

Curso “La Estética y la Teoría del Arte en el siglo XVIII”.

TRANSCRIPCIÓN DE LA VIDEOPRESENTACIÓN:

Lessing: Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía

Profesor: Juan Martín Prada

IMPORTANTE: Queda prohibida la reproducción total o parcial de este texto sin permiso del autor.

© Juan Martín Prada, 2015.

Lessing: *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*

Juan Martín Prada

El propósito de esta sesión es hacer un breve resumen de las ideas principales que aparecen en el texto de Lessing *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* y que fue publicado en Berlín en 1766. Un ensayo, como veremos, que plantea una serie de preguntas que mantienen hoy cierta actualidad, y cuyo eje es, como su propio título indica, las fronteras, los límites entre distintos medios de expresión, en concreto entre la pintura y poesía. Una cuestión que, como comentaré muy brevemente al final, volverá a aparecer intensamente a lo largo del siglo XX, en algunos textos de Greenberg, Arnheim o Della Volpe, entre otros muchos. En un nivel más amplio subyacería también en este ensayo la cuestión de la unidad de las artes, una cuestión que, recordemos, había sido analizada por Charles Batteaux en su texto *Las bellas artes reducidas a un mismo principio* (1746).

Gotthold Efraim Lessing nació en 1729 en Kamenz, ciudad situada al este del actual Estado Libre de Sajonia, en Alemania. Cursó estudios de medicina y teología, centrándose finalmente en la escritura, siendo autor de importantes escritos de filosofía de la religión, crítica literaria, poesía y drama. Es también autor de numerosos textos sobre bellas artes y teoría estética, entre los que sin duda destaca el texto que vamos a comentar en esta sesión: *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* (1766).

Tampoco podríamos olvidar la faceta de traductor de Lessing, quien llevó a cabo la traducción al alemán de diversas obras del teatro francés e inglés y español, como *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (autor que, como veremos, será desde entonces muy apreciado por la estética alemana). También tradujo algunos ensayos, como de *The Analysis of Beauty* de Hogarth, edición para la que el propio Lessing escribió un brillante prólogo.

Como ya he señalado, *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* será publicado en Berlín en 1766, siendo el que vemos en la imagen uno de los ejemplares de aquella primera edición. No obstante, para el desarrollo de esta sesión emplearemos la traducción castellana de Enrique Palau, publicada en 1985 en la editorial Orbis, correspondiendo a esta edición los números de página que aparecerán en la presentación.

Laocoonte... es un libro concebido originalmente como el inicio de un tratado posterior sobre ideas estéticas que Lessing no llegó nunca a escribir. El carácter digamos no metódico del libro así como su estructura un tanto desordenada, es algo que el propio autor reconoce: “las consideraciones expuestas en él han nacido fortuitamente y su desenvolvimiento más se debe al fruto de mis lecturas que al desarrollo metódico de principios generales. Por esto deben considerarse más bien como una colección desordenada de apuntes para escribir un libro, que un libro mismo” (p. 39).

Evidentemente, el título del libro, “*Laocoonte...*”, se refiere al famoso conjunto escultórico que, en opinión de Lessing, había sido ejecutado por escultores griegos en el periodo de los primeros emperadores (p. 233). Hay que recordar que Plinio atribuyó esta obra a tres escultores griegos de la escuela de Rodas (periodo helenístico): Agesandro, Athenodoro y Polidoro. Una obra que será en este libro el punto de partida de la argumentación de Lessing y sobre la que éste regresará en numerosas ocasiones.

Como ya sabemos, este conjunto escultórico es la representación de Laocoonte, un sacerdote troyano, y de sus hijos siendo atacados por dos serpientes venenosas enviadas a Troya desde la isla de Tenedos como castigo por la desconfianza mostrada por Laocoonte sobre el regalo que, en forma de inmenso caballo de madera, los griegos les habían hecho una vez finalizado el asedio de la ciudad.

Es un conjunto escultórico ya mencionado por Plinio, pero que estuvo siglos desaparecido hasta que fue encontrado en 1506 cerca de la basílica Santa Maria Maggiore en Roma. Parece ser que fue encontrado en el lugar que ocupaba la casa del emperador Tito (de hecho, ya Plinio había escrito que él lo había visto allí: “in Titi imperatoris domo”). El conjunto escultórico fue encontrado en el estado en que muestra este grabado de Marco Dente.

La obra fue luego (en 1540) restaurada y completada, añadiendo como vemos en esta fotografía de 1850 los brazos que faltaban en las figuras, estado en el que permaneció hasta que décadas más tarde esas adiciones fueron eliminadas; pero es así como debió contemplarlo Lessing en su visita a Roma.

En 1906 se encontró un fragmento del brazo de Laocoonte en una posición muy diferente a como se habían imaginado los antiguos restauradores. En 1957 se decidió reintegrarlo al conjunto, y ya en 1980 las restauraciones de los brazos de los hijos de Laocoonte fueron eliminadas, quedando finalmente en el estado en el que puede ser contemplado actualmente.

Como es bien sabido, el tema de Laocoonte es continuo en la historia del arte. Lo vemos, por ejemplo, presente en las pinturas pompeyanas, como en ésta de la Casa de Menandro, en estas miniaturas del códice Vaticano, o en este grabado de Marco Dente de 1510, que sin duda denota la influencia del conjunto escultórico encontrado cuatro años antes, en 1506.

Pero quizá la obra más impresionante sobre este tema sea este cuadro de El Greco, realizado entre 1610 y 1614.

No obstante, el *Laocoonte* de Lessing no está centrado exclusivamente en el estudio y comentario de este conjunto escultórico, sino que, como indica el subtítulo, de lo que se trata es, ante todo, de abordar la cuestión de los límites de la pintura y de la poesía. Unos límites que, como iremos viendo, habían ido siendo suprimidos a lo largo de la historia, y que Lessing va ahora a reivindicar.

La distinción de los límites entre las artes es algo que Goethe también reclamará muchos años más tarde: “Uno de los rasgos más descolantes de la decadencia del arte es la mezcla de sus diversas modalidades. Las artes mismas, al igual que sus modalidades están muy relacionadas entre sí, tienen cierta tendencia a unirse y a fundirse unas con otras. Pero, precisamente por eso, el deber, el mérito y la dignidad del auténtico artista consisten en separar la parcela del arte en la que trabaja de las otras, y aislarla tanto como le sea posible” (Goethe: *Introducción a los Propíleos*, 1798).

Por otra parte, las diatribas sobre la comparación entre la pintura y la poesía, y sobre la superioridad de una u otra eran ya muy antiguas, y fueron recuperadas con intensidad en el Renacimiento. Así, por ejemplo, Leonardo da Vinci, en su *Tratado de la pintura* ya ofreció ciertas explicaciones para justificar la superioridad de la pintura frente a la poesía.

En el contexto de la filosofía alemana del siglo XVIII, la superioridad de la poesía frente a la pintura había sido defendida por Baumgarten en su texto *Reflexiones filosóficas en torno al poema*, publicado en 1735.

En el contexto francés Diderot se había interesado por el mismo tema en su *Lettre sur les sourds et muets* publicada en 1751, volviendo de nuevo sobre esta cuestión en sus *Ensayos sobre la pintura* publicados en 1766, exactamente el mismo año en que Lessing publicará su *Laocoonte...* Diderot se referirá al texto de Lessing en su escrito *Pensamientos sueltos sobre la pintura, la escultura y la poesía para que sirvan de epílogo a los salones* publicado en 1777.

En primer lugar, lo que va a cuestionar Lessing es la frase: “*Ut pictura poesis*”, que podríamos traducir como “la poesía como la pintura” o “como la pintura, así es la poesía”, y que aparecía en Horacio, en su obra *Epístola a los Pisones*. No obstante, puede que el más claro antecedente y origen del tópico horaciano sea la afirmación “la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda” de Simónides de Ceos (poeta griego que vivió entre el siglo VI y V a. C. y al que en ocasiones Lessing llama “el Voltaire griego”).

Pero regresemos de nuevo a la frase “*Ut pictura poesis*” con la que Horacio apuntaría nuevamente a la noción de mimesis en el sentido aristotélico, y a su propuesta de que la finalidad esencial del arte es la imitación de la naturaleza. Consigna, recordemos, que fue uno de los fundamentos del clasicismo estético y con la que se propondría que la poesía debería conseguir la suficiente capacidad de evocación como para suscitar en el espectador la misma sensación que sobre él produciría una pintura. Una indistinción entre la poesía y pintura que se basaría en la “completa similitud” de los efectos que sobre el espectador poesía y artes plásticas debieran producir.

Y eran muchos, muchísimos, los defensores en la época de Lessing de esta propuesta, y entre los que podríamos destacar al Conde de Caylus, un intelectual de gran peso e influencia y que precisamente moriría apenas un año antes de la publicación de *Laocoonte...*, y también a Winckelmann, quien, de hecho, también había escrito sobre este conjunto escultórico en sus obras *De la imitación de las obras en la pintura y escultura*, e *Historia del arte en los tiempos antiguos*.

Sin embargo, y frente a la consigna horaciana, Lessing consideraba que poesía y artes plásticas difieren tanto por los objetos que imitan como por la manera de imitarlos. Así, y acerca de los que no creían en la existencia de esa diferencia, es decir, los partidarios de la consigna “*Ut pictura poesis*”, escribirá Lessing lo siguiente: “Tan pronto fuerzan a la poesía a entrar en los estrechos límites de la pintura, como dejan ocupar a la pintura la vasta esfera de la poesía. Según ellos, todos los derechos de la una son derechos también de la otra; todo lo que agrada o desagradar en la primera debe necesariamente agradar o desagradar en la segunda; y embebidos en esta idea dictan en el tono más dogmático las más débiles sentencias; por ejemplo, cuando al comparar las obras en que el pintor y el poeta tratan un mismo tema, observan como falsas las discrepancias de expresión, acusando ya a uno, ya a otro, según sientan mayor gusto por la pintura o por la poesía”. Lo cual, añade Lessing, habría “desarrollado en la poesía la manía de describir, y en la pintura el afán de la alegoría, queriendo hacer de la primera un cuadro parlante, y de la otra, una poesía muda”. Y precisamente, combatir “aquellas sentencias injustas”, serán los objetivos primordiales del texto *Laocoonte...*

El punto de arranque de Lessing se sitúa en una serie de referencias a Winckelmann y a su obra *De la imitación de las obras griegas en pintura y en escultura*, obra en la que, como ya señalé en una presentación anterior, también reflexionó sobre este conjunto escultórico. Allí Winckelmann sostenía la teoría de que el carácter general que distingue por excelencia las obras maestras de la pintura y la escultura griegas consistía en una noble sencillez y una reposada grandeza, tanto en la actitud como en la expresión: “Así como las profundidades del mar permanecen siempre en calma, por tormentosa que sea la superficie, así también, en las figuras del arte griego, la expresión revela un alma grande y serena en medio de todas las pasiones”. Algo que, en opinión de Winckelmann, se denotaría no sólo en el rostro de Laocoonte, sino en todo su cuerpo, a pesar de sus horribles sufrimientos: “El dolor que acusan todos sus músculos y tendones, y que, sin mirar el rostro ni las demás partes del cuerpo, creemos descubrir con sólo fijar la vista en el abdomen, dolorosamente contraídos; ese dolor, repito, no se manifiesta, sin embargo; por ninguna expresión de rabia o de furor” (citado por Lessing en *Laocoonte*, p. 41).

En opinión de Winckelmann: “No lanza ningún grito terrible como Virgilio atribuye a su Laocoonte; por el contrario, la abertura de la boca más bien indica un suspiro ahogado y comprimido, tal como lo describe Sadoleto. El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están distribuidos o, por decirlo así, repartidos en equilibrio perfecto y con igual vigor en el conjunto escultórico. Laocoonte sufre, pero sufre como el Filoctetes de Sófocles; sus sufrimientos nos llegan al alma, pero querríamos saber soportar el dolor como aquel gran hombre” (citado por Lessing en *Laocoonte*, p. 41).

Para Lessing (p. 42) la observación de Winckelmann, y que sirve de fundamento a estos comentarios, sería perfectamente justa. Esto es, que “el dolor no se manifiesta en el rostro de Laocoonte con el vigor que debiera esperarse de su violencia”. Pero Lessing no está de acuerdo con la razón que da Winckelmann, es decir, que en las figuras del arte griego la expresión de calma o serenidad es la que revelaría un alma grande. Por el contrario, en opinión de Lessing los gritos derivados de un dolor físico, según el antiguo modo de pensar de los griegos, sí que podrían armonizar con un alma grande, y de hecho, nos recuerda, a modo de ejemplo, varios héroes griegos que en la literatura aparecen llorando presa de sus emociones, sin que eso suponga carencia de “alma grande”.

Por tanto, la necesidad de expresar esta grandeza no podría ser el motivo que impidiera al artista reproducir en el mármol la acción de gritar; es decir, que en el rostro de Laocoonte no se muestre ese grito terrible (que según el poeta Virgilio éste profirió al verse atacado por las serpientes) no podría tener su causa en la presuposición de Winckelmann de que la calma en la expresión es la que revela un alma grande. Por tanto, no podría ser éste el motivo que llevó al escultor a apartarse de lo que escribió el poeta Virgilio, quien, como digo, sí representó a Laocoonte lanzando un grito terrible.

Para Lessing, el artista se habría visto obligado a atenuar el dolor, a reducir los gritos convirtiéndolos en suspiros, pero no porque la acción de gritar denotase “bajeza de alma”, como sugiere Winckelmann, sino porque la acción de gritar habría desfigurado el rostro “de modo repulsivo”, algo que el artista griego no habría podido tolerar, dado que éste siempre trató de representar “el más alto grado de belleza”. “La simple abertura de la boca, ((nos dice Lessing)) sin hablar de la violencia y fealdad de las contracciones y de la deformación de las otras partes del rostro, es en la pintura una mancha, y en la escultura una cavidad que producirían el efecto más desagradable del mundo” (p. 52). Por eso, el artista habría tenido que atenuar a su mínimo grado la expresión del dolor corporal. Es decir, que para Lessing la representación de ese rostro gritando simplemente lo habría desfigurado “de modo repulsivo”, algo incompatible con la premisa del artista griego, para quien la belleza fue la ley suprema de las artes plásticas y todo debía subordinarse a ella. Y de ahí que en la plástica griega la cólera siempre fuese convertida en severidad (p. 51) y la aflicción siempre atenuada en tristeza (p. 51).

Y hace a este respecto Lessing una bonita observación acerca del cuadro *Sacrificio de Ifigenia*, del pintor griego Timantes, una obra lamentablemente perdida, pero que representaría una escena parecida a esta pintura mural pompeyana que vemos en la imagen. Según la leyenda, aquel cuadro de Timantes representaba a Ifigenia cerca del altar para ser sacrificada. En esa escena se hallaría Calcas, el sacerdote, pintado con un rostro lleno de tristeza. Allí estaría también Ulises, pintado con un rostro aún más triste que Calcas. Cerca de él el tío de Ifigenia, Menelao, con “toda la aflicción que era posible poner en su semblante” (Ortiz de la Vega, *Los héroes y las grandezas de la tierra*, p. 288). Pero el pintor tenía que pintar, en esta misma escena, también al padre de la princesa Ifigenia, Agamenón, el cual debería mostrar un rostro mucho más entristecido que los anteriores. Sin embargo, y como comenta Plinio: “Después de haber pintado el dolor de todos los presentes y agotado todos los rasgos de tristeza, veló el rostro del padre porque no pudo representarlo con el dolor y la dignidad consiguiente». (Plinio, lib. XXXV, sec. 35.)

Pero a Lessing no le convencen estas explicaciones. Para él Timantes conocía los límites que las Gracias asignaban a su arte y “sabía que la desesperación que correspondía a Agamenón como padre se debía expresar por contracciones siempre feas” (p. 51). La desesperación pintada en ese rostro “habría sido causa de envilecimiento y de deformidad”. Lessing interpreta pues la decisión de Timantes de tapar el rostro de Agamenón afirmando que “Lo que no debía pintar, lo hacía adivinar. En una palabra, esta ocultación del rostro del personaje es un sacrificio que el artista hizo a la belleza. Ejemplo que demuestra no cómo debe llevarse la expresión más allá de los límites del arte, sino que “debe someterse a la ley suprema de éste, a la ley de la belleza” (p. 51).

Según Lessing, en el arte es fecundo “sólo el instante que deja el campo libre a la imaginación” y sin embargo “el instante del paroxismo es el que menos goza de ese privilegio. Más allá no existe ya nada, y mostrar a los ojos el grado extremo de la pasión es ligar las alas de la imaginación”. “Si Laocoonte suspira, la imaginación puede oírle gritar; pero si grita, no puede ni elevarse un grado sobre esta imagen ni descender un grado de ella sin verla en una condición más soportable, y por ende, menos interesante” (p. 59). Es decir, que si gritara, la fantasía no podría elevarse por encima de la impresión sensible, y con ello ésta se vería obligada a descender “a imágenes más débiles y a abrigar el temor de que éstas sean el límite de la plenitud visible de la expresión”.

En la misma línea de lo propuesto por Lessing se manifestará Diderot en el comentario de esta obra, cuando en *Pensées détachées sur la Peinture, la Sculpture l'Architecture et la Poésie* afirme que “lo que me impresiona especialmente en este famoso grupo del Laocoonte y sus hijos es la dignidad que el hombre conserva en medio del dolor más profundo. Cuanto menos se queja el hombre que sufre, más me conmueve”.

De todo ello, concluye Lessing, “el arte (...) no debe representar nada que se conciba como transitorio” (p. 59). Esto lo ejemplifica con este retrato de Julian Offray de La Mettrie (1707-1751) que vemos en pantalla. La Mettrie, nos dice Lessing, quien se habría dejado retratar sonriendo, a imitación de Demócrito, “ríe solamente la primera vez que se le ve”. “Obsérvesele a menudo, y el filósofo se convertirá en un fatuo y su risa en una contorsión. Igual sucede con la acción de gritar”. Y de hecho, Diderot coincidirá con Lessing cuando afirme que “Un retrato puede tener el aire triste, sombrío, melancólico, sereno, porque estos estados son permanentes; pero un retrato que ríe carece de nobleza, de carácter, incluso a menudo de verdad y por consiguiente es una necedad. La risa es pasajera. Se ríe ocasionalmente, pero no se es de estado risueño” (Diderot: *Ensayos sobre la pintura*, 1766, p. 47).

Para Lessing, en la imitación material del arte, la sola continuidad aparente cambiaría el grito en debilidad, convertiría en temor infantil al dolor. Y eso sería precisamente lo que el escultor del *Laocoonte* habría tratado de evitar, “aun cuando la acción de gritar no hubiese perjudicado la belleza de su obra”.

Y son muchos los ejemplos que Lessing encuentra en la historia del arte griego de esta moderación. Menciona, por ejemplo, a Timómaco, pintor griego oriundo de Bizancio, de la época de Alejandro Magno. Un pintor que habría escogido por tema, principalmente, la expresión de los sentimientos más violentos. No quedan obviamente restos de aquellos cuadros de Timómaco, pero quizá podamos imaginarnos una de sus más célebres pinturas

ayudándonos de la visión de este fresco pompeyano, en donde aparece Medea debatiendo asesinar a sus hijos. De las descripciones que de los cuadros de Timómaco nos quedan, escribe Lessing, “resulta claro que el artista supo escoger perfectamente el momento en que el espectador concibe, mejor que ve, el mayor grado de pasión, y combinó con este momento una forma de expresión desligada suficientemente de la idea de lo transitorio”. “En la Medea no escogió el preciso instante en que ella degüella a sus hijos, sino el momento anterior, aquel en que el amor maternal lucha todavía con los celos. Así prevemos mejor el fin de esta lucha; temblamos de antemano a la idea de ver en breve a Medea en todo su furor, y nuestra imaginación va mucho allá de todo lo que el pintor pudiera representarnos en tan terrible momento”. Por el contrario, añade Lessing, “otro pintor desconocido tuvo la torpeza de representar a Medea en el frenesí de la desesperación, dando a este grado pasajero del furor una perpetuidad que repugna a toda naturaleza”.

En definitiva, para Lessing, y aquí volvemos al tema central del libro (los límites entre poesía y artes plásticas), los motivos indicados para explicar “la moderación con que el autor del Laocoonte ha expresado el dolor físico” derivarían todos ellos “de la condición misma del arte ((del arte escultórico)) de sus límites necesarios y de sus exigencias. Sería, pues, muy difícil aplicar ninguno de dichos motivos a la poesía” (p. 62).

La diferenciación que plantea Lessing entre las artes plásticas y la poesía estaría basada pues en que la belleza física que él define como “el perfeccionamiento de la capa visible de los cuerpos” no es para el poeta “sino uno de los medios más pobres de que dispone él para hacer interesantes sus personajes (p. 62). Esto explicaría que Virgilio sí haga gritar a Laocoonte, pues cuando uno lee ese pasaje no se nos ocurriría pensar “que para gritar es necesario abrir desmesuradamente la boca, y que este gesto afea el rostro”. Es decir, que debido a las diferencias inherentes a cada una de las artes, escultura y poesía, debido a la condición diferenciada de cada arte, el poeta, Virgilio, habría hecho gritar a Laocoonte, y sin embargo, el escultor solo le habría hecho suspirar.

Esta comparación entre lo que hizo el poeta Virgilio y lo que hizo el escultor tiene en cuenta las teorías de Bartolomé Marliani y de Montfaucon, quienes, partiendo de la hipótesis de que el grupo escultórico del Laocoonte era obra de los artistas griegos de la época de los emperadores, habría sido la descripción hecha por Virgilio de este acontecimiento la que les habría servido de modelo. Lessing ve como posible este supuesto, es decir, que los escultores hubieran trabajado siguiendo el modelo de Virgilio, una suposición que Lessing acepta aun sabiendo muy bien “cuanto dista esta probabilidad de alcanzar la certitud histórica”.

Desde luego, hay diferencias entre la descripción que hace Virgilio y la escultura. Por ejemplo, “Virgilio representa las serpientes envolviendo a Laocoonte dos veces la cintura y dos veces también rodeando su cuello, y además elevando amenazadoras sus cabezas muy por encima de él” (p. 79) lo cual, como vemos, no sucede en la representación escultórica. Por otra parte, en el texto de Virgilio “las partes más nobles son oprimidas hasta ser trituradas, y el veneno es dirigido directamente al rostro”. No obstante, la explicación que nos da Lessing es que la descripción propuesta por Virgilio “no podía convenir a unos artistas que deseaban mostrar los efectos del veneno y del dolor sobre el cuerpo” pues “para que pudiesen observarse estos efectos era menester que las partes principales (el torso de las figuras, principalmente)

quedasen tan libres como fuese necesario” (p. 79). Según Lessing, “Los enlaces dobles de las serpientes hubieran ocultado el cuerpo casi por completo, aquella dolorosa contracción del abdomen, tan expresiva, hubiera permanecido oculta, y toda la parte del cuerpo que hubiera quedado al descubierto por encima y por debajo de los repliegues, o entre ellos, se habría visto en depresiones e hinchazones producidas, no por el dolor interno, sino por la presión externa” (p. 80.).

En opinión de nuestro pensador, “Los escultores antiguos previeron en acto que, en este caso, su arte exigía un cambio radical, llevando los enlaces del cuerpo y cuello a los muslos y pies, de modo que podían cubrir y asir todo cuanto fuese preciso sin estorbar la expresión”. Y lo mismo podríamos decir de la desnudez de las figuras. Desde luego, Laocoonte, en el texto de Virgilio, es presentado vestido y con sus adornos sacerdotales. Y nuevamente, aquí residiría una diferencia fundamental entre poesía y escultura: “En el poeta el vestido no es tal vestido; nuestra imaginación ve a través de éste” (p. 81). Sin embargo, el artista (el escultor) tenía que abandonar esta idea accesoria (...) aunque solo ornara a Laocoonte con la simple banda sacerdotal, la expresión de la belleza hubiera quedado considerablemente empobrecida. La frente hubiera sido cubierta en parte, y la frente ((enfatisa Lessing)) es el centro de la expresión” (p. 81). Por tanto, con la vestimenta habría pasado lo mismo que con el rechazo de la expresión del grito, sacrificándolo todo a la “expresión a la belleza”.

En el marco de la hipótesis de que los autores de este conjunto escultórico imitaron al poeta Virgilio, éstos habrían tenido pues que trasladar el modelo de un arte a otro, imitando el escultor al poeta, pero sólo hasta donde “le permitían hacerlo el fin y los límites de su arte” (p. 92) incorporando ideas particulares, y siendo precisamente estas ideas, que se revelan en las diferencias entre la obra plástica y el modelo poético, “las que acreditan que en su arte fueron tan eximios como el poeta en el suyo”. En definitiva, esto le sirve a Lessing para concluir que la máxima, tan defendida por los partidarios de la horaciana sentencia “Ut pictura poesis” de que “una buena descripción poética debe producir una buena pintura, y que sólo será buena descripción aquella que el artista puede representar en todos sus rasgos”, tendría sus límites.

Por el contrario, para Lessing “cada rasgo empleado por el poeta en su descripción no puede producir el mismo efecto en la superficie de un cuadro o en el mármol” (p. 89). De modo que si los escultores tuvieron que separarse de la descripción que hace Virgilio fue porque la imitación de todos los rasgos utilizados por el poeta habría originado defectos en la obra artística” (p. 89). Bajo el punto de vista de nuestro pensador, si la hipótesis fuera la contraria, es decir, que el conjunto escultórico fuese anterior al poema de Virgilio, y que hubiese sido Virgilio el imitador de los artistas plásticos en esta representación del Laocoonte, entonces, nos dice, “no hubiera tenido sentido que el poeta se hubiese separado tanto de la descripción dada por el conjunto escultórico y habría imitado el grupo “con toda fidelidad y en todos sus menores detalles” (p. 89).

En el planteamiento de Lessing serían pues totalmente cuestionables las consideraciones sobre las relaciones entre poesía y pintura manifestadas por Joseph Spence (1699-1768), autor del texto *Polymetis* (1747), y en el que éste afrontaba la relación entre las obras de la Antigüedad y los poetas romanos. Según Lessing “De las semejanzas que tienen entre sí la poesía y la pintura, Spence tiene formada la idea más peregrina. Según él estas dos artes se hallaban tan

estrechamente unidas en la Antigüedad, que siempre han marchado cogidas de la mano y jamás el poeta ha perdido de vista al pintor, ni el pintor al poeta. Parece no haberle preocupado el hecho que la poesía sea la más amplia de las dos artes, que se vale de medios que la pintura no podría alcanzar (...) Spence no pensó en todo esto y, por ello, a la menor diferencia que nota entre los poetas y los artistas de la Antigüedad, le vemos sumido en un atolladero del que no puede salir” (p. 108).

Para Lessing, el problema de Spence es que “ha admitido de buenas a primeras que nada es bueno en una descripción poética si no puede trasladarse de modo adecuado a un cuadro o a una estatua” (p. 110), es decir, lo inferido por la consigna “Ut pictura poesis”. Y justo defendiendo una vía contraria, Lessing pide a los poetas que “Que se abstengan de enriquecer sus obras sirviéndose de lo que la pintura emplea por necesidad” (p. 123).

Necesariamente, también nuestro filósofo tendrá que arremeter contra el conde de Caylus. De hecho, éste exigía “que el artista ((se refería al pintor y al escultor)) debe familiarizarse estrechamente con el poeta que, a la vez, sea mejor pintor: con Homero”. Es más, para Caylus el mérito del poeta podría determinarse en función de la utilidad que éste ofrecía al pintor, es decir, por el número de “cuadros” que fuese capaz de ofrecerle. Esto es algo que defendió en el libro *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homere et de l'Eneide de Virgile* publicado en 1757, en donde afirmó lo siguiente: “siempre se ha dicho que a medida que un poema contiene más imágenes y acciones, ocupa un rango más elevado en poesía. Esta reflexión me ha inducido a pensar que el cálculo de los diferentes cuadros que ofrecen los poemas podía servir para comparar el mérito respectivo de poemas y poetas. El número y el género de cuadros que ofrecieran estas grandes obras, habría sido una especie de piedra de toque, o más bien, una balanza exacta para apreciar el mérito de estos poemas y el genio de sus autores”. Para Lessing, sin embargo, esta idea cae por su propia base. Y la explicación que nos da es extremadamente sencilla, afirmando que “un poema, sin ser descriptivo, puede ser para el artista muy fructuoso, y por el contrario, otro muy descriptivo no ofrecerle ningún tema” (p. 144). Es decir, que “hay hechos que son susceptibles de ser pintados, y otros que no lo son” (p. 146.).

No obstante, para comprender a fondo el posicionamiento de Lessing a este respecto, tenemos necesariamente que detenernos, aunque solo sea un instante, en un concepto clave y problemático, el de “cuadro poético”, y sobre el que escribe: “un cuadro poético no es necesariamente aquel que puede trasladarse a la tela por el pintor” (p. 146) (aunque era así como Caylus y otros muchos entendían y estaban empleando este término).

Matizando mucho más el significado de este concepto, Lessing considera que en el ámbito de la poesía lo que “en la actualidad llamamos cuadro poético, los antiguos lo denominaban “fantasía”, como puede verse en Longino. Para Lessing hubiese sido mucho mejor que los modernos tratados de poesía hubiesen empleado esta palabra en lugar de la palabra “cuadro” (p. 147) que él define de la siguiente manera: “todo rasgo o unión de rasgos por medio de los cuales el poeta nos hace sensible su objeto, de modo que la imagen de éste queda impresa en la imaginación más claramente que las palabras empleadas para significarla”. Se trata pues de un rasgo o unión de rasgos que produce “casi el mismo grado de ilusión que el cuadro material” (p. 146). Sin embargo, si en vez de hablar de cuadros se hubiese mantenido el de

“fantasía poética” ésta no hubiera sido sometida tan fácilmente por nadie a las condiciones de una pintura material, pues, asegura Lessing, desde el momento en que se dio a estas “fantasías” el nombre de “cuadros poéticos”, se estableció “la base para inducirnos a cometer un error”.

En todo caso, las críticas que lanza Lessing contra Caylus son muy variadas y van más allá de estos aspectos que he comentado. Una especialmente curiosa y que señala también elementos de diferencia esencial entre pintura y poesía, tiene que ver con el hecho de que Homero “creó dos especies diferentes de personajes y acciones: visibles e invisibles”. Según Lessing, la pintura no podía adoptar esta diferencia, “porque en ella todo ha de ser visible, y visible del mismo modo” (p. 134). Sin embargo, nos recuerda que “el medio de que se vale la pintura para darnos a entender que tal o cual parte de un cuadro debe ser considerado invisible, consiste en el empleo de una ligera nube con la cual rodea o separa la parte de la composición en que se encuentran los demás personajes de la escena” (p. 136). La idea de esta nube habría sido tomada de Homero, pues “cuando en lo más recio del combate, uno de los héroes más importantes se halla expuesto a un peligro que sólo puede evitar una potencia divina, el poeta entonces le salva de este peligro haciendo que quede envuelto en una densa nube o en las sombras de la noche, por obra de su divinidad protectora, así es como Paris es salvado por Venus”.

Lessing nos recuerda que Caylus no deja de recomendar con insistencia esta neblina o nube cuando propone al artista la ejecución de un cuadro que represente tales acontecimientos. Sin embargo, es algo que a Lessing no le deja de sorprender, pues “de ningún modo era ésta la idea del poeta” para concluir que “Esto se llama traspasar los límites de la pintura” (p. 137).

Para Lessing, “no solamente la nube en los pintores es un artificio de mera convención, en modo alguno natural, sino que, además, tampoco tiene este signo arbitrario el sentido netamente definido que como tal nube debe tener, ya que tanto lo emplean para hacer invisible lo que era antes visible, como para volver visible lo que antes era invisible” (p. 138).

En todo caso, y volviendo a la cuestión esencial de *Laocoonte...*, “el artista tiene que renunciar a toda clase de objetos que son del exclusivo privilegio del poeta”. Así, por ejemplo, “La Oda de Dryden a la fiesta de Santa Cecilia ((y que, como sabemos, será la base de la partitura de homónima de Händel)) está llena de pinturas musicales que no podrían ser pintadas” (p. 148). Y continúa Lessing diciendo que “no quiero embrollarme en ejemplos que, en fin de cuentas, no nos enseñan otra cosa sino que los colores no son sonidos y que el oído no es la Vista” (p. 148).

Por tanto, la pintura se valdría de medios o signos del todo diferentes a los de la poesía, siendo los suyos formas y colores (y siendo por tanto su dominio el espacio), y los de la poesía sonidos articulados (su dominio sería el tiempo). Así, por tanto, “los cuerpos, con sus propiedades visibles, son los objetos propios de la pintura”. Tengamos en cuenta que los cuerpos para Lessing son “Los objetos o sus partes que existen unos al lado de otros en el espacio”.

En su opinión “las acciones serían los objetos propios de la poesía” (p. 152). ¿Y qué son las acciones?. Pues él las define de la siguiente manera: “los objetos o sus partes que se suceden unos a otros”. A este respecto, nos recuerda que la pintura “puede imitar también acciones,

pero solamente vía indirecta, sugiriéndolas por medio de los cuerpos”. Así pues, “La pintura, obligada a representar en sus composiciones lo coexistente, no puede servirse sino de un solo momento la acción, y por lo tanto debe escoger procurando que el momento sea el más fecundo y el mejor para dar a comprender los momentos que preceden y los que siguen” (p. 152).

Por tanto, a la pintura “las acciones sucesivas, en tanto que son tales, no pueden servirle de objeto”. El pintor, pues, debe contentarse únicamente con pintar acciones simultáneas, coexistentes, simples cuerpos que, por sus diversas posiciones, dejen adivinar una acción (p. 149), volviendo a insistir en que “el tiempo es el dominio del poeta, como el espacio es el dominio del pintor” (p. 166).

No obstante, Lessing reconoce que “en los grandes cuadros históricos el momento escogido es casi siempre un poco extenso, y que entre las obras muy ricas en personajes, quizá no se hallará una sola en que cada uno de estos personajes tenga de modo exacto el movimiento y la actitud que debiera en el momento de la acción principal, pues, para algunos de ellos resulta algo anterior y para otros algo posterior al instante principal” (p. 167).

Sobre este particular trae a colación una observación que hizo el pintor Mengs a propósito de la vestimenta en los cuadros de Rafael (Mengs, *Pensamientos sobre la belleza y el gusto*, p. 69): “Todos los pliegues (...) tienen una razón de ser en Rafael; unos están motivados por su propio peso y otros por la acción de los miembros. A veces su disposición descubre cómo estaban antes, y hasta en esto también ha puesto el pintor cierta intención. Así vemos, por los pliegues, si una pierna o un brazo estaba hacia adelante o hacia atrás antes del movimiento plasmado por el artista; si el miembro antes plegado se ha extendido o se extiende, o bien si antes extendido, se pliega ahora”. Sería pues indiscutible que el artista ha reunido en uno solo dos momentos diferentes; algo que, sin embargo, para Lessing no sería en absoluto reprochable, pues en todo caso existiría una recíproca indulgencia en los límites comunes entre plástica y poesía que permite “pequeñas incursiones” en el terreno o dominio de uno u otro.

Y creo que merece la pena recordar aquí que, años más tarde, Goethe volverá sobre esta misma cuestión: “Laocoonte (...) Esta obra es extraordinariamente importante por la representación del momento. Cuando una obra de arte ha de moverse realmente ante el ojo ha de ser escogido un momento fugitivo: poco antes ninguna parte habría podido encontrarse en esa posición y poco después todas las partes estarán obligadas a abandonar esa posición; ésta es la razón por la que la obra siempre resultará nueva y viva aunque la vean millones de espectadores” (*Sobre Laocoonte*, 1798).

Sin embargo, Lessing reconoce que a la afirmación de que “el tiempo ((la acción, en definitiva)) es el dominio del poeta” (p. 166) se le puede objetar que “los signos que emplea la poesía no sólo se siguen los unos a los otros, sino que además son susceptibles de representar cuerpos tal como existen en el espacio”. Y el ejemplo por excelencia de esta afirmación sería el escudo de Aquiles que Homero describe. Ciertamente, reconoce Lessing, “Homero ha descrito ese escudo con más de cien soberbios versos, que nos pintan su materia, su forma y todas las figuras que adornaban su enorme superficie, y con tanta precisión y tal exactitud que no ha sido difícil a los artistas modernos hacernos un dibujo fiel a esta descripción en todas sus partes” (p. 169.).

Ciertamente, el escudo de Aquiles descrito por Homero es de tal precisión que ha sido posible incluso que artesanos de todas las épocas creen sus propias versiones, como es el caso de esta creada por Philip Rundell en 1821 que vemos en la imagen. O esta otra interpretación de Angelo Monticelli (en *Le Costume Ancien ou Moderne*) y dibujado en torno a 1820. Ciertamente, la descripción que Homero hizo del escudo de Aquiles es tan magnífica que no en vano es considerada el paradigma de la écfrasis, es decir, de la representación con palabras de una imagen y también, apunta Lessing, la “causa principal por la que Homero fuese considerado, desde la Antigüedad misma, como un maestro en Pintura” (p. 169).

Sin embargo, y esto es un dato de extrema importancia, Lessing señala que en esos más de cien versos “Homero describe el escudo, no como un objeto terminado y perfecto, sino conforme se va construyendo” (el escudo). Por consiguiente, Homero se habría valido aquí también del artificio que consiste en “en hacer consecutivo lo que hay de coexistente en su objeto” y, por tanto, de no haberse salido de lo que sería el objeto propio de la poesía, es decir, el tiempo, la acción.

Homero, pues, en esos cien versos, habría convertido en realidad la descripción de un objeto, en una acción. En definitiva, en esos versos “No es el escudo lo que vemos, sino el artista divino ocupado en fabricarlo. Es a Vulcano, junto a la forja, con el martillo y las tenazas a quien vemos transformar en láminas el tosco metal para ver luego cómo surgen del cobre, una tras otra, bajo su hábil martillo, las imágenes que lo adornan”.

Algunas páginas más adelante, y en relación ya a otras cuestiones, Lessing hará mención de nuevo a la “diferencia entre la pintura y la poesía” vinculándola en este caso a la fealdad de las formas, ideas que serán atentamente analizadas por Ronsenkranz y los demás teóricos de lo feo muchos años más tarde. Según Lessing, “La pintura, como artificio imitativo, puede traducir la fealdad; pero como arte, no puede representarla (...) debe limitarse solamente a los objetos que despiertan sensaciones agradables” (p. 208). Por el contrario, la poesía sí que podría representarlas, dado que en ella “pierden casi todo su efecto repelente” (p. 141).

En definitiva, y ya para terminar, recordar que además de señalar las diferencias entre poesía y artes plásticas (y sobre la que fundamentó su crítica a la consigna “*Ut pictura poesis*”), también para este pensador la poesía era superior respecto a la pintura “en la misma proporción que la vida supera a la imagen es superior el poeta al pintor.”

Y por último, solo señalar ya la gran influencia que Lessing va a tener en la siguiente generación de pensadores y artistas alemanes (Herder, Goethe, Schiller, Richter, Hoffmann, Novalis etc.). *Laocoonte...* de hecho fue un texto acogido con mucha expectación en el momento de su publicación, y sus críticas a Winckelmann, por entonces el más reconocido teórico del arte del momento, no dejaron de acarrear intensas polémicas. En cierto sentido, podríamos decir que este texto fue un capítulo más de la vieja ya “querrela entre antiguos y modernos”.

Son muchas, desde luego, las cuestiones que Lessing introdujo y sobre las que la teoría de las artes volverá una y otra vez a lo largo del tiempo, como, por ejemplo, y como hemos visto, la cuestión del tiempo en relación a la imagen estática propia de la pintura o de la escultura, o la separación entre las formas espaciales de la plástica de las discursivas o temporales de la

poesía. Una cuestión esta última que reaparecerá de forma renovada en la *Crítica del juicio* de Kant (p. 53) quien distinguirá entre artes espaciales y temporales (aunque refiriéndose en este caso a las artes plásticas y la música) y apareciendo de nuevo mucho más tarde en el texto de Clement Greenberg *Towards a newer Laocoon* (1940) y en el que, retomando la discusión abierta por Lessing, Greenberg criticará el carácter narrativo, literario, del surrealismo. Por otra parte, Rudolf Arnheim reclamó también la necesidad de un nuevo Laocoonte en su libro *El cine como arte*, de 1957. También el teórico Galvano Della Volpe, en la primera edición de su *Crítica del gusto* incluyó un texto titulado *Laocoonte 1960* y en el que regresaba de nuevo a la problemática central abierta por el texto de Lessing, es decir, a la problemática sobre una “teoría de la unidad de las artes” (véase J. Jiménez, *Imágenes del hombre*, p. 289).

(fin de audio)

© Juan Martín Prada, 2015.