la importancia dada por Ficino a la Belleza, como umbral de lo divino; pues que la Belleza deja ver mejor que cualquier otra esencia inteligible que lo sensible es signo de algo superior. En efecto, el joven percibirá más fácilmente la huella de lo divino en el amor que pueda inspirarle una bella y casta joven que en la contemplación de un objeto cualquiera, pongamos por caso una mesa, que el maestro le dice imagen de una Idea superior. Nuestro *entusiasmo* por la persona amada se explica precisamente porque en ella vemos el *signo* de la Divinidad. Desde esta perspectiva, la aparición en *La Primavera* de Venus como carácter central, cobra un sentido totalmente nuevo: más que una invitación al paganismo constituiría por el contrario una especie de exhortación al amor, al *entusiasmo*, por la virtud; como diría Ficino, se trataría de una Venus-*Humanitas*. No es éste lugar para desarrollar en toda su extensión la interpretación que Gombrich hace de las mitologías de Botticelli a la luz del neoplatonismo ficiniano. Baste decir que el supuesto paganismo del arte renacentista recibe aquí un cierto golpe. En efecto, se ha celebrado a menudo *La Primavera* como el nacimiento, o renacimiento, si se quiere, del arte profano; pero como bien señala Gombrich, el arte profano “había existido y florecido durante toda la Edad Media”: en realidad, el verdadero mérito de Botticelli habría consistido más bien en conseguir “la apertura al arte profano de esferas emotivas que hasta entonces habían sido exclusivas del culto religioso” (Gombrich, *op. cit.*,

p. 64). La identificación de Venus (al menos la Venus Urania) con la Virgen del cristianismo no había sido infrecuente en la historia del arte medieval; la novedad aquí consiste precisamente en la nueva *dignidad* que se concede al arte que, ahora, es capaz de *conmover* los afectos del espectador hasta el extremo de conseguir que la *Virgen de La Primavera* haga al joven amar la virtud como no lo habrían conseguido las severas Vírgenes medievales.

Nótese la importancia que esta nueva situación posee para el arte plástico. Hasta el Renacimiento se habría considerado exclusiva del rétor y el poeta la capacidad de *afectar* a las pasiones de la audiencia; ahora, sin embargo, al reconocerse también al arte plástico esta capacidad, la labor del artista queda *ennoblecida*. En efecto, para escapar de la consideración de mero artesano, al artista renacentista le quedaba sólo la opción de equipararse al científico (como pretendió Da Vinci) o al poeta. Los textos de Ficino favorecieron esta última posibilidad.

Todas estas ideas son retomadas y profundizadas por Gombrich en el último de sus ensayos, que dedica al estudio detallado de la imagen simbólica. Según él, dos son las corrientes fundamentales que han definido a lo largo de la historia qué deba entenderse por “símbolo”. Por un lado, una corriente de orientación aristotélica, que ve en el símbolo una simple transposición de significado de un término a otro, y que podríamos denominar de corte “racionalista”; aquí se enmarcaría, por ejemplo, el trabajo de Cesare Ripa. Por otro lado, sin embargo, tenemos una corriente derivada del neoplatonismo que ve en el símbolo la *manifestación* en el mundo sensible de una esfera superior y que, en este sentido, podría ser denominada “mística”; aquí podría mencionarse, entre otros, a Christophoro Giarda. Naturalmente, no será infrecuente hallar una contaminación mutua de ambas hipótesis.

Lo que aquí nos interesa es el calado filosófico que ha de tener, en opinión de Gombrich, la interpretación “mística” de la imagen simbólica. Como veíamos, puesto que no podemos prescindir de nuestra corporeidad en tanto sigamos habitando como viadores, el único acceso posible a la Idea es aquél que se nos presenta a través de la corporeidad misma, esto es, a través de los sentidos. La imagen simbólica es, si se nos permite, *Idea en lo sensible*; pero este *en*, para el neoplatónico, está dicho con todas sus consecuencias: es *la Idea misma* la que habita, por así decir, en el símbolo. En este sentido, no es que la paloma *represente* al Espíritu Santo, sino que el Espíritu Santo mismo ha elegido este animal para manifestarse en él a nosotros de la única manera que nos es posible aprehenderlo. Nótese la relevancia ontológica que cobra el arte desde esta perspectiva. Ello podría explicar, según señala Gombrich, el por qué de ese interés casi obsesivo de los eruditos renacentistas por hallar, en la búsqueda comparativa de fuentes clásicas, *la forma verdadera* de los dioses y divinidades. Si se simboliza al dios con su forma *justa*, la imagen misma habrá de participar de alguna manera del poder de la divinidad, así como la armonía que los pitagóricos descubrieron en la música no es sino resonancia y participación de la armonía universal. El símbolo *participa* de una realidad superior; la realidad superior, *se manifiesta* al hombre en el símbolo. Esta noción mística de la simbología es completada por Gombrich a través de un estudio detallado del análisis ciceroniano de la metáfora, y que coincide, casi punto por punto, con la lectura que del mismo lleva a cabo Grassi en su libro.

Para Aristóteles, o más bien para los aristotélicos, a cada objeto del mundo correspondía un nombre, y cada nombre podía ser clasificado en géneros y especies; desde este punto de vista, en el que el mundo es algo perfecto y acabado, la metáfora resulta un mero

añadido, algo así como un *ornamento* del lenguaje. Nada más lejos de la realidad, según Cicerón. Para éste, la metáfora nace de una situación de *precariedad*. Qué quiera significarse con esta *precariedad* podremos entenderlo algo mejor si conseguimos explicitar la función metafórica que Grassi, vía Vico, confiere al lenguaje. Al animal, el instinto le provee de una respuesta adecuada para cada una de las circunstancias a las que tiene que hacer frente. El hombre, en cambio, carece de instinto: el mundo no es para él algo ya resuelto, acabado, sino eminente incógnita, *problema*; no tiene una respuesta servida para cada circunstancia, sino que la respuesta ha de buscarla, *aprehenderla*. Careciendo del instinto necesario, el hombre se vio constreñido a buscar un medio alternativo de supervivencia, que vendrá a hallar en su propio entendimiento. El entendimiento, como facultad de establecer juicios o relaciones entre los objetos, *dota de sentido el mundo*; pues el *sentido* de un objeto no es más que su ubicación en una red de relaciones establecida con los demás objetos del mundo, de modo que sepamos respecto a él *a qué atenernos*. Cuando sabemos a qué atenernos respecto a un objeto o circunstancia del mundo, cuando sabemos qué relación mantiene con otros objetos y circunstancias, por ejemplo, la relación entre el hecho de golpear dos piedras y el fuego, y la relación de éste con la protección o la caza, nuestra *precariedad* natural comienza a ser subsanada. La maravilla del lenguaje consistió precisamente en la capacidad de reproducir estas relaciones en una red *compartible* por todos y *transmisible* independientemente del soporte físico que le dio origen. Así, la red de relaciones que constituye el sentido *humano* del mundo acaba por alimentarse no sólo de la interacción del hombre con su medio, como ocurriría en un hipotético origen, sino finalmente también del hombre con el hombre, del lenguaje consigo mismo. De modo que no sólo la realidad natural, por así decir, nos pone ante los ojos nuevas realidades, realidades para las que el instinto no nos dio respuesta alguna, sino también, y fundamentalmente, la propia interacción del hombre con el hombre (la red *social* y *cultural*) origina continuamente nuevas relaciones y circunstancias *para las que no teníamos nombre*, y que requieren, por tanto, *un sentido*. Pues bien: esta tarea hercúlea de dotación de significado, esta humanización del mundo que el hombre llevará a la práctica a través del *trabajo* civilizador, del entendimiento y del lenguaje, no podrá ser nunca una tarea *deductiva*, porque la deducción no se hace cargo de la *novedad*, sino que toma lo *ya* dado y se limita a explicitar lo que ahí estaba implícito. La demostración no puede demostrar a su vez las premisas de las que parte, pues por definición, demostrar es explicitar unas premisas *dadas*; esto lo señalaba ya Aristóteles cuando hablaba de la *Tópica* como aquella disciplina que ha de suministrar las premisas adecuadas para cada discusión.

La creación del lenguaje, el descubrimiento o *invención* de las relaciones *ocultas* que existen entre las cosas, ha de ser por tanto una tarea, no deductiva, sino *ingeniosa*, *metafórica*. De todo esto se deduce la preeminencia que Grassi otorga al lenguaje retórico como lenguaje de la metáfora: una vez *inventadas* las nuevas relaciones que han de definir el mundo humano y suplida así la carencia o precariedad instintiva del hombre, una vez descubiertas las premisas o *tópicos* de la argumentación, el lenguaje lógico se encargará de extraer de ellas todas las consecuencias deseables; pero sin premisas, no habría deducción. Desde esta perspectiva, pues, la metáfora adquiere un papel ontológicamente determinante que define al mismo tiempo su imbricación originaria con las *necesidades* esenciales del ser humano y, por tanto, con la idea de *uso* y *utilidad*.

Llegados a este punto, estamos en condiciones de ensayar una respuesta a la pregunta que formulábamos más arriba. Lo propiamente humano puede ser definido, siguiendo a Schiller, como la unidad concreta de lo ideal-sensible: la moralidad, como libertad abstracta que tiene su origen en lo ideal incondicionado, así como lo sensible absolutamente determinado, no son sino perspectivas parciales del fenómeno integral humano que conducen respectivamente a las figuras insatisfactorias del bárbaro y el salvaje. Pero que lo propiamente humano sea idealidad-sensible quiere decir que, con no ser pura parcialidad determinada (puro devenir), tampoco es pura incondicionalidad (libertad abstracta pura), sino justamente la *pluralidad* que es signo de la idealidad encarnada que le caracteriza. En este sentido, el arte, como medio que pone la Idea en lo sensible, se revela instrumento eficaz para rendir cuenta de lo humano, que es siempre ideal tanto como sensible (es plural). Es en este contexto donde debe entenderse la afirmación de Grassi según la cual: “E’ questa libertà di ogni tipo di immagini, idee o schemi indicativi e innati ad essere alla base dei nostri sforzi e della nostra storicità. Questa è la ragione per cui l’uomo sperisce se stesso come illimitato di fronte alla natura” (Grassi, *op. cit.*, p. 175). La libertad de la razón es la fuente del arte en el sentido de que es justo esta incondicionalidad del *ich denke überhaupt* kantiano, que sitúa la razón siempre por encima de toda determinación sensible y, por tanto, de toda facticidad, la que provee la capacidad para hacer de lo sensible huella de algo excedente respecto de sí mismo, esto es, de la *libertad* (de la idea o moralidad). Pero si esto es así, el *dotar de sentido* al mundo, que es lo fáctico determinado, consiste precisamente en ese manifestar la Idea en lo sensible del que habla Ficino, en humanizar la naturaleza, hallando, inventando, o sea, *poniendo* las relaciones entre las cosas (poniendo en el mundo idealidad o razón). El proceso de idealización de lo sensible, pues, explica no sólo la dotación de sentido en la *inventio* de premisas sino, igualmente, la capacidad del arte (de la retórica) para hacerse cargo de lo específicamente humano. Y es que en el fondo, vale decir, es el carácter plural (ideal-sensible) del hombre *el que hace plural al mundo*: pues dotar de sentido el mundo es *humanizarlo*. Esta explicitación de las ideas expuestas, esta extracción de las últimas consecuencias ontológicas de la concepción humanista del arte y la retórica, es lo que echamos de menos.

* * *