



Rafael Simón Tejero

# Tensión entre metodología y libertad creativa: El caso del Renacimiento italiano

**Programa de doctorado**

Diseño y nuevas tecnologías - 2002-04

**Curso**

Supuestos para una metodología de investigación en BB.AA.

Dr. Nicola Comunale Rizzo



N

*"Aquellos que sienten  
satisfacción con la práctica  
sin ciencia, son como  
navegantes que viajan sin  
timón ni brújula, nunca están  
seguros de la dirección en que  
van. La práctica debe descansar  
siempre sobre una buena teoría"*

*Leonardo da Vinci*



# Índice

<b>Introducción</b>	3
<b>La concepción del arte antes del Renacimiento</b>	5
Arte como artesanía	5
La unidad de todas las artes en torno a la arquitectura	6
Los Gremios	6
<b>Cambios en la concepción del arte en el Renacimiento</b>	7
Tensión entre empirismo y genio	9
<b>Conclusión</b>	12
<b>Bibliografía</b>	13

# Introducción

Desde una perspectiva popular, alejada de la especificidad académica (podríamos decir “a pie de calle”), suele considerarse al arte como una actividad ajena a toda sistematización, asociándola con términos como “espontaneidad”, “inspiración”, “genio”. En definitiva: que el arte sería una práctica que prescinde de normas, y, más aún, éstas resultarían contraproducentes toda vez que coartarían la creatividad. De hecho, esta concepción prevalece incluso entre personas que se mueven dentro del ámbito de las Bellas Artes. Es posible que esta manera de entender el arte nos haya sido legada por el movimiento romántico, aunque igualmente han existido otras corrientes artísticas que han reivindicado el arte como espontaneidad genial liberada de toda conven-

ción, así por ejemplo el Dadaísmo (Comunale, 1996: 15), que en realidad no es, de hecho, sino una prolongación, radicalizada, del proyecto romántico (Combalía, 2003: 14). De aquí se extraería la consecuencia de que no puede establecerse ningún tipo de metodología para el estudio del arte, puesto que ésta dependería exclusivamente de una voluntad individual caprichosa.

Sin embargo, una perspectiva histórica nos demuestra que esta concepción no ha sido la única. De hecho han existido periodos en los que el arte ha estado fuertemente sometido a reglas. Así, Nicola Comunale (Op. cit., 14) habla de culturas en la que primaron reglas muy estrictas para el arte, como en el caso de las “egipcia, bizantina, árabe, románica” (*Ibid.*

1.- A este respecto, resulta interesante consultar la relación de opiniones contrastadas entre partidarios y detractores de una metodología en el arte que propone Comunale (1996: 18-19), las cuales podrían sintetizarse de la forma que sigue: “En fin, mientras hay docentes y profesionales de Bellas Artes que afirman que cualquier teorización o intervención sobre el procedimiento creativo de tipo técnico o científico hay que evitarla, por lo cual tampoco se debe enseñar nada de eso, en las Facultades de Bellas Artes, muchos otros opinan que un buen conocimiento de la ciencia del método proyectual, y una aplicación metodológica ajustada a la especificidad artística, puede resultar muy útil para los profesionales y docentes del campo de arte” (Op. cit., 25)

cursiva siempre del autor), así como de periodos o corrientes artísticas que dentro de Occidente han buscado adecuar la creación artística a presupuestos racionales, como es el caso del Renacimiento, el Barroco, o movimientos como “el Impresionismo, el Cubismo, el Futurismo, y el Abstraccionismo” entre otros (*Ibid.*). Esto nos revela que un posible estudio de la evolución de las distintas concepciones del arte puede arrojar una luz interesante a la hora de proponer un acercamiento al análisis sistemático de las Bellas Artes, ya que nos permitiría constatar la existencia de una tensión constante en el seno del pensamiento artístico que oscila entre la búsqueda de un método que permitiera elucidar el proceso de creación artística, y la negación de dicha posibilidad <sup>1</sup>

Es, precisamente, en uno de los periodos artísticos antes citados, en el Renacimiento, cuando surge acaso por primera vez esta dicotomía, como producto de las tensiones ideológicas e históricas específicas de esta época,

como se expondrá de modo sucinto en el desarrollo del presente trabajo: de una parte, el intento de lo que hoy conocemos como artistas plásticos de separarse de las artesanías y acceder a un status superior como genuinos intelectuales, merced al auge del antropocentrismo y el comienzo de una concepción empírica de la Naturaleza y del hombre más allá de la autoridad eclesiástica; pero de otra, también la comprensión de la práctica artística como un “algo más” (Tatarkiewicz, 2001: 44) y la conciencia progresiva de la importancia del genio individual y los factores irracionales en la creación, debido principalmente al fuerte influjo de las teorías platónicas (y neoplatónicas), de creciente interés en ese momento, y el paulatino descubrimiento del propio yo desde las posiciones teocéntricas medievales. Creemos que un acercamiento, siquiera introductorio, a este fascinante momento de la historia del Arte puede arrojar alguna luz sobre la cuestión de la metodología en el campo de las Bellas Artes. \_\_\_\_\_

# La concepción del arte antes del Renacimiento

## Arte como artesanía

Como hemos indicado en la introducción, la concepción del arte no se ha mantenido inalterable a lo largo de la historia. Desde la antigüedad y durante todo el transcurso de la edad antigua lo que hoy llamamos arte (*ars*) estaba más relacionado con la destreza, y la actividad artística se integraba dentro del marco genérico de la producción artesanal. (Tatar-kiewicz, 2001: 39). El abanico de las artes era, pues, tan amplio como el de las actividades para las cuales era necesario el aprendizaje de una serie de reglas que propiciaran dicha destreza. Se hablaba así del “arte del sastre” o del “arte del geómetra” (*Ibid.*), quedando englobadas mediante este nuevo concepto de arte, bajo el denominador común de la sistematización,

2.- La música a la que se refiere la clasificación de las siete artes liberales debe entenderse como el estudio de elementos teóricos, y no como práctica musical.

actividades de muy diversa naturaleza, y relegadas de éste ámbito aquellas que no estaban sujetas a reglas: “De este modo, el arte tuvo en un tiempo un campo mucho más amplio: era más amplio porque incluía no sólo los oficios manuales, sino también parte de las ciencias” (*Op. Cit.*, 40). Ante tal muestrario de artes se hizo necesaria una clasificación, pero lejos de establecer la división entre las actividades que más adelante serían consideradas *Belle Arti* y aquellas de carácter puramente artesanal, el valor que durante la Edad Media se confirió a la destreza hizo que dicha división se llevara a cabo entre las que precisaban solamente de habilidades mentales (artes liberales) y las que sumaban a éstas las físicas (artes mecánicas). Las siete artes liberales (gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, astronomía y música) estaban consideradas muy por encima de las mecánicas y se enseñaban en las Facultades de arte de las Universidades. Las artes mecánicas, a pesar de ser muy superiores en número, también fueron clasificadas en siete grupos que, forzosamente quedaron constituidos a su vez por varias actividades. Paradójicamente las únicas artes que hoy en día reconocemos como tales quedaban convertidas en subgrupos o incluso no llegaban a incluirse en las clasificaciones debido a su poca importancia. (*Op. cit.*, 43)<sup>2</sup>

### La unidad de todas las artes en torno a la arquitectura

Relacionado con esto, hallamos también una segunda característica del arte en la antigüedad occidental que difiere de nuestras concepciones actuales: si arte era ante todo técnica, destreza, se entiende que en un primer momento estas habilidades de tipo manual (tanto las que hoy entendemos como “artes” o “bellas artes” como las que consideramos “artesanías” —a las que se denominó primeramente “vulgares” y posteriormente “mecánicas” (Tatarkiewickz, :40-41).<sup>3</sup> “Vulgares” por oposición a las “liberales”. Las primeras implicaban habilidad manual, física. Las segundas, mental (como en el caso de las ya mencionadas gramática, lógica o retórica).— presentaran una sustancial unidad: las obras artísticas constituían manifestaciones unitarias, de síntesis, que venían a confluir en la arquitectura (Wick, 1982: 19):

En la Antigüedad, la estatua, el fresco y el vitral pertenecían a la arquitectura como elementos decorativos o informadores de la misma; igual que el mosaico, el relieve y el tapiz; igual que la estatuaria funeraria. Los capiteles y las columnas eran estatuas; los techos eran pinturas; los ventanales, el marco para el arte del vitral (Costa, 1994: 128).

3.- “Vulgares” por oposición a las “liberales”. Las primeras implicaban habilidad manual, física. Las segundas, mental (como en el caso de las ya mencionadas gramática, lógica o retórica).

### Los Gremios

La agrupación de los artesanos en gremios, favorecida por el contexto urbano en que se desarrollaba su actividad, presentaba una doble vertiente respecto a la diferenciación institucional del arte. Por un lado los artistas alcanzaron mayor prestigio en la ciudadanía, por la influencia de las funciones orgánicas y corporativas que desempeñan los gremios. En oposición, y aunque el movimiento gremial aportó algo de libertad a los artistas en la medida que supuso la emancipación de la “logia”, el fijar y perpetuar una tradición técnica, tendían a nivelarlos, dejando de lado la creatividad y la individualidad:



“Los estatutos gremiales, que presentaban unas normas sociales rígidas, determinaban la duración de la formación, las condiciones de ingreso en el gremio y el número de empleados, pero no contenían un canon de aprendizaje correcto.” (Wick, 1988: 54).

En cualquier caso éste movimiento constituyó en la evolución de la formación artística el primero de los pasos que habrían de llevar al artista desde el taller hasta la academia.

## Cambios en la concepción del arte en el Renacimiento

Es a partir de lo que conocemos como Renacimiento, cuando estas dos características empiezan a modificarse. Determinadas manifestaciones artísticas, principalmente la pintura y la escultura, se van independizando de modo paulatino de la arquitectura en el sentido de que adquieren un valor propio: una tabla o una imagen ya no serán únicamente parte de un retablo o de una fachada; ahora serán también un objeto, con un valor por sí mismo: “objeto en fin para ser trasladado, exhibido, coleccionado, disfrutado por una elite, reproducido en los libros y convertido en mercancía para los grandes coleccionistas de la época” (Costa, 1994: 129). A esta tendencia contribuye en buena medida el descubrimiento de obras y restos del pasado (torsos, metopas) que aparecen como fragmentos desgajados de su contexto (*Ibid.*) y a quienes la aspiración a la belleza —

un valor en auge del momento (Tatarkiewicz, 2001: 44)—, los torna objetos susceptibles de ser apreciados estéticamente de modo independiente aunque no fuera ésta originalmente su principal característica. (Cfr. Satué, 1998: 9-10).

Por otra parte, se produce de forma correlativa otro fenómeno que no deja de resultar paradójico en relación con el anterior: aunque las diferentes artes y destrezas, principalmente las que hoy conocemos como “bellas artes” o “artes plásticas” han ido, según hemos dicho, independizándose unas de otras para dejar de confluir en un todo arquitectónico y adquirir valor en cuanto objetos por sí mismas, al mismo tiempo, desde un punto de vista teórico tiene lugar un proceso de unificación de dichas artes, de comprensión de que “podían abarcarse con un solo concepto y denominarse bajo un único nombre común” (*Op. cit.*, 45). Y todo con la intención de separarlas de actividades que en otro tiempo también eran consideradas como arte, (en la medida en que también constituían el desempeño de una destreza como vimos), y que ahora empezaban a considerarse más bien como “oficios” (*Op. cit.*, 43), “artes menores” o directamente “artesanías” (Costa, 1994: 132) frente al creciente prestigio y reconocimiento social de las mencionadas arquitectura, escultura y pintura.



Resumiendo: hay de un lado una progresiva separación de artes que en un principio se hallaban integradas (las hoy conocidas como “artes plásticas”), y por otro un proceso de unificación teórica de éstas que produce a su vez su separación de otro tipo de habilidades, con lo que el concepto de arte como mera destreza queda definitivamente periclitado, pasando ya a entenderse como “arte” a un tipo de actividad y de productos particular.

¿Cuál fue el criterio teórico que, más allá de la diversidad de prácticas y de materiales consiguió aunar a la arquitectura, la escultura y la pintura?: pues precisamente, el disegno, el dibujo; las tres destrezas, más allá de sus respectivas técnicas, utilizan como base para el ulterior desarrollo de sus obras al dibujo. La idea es del Tratadista del Renacimiento Giorgio Vasari (*Op. cit.*, 45; Costa, 1994: 130-136) quien con ello puede decirse que instauro el principio de la concepción moderna de arte: “el disegno fue elevado por él a rango de ‘padre de nuestras tres Artes: Arquitectura, Escultura, Pintura’” (Costa, *Op. cit.*, 130).

De hecho, ya los propios tratadistas del Renacimiento comprendieron que la importancia del dibujo iba más allá de la mera herramienta ancilar con la que se elabora, a modo de esbozo, lo que se pretende hacer luego. El

disegno constituía en realidad el proceso prefigurativo en sí: “el dibujo será comprendido como una facultad del alma o como un a priori. El dibujo no ayuda al artista porque él es la causa misma del arte en tanto que tal” (Costa, *Op. cit.*, 135). Cuarenta años después de Vasari, otro tratadista, Zuccari, reivindicará el carácter casi sobrenatural del dibujo como la idea misma, que entronca directamente con la definición dada de diseño como proyecto: mediante un anagrama, convertirá el término DI-SEG-NO en segno di Dio, el signo de Dios (*Ibid.*): la raíz misma del arte.

Con el agrupamiento de las llamadas arti del disegno se culmina la separación de éstas de las que se irán conociendo como “artes decorativas” o artesanías en general desarrollándose la noción de artista estructurada “sobre la base de categorías intelectuales individuales” (Saturé, 1981: 398). En un primer momento, el artista reclamará su nuevo *status* superior al del artesano a través de la reivindicación de la propia actividad como producto de la erudición y la ciencia: “El ideal de notables artistas del Renacimiento fue fortalecer las leyes que regían sus trabajos, calcular su obras con precisión matemática” (Tatarkiewicz, 2001: 44) —con lo cual se aprecia, por otro lado, la vinculación anterior que tenían con la idea de la necesidad

de reglas que dirijan la tekhné (*Ibid.*).— Encontramos un ejemplo significativo de esto en el éxito que la imprenta de tipos móviles alcanza en Alemania: su carácter ordenador del espacio gráfico acorde con precisas proporciones armónicas viene a coincidir plenamente con esta vocación racionalizadora de la estética renacentista, y es lo que lleva al esplendor de la Italia del momento en el terreno de la edición,

## Tensión entre empirismo y genio

No obstante este intento de “procurar a la pintura un rango científico” (González en Da Vinci, 1987: 10), al que no resultaba ajeno según hemos dicho el intento de un cambio en la consideración social de los hoy llamados artistas plásticos —algunos eruditos de la época lo veían, de hecho, como una “peripecia gremial” (*Op. cit.*, 11)—, el peso de la concepción artesanal seguía ahí, sumado ahora, además, a la realidad del pensamiento platónico: de este modo para no pocos tratadistas, “[un] maestro enseña poco más que un repertorio de convenciones materiales, quedando el tal pintor

en el que el que reputados humanistas se dedican con esmero a la investigación de las proporciones armónicas entre la masa impresa y la superficie del papel o desarrollan nociones en torno a la composición de un página como las de punto o línea áureos —los de mayor importancia, los centros de la atención por parte del ojo— (Satué, 1981: 398.)

---

en lo restante a merced de su propia alma y de la espontaneidad de sus movimientos” (*Op. cit.*, 15). Es lo que Alberti va a denominar *furor animi* (*ibid.*) que no es otra cosa que lo que hoy denominaríamos como impulso creador o inspiración: como vemos, los extremos de la tensión ideológica están servidos.

Por lo demás, esta tensión no supone una cómoda (y simplista) existencia de dos bandos de autores enfrentados, sino que se manifiesta en una continua contradicción dentro del pensamiento de un mismo autor. Así, los artistas del Renacimiento parecen estar escenificando en sus textos la tensión que a la postre, como una especie de dolores de parto, irá dando lugar a la concepción del Arte propia de la Modernidad, que recoge por un lado la idea de artista como ser especial, separado del

resto de la sociedad, la cual no lo comprende —en una línea de que va desde Miguel Ángel a Coubert (Combalía, 2003: 14) pasando por los surrealistas—, pero también la voluntad de método y la concepción del arte como una práctica entendible en términos empíricos —del Neoclasicismo a Kandinsky, el constructivismo ruso o el arte conceptual (Cfr. *Op. cit.* 59-74, 93-96).

De este modo, es el mismo Alberti que acuñaba el concepto de *furor animi* es probablemente el primer artista del periodo que recoge y ordena todos los datos empíricos existentes hasta el momento con referencia al arte y les confiere una dignidad conceptual mediante su erudición (González en Da Vinci, 1986: 11).

Algo similar ocurre con Vasari, quien muestra un alto grado de ambigüedad en su pensamiento artístico, entreverado con las anécdotas más o menos verosímiles de sus *vidas*. Así, dos de los conceptos más importantes del tratadista italiano valoran claramente como positiva la existencia de un método en las bellas artes. Para Vasari, el *giudizio* “se entiende como criterio, sentido de medida, razonamiento de un artista, antes o durante el acto de creación de su propia obra,

utilizando reglas, proporciones, instrumentos diversos” (Vasari, 1998: 37); es el *giudizio* lo que dota a la obra de “proporción, gracia, diseño y perfección” (*ibid.*) Por lo demás, su celeberrima concepción del disegno, que ya hemos mencionado, alude, en efecto, a la idea de concepto —“cualquiera que tenga mentalmente la idea de lo que quiere producir... avanzará con prontitud y confianza hacia la perfección del trabajo que se propone ejecutar” (*Op. cit.*, 33)—, pero va más allá: el disegno es también “una configuración lineal que indica la estructura de lo representado, cuya producción requiere habilidad, destreza y profesionalidad” (*ibid.*). Sin embargo, el propio Vasari acuña otro concepto fundamental en su terminología que viene a oponerse a los anteriores: el de *facilità*, cualidad genial que ya no es susceptible de ser aprendida sino “consecuencia de la naturaleza del artista” (*Op. cit.* 37). Además, en un momento dado opina que Piero della Francesca “podría haber sido uno de los grandes artistas si no hubiese desperdiciado su vida y esfuerzo en la búsqueda geométrica para la pintura” (*Op. cit.*, 30).

Quizá el testimonio más explícito de esta tendencia contradictoria lo ejemplifique Leonardo. Su reivindicación de la necesidad

de un método para el arte es constante; basten dos ejemplos significativos; nos dice Leonardo: “Aquellos que sienten satisfacción con la práctica sin ciencia, son como navegantes que viajan sin timón ni brújula, nunca están seguros de la dirección en que van. La práctica debe descansar siempre sobre una buena teoría” (Da Vinci, 1999: 32). También afirmará: “El pintor que retrata por práctica y a ojo, sin razonar lo que hace, es como un espejo que reproduce las cosas que se le ponen delante, sin comprenderlas” (Da Vinci, 1999: 154). Esto, consecuentemente, lo llevará a una apasionada reivindicación de la pintura como práctica

“científica” en *El Parangón de su Tratado de Pintura*: “Y si los pintores no la han escrito y reducido a ciencia, no se culpe a la pintura, que no por ello es menos noble [...] ¿Diríamos acaso que virtudes no hay en las plantas y en las piedras porque los hombres las hayan ignorado?” (Da Vinci, 1986: 42). Y, sin embargo, en su intento por destacar la pintura con respecto de otras artes, afirmará: “[la pintura] no se enseña a quien la naturaleza no lo concede; ocurre o contrario con las matemáticas, en las que el discípulo asimila todo lo que el maestro le explica” (Da Vinci, 1999: 63).

---

## Conclusión

¿Nos encontramos ante una dicotomía insalvable? Tras su aparente contradicción, los artistas del Renacimiento italiano nos ofrecen una serie de pistas muy sugestivas para comprender que ambas posturas no son completamente irreconciliables siempre que se delimite con claridad el ámbito de actuación de cada una. De este modo, y comprendiendo que, si bien la aplicación ningún método va a convertir a nadie en un genio, pero tampoco un método va a suponer a nadie una merma de sus cualidades innatas —éstas, si son auténticas, lo ayudarán a trascenderlo—, entendemos que la aplicación de una metodología para las Bellas Artes y un estudio sistemático de hechos y procedimientos, no podrá soslayar el hecho (que se hace especialmente patente desde las

teorías de Freud) de que buena parte de las causas que determinan la creación artística son desconocidas, y que las motivaciones del artista no siempre emanan de su parte consciente, sino que, por el contrario, entran en juego multitud de factores inconscientes. Pero esto no es óbice para que, al igual que hace Vasari y han hecho muchos otros artistas y teóricos del arte, podamos elaborar un estudio analítico de muchos de los componentes de la práctica artística, pudiendo crear una terminología metaartística perfectamente coherente. En palabras de Umberto Eco, “los llamados escritos de poética no sirven para entender la obra que los ha inspirado, pero permiten entender cómo se resuelve el problema técnico de la producción de una obra” (1983: 15).

# Bibliografía

## Fuentes primarias

- DA VINCI, Leonardo: *Tratado de Pintura*. Madrid: Akal, 1993  
— 2ª edición. 1ª edición, 1987.
- : *Aforismos*. Madrid: Espasa, 1999.
- VASARI, Giorgio: *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos (Antología)*. Madrid: Tecnos, 1998.

## Fuentes secundarias

- COMBALÍA, Victoria (2003): *Comprender el arte moderno*. Barcelona: Debolsillo.
- COMUNALE Rizzo, Nicola (1996): *Aportaciones lingüísticas y experimentales al campo de estudios sobre la metodología artística*. Granada: Universidad de Granada.
- COSTA, Joan (1994): *Diseño, Comunicación y Cultura*. Madrid: Fundesco.
- ECO, Umberto (1983): *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen, 1986  
—4ª Edición. 1ª Edición en español, 1984
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1976): *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2001  
—Reimpresión de la 6ª edición. 1ª edición en español, 1987.
- WICK, Rainer (1982): *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma, 1988  
—1ª reimpr. 1ª edición en español, 1986.