EL PARAGONE: El debate entre pintura y escultura sobre su primacia

THE PARAGONE: The debate between paintiung and sculpture on their primacy

O PARAGONE: O debate entre a pintura e a escultura sobre sua primazia

Miguel Ángel Zalama[1]

RESUMEN
A mediados del siglo XVIII se estableció un sistema de las Artes que es el que en esencia ha llegado a nuestros días. Pintura, escultura y arquitectura se convirtieron en Bellas Artes en detrimento de las que lo habían sido históricamente. Las tres, basadas en el dibujo, en teoría gozaban del mismo rango, pero lo cierto es que por lo que se refiere a pintura y escultura, la primera se había erigido en la reina. La razón de la primacía de la pintura sobre la escultura no es estética, sino que ahonda sus raíces en el reconocimiento social de las Artes, preocupación fundamental del Renacimiento, momento en que apareció la controversia sobre su prelación. Esto no se puede desligar del ascenso social de los artistas, lo que supuso que la teoría del arte ensalzara a la pintura en detrimento de la escultura, y lo que se hizo en el plano teórico acabó por afectar a la realización de esculturas, y por ende al acercamiento que tenemos a las tallas.
Palabras clave: Escultura; Artes liberais; Paragone; Valoración de las artes.

ABSTRACT
The system of the Arts was established in the middle of the 18th century, which is the one that in essence has survived to this day. Painting, sculpture, and architecture became Fine Arts to the detriment of those that had been historically. The three, based on drawing, theoretically enjoyed the same rank, but the truth is that as for painting and sculpture, the first had been emerged as the main one. The reason for the primacy of painting over sculpture is not aesthetic, but it has its roots in the social recognition of the Arts, a fundamental concern of the Renaissance, at which time the controversy over their priority appeared. This cannot be separated from the social ascent of artists, which meant that art theory praised painting to the detriment of sculpture, and what was done on a theoretical level ended up affecting the making of sculptures, and therefore the approach we have to sizes.
Keywords: Sculpture; Liberal arts; Paragone; Valuation of the arts.

RESUMO
Em meados do século XVIII, foi estabelecido um sistema das Artes, que foi, na sua essência, o que sobreviveu até os dias atuais. Pintura, escultura e arquitetura tornaram-se Belas Artes , em detrimento daquelas que o eram historicamente. As três, baseadas no desenho, gozavam teoricamente da mesma categoria, mas a verdade é que, no que se refere à pintura e à escultura, a primeira fora escolhida como a principal, a rainha. A razão do primado da pintura sobre a escultura não é estética, mas tem suas raízes no reconhecimento social das Artes, preocupação fundamental do Renascimento, época em que surgiu a polêmica sobre sua prioridade. Isso não pode ser separado da ascensão social dos artistas, o que fez com que a teoria da arte valorizasse a pintura em detrimento da escultura e, o que se fazia no plano teórico, acabou afetando a execução das esculturas e, consequentemente, a maneira como vemos as talhas e esculturas.
Palavras-chave: Escultura; Artes liberais; *Paragone;* Valorização das artes.

INTRODUCIÓN

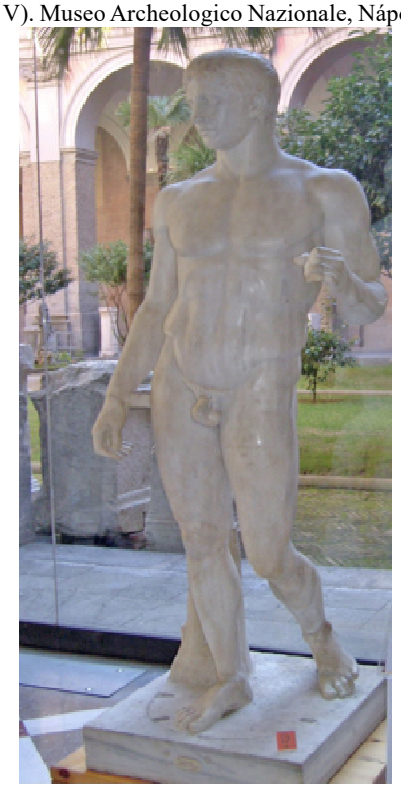
Un rápido recorrido por la Historia de la pintura y de la escultura desde las primeras civilizaciones muestra cómo ambas manifestaciones van paralelas. Cuanto más nos remontamos en el tiempo encontramos mayor número de esculturas frente a escasas manifestaciones pictóricas. La razón es obvia: mientras que las tallas en piedra aguantan el paso del tiempo, la pintura es mucho más perecedera, tanto la de caballete como la parietal, pues a la degradación de los pigmentos hay que sumar el deterioro, y con frecuencia destrucción, del soporte. No obstante, los restos conservados y las fuentes nos indican que la pintura no tuvo menor importancia que la escultura.

[1] Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Valladolid. Sus investigaciones sobre las artes en la Edad Moderna y sobre Juana le han convertido en un referente internacional de la Historia del Arte. Desde el 5 de abril de 2016, es director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.
E-mail: zalama@fyl.uva.es. ORCID: https://orcid:org/0000-0002-9416-2101.

Figura 1: Tumba de Nefertari. Dinastía XIX. c. 1300 a.E.C. Valle de las Reinas, Egipto.

Fonte: From Wikimedia Commons, the free media repository.

Figura 2: Policeto. *Doríforo* (copia romana en mármol a partir de un original griego en bronce del siglo V). Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.



Fonte: Fotografía del autor.

Así, en el Egipto faraónico el número de esculturas de bulto redondo o relieves conservados es muy grande, pero tenemos manifestaciones pictóricas en tumbas de mucha importancia, de manera que a las esculturas del *Gran Speos*, que representan al faraón de la XIX dinastía Ramsés II, podemos contraponer las pinturas de la tumba de su esposa Nefertari en el Valle de las Reinas, en Tebas [Figura 1]. Grecia no fue diferente en la apreciación de pinturas y esculturas, por más que sean estás últimas las conservadas y que se hayan perdido todas las pinturas de caballete; si tenemos magníficos ejemplos de manos de Fidias, Policleto, Praxíteles […] sabemos por las fuentes de la importancia de Apeles, Zeuxis, Parrasio. (PLINIO EL VIEJO, 1988, *passim*). No hubo cambio durante la hegemonía de Roma, y de esa época sí conservamos ejemplos extraordimnarios, como los frescos de Pompeya. La Edad Media, inmersa en el cristianismo, tampoco mostró predilección por esculturas o pinturas, de manera que encontramos excelentes esculturas como las del pórtico de la catedral de Reims, de hacia 1270, a la vez que pinturas como la *Madonna Rucellai*, obra de Duccio. de hacia 1285. Ni siquiera en Bizancio hubo cambios, si bien durante más de un siglo de crisis iconoclasta se prohibieron las. El emergió en y allí las esculturas de Donatello con las pinturas de Masaccio, e incluso no fueron pocos los artistas que abordaron con igual maestría ambas artes como es el caso de Miguel Ángel. El Barroco no introdujo las i magenes. El renacimiento emergió en Florencia y alli cambio alguno en este aspecto: escultores como Bernini o Gregorio Fernández convivieron con pintores como Caravaggio o Velázquez [Figura 2].

Esta unidad a lo largo de la Historia se va a resquebrajar con la llegada de la Ilustración y el paso a la Edad Contemporánea. D'Alembert en 1751, en el "Discurso preliminar" de la *Enciclopedia*, determinó que Bellas Artes eran pintura, escultura y arquitectura, pues "se limitan a pintar y solo se diferencian por los medios que emplean" (D'ALEMBERT, 1953), con lo que no solo eliminaba a otras manifestaciones artísticas que habían tenido gran reconocimiento, como la tapicería, la incrustación, la platería…, sino que colocaba implícitamente a la pintura a la cabeza de las artes. El recorrido paralelo entre pintura y escultura se trunca, y fue en detrimento de la escultura. Diderot, que escribió sus *Salones* sobre las artes entre 1759 y 1781 (DIDEROT, 1994), lo hizo sobre pintura fundamentalmente (hay una corta referencia al escultor Falconet), y si preguntamos a alguien sobre pintores del siglo XIX seguro que recuerda un buen número, de Goya a Cézanne; si lo hacemos sobre escultores me temo que se quedaría en Canova, que falleció en 1822 y Rodin, o tal vez Maillol; recordar a Rude y a su alumno Carpeaux, a pesar de sus excelentes creaciones, solo es patrimonio de los conocedores. No obstante, en el siglo XIX se hicieron muchas esculturas, con frecuencia monumentos, pero en general son obras que carecen del reconocimiento de las grandes pinturas. Quizá esto fue lo que le llevó a Baudelaire, defensor a ultranza de la pintura de Delacroix, a criticar agriamente a la escultura. En el *Salón de 1846*, el poeta escribió un capítulo titulado "¿Por qué la escultura es aburrida?", a la considera primitiva: "el origen de la escultura se pierde en la noche de los tiempos; así pues, es un arte de caribeños", y la define "brutal y positiva como la naturaleza, al mismo tiempo que vaga e inasible, porque muestra demasiados aspectos a la vez (puntos de vista)". (BAUDELAIRE, 1996, p. 177).

Ni mucho menos era una ocurrencia de Baudelaire. Los mismos escultores parecen querer no serlo. Rodin y Maillol, esécialmente el último, se dedicaron a modelar más que a tallar. Realizaban bocetos que mediante sistemas mecánicos –método de puntos– otros pasaban al mármol, o se encargaban de fundir. Antoine Bourdelle, que trabajó catorce años con Rodin, afirmó que él había hecho muchos "Rodines", y Madamme Bourdelle declaró que Rodin "jamás tocaba un mármol". (WITTKOWER, 1980, pp. 276-277). Tampoco era algo nuevo: El escritor y pintor alemán Fernow, que en 1806 publicó un opúsculo sobre canova, dice que éste hacía muchos bocetos en cera y arcilla y el paso al mármol recaía en sus . Y nos da un dato a más: mientras modelaba hacía que le leyeran obras de los clásicos, en un claro intento de ser un intelectual no un trabahador manual. (FERNOW, 1806, pp. 102- 103).

El rechazo a la escultura (talla) lo vemos, y solo es un ejemplo aunque muy significativo, en Hegel; en su *Estética* dice que "el elemento en que la escultura realiza sus productos es […] todavía universal, de la materia espacial, en la que para el uso artístico no se emplea todavía ninguna otra particularidad que las dimensiones espaciales universales…" (HEGEL, 1989, p. 519), mientras que declara la "superior perfección artística de la pintura". (HEGEL, 1989, p. 585). Este desdén por la escultura se produjo en un época en que empezaba a florecer la Historia del Arte como disciplina académica, lo que supuso que la mayoría de los estudios se dirigieran a la pintura, y aunque desde el siglo XX se ha vuelto a colocar a pintura y escultura en el mismo nivel, debido a que las obras de arte han dejado de representar algo para representarse a sí mismas y por lo tanto los materiales, sean los pigmentos, o la piedra, o el hierro... se valoran en sí, los estudios de Historia del Arte siguen poniendo por delante a la pintura.

LIBERALIDAD DE LAS ARTES

Lo hasta ahora expuesto son hechos fáciles de constatar, pero mi interés no es ampliar la lista de ejemplos sino indagar en por qué es así. Y para ello hay que centrarse en el debate sobre la primacía de las artes que tuvo lugar en el Renacimiento, que al menos en principio estuvo muy lejos de ser una controversia estética. Es más, ni siquiera había enfrentamiento entre pintura y escultura por sí mismas; el debate tenía un punto de partida y de llegada definido: la liberalidad de las artes.

A lo largo de la Edad Media se estableció una separación clara entre las artes liberales, cuyo ejercicio ennoblecía y era digno de los poderosos, que tenían una característica especial: su ejercicio no comportaban esfuerzo físico, o trabajo manual si se quiere, frente a las artes mecánicas o serviles, que sí conllevaban esfuerzo. Las artes liberares se dividían en dos grupos: *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) y *Quadrivium* (Aritmética, Geometría, Música y Astronomía/ Astrología), sin que aquí tengan cabida pintura o escultura, que por extraño que nos parezca hoy formaban parte de las artes mecánicas, de aquellas que su ejercicio comportaba trabajo manual, estaban sometidas al sistema gremial de los oficios, y eran despreciadas por ser innobles.

Habrá quien piense que la Edad Media fue la causante de tal injusticia, y no es algo descabellado porque los hombres del Renacimiento creían, y hasta no hace mucho tiempo se asumía esta convicción, que fue así. Sin embargo, la Edad Media no hizo sino seguir una clasificación que venía de la Antigüedad clásica: ni en Grecia ni en Roma pintura, escultura o arquitectura alcanzaron el reconocimiento que se suponía; estaban en el mismo grupo de lo que hoy denominaríamos artesanía (*ars* es el origen de ambos términos, arte y artesanía). El ejemplo de las Musas, inspiradoras y protectoras de las artes, es claro: de las nueve divinidades ninguna hace la menor referencia a las artes visuales.

Hay más puntos coincidentes entre la Edad Media y el Mundo Clásico, como es el relativo a la creación artística, o mejor dicho a la no creación. Aunque con planteamientos de partida totalmente diferentes, en ambos casos no se admitía la *creatio ex nihilo*. En Grecia y Roma sencillamente porque no existía ese concepto; sí el de mimesis, que era el máximo exponente de una obra de arte, pero la condena de Platón a las artes, a las que redujo a ser copia de copia (PLATÓN, *República*, X) no hizo sino relegar a las artes visuales a un segundo lugar, con lo que su reconocimiento social escaso. En la Edad Media solo creaba Dios, por lo tanto los artistas se limitaban a copiar, la mimesis seguía vigente, si bien no de la naturaleza circundante, pues las obras de arte no se fijaban en lo circunstancial sino que querían ser una transposición de obra de Dios a través de la palabra revelada.

Esta imposibilidad de crear (palabra que hoy utiliza cualquier artista, o que se llame a sí mismo artista, o cocinero, costureo, cómico, actor, …) comenzó a ponerse en entredicho a partir del siglo XIV. La aparición de los *Studia humantatis*(gramática, retórica, poesía, ética e historia) fue fundamental. Los humanistas empezaron a creer que eran capaces de hacer cosas nuevas, nunca vistas (crear). Petrarca (1304-1374) fue el primer representante de estos intelectuales que ya mostraba un interés nuevo por el Hombre (la medida de todas las cosas, según la afirmación del sofista Protágoras) y se arrogaba una cierta capacidad de crear. Los que le sucedieron, los humanistas del siglo XV, no dudaron en reclamar para ellos esa capacidad creadora. (KRISTELLER, 1970, . 12-34). Pero, y esto debe resaltarse, solo para lo que hoy llamaríamos actividad intelectual. La recuperación de Platón, frente al omnipresente Aristóteles de la Escolástica, hizo que se pudiese apelar a una obra que no imitase a la naturaleza según se nos presenta, sino a la Idea misma. En realidad no se enteraron demasiado de Platón, cuya filosofía impedía remontarse a la Idea, es decir, impedía crear, y confundieron al ateniense con Plotino, filósofo neoplatónico del siglo III d. C., que permitía aprehender la Idea gracias a la emanación de ésta y la participación. Ambos conceptos, emanación y participación, fueron asumidos por escritores

cristianos como Pseudo-Dionisio Areopagita, siglos V-VI, y retomados al final del Medievo. Petrarca y los humanistas posteriores los hicieron suyos y en ellos encontraron la filosofía que justificaba su capacidad creadora. (PANOFSKY, 1989, *passim*).

No obstante, esta capacidad para alcanzar la Idea (en origen platónica pero cristianizada y por lo tanto divina) no era extensible a las artes mecánicas. Plotino había sido tajante al respecto: "la materia es el mal" (PLOTINO, I, 6; PANOFSKY, 1989, p. 27). El artista podía participar de la Idea mentalmente, pero no podía plasmarla en toda su extensión porque la materia –los pigmentos, el mármol…–, lo impedían. Frente a esto, se entendía que los humanistas no precisaban de esa materia. Al margen de papel y tinta, o sencillamente de viva voz, se asumía que no necesitaban nada más para mostrar sus reflexiones, problemas matemáticos, poesías, historias…, escritos en general. Sus actividades eran liberales, no serviles.

Evidentemente, esta situación no era la que querían los artistas visuales, cada vez más pagados de sí mismos. Pero ¿cómo alcanzar el Olimpo de las artes liberales?; ¿cómo podrían abandonar los odiados gremios donde un artista compartía puesto con un picapedrero o un carpintero? En definitiva, ¿cómo lograr el reconocimiento de la sociedad? Para lograrlo echaron mano de argumentos históricos y científicos. Los primeros apelaban a un supuesto reconocimiento en la Antigüedad –en realidad falso, aunque ellos pensaban que era cierto– donde la pintura, decían, había tenido la misma consideración que la poesía. Una frase de Horacio: *ut pictura poesis* tomada en un sentido equivocado, pues el poeta latino no quería igualar pintura y poesía sino resaltar que una poesía debía juzgarse como la pintura, en conjunto, no verso a verso (la pintura se ve como un todo, no es la suma de partes), les sirvió como prueba de esa identidad, y no dejaron de repetirlo durante el Renacimiento. (LEE, 1982, pp. 13-22). Y es que la poesía sí era patrimonio de las Musas, y por lo tanto liberal. Los argumentos sobre la importancia de las artes visuales tomados de escritores clásicos como Plinio el Viejo se magnificaron, al margen de que el enciclopedista latino no fuese muy convincente en sus historias de artistas, que por otro lado recogió de otros sin contrastar. (PLINIO EL VIEJO, 1988, *passim*). No obstante, cualquier referencia favorable sacada de la Antigüedad era objeto de interés, pues había que demostrar la liberalidad de las artes para así alcanzar un reconocimiento social de los artistas. En este sentido la pintura empezaba a tomar la delantera pues el pintor, como el poeta, para realizar su obra usa una pluma/pincel y una superficie –papel, tabla– donde escribir/dibujar.

Figura 3: Masaccio. *Trinità*. 1428. Santa Maria Novella, Florencia.

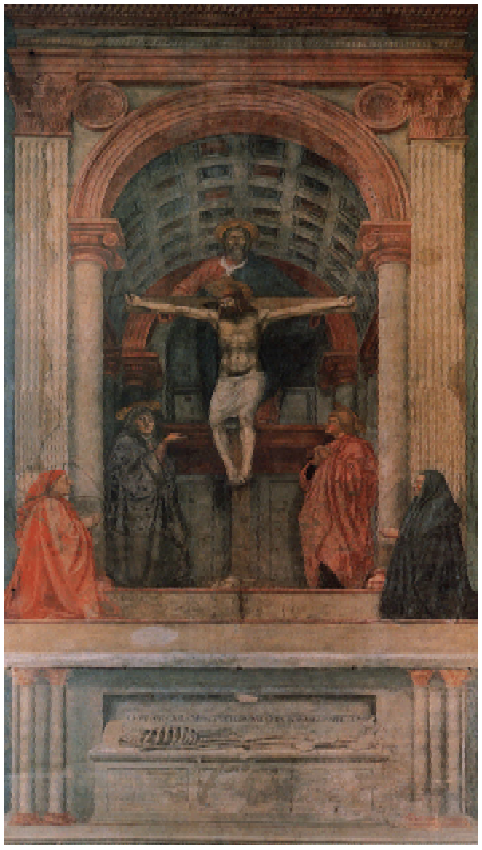


Foto del autor.

Figura 4: Andrea Pisano. *Escultura*. Relieve para la catedral de Florencia. c. 1340. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.

Foto del autor.

El segundo tipo de argumentos es el científico. A lo largo de la Edad Media, cuando se realizaba una pintura se tenían en cuenta las figuras y no el espacio. Solo después de desplegar la historia se completaba el conjunto con un espacio en nada convincente. A comienzos del siglo XV los pintores dieron un giro copernicano en este aspecto. Antes de colocar las figuras había que realizar el espacio donde iban a desplegarse. Y este espacio tenía que conformarse siguiendo una norma universal, científica, regida por la geometría: lo que llamamos perspectiva. Brunelleschi parece ser el iniciador, pues ya en 1413 se le reconocía como "prespettivo" (TANTURLI, 1980, p. 125), y su amigo Masaccio, quizás con su participación y la del escultor Donatello, nos ha dejado una prueba extraordinaria en su *Trinità* (1427) en santa Maria Novella, en Florencia. [Figura 3] Por su parte Alberti desarrolló por escrito la teoría en su *De pictura* (1435), fijando la forma en la que se debía simular la tercera dimensión en un plano, teniendo presente no solo el punto de fuga, sino también el punto de distancia (PANOFSKY, 1927, *passim*; ZALAMA, 2008, pp. 67-98).

Quien conocía las leyes de la perspectiva antes de ser un pintor era un geómetra, y por lo tanto tenía derecho a reclamar un puesto entre las artes liberales. Esto acabó dando el triunfo a los artistas, pero hay que insistir en que seguimos hablando de pintura, no de escultura. Y es que en su esfuerzo por elevar la categoría de las artes visuales, los artistas habían primado a la pintura frente a la escultura. No obstante, algunos de los más destacados defensores de la liberalidad de las artes fueron fundamentalmente escultores, como Donatello o Ghiberti, y también Brunelleschi lo era. Alberti consideraba que ambas, junto a la arquitectura, tenían en común el dibujo, y de hecho escribió sendos tratados dedicados a las tres artes (si bien el referido a la escultura, el primero que parece compuso, apenas tiene interés frente a la importancia del dedicado a la pintura).

Sin embargo, aunque la sociedad estaba dispuesta a aceptar la pintura en cuanto su cercanía en los métodos de trabajo al escritor, no veía igual la escultura, cuya práctica obligaba a un considerable esfuerzo físico. Los artistas y los teóricos de las artes insistían en que la base era la misma y por lo tanto no había diferencia entre pintura y escultura, pero la teoría artística del Renacimiento es de carácter fenoménico, no especulativo, interesada no tanto en definir las artes como en conseguir su reconocimiento. Y para lograr esto sabían que era *conditio sine qua non* separarse de la actividad mecánica para acercarse a la liberal. Y en esto la pintura era mucho más fácil de defender.

EL *PARAGONE*

A pesar de defender escultura, pintura y arquitectura como artes liberales, Alberti en *De pictura*, II, declara sin ambages: "[…]la pintura fue honrada por nuestros mayores con un honor primordial, de manera que, mientras todos los demás artífices fueron llamados artesanos, solo el pintor no esta incluido entre ellos". (ALBERTI, 1999, p. 90). Aunque veía la misma base para ambas artes, el tratadista florentino dejaba claro cuál consideraba principal. Y esto no se limita al plano teórico, pues se puede apreciar en algunas representaciones entre los siglos XIV y XV. Andrea Pisano en los relieves para la catedral de Florencia, de haca 1340 (Florencia Museo dell'Opera del Duomo) muestra el trabajo duro de los escultores y canteros, frente al del pintor. [Figura 4] Este trabajo manual de nuevo lo resalta Nani di Banco hacia 1410 en la base de la hornacina de los *Cuatro Santos Coronados* en Orsanmichele.

Esta incipiente mejora en la consideración social de la pintura, y por ende de los pintores, no podía ser del agrado de los escultores. En Florencia en el siglo XV hubo magníficos escultores, que defendían su quehacer, con lo que el debate por la primacía entre estas artes estaba servido. Y fue Leonardo el primero que nos ha dejado constancia escrita, en lo que conocemos como *paragone* (literalmente comparación). Este tipo de literatura arranca de los griegos, tan dados a polemizar, y en cierta medida lo encontramos en la frase de Horacio *ut pictura poesis*. Sin embargo, el verdadero debate centrado en las artes visuales se debe al Renacimiento y fue Leonardo su iniciador.

Aunque son de sobra conocidas las ediciones del *Tratado de pintura* de Leonardo, en realidad el genio del Renacimiento no escribió tal, o para ser más precisos, si es que lo escribió él mismo lo hizo desaparecer. El *Tratado de pintura* que tenemos es una compilación de textos de Leonardo que realizó su alumno Francesco Melzi a partir de diferentes escritos del maestro, hoy en buena parte perdidos. Tras diversos avatares el compendio acabó en la Biblioteca Apostólica Vaticana y se conoce como *Codex Urbinas Latinus 1250* (LEONARDO DA VINCI, 1987, pp. 19-86; en los párrafos que se citan se abrevia la entrada como *Urb.* y el número del folio, recto "r" o verso, "v".). Este conjunto de escritos comienza con el *Paragone*, que es una serie de textos ordenados por Melzi a su entender, en los que Leonardo establece la primacía de las artes, agrupando los escritos en cuatro bloques: pintura y ciencia; pintura y poesía; pintura y música, y pintura y escultura.

Leonardo dice que la pintura es una ciencia, si bien experimental pues él no era un hombre de formación académica, y resalta la perspectiva. Determinado esto, no duda en elevar a la pintura por encima de todas las demás artes, atendiendo a la superioridad de la visión sobre cualquier otro sentido. Respecto a la poesía también insiste en la superioridad de la pintura, pues "La pintura es poesía muda, y la poesía es pintura ciega" (Urb. 10r), e introduce argumentos anecdóticos como los del poeta y el rey Matias Corvino de Hungría. (Urb. 14r-15v). La música tampoco sale bien parada en el paragone. De nuevo con el argumento de la superioridad de la vista frente al engañoso oído, dice que "la música es la hermana menor de la pintura". (Urb. 16r). Toda idea naciente necesita de enemigos a los que combatir.

Tras la comparación de la pintura con la poesía y la música, por último llega a la escultura y es tajante respecto a la inferioridad de esta última respecto a la pintura. Comienza justificando su conocimiento de ambas artes por practicarlas indistintamente: "Dedicándome yo no menos a la escultura que a la pintura y siendo en una y otra igualmente versado, presumo no pecar de mala fe si decido sobre cuál de las dos sea de más grande ingenio, dificultad y perfección". (Urb. 23r). A pesar de que parece anunciar un debate teórico sobre su ingenio, dificultad y perfección, lo cierto es que no será así sino que va a centrar su discurso en lo que supone su ejercicio y el esfuerzo que conlleva: "El arte del escultor es de mayor fatiga corporal que el del pintor, esto es, un arte más mecánico y que menor fatiga mental requiere, es decir: que en relación a la pintura, tiene parco discurso, pues el escultor solo quita, mas el pintor siempre pone". (Urb. 23v).

Una y otra vez insiste en el trabajo duro, mecánico, que exige la escultura, mientras que el pintor está exento de esfuerzo físico. En una larga reflexión sobre el asunto, de la que resaltamos algunos párrafos, no deja duda sobre la brecha que separa la pintura de la escultura:

> Entre la pintura y la escultura no encuentro sino esta diferencia: el escultor concluye sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor concluye las suyas con mayor fatiga de mente. La verdad de esto puedo demostrar así: cuando el escultor realiza su obra, aplica la fuerza de sus brazos y de su martillo para despojar al bloque de mármol o de otra piedra de lo que exceda la figura que en aquél está encerrada, trabajo éste en todo punto mecánico y que muy a menudo se acompaña del fango que resulta de la mezcla del sudor con el polvo. Su rostro aparece embadurnado y como enharinado por el polvo del mármol, que parece un panadero, y todo cubierto por diminutas esquirlas, cual si hubiese nevado sobre él, y sucia su habitación y llena de esquirlas y polvo de piedra. Le sucede al pintor todo lo contrario (y hablo de pintores y escultores excelentes), pues sentado ante su obra y a sus anchas, bien vestido, pulsa el levísimo pincel en graciosos colores empapado. Se atavía con las ropas que le place; su habitación está limpia y llena de hermosas pinturas, y a veces se deleita en la compañía de músicos o de lectores de variadas y bellas obras, que son con gran placer oídas sin el estorbo estrepitoso de martillos u otros rumores. (Urb. 20r).

Estos breves ejemplos entresacados de las más de cincuenta páginas que forman el paragone muestran con suficiente claridad el pensamiento de Leonardo, que empezaba a ser generalizado entre los artistas del *Quattrocento*. Defiende la pintura en tanto que intelectual (lo que le obliga a asumir que la poesía y la música ennoblecen al pintor, pues le deleitan mientras trabaja), y relega a la escultura en tanto que exige trabajo manual, y eso es innoble.

Una lectura atenta de estos textos nos hace pensar en que Leonardo también era escultor, como él bien dice, y si es verdad que no conservamos sus obras, no es menos cierto que tampoco tenemos demasiadas pinturas (se conserva una veintena y las perdidas, que sepamos, se cuentan con los dedos de una mano). ¿Por qué, entonces, despreciar parte de su actividad? La razón no es otra que el afán por conseguir el reconocimiento de las artes visuales como liberales. El debate de Leonardo no es tanto de rechazo a otras manifestaciones reconocidas desde la Antigüedad, como la poesía o la música, sino resaltar la importancia de las artes visuales. Pero Leonardo sabía que para alcanzar su estima debía contraponerlas a la pintura, a la vez que demostrar que esta se valía de los mismos métodos. El pintor, como el poeta o el músico, viste elegantemente y trabaja con limpieza, sin esfuerzo físico alguno (evidentemente esto es forzar la realidad; podría defenderse en el caso de una pintura de caballete de pequeño formato, pero no en la pintura al fresco de una bóveda, por poner un ejemplo). Sin embargo, la escultura sí exigía ese esfuerzo. Para los que no admitían a las artes visuales entre las Artes Liberales, el trabajo de la talla era una razón de peso para sustentar sus postulados. Sin embargo, no podían decir eso de la pintura. Esta nobleza de la pintura y su desempeño intelectual, frente a otras artes visuales, se desarrolló en las décadas y siglos posteriores hasta alcanzar la absoluta primacía con la Ilustración en la segunda mitad del siglo XVIII, pero hasta ese momento no solo la escultura mantuvo su importancia sino que otras manifestaciones artísticas, como la tapicería, siguieron gozando de mayor interés, lo que se concreta en las cantidades abonadas, siempre muy superiores por un paño que por una pintura. (ZALAMA, 2019, pp. 15-43).

Todos los tratadistas del *Quattrocento* buscaron elevar la categoría de las artes visuales. Todos incidieron en su liberalidad, si bien Leonardo fue el primero que explícitamente defendió la pintura a costa de su arte hermana, y probablemente habría sido un golpe mortal para la escultura de no mediar el genio de Miguel Ángel.

Es más que sabido que Miguel Ángel se definía como escultor, y como escultor de talla. Asimismo es muy conocido el enfrentamiento que el artista tuvo con el papa Julio II cuando éste le ordenó pintar el techo de la Sixtina a costa de paralizar la escultura de su monumento funerario. Miguel Ángel quería seguir esculpiendo, y aunque su obra pictórica es más que considerable, y también la arquitectónica, hasta el final de sus días siguió cincelando el mármol. No modelaba, a no ser pequeñas figuras cual bocetos, y que sepamos nunca hizo un modelo a tamaño natural para que sus ayudantes lo pasasen al mármol mediante el método de puntos; ni siquiera usaba el trépano para definir los contornos (sí en su juventud); trabajaba directamente sobre el mármol. La labor de talla de Miguel Ángel era tan dura como la de cualquier escultor, pero su reconocimiento artístico era tal que nadie se habría atrevido a decir que era un proceder mecánico.(Figura 5).

Para quien quizás haya sido el artista más grande de todos los tiempos, y cuyo reconocimiento en vida alcanzó cotas insospechadas para otros artistas, no existía la preocupación de que su trabajo fuese considerado manual. Sin embargo, sí era motivo de disgusto para sus contemporáneos que la sociedad los siguiese considerando como artesanos que debían estar afiliados a un gremio. Los pintores empezaban a ser comparados, al menos ellos así lo querían, con los escritores, y a la vez los escultores se dieron cuenta de que ir sucios y con las manos destrozadas por el uso del martillo y el cincel no era lo que deseaban. Querían ser caballeros ¡ser como dioses!, como defendía Paolo Pino a mediados del siglo XVI (PINO, 1548, f. 34), y eso era más fácil siendo pintor. Así, los escultores comenzaron a entender la escultura de talla como una realización de ayudantes. Cellini hacía modelos que después pasaba al bronce, labor que recaía fundamentalmente su taller. El proceso lo podemos ver perfectamente en una obra de Giambologna, *el Triunfo de Florencia sobre Pisa.* Se conserva el boceto realizado en terracota en el Victoria & Albert Museum, en Londres; apenas tiene 38 cm de altura y es obra personal del escultor. Este boceto, con la intervención del taller, se convirtió en una escultura en yeso, de 280 cm, que se conserva en la Galleria dell'Accademia (Palazzo Vecchio), en Florencia. Por último se pasó al mármol por los ayudantes de Giambologna, mediante el método de puntos, en 1570, y es la obra que se expone en el Bargello, en Florencia. Sin duda el maestro daría los últimos toques, pero el trabajo manual había recaído en su taller. Este sistema no decayó en los siglos posteriores, pues, y solo es un ejemplo, en 1640 Bernini tenía un taller con más de 40 escultores.

Figura 5. Miguel Ángel. David. 1501-1504. Galleria dell'Accademia, Florencia.

Foto del autor.

En 1528 se publicó un libro de extraordinaria influencia: *Il cortegiano*, de Baldassare di Castiglione, muy pronto traducido a otras lenguas como el español, por Juan Boscán, que lo hizo por indicación de Garcilaso de la Vega. El texto data de una década antes y, como es sabido, trata del proceder de los servidores en la corte. Qué hacer y cómo hacerlo, cómo comportarse en un mundo sometido a rígidas reglas y a la vez mostrar frescura. Castiglione exige hacer todo con *sprezzatura* (desenfado, desgana aparente) para que parezca que se hace sin esfuerzo, sin afectación (es la *facilità* que surge la *grazia*).

La *grazia* no es posible si hay rigidez, y la gracia llega a valorarse más que la belleza misma, hasta el punto de considerar que no existe belleza sin gracia, pero sí gracia sin belleza. (BLUNT, 1985, pp. 109-111). Las cosas deben hacerse sin fatiga, sin trabajo. Aquello que requiere esfuerzo es menos noble y está contraindicado en la corte. Castiglione es tajante en esto: el cortesano no debe realizar trabajos, pero sí debe ejercitarse en la pintura, arte que debe ser considerado liberal: "Bastará decir que conviene a nuestro cortesano tener noticia del pintar, como de cosa virtuosa y útil y preciada en aquellos tiempos [Grecia y Roma] cuando los hombres valían más que agora". (CASTIGLIONE, 1994, p. 198). El conde Castiglione respondía así, riendo, lo cual es muy significativo, a la afirmación de uno de los interlocutores, el escultor Gian Cristoforo Romano, que defendía la primacía de la escultura diciendo que: "es de mayor trabajo, mayor arte y mayor dignidad que la pintura". (CASTIGLIONE, 1994, p. 194). En un largo párrafo Castiglione defiende a la pintura, a la que considera muy por encima de la escultura porque es capaz de simular los colores y las sombras de la naturaleza, mientras que la escultura no. Pero sobre todo es que la pintura no exige esfuerzo mientras que la escultura sí, y en la mentalidad del cortesano el trabajo físico era poco menos que abominable por innoble.

BENEDETTO VARCHI Y EL TRIUNFO TEÓRICO DE LA PINTURA

Il cortegiano recogía el sentir de su época e iba a popularizarlo dentro y fuera de Italia. Sin embargo, podría creerse que esta forma de pensar se quedaba en las alturas teóricas o meramente literarias, y que la realidad de los artistas era otra, sobre todo si nos fijamos en Miguel Ángel y su actividad como escultor. No obstante, este era un caso singular, pues era reconocido como un genio, y en Roma, después de las muertes de Bramante, Leonardo y Rafael, nadie le hacía sombra. Pero aunque un artista excepcional, lo cierto es que la escultura ya había perdido su pulso con la pintura, por más que en el plano teórico se consiguiese una solución de compromiso en apariencia, como atestigua el debate entre pintura y escultura recogido por el erudito Benedetto Varchi a mediados del siglo XVI.

Conocedor de cómo la pintura había ganado la mano a la escultura, Varchi (1503-1565) quiso saber qué opinaban al respecto los artistas. A comienzos de 1547 escribió a diferentes maestros florentinos, pintores y escultores, solicitándoles su opinión. (GARRIGA, 1983, pp. 245-264). No se trataba de una votación, ni siquiera una encuesta, en la que las opiniones a favor de una u otra manifestación se recogieran democráticamente; Varchi tenía *a priori* muy claro el resultado y lo único que le interesaba era saber qué opinaban, no plegarse a sus dictámenes.

De los artistas a los que requirió su respuesta al respecto sabemos que ocho le contestaron: Giovanni Battista del Tasso, Francesco da Sangallo, Niccolò Pericoli il Tribolo, Giorgio Vasari, Jacopo Pontormo, Agnolo Bonzino, Benvenuto Cellini y Miguel Ángel Buonarroti. Pintores, escultores y arquitectos que expresaron su opinión al respecto y de los que merece la pena resaltar algunos párrafos.

Vasari, quien publicó poco después sus *Vidas* –la primera edición es de 1550 y la segunda, ampliada y corregida, de 1568–, consideraba a la pintura y a la escultura, junto a la arquitectura, *arti del disegno*, es decir, asentadas en una misma base, el dibujo. Con esto por delante, no quiso dar una respuesta concreta sino que se remitió a una pregunta de las mismas características que ya le habían hecho Roma, y no sabiendo qué responder, "fui a buscar al divino Miguel Ángel por ser en estas dos artes peritísimo, para que me dixese su parecer, y sonriéndose me respondió: la escultura y la pintura tienen un mismo fin". (VARCHI, 1993, pp. 138-139).

Pontormo, como pintor que era, desdeña la escultura a la que estima más meritoria en función del mármol que se elige y no por las dotes del artistas, para lo que no duda en citar a Miguel Ángel, al que considera un gran artista –de "ingenio sobrenatural"– por sus pinturas, mas no por las tallas (GARRIGA, 1983, p.259).

> Miguel Ángel no ha podido demostrar la profundidad del diseño y la grandeza de su ingenio divino en las espléndidas figuras en relieve que ha realizado, sino en las milagrosas obras de pintura con figuras tan variadas y bellas actitudes y escorzos, y aunque él ha preferido siempre la pintura como algo más difícil y más proporcionado a su ingenio sobrenatural, no por ello deja de reconocer que su grandeza y eternidad dependen de la escultura, tan digna también y tan eterna, a pesar de que contribuyen más a esa eternidad las canteras de mármol de Carrara que las dotes del artista [...].

Bronzino, alumno y ahijado de Pontormo, respondió centrando su argumento en el trabajo mecánico, duro y fatigoso, del escultor, que lejos de dar dignidad a sus obras las hacía inferiores a las pictóricas. (GARRIGA, 1983, p. 255).

> […] la fatiga corporal de esculpir no añade más nobleza al arte, sino que más bien le sustrae dignidad, porque cuanto más las artes implican ejercicio de brazos o corporal, tanto más son mecánicas y por consiguiente menos nobles [...] como el trabajo de los picapedreros en la canteras o en la carreteras, o el de los que cavan, o el de los colchoneros y herreros o parecidos […]

Francesco Giamberti, llamado da Sangallo, alaba la escultura, como escultor que era, pero admite que es "de extremado trabajo corporal", y dependiente del mecenazgo pues el mármol (la talla en mármol es superior a cualquier otra) es muy caro y el escultor no puede trabajar sin la materia prima: "al buen escultor siempre le acompaña un continuo temor de que no le falte la materia, al pintor no le sucede esto" (VARCHI, 1993, pp. 186-188), lo que no deja de ser otra dependencia mecánica.

Cellini, que se declara malo al dictar y peor al escribir, pero que nos ha dejado muchos escritos, entre los que se encuentra su autobiografía, defiende la escultura desde el punto de vista estético: "la escultura es siete veces superior a la pintura porque una obra de escultura ha de tener ocho vistas, y todas deben ser igualmente buenas". (GARRIGA, 1983, p. 260). No contempla el duro trabajo que conlleva esculpir o fundir, aunque sí se refiere a este esfuerzo en sus tratados sobre la orfebrería y la escultura. Aquí detalla el gran esfuerzo del escultor, cuya labor es fatigosa y poco agradable, e incluso da ejemplos de ello. Así, detalla que para dar una pátina a su escultura mezclaba médula de hueso de carnero triturada con yeso y astillas de hierro. Hecha la mezcla añadía "un poco de estiércol de buey o de caballo pasado por un sutilísimo tamiz con agua pura, con lo cual queda el agua teñida de dicho estiércol. Y así, una vez mezcladas estas cosas y puestas en estado líquido como si de una salsa se tratara, tomé un pincel de pelo de cerdo … [y] apliqué a la estatua de cera una capa". Una vez que se había secado aplicaba otras dos capas del poco agradable potingue. (CELLINI, 1989, pp. 150-151).

Incluso con solo estos párrafos entresacados de las respuestas a Varchi se puede apreciar la mayor nobleza de la pintura frente a la escultura. No obstante, la sentencia aún no estaba pronunciada porque había que esperar a la respuesta de Miguel Ángel. El artista envió un breve escrito en el que muestra su opinión con total sinceridad, que tanto por ser de quien era como por la brevedad, merece ser citada sin cortes. (GARRIGA, 1983, pp. 262-263).

> Al muy magnífico y honorable messer Benedetto Varchi. Messer Benedetto. Para dejar constancia de que he recibido, como así es, vuestro opúsculo, responderé algo a lo que me pedís, aunque indoctamente. Yo digo que la pintura me parece más apreciable cuanto más se acerca al relieve, y el relieve más defectuoso cuanto más se acerca a la pintura; y es que a mí solía parecerme que la escultura era la lámpara de la pintura y que de la una a la otra mediaba la diferencia que va del sol a la luna. Ahora, una vez leído vuestro opúsculo donde afirmáis que, hablando filosóficamente, aquellas cosas que tienen un mismo fin son una misma cosa, he cambiado de opinión y digo que, si mayor juicio y dificultad, obstáculo y fatiga, no generan mayor nobleza, entonces la pintura y la escultura son una misma cosa, y dado que así debe considerarse, no debería ningún pintor realizar menos escultura que pintura, e igualmente el escultor menos pintura que escultura.Entiendo por escultura aquello que se hace a fuerza de quitar; lo que se hace a base de añadir se asemeja a la pintura. Basta que, procediendo ambas de un mismo entendimiento, tanto la escultura como la pintura, se consiga que convivan en paz y se dejen ya tantas discusiones, porque se va más el tiempo en ellas que en hacer las figuras. Quien escribió que la pintura era más noble que la escultura, si es que ha entendido lo mismo de bien las demás cosas que ha escrito, las habría escrito mejor mi criada. Infinitas cosas, no dichas aún, habría que decir sobre esas ciencias, pero, como he indicado, requerirían demasiado tiempo y yo dispongo de poco, porque no solo soy viejo sino que casi me cuento ya entre los muertos. Pero os ruego que me disculpéis y me recomiendo a vos, y os agradezco lo mejor que sé y puedo por el excesivo honor que me hacéis, y yo no merezco. Vuestro Miguel Ángel Buonarroti, en Roma.

Como era de esperar los pintores argumentaron a favor de la pintura mientras que los escultores hicieron lo propio defendiendo su arte. Si la base en ambos casos era el *disegno* estaba claro que no podían establecerse diferencias, pero sí se hicieron atendiendo al esfuerzo mayor que conllevaba la escultura. Por ahí se marcó la disimilitud que suponía que el pintor actuaba como el escritor, y por lo tanto su arte debía ser considerado liberal, mientras que el escultor tenía que enfrentarse a materiales como el mármol o el bronce, lo que conllevaba un esfuerzo considerable y además de permanecer siempre sucio por el polvo que saltaba de los bloques o humos de los hornos de fundido. Miguel Ángel lejos de considerar la escultura innoble por su esfuerzo, resalta este aspecto, si bien concluye que ambas artes son hermanas y no se deben establecer diferencias: “si mayor juicio y dificultad, obstáculo y fatiga, no generan mayor nobleza, entonces la pintura y la escultura son una misma cosa”.

Con estas respuestas, Benedetto Varchi dictó el tercer domingo de Cuaresma de 1547 (1546 según el cómputo florentino que hacía comenzar el año el día de la Anunciación) una conferencia en la *Accademia* de Florencia. Su publicación, junto con el comentario a un soneto de Miguel Ángel, se realizó en Florencia en 1549, y tuvo una considerable difusión e influencia. El humanista florentino basó su exposición en siete puntos fundamentales:

1. Reputación.
2. Honores y y recompensas.
3. Universalidad de la imitación.
4. Dificultad o esfuerzo corporal y de ingenio.
5. Magnificencia y ornamento.
6 Comodidad y utilidad.
7. Amenidad y deleite.

A pesar de ser él mismo filósofo no tiene en cuenta cuestiones estéticas; solo le importa el reconocimiento social de ambas manifestaciones y sus causas. Comienza preguntándose cuál es más noble, escultura o pintura. Recuerda que Alberti, y un siglo después Castiglione, sustentaron que la pintura era superior a la escultura (VARCHI, 1993, pp. 76-77), tesis con la que en el fondo coincide, pero termina por decir que ambas “son sustancialmente un solo un arte [...] el diseño”. (GARRIGA, 1983, p. 249). A pesar de esta declaración es evidente que entiende que la pintura es arte más noble porque es menos mecánica, y así lo expresa al desarrollar los puntos fundamentales de su escrito. Unos ejemplos tomados de algunos epígrafes permiten ver con claridad su pensamiento favorable a la pintura.

1) Reputación: “No creo que negarán, pienso yo, que siendo la pintura, siendo de verdad no solo menos fatigosa, en cuanto a la fatiga corporal, sino incluso más deleitosa y de más breve realización, era práctica más predilecta y habitual de los grandes hombres, ocupados o en otras profesiones o en otros asuntos”. (GARRIGA, 1983, p. 251).

4) Dificultad o esfuerzo corporal y de ingenio: En este punto dice que los escultores esgrimen que su arte es más difícil, pero asimismo conlleva más esfuerzo: “Requiere también gran fatiga tener que hallar en un mármol, y luego realizarlo mediante el cincel, algún miembro ...” (GARRIGA, 1983, p. 4) 252). Aunque parece salvar la escultura por esa mayor dificultad, vuelve con el argumento del primer punto del mayor esfuerzo corporal y por lo tanto menor nobleza.

6) Comodidad y utilidad: Refiriéndose a la primera resalta “que con mucha más comodidad se pinta que se esculpe, casi sin comparación, ya que entre otras mil comodidades, el escultor no podría realizar la bóveda de Careggi o de Castello ni con aquella comodidad ni sin obstaculizar el lugar y rehacerlo todo nuevo”. (GARRIGA, 1983, p. 253).

7) Amenidad y deleite: …creo yo que los escultores lo concederían íntegro [a la pintura] por las motivos y en el modo indicados más arriba, o sea en relación con la amenidad de los colores y a aquellos últimos acabados a que la escultura no puede llegar". Es tajante, si bien al final lo arregla diciendo que los colores afectan a los accidentes y que la pintura engaña más que la escultura… (GARRIGA, 1983, p. 254).

Creo que no es necesario abundar en este campo; la escultura tenía una consideración inferior a la pintura. Y la razón fundamental era el duro trabajo que suponía la talla. El disgusto hacia la escultura es en realidad el rechazo a la maldición bíblica de sudar para ganarse el pan, y es que tallar el mármol exigía, y exige, sudar y mucho. Este rechazo a ser, podríamos decir, un trabajador del arte, llevaba a los escultores a alejarse del trabajo directo sobre la piedra, como exigía Miguel Ángel. Solo a comienzos del siglo XX, cuando el arte deja de representar algo para representarse a sí mismo, con lo que la valoración de la materia *per se* se empieza a imponer a las formas figuradas, se volverá a tener en cuenta la talla, y por ende la escultura. Esto es lo que se recoge en el libro del mediocre escultor pero gran teórico Adolf von Hildebrand, que en 1893 publicó *El problema de la forma en la obra de arte*, donde dedica un capítulo a la escultura en piedra, a la que considera la más importante. Sus opiniones recuerdan las del Renacimiento "La escultura surgió indudablemente del dibujo", y se debe atacar como un relieve, por capas, tal como decía Miguel Ángel. Tres siglos y medio después del debate propiciado por Benedetto Varchi, cuando ya los pintores habían alcanzado el reconocimiento social y la pintura se había erigido en indiscutible abanderada de las artes visuales, la escultura empezaba a remontar en su consideración, pues la oposición entre artes liberales y mecánicas se había difuminado y el giro lingüístico que supuso dejar de representar algo para mostrar la materia (colores, mármol, bronce…) no como soporte sino con valor en sí misma, habría la puerta a una nueva valoración de la escultura.

REFERENCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **De la pintura y otros escritos** (ed. de Rocío de la Villa), Madrid, Tecnos, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. **Salones y otros escritos sobre arte,** (ed. de Guillermo Solana), Madrid, Visor, 1996.

BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia.** *1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1985 [1940].

CASTIGLIONE, Baldassare. **El cortesano** (ed. de Mario Pozzi), Madrid, Cátedra, 1994.

CELLINI, Benvenuto. **Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura,** Madrid, Akal,1989.

CHENEL Álvaro, **Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica**, Madrid, Silex, 2019, pp.15-43.

D'ALEMBERT, Jean le Rond. **Discurso preliminar de la Enciclopedia,** Madrid, Aguilar, 1953 [1751].

DIDEROT, Denis. **Escritos sobre arte** (ed. de Guillermo Solana), Madrid, Siruela, 1994.

FERNOW, Carl Ludwig. **Über den Bildhauer Canova und dessen Werke,** Zürich: Gessner, 1806.

GARRIGA, Joaquim (ed.). **Renacimiento en Europa. Fuentes y documentos para la Historia delArte,** IV, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Lecciones sobre la Estética,** Madrid, Akal, 1989 [1842].

HILDEBRAND, Adolf von. **El problema de la forma en la obra de arte,** Madrid, Visor, 1988 [1893].

KRISTELLER, Paul Oskar, **Ocho filósofos del Renacimiento italiano**, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1970 [1964].

LEE, Ressenlaer W., **Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura**, Madrid, Cátedra, 1982 [1967].

LEONARDO DA VINCI, **Tratado de pintura** (ed. de Ángel González García), Madrid, Akal, 1987.

PANOFSKY, Erwin, **Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte**, Madrid, Cátedra, 1989 [1924,1959].

PANOFSKY, Erwin, ***La perspectiva como forma simbólica,*** Barcelona, Tusquets, 973 [1927] Sílex,2019, pp. 15-43.

PINO, Paolo, **Dialogo di pittura,** Venecia, Paulo Gherardo, 1548.

PLINIO EL VIEJO, **Historia Natural** (ed. de Esperanza Torrego, *Textos de Historia del Arte*), Madrid, Visor, 1988.

TANTURLI, Giuliano, "Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari fiorentini", en SPADOLINI, Giovanni (ed.), **Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo**, I, Florencia, Centro Di, 1980.

VARCHI, Benedetto, **Lección sobre la primacía de las artes** (ed. de Cristóbal Belda Navarro), Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993.

WITTKOWER, Rudolf, **La escultura. Procesos y principios**, Madrid, Alianza Editorial, 1980 [1977].

ZALAMA, Miguel Ángel, **"Ars sine scientia nihil est.** La geometría en el tránsito de las artes visuales de serviles a liberales", en ZALAMA, Miguel Ángel (coord.): **Ciencia y arte. La construcción del espacio pictórico**, Valladolid, 2008, pp. 67-98.

ZALAMA, Miguel Ángel, "Las artes en la modernidad. Reflexiones sobre su consideración", en MANCINI, Matteo y PASCUAL

Data de submissão: 02/06/2021
Data de aceite: 30/06/2021
Data de publicação: 27/12/2021