

Gotthold Ephraim Lessing

LAOCOONTE

O SOBRE LOS LÍMITES
DE LA PINTURA Y LA POESÍA

Traducción de Sixto J. Castro

Herder

www.herder.com.mx

Título original: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*

Para la presente traducción, hemos seguido los textos ofrecidos en *G.E. Lessing's Gesammelte Werke*, nueva edición autorizada, vol. 6, Leipzig, Verlag von G.J. Göschen.

Traducción: Sixto José Castro Rodríguez

Diseño de la cubierta: Claudio Bado/somosene.com

Corrección de estilo: Silvia Jiménez

Captura electrónica de texto en griego clásico: Camila Joselevich

Formación electrónica: Jéssica Géniz

Esta obra se terminó de imprimir y encuadernar en 2014 en los talleres de Tipográfica, S.A. de C.V. tipografica@gmail.com

© 2014, Editorial Herder, S. de R.L. de C.V.
Tehuantepec 50, colonia Roma Sur
C.P. 06760, México, D.F.

ISBN (México): 978-607-7727-34-7

ISBN (España): 978-84-254-3265-1

La reproducción total o parcial de esta obra sin el conocimiento expreso de los titulares del Copyright está prohibida al amparo de la legislación vigente.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Herder
www.herder.com.mx

www.herder.com.mx

Pero será mejor que vuelva a mi camino, si cabe que tenga camino quien no es más que un paseante.

Lo que he dicho de los objetos corporales en general vale con mayor razón para los objetos corporales bellos.

La belleza corporal surge del efecto unánime de numerosas partes que se pueden ver de un golpe. Exige, por ello, que estas partes estén yuxtapuestas y, dado que las cosas cuyas partes están yuxtapuestas son el objeto verdadero de la pintura, ella, y sólo ella, puede imitar la belleza corporal.

El poeta, que sólo puede mostrar sucesivamente los elementos de la belleza, se abstiene por completo de la descripción de la belleza corporal en cuanto belleza. Siente que es imposible que estos elementos, ordenados sucesivamente, puedan tener el efecto que tienen ordenados de modo yuxtapuesto; la mirada concentradora que, después de su enumeración, nuevamente queremos enviar de una vez sobre ellos, no nos dispensa ninguna figura consistente; va más allá de la imaginación humana representarse el efecto que tienen esta boca, esta nariz y estos ojos juntos cuando no se puede recordar, a partir de la naturaleza o del arte, una composición semejante de tales partes.

También aquí Homero es el modelo de todos los modelos. Dice: Nireo era bello; Aquiles era aún más bello; Helena poseía una belleza divina. Pero en ninguna parte se implica en la descripción detallada de estas bellezas. No obstante, todo el poema se edifica sobre la belleza de Helena. ¡Con qué profusión lo hubiera desarrollado un poeta moderno!

Ya un cierto Constantino Manasses quiso adornar su baldía crónica con un cuadro de Helena. Le debo agradecer su intento,

porque realmente no sabría en qué otra parte podría encontrar un ejemplo a partir del cual iluminar de un modo más evidente cuán insensato es arriesgarse con aquello de lo que Homero sabiamente se abstuvo. Cuando leo en él:¹

¹ *Constantinus Manasses Compend. Chron.*, v. 1157, p. 20, Venet. [p. 51 Bonn.]. La señora Dacier estaba muy satisfecha con este retrato de Manasses, salvo con las tautologías: *De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas* [Sobre la belleza de Helena (escribe) de manera óptima Constantino Manasses, salvo en las tautologías, que hay que censurar (*Ad Dictyn Cretensem*, lib. I, cap. 3, p. 5)]. Ella cita, según Mezeriac (*Comment, sur les épîtres d'Ovide*, t. II, p. 361) también las descripciones que Dares Frigio y Cedreno dan de la belleza de Helena. En la primera aparece un rasgo que suena un poco extraño. A saber, Dares dice de Helena (cap. 12, p. 14-15, Meister) que tenía un lunar entre las cejas: *Notam inter duo supercilia habentem*. Pero eso no era nada bello. Quisiera que la francesa hubiese dado su opinión al respecto. Por mi parte, mantengo que la palabra *nota* está aquí corrompida, y creo que Dares quiere hablar de lo que los griegos llamaban μεσόφρυον y los latinos *glabella*. Las cejas de Helena, quiere decir él, no se juntaban, sino que estaban ligeramente separadas. El gusto de los antiguos era diferente en este punto. A algunos les gustaba ese espacio entre las cejas y a otros no (*Junius, de Pictura*. Vet., lib. III, cap. 9, p. 245). Anacreonte mantenía una opinión intermedia: las cejas de la muchacha que amaba no estaban ni marcadamente separadas ni completamente cerradas en una. Se perdían suavemente en un único punto. Al artista que tenga que pintarlas, le dice (Od. 28) [v. 13 sqq.]: Τὸ μεσόφρυον δὲ μὴ μοι / Διάκοπτε, μήτε μίσγε, / Ἐχέτω δ' ὄπως ἐκείνη, / Τὸ λεληθότως σόνοφρον / Βλεφάρων ἴτον κελαινῆν. Según la versión de Pauw, aunque sin ella el sentido sería el mismo y a Henr. Stephano no se le escapó: *Supercilii nigrantes / Discrimina nec arcus / Confundito nec illos: / Sed iunge sic ut anceps / Divortium relinquas, / Quale esse cernis ipsi* [Que los arcos de las cejas negras ni se separen ni se junten; únelos de modo que dejes una separación incierta, tal como distingues en ella]. Pero si yo hubiese descubierto el sentido de Dares, ¿qué se debería leer en vez de la palabra *notam*? ¿Quizás *moram*? Pues es seguro que *mora* no sólo significa el flujo del tiempo antes de que algo ocurra, sino también el impedimento, el espacio intermedio entre una y otra cosa. *Ego inquieta montium jaceam mora* [Yaceré como obstáculo agitado de los montes] es lo que desea el Hércules furioso en Séneca (v. 1215), pasaje que Gronovius explica muy bien: *Optat se medium iacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi* [Desea yacer en medio de las dos (rocas) Simplégades como obstáculo, impedimento, óbice que las detenga, que les

Ἦν ἡ γυνὴ περικαλλῆς, εὖοφρος, εὐχρυστάτη,
 Εὐπάρειος [l. εὐπάρηος], εὐπρόσωπος, βοῶπις, χιονόχρους,
 Ἐλικοβλέφαρος, ἀβρά, χαρίτων γέμον ἄλσος,
 Λευκοβραχίων, τρυφερά, κάλλος ἄντικρυς ἔμπνουν,
 Τὸ πρόσωπον κατάλευκον, ἡ παρειὰ ροδόχρους,
 Τὸ πρόσωπον ἐπίχαρι, τὸ βλέφαρον ὠραῖον,
 Κάλλος ἀνεπιτήδευτον, ἀβάπτιστον [l. αὐτόβαπτον], αὐτόχρουν,
 Ἐβαπτε τὴν λευκότητα ροδόχρια [l. ροδόχροια] τυρίνη [l.
 πυρσίνη],
 Ὡς εἴ τις τὸν ἐλέφαντα βάψει λαμπρᾷ πορφύρα.
 Δειρὴ μακρά, κατάλευκος, ὅθεν ἐμυθουργήθη
 Κυκνογενῆ τὴν εὖοπτον Ἑλένην χρηματίζειν, -- *

me parece que veo piedras que se hacen rodar por una montaña, con las cuales, en la cima de la misma, se quiere construir un lujoso edificio, pero que vuelven a caer rodando por el otro lado. ¿Qué clase de imagen deja este aluvión de palabras? ¿Qué parece Helena ahora? Si mil personas leyese esto, ¿no se harían esos mil, cada uno, una idea distinta de ella?

Sin embargo, es verdad que los versos políticos de un monje no son poesía. Escuchemos pues a Ariosto, cuando describe a su encantadora Alcina:²

impida reunirse satisfactoriamente o separarse otra vez]. Por eso en el mismo poeta también *lacertorum morae* [obstáculos de los brazos] significa lo mismo que *juncturae* [articulaciones] (*Schroederus, ad. v. 762, Thyest.*)

* “Era una mujer muy hermosa. De bellas cejas y bello color, bello rostro y mejillas, con los ojos grandes, el color de la nieve, de ojos perfectos, tierna, un bosque abundante en casi cualquier gracia, con blancos brazos, una elegancia perfecta y viva, rostro cándido, con mejillas de color rosado, el rostro hermoso, ojos bellos, una belleza natural con su color de origen; impregnaba su blancura un color rosado, bermejo, como lo está el marfil por la púrpura brillante. El cuello largo, blanco. De ahí nace la fábula de que la bella Helena nació de un cisne.”

² *Orlando Furioso*, Canto VII, St. 11-15:
 Ni podría el mejor de los pintores

*Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san pittori industri:
Con bionda chioma, lunga ed annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustrì,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.*

*Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi a riguardar, a mover parchi,
Intorno a cui par ch'Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezzo il viso scende,
Che non trova l'invidia ove l'emende.*

hacer justicia a su perfecto cuerpo;
no hay oro que reluzca como lucen
las trenzas de su larga cabellera;
se muestra en sus mejillas delicadas
un mezclado color de rosa y lilio;
en la frente del marfil más terso,
de un equilibrio y proporción perfectos.
Bajo dos negros y delgados arcos,
dos negros ojos o, mejor, dos soles
claros, serenos, que piadosos miran;
en ellos el amor revolotea
y vacía las flechas de su aljaba
para atrapar los corazones; luego
divide la nariz su bella cara:
ni la Envidia podría mejorarla.
Y debajo, entre dos pequeños valles,
la boca del más prístino cinabrio,
y dos sartas de perlas escogidas
guardadas entre labios delicados;

*Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro;
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette
Da render molle ogni cor rozzo e scabro;
Quivi si forma quel suave riso,
Ch'apre a sua posta in terra il paradiso.
Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte:
Il collo è tondo, il petto colmo e largo.
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l'altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch'appar di fuor, quel che s'ascoude.*

de allí brotan palabras tan corteses,
que hasta el más duro corazón derriten;
allí se forma la sonrisa atenta
que paraísos a su antojo inventa.
El cuello torneado es blanca nieve,
y el seno firme y elevado, leche:
son dos tiernas manzanas marfileñas
que van y vienen como el oleaje
al ritmo de la brisa. Ni siquiera
Argos podría ver las otras partes,
pero es seguro que se corresponde
lo que se enseña con lo que se esconde.
Los brazos tienen la medida justa
y la mano blanquísima se muestra
larga y estrecha, pero no se marcan
los huesos ni las venas sobresalen.
Y el remate de un cuerpo tan sublime
es un pequeño pie, prieto y redondo.
No está bien que semblantes tan angelicos
Permanezcan ocultos bajo un velo.

*Mostran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto, e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.**

Milton, en referencia al Pandemonio, dice: algunos alababan la obra y otros al maestro de la obra. La alabanza de una, sin embargo, no es siempre la alabanza del otro. Una obra de arte puede merecer todas las ovaciones sin que se diga nada en particular para gloria del artista. A su vez, un artista puede demandar con razón nuestro asombro, aunque su obra no nos cause una completa satisfacción. Si no lo olvidamos, podremos, con frecuencia, reconciliar juicios por completo contradictorios, exactamente como aquí. Dolce, en su diálogo sobre pintura, hace que Aretino dé mucha importancia a las estancias citadas de Ariosto.³ Yo, por el contrario, las he seleccionado como un ejemplo de un cuadro sin cuadro. Los dos tenemos razón. Dolce se asombra de los conocimientos que el poeta muestra tener de la belleza corporal. Sin embargo, yo veo simplemente el efecto que estos conocimientos, expresados en palabras, pueden tener en

* N. del T.: en su texto, Lessing utiliza la traducción del señor Meinhard en *Versuche über den Charakter und die Werke der besten Ital. Dicht.*, t. II, p. 228. Yo he utilizado la versión castellana citada al principio.

³ *Dialogo della Pittura, intitolato l' Aretino*, Firenze, 1735, p. 175: *Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle stanze dell' Ariosto, nelle quali egli descrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori* [Si los pintores quieren encontrar sin esfuerzo un ejemplo perfecto de bella mujer, lean aquellas estancias de Ariosto en las que describe admirablemente la belleza del hada Alcina y verán al mismo tiempo que los buenos poetas son también pintores].

mi imaginación. Dolce concluye de aquellos conocimientos que los buenos poetas no son en menor medida buenos pintores y yo, de este efecto, que lo que los pintores pueden expresar de la mejor manera por medio de líneas y colores se puede expresar del peor modo por medio de palabras. Dolce recomienda la descripción de Ariosto a todos los pintores como el ejemplo más perfecto de una mujer bella y yo se la recomiendo a todos los poetas como la advertencia más instructiva para que no intenten, de un modo aún menos afortunado, aquello en lo que Ariosto tuvo que fracasar. Es posible que cuando Ariosto dice:

*Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri,*

pruebe con ello que ha comprendido perfectamente la teoría de las proporciones, tal como los más aplicados artistas la estudiaron siempre en la naturaleza y en los antiguos.⁴ Puede ser, al fin y al cabo, que en las simples palabras:

*Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,*

se muestre como el más perfecto colorista, como un Tiziano.⁵ A partir del hecho de que compara el pelo de Alcina sólo con el oro, pero no lo llama cabello dorado, podemos concluir con la misma

⁴ *Ibid.* Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de più eccellenti pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice [He aquí que, en cuanto se refiere a la proporción, el ingeniosísimo Ariosto señala la mejor, la que sepan formar las manos de los pintores más excelentes, usando la palabra industria para denotar la diligencia que conviene al buen artífice].

⁵ *Ibid.* p. 182: *Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano* [Aquí Ariosto colorea y en esta acción de colorear demuestra ser un Tiziano].

claridad que reprobaba el uso del oro real en la coloración.⁶ Podemos, incluso, en su nariz descendente, *Quindi il naso per mezzo il viso scende*, descubrir el perfil de aquellas antiguas narices griegas que después tomaron los romanos de los artistas griegos.⁷ ¿Cuál es la utilidad de toda esta erudición y perspicacia para nosotros, lectores, que queremos creer que vemos una mujer bella y queremos sentir en ello algo de la dulce ebullición de la sangre que acompaña la visión real de la belleza? Si el poeta sabe de qué proporciones resulta una forma bella, ¿lo sabemos también nosotros por ello? E incluso si lo supiéramos, ¿nos hace él ver aquí estas proporciones? ¿O nos facilita en lo más mínimo el esfuerzo por recordarlas de un modo vívido y visible? Una frente confinada en sus límites apropiados, *la fronte che lo spazio finia con giusta meta*; una nariz en la cual la misma envidia no encuentra nada que mejorar, *he non trova l'invidia, ove l'enende*; una mano algo larga y delgada *Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta*; ¿qué clase de imagen dan estas fórmulas generales? En boca de un maestro de dibujo que quisiera llamar la atención de sus alumnos sobre la belleza de un modelo académico aún podrían significar algo, porque con una mirada a este modelo de Ariosto ven los límites adecuados de la alegre frente,

⁶ *Ibid.* p. 180: *Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse; che avrebbe avuto troppo del poetico. Da che si può ritrar, che'l pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i miniatori) nelle sue pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro* [Ariosto podría, del mismo modo que ha dicho cabellera rubia, decir cabellera de oro, pero le pareció quizá que esta expresión era demasiado poética. De esto se puede aprender que el pintor debe imitar el oro y no ponerlo (como hacen los que pintan miniaturas) en sus pinturas de modo que se pueda decir que los cabellos no son de oro, sino que son como el oro porque resplandecen]. Lo que Dolce, en lo que sigue, cita de Athenäus, es curioso, sólo que no se encuentra exactamente así. Hablo de ello en otro lugar.

⁷ *Ibid.* p. 182: *Il naso, che discende giù, avendo peravventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle romane antiche* [La nariz descendente tenía probablemente alguna relación con aquellas formas de nariz que se ven en los retratos de las bellas romanas antiguas].

ven el bello perfil de la nariz, la angosta delgadez de la linda mano. Pero en el poeta yo no veo nada y percibo con disgusto la inutilidad de mis mejores esfuerzos por ver algo.

En este punto, en el que Virgilio puede imitar a Homero sin hacer nada, también Virgilio ha sido considerablemente afortunado. También su Dido es, para él, nada más que *pulcherrima Dido* [bellísima Dido]. Cuando la describe de un modo algo más detallado, describe sus ricas galas y su espéndido atavío.

Tandem progreditur...

Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:

Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,

*Aurea purpuream subnectit fibula vestem*⁸

Si se quisiera, por ello, aplicarle lo que aquel antiguo artista dijo a un discípulo que había pintado una Helena demasiado adornada: “Ya que no puedes pintarla bella, la has pintado rica”, Virgilio respondería: “No se debe a mí que no pueda pintarla bella; el defecto está en los límites de mi arte; sea mi alabanza haberme mantenido dentro de estos límites.”

No puedo olvidar aquí los dos cantos de Anacreonte en los que analiza para nosotros la belleza de su muchacha y de su Batilo.⁹ El giro que emplea en ellos compensa todo. Imagina que tiene un pintor ante sí y le hace trabajar ante sus ojos. Le dice, hazme el pelo así, así la frente, así los ojos, así la boca, así el cuello y el pecho, así la cadera y las manos. Lo que el artista sólo compone por partes, el poeta sólo se lo pudo prescribir también por partes. Su intención no es que reconozcamos y sintamos toda la belleza del objeto amado en

⁸ *AEneid*, IV, v. 136: “Sale al cabo (...) Viste un manto sidonio con cenefa recamada. La aljaba es de oro, de oro las cintas con que anuda sus cabellos y de oro el prendedor que recoge en el cuello la túnica de púrpura.”

⁹ *Od.*, XXVIII [v. 33sq.], XXIX [v. 27 sqq., v. 43 sq.].

estas direcciones orales del pintor. Él mismo percibe la insuficiencia de las expresiones verbales, de ahí que se sirva precisamente de la expresión del arte, cuyo carácter ilusorio ensalza tanto que todo el canto parece ser más un poema de alabanza al arte que a su muchacha. No ve la imagen, sino que la ve a ella misma y cree que ahora va abrir la boca para hablar.

Ἀπέχει βλέπω γὰρ αὐτήν·
Τάχα, κηρέ, καὶ λαλήσεις.*

También cuando detalla a Batilo, el elogio del bello muchacho está tan entrettejido con el elogio del arte y del artista que se hace dudoso en honor de quién compuso propiamente Anacreonte el canto. Combina las partes más bellas de diferentes cuadros, en los que la característica era la belleza excelente de estas partes. El cuello lo toma de un Adonis; el pecho y las manos, de un Mercurio; las caderas, de un Pólux; el vientre, de un Baco, hasta que contempla todo el Batilo en un perfecto Apolo del artista.

Μετὰ δὲ πρόσωπον ἔστω,
Τὸν Ἀδώνιδος παρελθών,
Ἐλεφάντινος τράχηλος·
Μεταμάζιον δὲ ποίει
Διδύμας τε χεῖρας Ἑρμοῦ,
Πολυδεύκεος δὲ μηρούς
Διονυσίην δὲ νηδύν — — —
Τὸν Ἀπόλλωνα δὲ τοῦτον
Καθελών, ποίει Βάθυλλον.**

* “¡Basta ya! Puedo verla. Pronto, cera, también tú hablarás.”

** “Junto a su rostro, que su cuello de marfil supere al de Adonis. Hazle el pecho y las dos manos de Hermes, los muslos de Pólux, el vientre de Dioniso (...). Toma este Apolo y haz de él un Batilo.”

Tampoco Luciano sabe darnos una idea de la belleza de Pantea sino por medio de la referencia a las más bellas estatuas femeninas de los antiguos artistas.¹⁰ ¿Qué significa esto sino reconocer que el lenguaje por sí mismo carece aquí de fuerza, que la poesía balbucea y la elocuencia enmudece cuando el arte no les sirve, de algún modo, como intérprete?

¹⁰ Εἰκόνας, § 3, t. II, p. 461, Reitz.