

## ***La respuesta aristotélica de las emociones estéticas en la obra de Apeles de Cos***

Jorge Tomás García\*

*Universidad de Murcia*

### **1.- Demócrito como pionero de la estética de la recepción artística en la Antigüedad**

Los historiadores griegos posteriores consideraron que Demócrito sentó los fundamentos de la estética, pues trató las cuestiones estéticas de forma científica y empírica. Lamentablemente, sus escritos se han perdido. Sin embargo, es posible conocer sus ideas fundamentales gracias a los resúmenes y a las citas de autores posteriores, que recogieron algunos fragmentos de su pensamiento.

En uno de sus fragmentos, Demócrito afirma que un espectador siente gran alegría cuando contempla una obra de arte bella. En este caso, se refiere a la influencia o los efectos ejercidos por el arte, ya que los grandes placeres nacen de contemplar las obras hermosas. Como expone Tatarkiewicz<sup>1</sup>, se trata de la declaración más antigua en la que figuran juntos los conceptos de placer (o alegría), contemplación y belleza. Al considerar el arte y la belleza desde el punto de vista del placer que proporcionan se pone de manifiesto el hedonismo Demócrito, ya que pensaba que la felicidad está determinada por los placeres y el dolor. Para conseguir la felicidad el hombre debe juzgar las cosas y diferenciar entre los diferentes placeres. En este proceso debe guiarnos del principio de "armonía" (entendida como proporción, equilibrio, medida o moderación). Si nos atenemos a este principio, lograremos el equilibrio corporal - la salud - y la tranquilidad del alma - la felicidad -. Demócrito, como los demás griegos, apreció esta armonía o "medida adecuada" y vio su importancia en todas las actividades humanas, incluidas el arte y la belleza. De una manera característica para su filosofía, dio a esta cuestión un matiz hedonista, ya que si alguien sobrepasara la medida, lo más agradable podría resultar lo más desagradable.

---

\* jtg.jorge@gmail.com

<sup>1</sup> Tatarkiewicz 2000.

Si el alma se expresa a través del cuerpo, Demócrito aboga por la relación entre el talento y el arte. Es fundamental recurrir a la inspiración, que produce un especial estado de la mente para producir material artístico. Demócrito se refiere continuamente a la mimesis de la naturaleza, y para ello hay que recurrir a la contemplación, que provoca alegría. Aboga por un arte tomado del natural, como fuente de placer, y su devenir filosófico tiene que ver con el empirismo, con el materialismo.

Fue el primero en destacar abiertamente el placer y el júbilo que se puede obtener de la contemplación estética de la obra artística. Sus escritos se han perdido, únicamente se conservan algunos de sus títulos y algunos fragmentos que no hacen mérito de la enorme trascendencia que tuvo el filósofo de Abdera en algunos de los conceptos claves de la mal denominada “filosofía presocrática”. El determinismo, el materialismo y el empirismo de su filosofía están plenamente plasmados en algunos de sus fragmentos relacionados con la experiencia estética. Para Demócrito la influencia del arte sobre el espectador que contempla la obra es parte fundamental del valor real del arte en la sociedad. Según él, “los grandes placeres nacen de contemplar las cosas hermosas”, (Estobeo, *Ecl.* III 3, 46; *frg.* B 194 Diels), y dada la relación entre el arte y la naturaleza, las obras de arte son fuentes de belleza. Es la primera vez que se produce la ecuación *belleza igual a alegría*. El propio Platón coincide con Demócrito en su percepción de las formas y colores como elementos capaces de proporcionar placer a sus espectadores. En *Filebo* 51b, cuando Protarco pregunta a Sócrates sobre qué podría considerar alguien como placeres, Sócrates responde: “Los que se relacionan con los colores llamados bellos, con las formas y la mayoría de los olores y de los sonidos, y cuantas cosas, cuya falta no es sensible ni penosa, proporcionan plenitudes sensibles y agradables, libres de dolores”<sup>2</sup>.

Demócrito, en la definición de la belleza, está en consonancia con aquello que consideraba adecuado la cultura griega en su tiempo: la belleza está en la medida, la proporción y la sencillez. De esta manera, “si alguien sobrepasa la medida, lo más agradable podría resultar lo más desagradable” (Estobeo, *Ecl.* III 17, 38; *frg.* B 23 Diels) y “en todo, hermoso es lo proporcionado: el exceso y la insuficiencia no me lo parecen” (Demócrito, *Sent.* 68; *frg.* B 102 Diels).

## 2.- Contexto y origen de la estética aristotélica

En el 343 a.C. Filipo II de Macedonia convocó a Aristóteles para guiar la educación de Alejandro, y también llamó a Apeles para convertirse en el pintor de corte, dadas las buenas relaciones con Arístato y debido a los orígenes de Pánfilo, que era de Anfípolis. Algunos de los representantes de la escuela de pintura de Sición pasaron a trabajar al servicio del poder macedonio. Con anterioridad, en el 367

<sup>2</sup> τὰς περὶ τε τὰ καλὰ λεγόμενα χρώματα καὶ περὶ τὰ σχήματα καὶ τῶν ὁσμῶν τὰς πλείστας καὶ τὰς τῶν φθόγγων καὶ ὅσα τὰς ἐνδείας ἀναισθητοῦς ἔχοντα καὶ ἀλύτους τὰς πληρώσεις αἰσθητὰς καὶ ἡδέας [καθαρὰς λυπῶν] παραδίδωσιν.

a.C., Aristóteles viajó a Atenas desde Macedonia debido a la relación de su padre Nicómaco con el rey Amintas III de Macedonia, ya que su padre llegó a ser un hombre de confianza en la corte del rey. Amintas murió en 370-69 a.C., siendo sucedido en el trono por su hijo Alejandro II.

En 339 a.C. murió el sucesor de Platón en la Academia, Espeusipo, y Aristóteles fue propuesto como nuevo director. Finalmente no fue elegido, lo que significó un duro golpe en las aspiraciones del estagirita<sup>3</sup>. La *Poética* de Aristóteles no está exactamente delimitada cronológicamente, aunque sí parece claro que se escribió después de la segunda estancia en Atenas (335-323 a.C.), que coincide con el florecimiento de la escuela ática descrita por Plinio en los años 328-325 a.C.<sup>4</sup>. La obra contiene referencias a autores del s.IV a.C., especialmente del periodo comprendido entre 360-350, por lo que se piensa generalmente que tuvo que ser escrita después del 336 a.C. Este último periodo es uno de los más importantes y productivos en la biografía de Aristóteles, seguramente el más relevante después de los años de formación en la Academia de Platón (367-347 a.C.) y de la marcha de Atenas hacia Assos tras la muerte de Platón (347 a.C.). El término *post quem non* viene para la cronología de la obra viene dado por *Pol.* 1341b38, en donde dice que hablará de la *καθάρσις* en la *Poética*, el término *ante quem non* lo encontramos en *Rh.* 1371b33, 1404b37 y 1419b2, en donde habla de la *Poética* como obra ya finalizada. Su posterior influencia en la cultura romana tiene que tenerse en cuenta a partir de que el general Sila llevara a Roma una colección de textos aristotélicos adquiridos en la toma de Atenas del año 86 a.C.<sup>5</sup>

Al encontrarse en la corte de Filipo se tuvo que producir una familiaridad de opiniones entre Lisipo y Aristóteles. En los años de juventud de Aristóteles se formó la teoría lisipea del retrato y, cuando el filósofo se encargó de la educación de Alejandro en 343-340 a.C., se produjo un diálogo entre el filósofo y los artistas de Sición para incluir la didáctica del diseño o del dibujo en la *παιδεία* del futuro rey. Las materias principales que enseñaba el filósofo a Alejandro eran las relativas a lo moral y a lo político, si bien también las que trataban de los temas a los que no debía tener acceso el resto de la población, los llamados temas *acroamáticos*

---

<sup>3</sup> Grayeff 1947.

<sup>4</sup> Mesquita 2008. En un interesante cuadro sinóptico el autor destaca las principales hipótesis sobre la datación de la *Poética*. Fue Düring 1966, el primero que planteó la hipótesis de una cronología alta entre los años 360-355 a.C. Rist 1989; Louis 1990; y Halliwell 1986, sitúan la cronología cercana al 336 a.C.

<sup>5</sup> Plut. *Sila*. 26, cuenta que Sila se inició en los misterios eleusinos y se hizo con la biblioteca de Apelición de Teos, en la que se encontraba la mayoría de las obras de Aristóteles y Teofrasto, que por entonces todavía no eran lo suficientemente conocidas en Roma. Apelición murió en el 88 a.C. Cuando los libros llegaron a Roma pasaron de Sila a su hijo Fausto, que los acabó vendiendo. Finalmente los adquirió el gramático Tiranión (Plut. *Luc.* 19). Murena, Cicerón o César tuvieron acceso a la obra aristotélica. Andrónico de Rodas logró conseguir unas cuantas copias, las puso en circulación y las dejó escritas en tablas. Para ver más sobre la edición de las obras de Aristóteles ver Lord 1986, pp. 137-161.

(Plut. *Alex.* 7-8)<sup>6</sup>. Cuando Aristóteles encontró a Lisipo en Meza, el artista siconio había desarrollado la concepción del retrato que lo distinguía del resto de artistas contemporáneos que trabajaban en el mismo tema. Lisipo se encontraba en plena madurez después de treinta años de trabajo, pero Aristóteles todavía no había vivido su segunda etapa ateniense. Este encuentro fue determinante para la futura realización de la *Poética*, ya que Lisipo también estaba acostumbrado a desarrollar obra teórica además de práctica, y muchos de sus preceptos estilísticos tienen cabida en la idea de arte que defiende Aristóteles en su obra.

Es cierto que habitualmente reúne a muchas de las cosas que íbamos a clasificar como arte-pintura, escultura, música, danza, poesía. Pero la característica común que para Aristóteles hace de esta agrupación una coherente es la imitación o representación (mimesis, a la que la similitud es esencial: todas estas actividades, en vista de Aristóteles, implican la realización de retratos). En la *Poética* Aristóteles dice que los seres humanos tienen una disposición natural a participar en, y el placer de la observación, la imitación. Él va a explicar por qué, es decir, que especifica la capacidad natural para la imitación, que da el ejercicio agradable. Uso de las artes visuales como ejemplo, señala que alguien que busca un cuadro tiene que pasar por un proceso de razonamiento e inferencia con el fin de llegar a una conclusión de la forma «esto es así y así» (*Poet.* 1448b12-17; *Rhet.* 1371b4-10)... En el más simple, hay que reconocer una imagen de (por ejemplo) Sócrates como la imagen de Sócrates.

### 3.- Estética de la recepción en Aristóteles

El arte y el placer están relacionados para Aristóteles a través de la función que ejerce el concepto de “ocio”<sup>7</sup>, que contribuye a la realización del fin supremo para los hombres que es la felicidad. En esta esfera de la vida intelectual el arte es capaz de ocupar el ocio y ofrecer así una forma de vida placentera. La contemplación estética del arte es fuente primera de la felicidad, y la felicidad se encuentra en el ocio del sabio, que busca la paz en los placeres de los sentidos<sup>8</sup>. Las imágenes producidas por el arte son las encargadas de proporcionar placer, el placer que obtenemos de esas imágenes artificiales se debe a que reconocemos su semejanza

<sup>6</sup> Tal y como indica Düring 1957, p. 284, las principales noticias sobre la enseñanza y la didáctica de Aristóteles a Alejandro se encuentran en Plut. *De Alexandre virtute*, 1,4,327ss; Quint. *Inst.* 1,1, 23; Dion Chr. *Or.* 49.4; Plin. *Nat.* 8.16; Aelian. *Var.Hist.* IV, 19; Ateneo IX, 398e.

<sup>7</sup> Aristot. *Pol.* 8.1338a: “Por eso, los que primero introdujeron la música en la educación, no lo hicieron pensando en que era algo necesario (pues no lo es) ni útil, como las letras...para muchas actividades civiles; así pues, parece que los que la incluyeron lo hicieron como distracción en los ratos de ocio (*ἐν τῇ σχολῇ*): pues, pensando que es propia de hombres libres, la introdujeron en ella”.

<sup>8</sup> Aristot. *Eth. Nic.* 1177b1: “Parecería que ella sola (el arte de la contemplación) se ama por sí misma; pues, nada se obtiene de ella excepto la contemplación, mientras que de las actividades prácticas conseguimos algo más o menos además de la acción. Y se piensa que la felicidad está en el ocio (*δοκεῖ τε ἡ εὐδαιμονία ἐν τῇ σχολῇ εἶναι*) en efecto, estamos ocupados para tener ocio y combatimos para tener paz”.

con la naturaleza y a que admiramos la maestría del artista en su ejecución<sup>9</sup>. Más allá del puro hedonismo que el filósofo encontraba en el arte, la contemplación de la obra por parte del espectador constituía un elemento de capital importancia. El arte proporciona placeres de diversos tipos a través del empleo de colores y formas que combinadas de manera correcta por el artista proporcionan no sólo disfrutes sensoriales sino también intelectuales.

La experiencia estética para Aristóteles era, por lo tanto, un concepto amplio que no sólo se refería al estudio de la belleza. Si bien no podemos encontrar un término que defina bien y delimite lo que Aristóteles entendía por *experiencia estética*, son varios los pasajes de sus obras en los que podemos reconstruir un idea bastante aproximada de su original significado. La armonía y la belleza son las cualidades definitorias del placer estético. Ambas se pueden encontrar en las estatuas, en los cuadros con colores y formas, *χρώμασι καὶ σχήμασι καὶ γραφῇ*, en el canto, en el sonido de los instrumentos pero también en los animales o en el aroma de las frutas y el incienso<sup>10</sup>. El goce hace que el hombre se sienta como encantado por las Sirenas debido a esta intensa experiencia estética, propiciada por las impresiones sensoriales. Aristóteles –en este sentido- sigue lo afirmado anteriormente por Demócrito: el placer estético se debe a la experiencia misma y no, como es usual afirmar actualmente, a lo que se asocia con dicho placer<sup>11</sup>. El ser humano es el único capaz de disfrutar de los placeres que se transmiten a través de la vista o el oído, *οἱ γὰρ χαίροντες τοῖς διὰ τῆς ὀψεως*, mientras que el resto de seres vivos experimente los procedentes del sabor o el tacto.

La *Poética* es la base de toda la crítica literaria en la antigüedad, y en ella todos los temas importantes de la obra giran alrededor del concepto de παθός. La defensa de la ποιητική se establece como forma y resultado natural del proceso de la μίμησις, todo ello dentro de un programa de naturaleza antiplatónica. En

<sup>9</sup> Aristot. *De partibus animalium* I 5: “Sería extraño que, al contemplar las imágenes de esos seres, contemplamos a la vez, por ejemplo, el arte del pintor o el escultor, y que no nos complazcamos de los mismos seres creados por la naturaleza, al menos siéndonos posible darnos cuenta de sus causas...pues en todo lo creado por la naturaleza hay algo admirable, *εν πᾶσι γὰρ τοῖς φυσικοῖς ενεστι τι θαυμαστόν* ”

<sup>10</sup> Aristot. *Eth. Nic.* I 118a2: “En efecto, a quienes se complacen con lo que entra por la vista, como los colores, las formas y el dibujo, no se llama ni moderados ni desenfrenados: sin embargo, podría parecer que es posible complacerse con esas cosas como es debido, o con exceso o con defecto. E igualmente ocurre con los placeres del oído; pues nadie llama desenfrenados a quienes se complacen excesivamente con melodías o la representación teatral, ni moderados a quienes se complacen como es debido. Ni a los que se deleitan con los placeres del olfato, a no ser que por circunstancias imprevistas. En efecto, a quienes se complacen con aromas de frutas, rosas, inciensos, no los llamamos desenfrenados, sino más bien a quienes lo hacen con perfumes de manjares”.

<sup>11</sup> Aristot. *Eth. Eud.* I 230b31: “Pues si alguien, al ver una bella estatua, o al escuchar a alguien cantando, no quisiera ni comer, ni beber, ni entregarse a los placeres del amor, sino que quisiera ver aquellas bellas cosas y escuchar a los cantores, no parecería ser un desenfrenado, como no lo parecen los encantados por las Sirenas... En cambio, en relación a los placeres proporcionados por las demás sensaciones, casi todos se muestran insensibles por igual, por ejemplo, a la armonía o la belleza; pues parecen, algo que es también digno de mención, no experimentar nada con la sola vista de las cosas bellas o con la audición de sonidos armónicos”.

cualquier caso, no puede ser leída como el resto de las obras del corpus aristotélico, ya que en esta obra el filósofo se muestra como el primer pensador de la antigüedad en concebir una clara concepción de las bellas artes como una manifestación libre e independiente surgida de la mente humana, fuera del dominio de la religión y de la política. La lectura correcta para muchos es aquella que considera esta obra como un trabajo original, basado en la observación y comparación de poemas narrativos y de dramas griegos de los que tan sólo nos quedan fragmentos.

Es posible formamos una idea del pensamiento estético de Aristóteles, estudiando los escasos textos en que menciona la belleza y encuadrándolos en el conjunto de su sistema. Desliza opiniones sobre lo bello en la *Metafísica*, en la *Ética* y en el tratado *Sobre la Poesía*. El arte, en caso de considerarse virtud, pertenece a las dianoéticas o intelectuales y debe reflejar, en lo posible, la máxima grandeza de la acción moral, en su inmovilidad ideal. La liberación o purificación produce en el individuo placer. Este placer se basa en tres motivos: efecto agradable de la armonía y del ritmo, que deben existir en toda obra artística; complacencia al comprobar la imitación o mimesis perfecta, aspecto que se confunde con el placer del conocimiento intelectual, ya que depende en gran parte de un razonamiento, esto es, de la semejanza establecida entre imitación y objeto imitado. Pero este placer es algo más todavía; se solidifica en un noble contenido pasional, pues el terror nos aleja de lo vil y la piedad nos acerca a lo elevado. El placer que nos proporciona el arte no consiste solamente en la comprensión, sino también en la simpatía.

Establece, con bastante precisión, conceptos sobre qué es lo estético. Aristóteles, que considera lo bello como un resplandor de lo bueno y verdadero y que atribuye al arte una misión esencialmente purificadora, otorga al artista una misión educativa dentro del estado. En esta forma lo estético se convierte en valor pedagógico.

Es Aristóteles el que por primera vez afirma que los conceptos son un producto de la mente, dominando sobre ellos la experiencia sensorial en un proceso de abstracción. Por lo tanto, los conceptos no son sustancias. Esta teoría fue descubierta sólo cuando, después de más de mil años de hegemonía del platonismo en el pensamiento cristiano, en el s.XIII la filosofía de Aristóteles se convierte en igual de importante<sup>12</sup>. Aristóteles señala en la *Poética* (I, 1447a 19 y ss. (versión de Valentín García Yebra, Madrid : Gredos, 1974) que:

[...] así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados; por ejemplo, usan sólo armonía y ritmo la aulética y la citarística, y las demás que puedan ser semejantes en cuanto a su potencia, como el arte de tocar la siringa; y el arte de

---

<sup>12</sup> Gosselin 2001.

los danzantes imita con el ritmo, sin armonía (éstos, en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones).

La música, de un modo análogo al lenguaje hablado, tiene *frases*, motivos que se repiten y entrelazan entre sí (piénsese en el caso *extremo* del canon). Sin embargo, a pesar de que es análogo al lenguaje hablado, su valor artístico viene dado no por su semejanza con el lenguaje o su repetición sino, más bien, por su capacidad expresiva<sup>13</sup>. Esta capacidad expresiva es la potencialidad que posee una pieza dentro del contexto musical de los oyentes para crear expectativas y generar un conjunto rico de respuestas emotivas y abstractas en el oyente. A una pieza musical, dentro de un contexto en que todos los oyentes manejan un código común, suele resultar una obra maestra, una buena obra o una obra sin demasiada trascendencia. La música, podría uno preguntarse, ¿es, entonces, representación abstracta de valores? Algunos teóricos musicales del barroco pensaron así. Es la doctrina de los afectos —*Affektenlehre*— que sostenía que varias figuras musicales pueden servir una vez aprendidas como signo de emociones, pasiones y afectos específicos. Se consideraba a la música un lenguaje emotivo que podía comunicar significados específicos del compositor a través del ejecutante al oyente. Pero es vital comprender el significado exacto: la música no estaba pensada para expresar ni para despertar pasiones sino sólo para significar en un nivel más objetivo que no requería participación subjetiva del compositor, ejecutante u oyente<sup>14</sup>. Esta teoría señala un elemento importante de la música: la conexión sensible-intelectual del arte. Dicho de otro modo: la música se escucha con inteligencia. Esto en dos sentidos: 1) *con inteligencia*, es decir, sólo un ser inteligente disfruta la música como música (conjunción ordenada y con sentido de sonidos); y 2) que puede entender su estructura de manera *inteligentemente*, es decir, hay que estudiar y conocer las piezas de modo que haya una mejor comprensión y un disfrute estético.<sup>15</sup>

Los discursos retóricos son pronunciados en lugares específicos en la *polis*. Existen, para Aristóteles, tres especies de discursos retóricos: deliberativo, judicial y epidíctico. Tres son los lugares en los cuales ellos aparecen: la asamblea, los estrados judiciales y las ceremonias públicas. Allí, los oradores entran en contacto con sus oyentes con el propósito de que formen un juicio sobre lo que es conveniente o inconveniente, justo o injusto, digno o indigno de ser elogiado. Una comunidad, representada en sus oyentes, juzga sobre lo conveniente de una acción por realizar, sobre lo justo de una acción sucedida o sobre lo digno de una acción presente. Aristóteles, a diferencia de los tratadistas antiguos que le precedieron, hará un estudio de carácter teórico sobre los medios mediante los cuales se persuade con los discursos retóricos. Su gran aporte es evidenciar el tipo de pruebas de las que se hace uso con el fin de persuadir. Este logro sólo le fue posible a partir de la teoría que él mismo realizó sobre los distintos tipos de razonamiento en los *Analíticos* y en los *Tópicos*.

<sup>13</sup> Gómez Álvarez 2003.

<sup>14</sup> Rowell 1985.

<sup>15</sup> Aarón 1993.

Es aquí donde vemos a Aristóteles introducir las pruebas que tienen que ver con la disposición de los oyentes. Para lograr construir tales pruebas, Aristóteles considera fundamental tener un conocimiento de las emociones. La primera inquietud que surge frente a la introducción de tales tipos de prueba es tratar de entender por qué éstas aparecen en la *Retórica* y no en los *Tópicos* ni en los *Analíticos*. En el libro I, Aristóteles asegura que las emociones afectan nuestros juicios. Para Aristóteles, no se trata de negar las emociones, ellas son importantes y colaboran en la formación de juicios adecuados. Lo que será fundamental es lograr que ellas no oscurezcan el juicio, sino que ayuden a una mejor comprensión de las situaciones en las cuales se dan las acciones concretas. Aristóteles, *Retórica*, 1356 a 1-5. *Ibid.*, 1354 a 13-1354 b 11.

En el libro II de la *Retórica*, Aristóteles presentará un análisis sobre las emociones, desde el cual el orador pueda obtener el conocimiento necesario para elaborar sus correspondientes pruebas. La primera inquietud que nos surge es tratar de determinar de qué tipo de análisis se trata, pues éste no parece corresponder a los que ya se han hecho en otras partes de su retórica. Lo que uno esperaría antes de empezar el análisis de cada una de las emociones es, al menos, una caracterización general de la emoción, desde la cual fuera posible identificarlas como tal. No existe en las obras que conservamos una teoría sobre la emoción; sin embargo, podemos establecer algunos rasgos de ella que se encuentran dispersos en varias de sus obras dedicadas a otros temas. Las emociones, para Aristóteles, son afecciones del alma que se manifiestan en el cuerpo<sup>16</sup>.

Los hombres habitan en la *polis*, allí se encuentran para actuar, hablar y sentir. Los hombres son afectados por su entorno, por las maneras en que los hombres se relacionan entre sí y por la clase de asuntos que consideran en cada caso. Así entendemos por qué Aristóteles propone analizar las emociones en estricta relación las emociones. Las emociones son, así, afecciones vinculadas a situaciones específicas, frente a las cuales percibimos, opinamos y somos movidos de una determinada manera<sup>17</sup>. Las emociones, entonces, en el caso del hombre, estarían determinadas por las opiniones que los hombres tienen de lo que es placentero o doloroso, o quizás también, de lo que es bueno o malo, justo o injusto, digno o indigno, como un estudio más cuidadoso del análisis que realiza Aristóteles de las emociones nos podría revelar. Los hombres, por lo tanto, formarían específicas concepciones sobre sus emociones en sus relaciones con otros.

En esta obra el Estagirita no discute opiniones de otros autores, sino que se preocupa de la poesía por sí misma, περί ποιητικῆς αὐτῆς, mientras que Platón se interesaba por la poesía desde un contexto político más amplio. Para Aristóteles, la poesía es una parte de la realidad sensible que se merece ser analizada en particular, para Platón era un instrumento al servicio de un bien superior. Parece unánime la opinión de que la obra iba dedicada a un público ateniense, ya que la mayoría de las menciones que se hacen en ella se refieren a producciones poéticas

<sup>16</sup> Cfr. Aristóteles, *Acerca del alma*, 403 a 16-403 b 3.

<sup>17</sup> Pellegrin 1982.



áticas. Siglos después Lessin (1786) estableció perfectamente la diferencia entre poesía y pintura de la misma manera que Aristóteles, ya que el medio de un arte son los signos (Zeichen) que usa para la imitación, y los de la pintura y la poesía son radicalmente distintos. La pintura es más apta para reproducir formas y objetos reales dado que está dotada de formas y colores, pudiendo reproducir acciones tan sólo de manera indirecta, mientras que la poesía representa radicalmente lo contrario.

### 3.- La pintura de Apeles y la estética de Aristóteles en el contexto sicionio

Aristóteles afirma que hay tres maneras distintas de imitar por parte del poeta, del pintor o de cualquier otro creador de imágenes (Arist. *Po.* 1460b7): imitar representando las cosas como eran o son, como se dice o se supone que son, o bien como deben ser<sup>18</sup>. Así, Aristóteles analiza la teoría de la *mimesis* reflejada desde el punto de vista de la especulación (valor substancial real de las cosas tal y como son, *ὅτι ἢ ἢ ἔστιν*, desde la idealización en el sentido ético (valor efímero, eventual e ilusorio de las cosas como deberían ser, *ὅτι φασὶ καὶ δοκεῖ*, y desde la relatividad respecto a la opinión de otros hombres (valor idealizado gratificante y aumentativo de las cosas como se dicen que son, *ὅτι εἶναι δεῖ*, o de otros artistas (como parecen que son). La teoría artística de Lisipo se corresponde al aspecto más innovador de Aristóteles, ya que la coherencia de las imágenes depende de la propia elección del artista. En cuanto a estos tipos de imitación son dos los errores fundamentales que pueden cometer el artista o poeta imitador: uno debido al arte y otro debido a lo accidental. El primero de ellos se debe a que el artista elige bien el tema representado pero falla en la realización. Sin embargo, si el tema elegido no es correcto, el error entonces no es intrínseco.

De todo esto se podría desprender que Aristóteles tiene verdaderamente una *estética* basada en su concepto de las artes plásticas. Pero esta afirmación no es cierta, ya que el filósofo no dedica ninguna obra completa o parcial a discutir sobre el concepto de belleza o sobre el juicio estético, en nuestro sentido moderno. Lo que se le supone es una teoría del arte a través de todos los pasajes en muchas de sus obras en los que reconstruye una opinión o posicionamiento sobre la creación artística. Existe un tipo de saber referido a la realización de las cosas y que tiene al arte como tipo concreto de conocimiento, práctico y productivo (Arist. *EN.* VI 1140a8). El pensamiento aristotélico de las artes comprende no sólo las bellas artes sino también cualquier método de producción de una obra material. Por lo tanto, los conceptos de arte-poética-educación tienen que ser entendidos siempre en paralelo como un esfuerzo del hombre en la realización de su integridad y de su personalidad.

---

<sup>18</sup> Sörbom 1966.

El arte tiene como maestra fundamental a la naturaleza según estima Aristóteles, al igual que pensaban y practicaban en la escuela de Sición. La naturaleza debe ser imitada, con el objetivo de realizar las obras como la naturaleza las haría, no sólo en el parecido externo, sino también en el interior, puesto que del arte se generan todas aquellas cosas cuya forma está en el alma. Tanto la ciencia como el arte tienen el mismo origen: la experiencia. De esta manera, la experiencia da lugar al arte, y la falta de experiencia al azar. De la entidad cognitiva y sensorial que Aristóteles supone para el arte lo aleja de los planteamientos negativos y subordinados a la lejanía ontológica planteada por Platón. Para Aristóteles, de la experiencia y de las múltiples percepciones se crea la idea de arte, de manera que los hombres dotados de experiencia tienen más valía, incluso que aquellos que poseen la teoría. La experiencia se refiere a los casos individuales, mientras que el arte se centra en lo general. El arte y la naturaleza se complementan mutuamente y se esperan, de manera que hay casos en los que el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, y en otros casos el arte imita a la naturaleza (Arist. *Ph.* 199a15). La consecuencia de toda esta argumentación es que las cosas producidas por el arte están hechas conforme a un fin concreto y, además, están producidas por la naturaleza. Ya Eupompo y Pánfilo eran conscientes de estas máximas que Aristóteles convirtió en inmortales: desde la enseñanza de la pintura en Sición se inculcaba el gusto por la observación de la naturaleza y por el respeto a la capacidad de creación del artista. Como se ha comentado en numerosas ocasiones, la *χρηστογραφία* de Sición llevaba todos estos ideales a la práctica de la pintura.

Para Aristóteles, el saber y el conocer se podían dar más bien en el arte que en la experiencia, por lo que considera más sabios a los hombres de arte que a los de experiencia. El saber y el conocimiento emparejados con el arte, con la *τέχνη*, con la producción manual y artística. Al igual que en Sición el arte puede ser enseñado desde temprana edad a los más jóvenes, puede ser fuente de conocimiento y de sabiduría. El arte se ve restituido en sí mismo, sin necesidad de complejos o deudas. Desde la *mimesis* de la naturaleza, y a través de la experiencia y los sentidos, Aristóteles supo rehabilitar la función del arte en la sociedad. Los creadores o expertos en arte conocen las causas de las cosas, el por qué, y los que poseen experiencia conocen los hechos, pero no las causas. Por lo tanto, también el artista, el *ποιητής*, el creador, es conocedor de las causas de las cosas, y por este motivo, es capaz de transmitir estos conocimientos. El ser capaz de enseñar es una señal distintiva del que sabe frente al que no sabe: el arte es más ciencia que la experiencia también por este motivo. Pero dentro de esta clasificación de los saberes hay grados: el hombre de arte es más sabio que el de experiencia, *ὁ τεχνίτης τῶν ἐμπείρων*, el director de la obra más que el obrero manual, *χειροτέχνου δὲ ἄρδιτέκτων*, y las ciencias teóricas más que las productivas, *αἱ δὲ θεωρητικαὶ τῶν ποιητικῶν* (Arist. *Metaph.* 981b30).

La problemática de la relación de Aristóteles con la escuela de pintura de Sición está dirigida, por encima de cualquier otro factor, al concepto de educación y al lugar de las bellas artes en la educación elevada. Al igual que es placentero lo que

sirve para hacer un bien, es igualmente placentero a los hombres corregir a sus semejantes y completar lo que está incompleto (Arist. *Rh.* 1371b4), siguiendo en este caso la analogía entre educar y completar algo incompleto que es heredera de las enseñanzas socráticas a través del concepto de μίμησις en Platón (R. 599e-601a). La educación tenía que ser regulada por el Estado (Arist. *Pol.* VII, 1336a-b), de manera opuesta a lo que sucedía en Atenas, donde instituciones privadas tales como el Liceo o la Academia ofrecían este tipo de servicios. Para el filósofo la educación tiene que preparar al hombre para la paz y para el ocio, no para la guerra y la actividad política. El proceso educativo de los ciudadanos tiene que hacer hincapié en materias necesarias y útiles para el alma y el cuerpo. Se podían dividir en tres las formas básicas de entrenamiento o educación: la educación era los 7 años, a través de un entrenamiento primario del cuerpo hasta los años de pubertad; en una segunda etapa, que abarca hasta los 21 años, se entrenaba el dominio de los deseos como parte irracional del alma. Esta edad era crucial en el desarrollo psicológico del individuo.

Apeles de Colofón superó a todos sus predecesores y a todos los que habrían de venir después, *Verum omnes prius genitos futurosque postea superavit Apelles Cous* (Plin. *Nat.* 35.79), convirtiéndose en modelo del clasicismo para los artistas del Renacimiento. La cronología de Apeles se puede situar en torno al 350 a.C.-300a.C. Fue un pintor humilde, alejado del aspecto presuntuoso de algunos pintores de la época, maestro de la *simplicitas* y de la *benignitas*. Fue el primer pintor de la antigüedad que se preocupó por conocer los efectos de su pintura en los espectadores, ya que cuando terminaba una obra la exponía en la galería de su casa, a la vista de la gente que pasaba por allí, y se escondía detrás de los cuadros para escuchar los defectos que le atribuían, porque estimaba que el público era un juez más escrupuloso que él mismo (Plin. *Nat.* 35.84). Se le puede considerar, por lo tanto, como el fundador de las primeras críticas *impresionistas* de la historia del arte, ya que se mostró sensible ante los sentimientos subjetivos que despertaban sus obras<sup>19</sup>. La *χάρις* tan característica de la pintura de Apeles se convertía en arma de seducción contra los espectadores de sus obras. Esta preocupación estética de Apeles está muy en consonancia con la argumentación aristotélica de la tragedia (Arist. *Poet.* 1455a30) y, en ambos casos, tanto en el de la pintura como en la tragedia, es evidente que buscaban los mismos efectos sobre los receptores del mensaje artístico<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Plin. *Nat.* 35. 84: “También era él quien cuando terminaba una obra, la exponía en una galería de casa, a la vista de los que pasaban y se escondía detrás del cuadro para escuchar los defectos que le atribuían, porque estimaba que el público era un juez más escrupuloso que él mismo”.

<sup>20</sup> Arist. *Poet.* 1455a25: “Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones. Una prueba de esto es lo que se reprochaba a Cárcino; Anfiarao, en efecto, salía del santuario, lo cual si no lo veía, pasaba inadvertido al espectador, y en la escena fracasó la obra, por no soportar esto los espectadores”.

Combinó la sutileza técnica de la escuela de Sición con el vigor imaginativo de la escuela tebano-ática, de una manera similar a la utilizada por Lisipo al reunir en su estilo las tradiciones locales heredadas con los nuevos cauces artísticos de su época. Cursó los doce años de enseñanza obligatoria de dibujo en Sición, donde fue discípulo de Pánfilo, y a partir de las materias impartidas en esta escuela aprendió el gusto por el diseño y por la línea como elementos fundamentales de la pintura, además de la minuciosidad en el trabajo y de la policromía variada en los colores. También conserva como seña de la escuela de Sición, y de su aprendizaje junto a Pánfilo, el trabajo en cera al encausto.

Algunos siglos después, Luciano de Samostata (125-181 aprox.), en una de sus obras titulada *Zeuxis*, expone en el mismo sentido la preocupación del pintor griego, en este caso el conocidísimo Zeuxis, por conocer la opinión del público. La decepción del artista ante la banalidad, la ignorancia y la incongruencia del juicio estético del público es manifiesta. Se puede leer (*Zeuxis* 7):

“Zeuxis pensaba que al exponer este cuadro pasmaría a los espectadores con su arte. Ellos al punto le aclamaron, ¿qué otra cosa habrían podido hacer al encontrarse con un bellissimo espectáculo? Pero todos aplaudían especialmente los mismos aspectos que también a mí me elogiaban recientemente: la originalidad del tema y la nueva idea de pintura, sin precedentes en los pintores anteriores. De modo que cuando Zeuxis se dio cuenta de que les llamaba la atención la novedad del tema y les distraía de su arte hasta el punto de poner en segundo plano la precisión del detalle, le dijo a su discípulo: - Hala, Mición, enrolla el cuadro, recógelo y llévatelo a casa, porque éstos alaban el barro de nuestro arte y, en cambio, no hacen mucho caso de si están bien y dispuestos con arte los artefactos de las luces, sino que la novedad del tema prevalece sobre la precisión de los detalles”<sup>21</sup>.

Los espectadores, sin embargo, eran incapaces de deleitarse con los aspectos verdaderamente valiosos de la pintura de Zeuxis: la extensión precisa de sus líneas, la mezcla perfecta de colores, la reflexión oportuna, la sombra necesaria, la proporción en el tamaño, el equilibrio y la correspondencia de los detalles en el conjunto (Luc. *Zeuxis* 5). De esta manera observamos de qué manera la reflexión estética y filosófica que se había llevado a cabo en tiempos de Aristóteles sigue todavía vigente en época helenística y romana, llegando incluso hasta el Neoclasicismo<sup>22</sup>. Luciano a través de Zeuxis sigue defendiendo lo mismo que defendía Aristóteles en la *Poética*: el artista es ακριβεία y τέχνη, exactitud y técnica.

La obra de otro pintor de Sición, Pausias, también fue conocida y admirada en la Antigüedad, hasta tal punto que fue trasladada a Roma en el s. I a.C. y el poeta Horacio nos ha dejado un buen testimonio de ello. La expresión horaciana *insane* es significativa. *Insane* es el demente, el loco, el insensato. Por lo tanto, ¿quién se atrevería a pararse a ver una *Pausiaca tabella*? Y, ¿por qué razón se pararía a verla?

<sup>21</sup> Traducción de Zaragoza Botella (2009).

<sup>22</sup> Robert 1992.

La obra de Pausias debería tener algo distinto a las demás obras de la época para que fuera citada por Horacio de la manera en la que la cita. El poeta no nos da más datos sobre la obra en cuestión, pero todo parece indicar que debe tratarse de la *immolatio boum* del complejo de Pompeyo<sup>23</sup>.

#### 4.- Vigencia y modernidad de la actitud estética de Aristóteles y Apeles

La *Poética* y la *Retórica* son, entre las obras del *corpus aristotelicum*, las que más directa y persistentemente han influido en el pensamiento moderno. Ambas tienen una larga historia cultural y conceptual que las ha mantenido estrechamente ligadas: su probable origen siciliano, su cronología relativa<sup>24</sup>. La vigencia y la modernidad de los escritos aristotélicos y de la puesta en escena de artistas tales como Zeuxis o Apeles reside en la preocupación por el espectador, en la ubicación de la obra dentro de un contexto plural y participando de un mensaje recíproco entre autor y espectador. Este esquema que ahora aceptamos, interpretamos y enjuiciamos de manera natural, fue en el s.IV a.C. un gran avance para la Historia del Arte y para la concepción de la obra como resultado de un proceso estético<sup>25</sup>. El elemento clave de la comunicación artística –sean estos el

<sup>23</sup> Son numerosos los ejemplos de obras con el conquistador macedonio como protagonista en la Roma de César y Augusto. En el foro de Augusto (*Nat.* 35.27; 35. 93) se colocaron cuadros, *πίνακες*, de Apeles, en el pórtico de Filipo se podía contemplar uno sobre Alejandro de Antifilo (*Ov. Fast.* 6.797; *Mart. V.* 49, 11-13; *Suet. Aug.* 29.8). También en escultura la iconografía de Alejandro era común, delante del templo de Marte Vengador (*Plin. Nat.* 34. 48) y otras dos delante de la Regia. La utilización de motivos alejandrinos por parte de Augusto está, por lo tanto, bien atestiguado en las fuentes. A esto habría que añadir el patrimonio que Augusto hizo traer de Oriente durante su mandato. Marrone (1980), 35-41, al describir este fenómeno acuñó el acertado término de *imitatio Alexandri* al referirse al programa propagandístico de Augusto. Otra disciplina artística frecuente en época de Augusto, y que también tiene una enorme deuda con los modelos helenos del s.IV a.C., es la técnica del mosaico. Fueron los modelos del norte de Grecia, como Olinto o Pella, que comparten a su vez temas, motivos y forma con los de Sición, los que sirvieron de ejemplo en Roma. Para este punto ver Ovadiah 1975.

<sup>24</sup> Marta Chichi-Suñol 2008.

<sup>25</sup> Tacca 1985. A juicio de Oscar Tacca “uno de los cambios más importantes registrados en la crítica contemporánea es el esfuerzo por ver la obra no desde el lado de la producción, sino de su consumición”. La Teoría de la Recepción, que desde 1967 ha gozado y continúa gozando de considerable éxito en Alemania. Pone de manifiesto cómo la función estética que atribuimos a un producto artístico dado puede ser dominante o bien subordinada dependiendo del gusto, que es el que a lo largo del tiempo modifica las jerarquías funcionales. Una norma estética debe, por tanto, ser estudiada como hecho histórico, siendo el punto de partida su variabilidad en el tiempo. Ver Segre 2001. Esta argumentación tiene uno de sus comienzos capitales en los estudios de Hans Robert Jauss en las que se percibe con claridad la pertinencia de su propuesta de una *estética de la recepción*: “De un modo sumamente interesante, los «libros de Estética» y las obras de arte producidas en los últimos sesenta años comparten la misma diana: la teoría y la praxis artísticas coinciden en *apuntar al espectador*; en implicarlo, en incorporarlo. Nunca antes como ahora «se habla de él» (por parte de los teóricos) y nunca antes como ahora se le habla y se le hace hablar (por parte de las operaciones artísticas). Sólo se piensa al espectador cuando éste ya no está; sólo se «implica» artísticamente al espectador a

emisor, el mensaje y el receptor-, es el espectador, quien toma el papel relevante en los procesos de producción, intercambio y recepción de las imágenes. El simple hecho de establecer un mecanismo de control o una interconexión entre obra y espectador –transformado en usuario– es considerado una interacción. La historia de la literatura, como la del arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y las obras. Reprimía o silenciaba a su «tercer componente», el lector, oyente u observador. De su función histórica, raras veces se habló, aun siendo, como era, imprescindible. En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras<sup>26</sup>.

En Aristóteles, la poética y la retórica tenían su lugar de realización en la *polis*. En cada una de ellas, las emociones cumplen el papel de producir finalmente el efecto para el cual estaban destinadas. Con el temor y la compasión, en la tragedia, se da la *catarsis*. Con las emociones presentes en los discursos retóricos se contribuye a que se forme el juicio en el oyente sobre lo que se considera conveniente, justo o digno. En Aristóteles, no encontramos propiamente una teoría de las emociones, pero sí la más completa exposición de ellas de la que se tenga noticia en los griegos, en el libro II de la *Retórica*. Este hecho puede indicarnos ya el vínculo específico que ellas tienen con la retórica y también con la construcción de la comunidad, ya que, prestando atención a la afirmación de Aristóteles, la retórica se encuentra subordinada a la política, ciencia arquitectónica cuyo papel es la construcción de la comunidad, la cual se hace posible mediante la formación de nociones comunes sobre lo conveniente, lo justo y lo digno<sup>27</sup>.

Los discursos retóricos son pronunciados en lugares específicos en la *polis*. Existen, para Aristóteles, tres especies de discursos retóricos: deliberativo, judicial y epidíctico. Tres son los lugares en los cuales ellos aparecen: la asamblea, los estrados judiciales y las ceremonias públicas. Allí, los oradores entran en contacto con sus oyentes con el propósito de que formen un juicio sobre lo que es conveniente o inconveniente, justo o injusto, digno o indigno de ser elogiado. Una comunidad, representada en sus oyentes, juzga sobre lo conveniente de una acción por realizar, sobre lo justo de una acción sucedida o sobre lo digno de una

---

condición de que éste deje de ser y significar cuanto vino siendo y significando en el transcurso de la modernidad nacida en el siglo XV. Desde este punto de vista, la diferencia más destacable entre el sujeto estético y el espectador es que el primero se define a través de la capacidad de formulación de un *juicio* propio y susceptible de ser defendido (y hasta concebido desde la pretensión de universalidad...) entre otros sujetos con los que coincidir o disentir. Por su parte, pudiéramos reconocer como atributo principal del sujeto espectador el de su exposición a la *experiencia*". Un buen comentario se puede encontrar en Puellas Romero 2007.

<sup>26</sup> Jauss 1987. La circunstancia de que la Estética de la recepción (con independencia de que sus principales defensores sean profesores de literatura) tenga su objeto privilegiado en el lector y la lectura y menos en el espectador (de la obra artística) es ya reveladora de los comentarios que aquí haré, los cuales, por cierto, habrían de completarse con la propuesta de una *estética de los espectadores*.

<sup>27</sup> Cárdenas Mejía 2009.

acción presente. Aristóteles, a diferencia de los tratadistas antiguos que le precedieron, hará un estudio de carácter teórico sobre los medios mediante los cuales se persuade con los discursos retóricos. Su gran aporte es evidenciar el tipo de pruebas de las que se hace uso con el fin de persuadir. Aristóteles introduce tres tipos de pruebas: “unas residen en el talante del que habla, otras en predisponer al oyente de alguna manera y, las últimas, en el discurso mismo, merced a lo que éste demuestra o parece demostrar” (Aristóteles, *Retórica*, 1356 a 1-5).

Es aquí donde vemos a Aristóteles introducir las pruebas que tienen que ver con la disposición de los oyentes. Para lograr construir tales pruebas, Aristóteles considera fundamental tener un conocimiento de las emociones. En el libro I, Aristóteles asegura que las emociones afectan nuestros juicios. Pero es preciso establecer que no se trata de cualquier tipo de juicio, sino de aquellos que tienen que ver con acciones determinadas. Pero también se nos dice algo que todos hemos experimentado: las emociones oscurecen el juicio. Si esto es así, una de las opciones que se ha tomado frente a tal hecho es tratar de evitar su presencia con el fin de garantizar un juicio objetivo.

Sin embargo, es otro el camino que sigue Aristóteles. Para Aristóteles, no se trata de negar las emociones, ellas son importantes y colaboran en la formación de juicios adecuados. Lo que será fundamental es lograr que ellas no oscurezcan el juicio, sino que ayuden a una mejor comprensión de las situaciones en las cuales se dan las acciones concretas. En el libro II de la *Retórica*, Aristóteles presentará un análisis sobre las emociones. Las emociones, para Aristóteles, son afecciones del alma que se manifiestan en el cuerpo<sup>28</sup>. A ellas las acompaña el placer y el dolor<sup>29</sup>. Estas indicaciones nos permiten decir al menos lo siguiente: las emociones son afecciones del alma que se manifiestan en el cuerpo. Para que se produzcan, es preciso que estén presentes en el alma tanto el deseo como la sensación, y, con ellos, la imaginación.

Si hemos de creer a Plinio, la mejor pintura de la Antigüedad se conservaba en el palacio de César, en el Palatino, hasta que desapareció en el incendio de Roma del año 69 d.C. y pertenecía a Apeles. Plinio, que pudo contemplarla antes de su destrucción, la describe enigmáticamente de esta forma: “de gran superficie, no contenía más que líneas que escapaban a la vista, aparentemente vacío de contenido en comparación con las obras maestras de otros muchos, era por esto mismo objeto de atención y más famoso que cualquier otro” (Plin. *Nat. Hist.* 35.83). La anécdota sobre la realización de este cuadro es conocida: visitando Apeles la isla de Rodas, se dirigió al estudio del pintor Protógenes para saludarle. Encontrándose éste ausente, Apeles observó una tabla sobre un caballete para ser pintada, en ella dejó su firma dejando pintada una línea extremadamente fina. Al

<sup>28</sup> Cfr. Aristóteles, *Acerca del alma*, 403 a 16-403 b 3.

<sup>29</sup> “Llamo pasiones a lo que sigue indignación, temor, vergüenza, apetito y, en general, todo lo que en sí mismo va, comúnmente, acompañado de placer y dolor” (Aristóteles, *Ética Eudemia*, en: *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, 1220 b 10-15). Esto también aparece en Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1105 b 20-25.

volver Protógenes y contemplarla, no dudó un momento sobre la autoría de tan perfecta pincelada y cogiendo otro color trazó encima de ella una línea aún más fina. Cuando Apeles la vio –cuenta Plinio– que, avergonzado de verse superado por su rival, dividió la línea con un tercer color, no dejando ya espacio para un trazo más fino. Gombrich, basándose en su estudio sobre la luz en el arte antiguo, elabora una ingeniosa hipótesis para reconstruir la imagen que describe Plinio. Para este historiador, es evidente que las dos primeras líneas, una más oscura y otra más clara, habrían dado la apariencia de modelado por medio de la luz tangente; pero la tercera línea, la última trazada por Apeles, sugeriría brillo o resplandor, y “a eso no se le podía añadir nada sin estropear la apariencia de la línea, que habría empezado a sobresalir de la tabla como por arte de magia”<sup>30</sup>. De manera que el cuadro más importante del arte antiguo, habría sido una parábola sobre la invención y la reproducción de la luz en la pintura, por medio de una línea decisoria de un blanco brillante<sup>31</sup>.

## 5.- Referencias

- Aarón, C. 1993. *Cómo escuchar la música*, México: FCE.
- Cárdenas Mejía, L.G. 2009. *Las emociones y la experiencia humana del lugar*, Madrid.
- Düring, I. 1957. *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition*, Goteborg: Institute of Classical Studies of the University of Göteborg.
- Düring, I. 1966. *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Gombrich, E. 1982. *El legado de Apeles*, Madrid: Alianza.
- Gómez Álvarez, J.E. 2003. “Performance: un análisis e interpretación desde algunas categorías de la *Poética* de Aristóteles”, *Signos filosóficos* 10, pp. 169-184.
- Gosselin, M. 2001. “Pictorial art as a natural and a cultural phenomenon”, *Philosophica* 68, pp. 9-29.
- Grayeff, F. 1947. *Aristotle and his School*, Londres: Duckworth.
- Halliwell, S. 1986. *Aristotle’s Poetics*, Londres: Duckworth.
- Jauss, H. R. 1987. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en: Mayoral, J. A. 1987. *Estética de la recepción*, Madrid: Arco.
- Rowell, L. 1985. *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona: Gedisa.
- Lord, C. 1986. “On the Early History of the Aristotelian Corpus” *AJPh* 107:2, pp. 137-161.
- Louis, P. 1990. *Vie d’Aristote (384-322 avant Jésus-Christ)*, Paris : Hermann.
- Marrone, G. 1980. “*Imitatio Alexandri* in età augustea” *A&R* XXV: 1-2, pp. 35-41.

---

<sup>30</sup> Gombrich 1982.

<sup>31</sup> Replinger 1990.



- Marta Chichi, G. y Suñol, V. 2008. "La Retórica y la Poética de Aristóteles: sus puntos de confluencia" *Diánoia* 53:60, pp. 79-111.
- Mesquita, A.P. 2008. *Vida de Aristóteles*, Madrid: Signifer.
- Replinger, M. 1990. "Elogio del color" *Arte, Individuo y Sociedad* 3, pp. 137-145.
- Ovadiah, A. 1975. "The Origin and Development of Mosaics to the Time of Augustus" *SCI* II, pp. 124-149.
- Pellegrin, P. 1982. *La classification des animaux chez Aristote*, Paris: Les Belles Lettres.
- Puelles Romero, L. 2007. "Existir sin ser visto. Aproximaciones a una teoría del sujeto espectador" *Azafea. Rev. filos.* 9, pp. 41-60.
- Rist, J.M. 1989. *The Mind of Aristotle*, Toronto: University of Toronto Press.
- Robert, R. 1992. "Ars regenda Amore. Séduction érotique et plaisir esthétique: de Praxitèle à Ovide" *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* 104:1, pp. 373-438.
- Segre, C. 2001. "La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento" *Cuadernos de Filología Italiana* 8, pp. 11-18.
- Sörbom, G. 1966. *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Estocolmo: Svenska Bokförlaget.
- Tacca, O. 1985. *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos.
- Tatarkiewicz, W. 2000. *Historia de la Estética I. La estética antigua*, Madrid: Akal.
- Zaragoza Botella, J. 2009. *Luciano de Samóstata. Obras III*, Madrid: Gredos.

