Ut pictura poesis. Ut musica poesis

Inés Ruiz Artola
Instituto Cervantes de Varsovia (Polonia) e Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos (Universidad de Varsovia, Polonia)

INTRODUCCIÓN

La relación entre artes plásticas y poesía o entre música y poesía es uno de los temas más debatidos a lo largo de la historia de la estética desde los tiempos antiguos. Filósofos, teóricos y pensadores han dedicado verdaderos tratados sobre la relación, colaboración y subordinación entre las artes. Y es que hablar de los parangones implica hablar también, e irremediablemente, de la clasificación de las artes a lo largo de la historia y del concepto de Belleza. Es decir, el análisis de estas premisas nos da una importante clave para comprender el concepto de arte en cada época y su reflexión nos aporta instrumentos de profundización en la esencia de las artes. Es, pues, un tema prácticamente inabarcable, que aún hoy no se ha cerrado y que seguirá dando sus frutos.

Aquí planteamos simplemente un par de ejemplos que, consideramos, aportan datos e hilos conductores que se entrecruzan y que crean una red en el espacio y el tiempo. Dicha red se compone de caminos que están abiertos y que ofrecen varias y múltiples opciones hasta el infinito. Nuestro discurso, por tanto, se mantendrá en la esfera de lo puramente teórico, con el fin de suscitar esa reflexión y asociaciones de un modo más abstracto.

Nuestra presentación se articula en torno a las sentencias *Ut pictura poesis* y su homónima musical –*Ut musica poesis*–, conformando así dos grandes bloques. En el primer bloque mencionaremos en concreto el escrito del *Laocoonte* de Lessing –obra capital para la historia de las fuentes artísticas e historia de la estética– así como su herencia aristotélica, pues nos parece un buen ejemplo sobre la relación entre poesía y pintura. En el segundo bloque trataremos el nacimiento de la ópera, previas aclaraciones de mitología y filosofía antiguas en las que se basa. Son, como decimos, un par de ejemplos literalmente, pero que dibujan un contorno ilimitado de posibilidades y debates a lo largo de la historia.

I. *UT PICTURA POESIS*

Este verso aparece en el último tercio de la *Espístola ad Pisones* de Horacio, concretamente, en los versos 361 a 365. Podemos afirmar que es uno de los versos que más trascendencia han tenido en la historia del pensamiento artístico y que,

sin embargo, su intención no era esta y su calado en la historia de la estética podemos calificarlo de desorbitado y accidental. Sea como fuere, estas palabras del poeta antiguo ilustran y reducen a una sola frase esta discusión sobre la supuesta subordinación de un arte frente a otro, su igualdad o su diferenciación absoluta.

Como ya hemos señalado, esta sentencia (podríamos afirmar que aforismo debido a su historia y aplicación ulterior) abarca un tema de discusión infinito. Por ello, vamos a centrarnos en un par de ejemplos y a basarnos en unas premisas para no desencaminar el discurso demasiado. Nos limitaremos al pensamiento antiguo y en concreto a la filosofía aristotélica y su posterior interpretación por parte de G. E. Lessing en su obra el *Laocoonte*. Aunque la distancia temporal sea enorme, hay puntos de unión entre ambos autores que nos permiten dotar de cierta coherencia nuestra presentación. Hemos escogido estos casos por resultarnos hitos y por su claridad de exposición, sin querer con ello decantarnos hacia una postura clasicista del asunto. Digamos que se trata de un pretexto para la reflexión, ya sea a favor, en contra o tomando parte de ambas sin necesidad de radicalismos.

La poética de Aristóteles

Antes de comentar esta obra, hemos de aclarar el contexto del que partimos. El concepto de poesía y de pintura (o, para ser más exactos, de artes plásticas) de la Antigüedad no era evidentemente el de hoy en día. Ni siquiera el de unos siglos antes. La poesía pertenecía al reino de las Musas, era el poeta un ser dotado de especiales habilidades y una especie de chamán que hacía de intermediario entre el mundo de los dioses y el mundo de los mortales. Y, lo que es más importante, el poeta no había de «ensuciarse» ni utilizar la fuerza para crear su obra, se trataba de una cuestión puramente intelectual y abstracta, alejada del despreciado mundo físico. El poeta era, pues, un ser especial, diferente del común de los mortales.

Entonces, ¿podríamos relacionar esta visión del poeta con la del romanticismo? No nos detendremos aquí. Dejemos la pregunta abierta.

Esta concepción de la poesía de la Antigüedad fue a nuestro entender una de las losas que arrastró la estética de las artes plásticas a lo largo de la historia. Y es que, si bien hoy en día nos parece algo indiscutible el hecho de considerar como arte la escultura y la pintura, fue esta una lucha que no cristalizó con la suficiente fuerza y trascendencia hasta que Charles Batteaux escribió su tratado «Las Bellas artes reducidas a un solo principio»[29]. Lo que antes se entendía por escultura y pintura no era arte, sino artesanía. Era demasiada su relación y dependencia del mundo físico.

[29] El título original era: *Les Beaux arts reduits a un seul principe*, y fue publicada en 1747. No fue esta, sin embargo, la primera obra en citar y emplear el nombre de Bellas Artes, pero sí fue la que lo hizo con mayor trascendencia para la historia del arte. Antes, las Bellas Artes fueron nombradas por Francesco de Hollanda en el S. XVI, quien emplea el término *Boas Artes,* y por Perrault, que en 1690, en su obra *Gabinet de Beaux Arts,* habla de pintura y poesía.

Eran las artes plásticas consideradas artesanías, por su evidente relación y dependencia con la materia, con el mundo físico. Debido a esto, el pintor y escultor había de practicar un esfuerzo físico y una habilidad manual que era considerada inferior y para nada asociada al mundo de las Musas. Irremediablemente atada al mundo de lo físico y de lo mortal, pintura y escultura tuvieron que buscar grandes argumentos para que cambiase la visión que de ellos y de sus creadores se tenía.

Será Aristóteles uno de los antecedentes más remotos que encontramos en la historia de la estética que defienda la clasificación de las artes y la inclusión de pintura y escultura en las mismas, dándoles así y por primera vez en la historia un puesto digno en dicha jerarquía. Dice en la *Poética* (1460b):

> «Puesto que el poeta es imitador como un pintor o algún otro imaginero, es necesario que imite siempre de una de las tres formas que hay: o como las cosas eran o son, o como se dice y parecen, o como es preciso que sean. Y estas cosas las da a conocer por medio de la elocución en la que también hay palabras raras, metáforas y muchas alteraciones del lenguaje, pues estas se las permitimos a los poetas.»

Una apreciación oportuna y necesaria llegados a este punto es que el estagirita no solo incluye a ambas artes (poesía y pintura) como pertenecientes a un mismo tipo de clasificación, sino que además ambas están íntima y directamente relacionadas con la imitación de la naturaleza y las tres formas de representarla (algo muy moderno si nos paramos a pensar), que podemos interpretar como las tres corrientes denominadas naturalismo, realismo e idealismo, o bien, como las tres categorías que ha de perseguir el artista: la verdad, lo bueno y lo bello. Por tanto, en el pensamiento aristotélico se refleja por primera vez esa intención de, no solo incluir poesía y pintura en una misma clasificación, sino, además, de dotar a ambas de una finalidad similar. Eso sí, la preponderancia de la poesía sobre la pintura seguirá existiendo y será continuada por el autor del *Laocoonte*.

El *Laocoonte* de Lessing

Es una de las obras clave de la historia de la estética. Publicada en 1766 por primera vez, a pesar de esta distancia con la Antigüedad, continúa los preceptos aristotélicos, sobre todo en lo que respecta a la finalidad de ambas artes (imitar la naturaleza) y a la superioridad de la poesía sobre la pintura.

El título de la obra es una larga historia que ilustra con un ejemplo real este parangón entre poesía y artes plásticas. Como todos sabemos, el *Laocoonte* da título a una de las obras clave de la escultura helenística, en la que se representa a dicho sacerdote instantes antes de ser devorado junto a sus hijos por la serpiente Pitón que aprisiona a los tres[30]. Este pasaje de la mitología es narrado, a su vez, por Virgilio en la *Eneida*.

[30] Véase voz «Laocoonte», en: Falcón Martínez, C., Fernández Galiano, E. y López Melero, R. (1997). *Diccionario de mitología clásica*, volumen 2. Madrid: ed. Alianza. página 361.

Pero, ¿conocía el autor del grupo escultórico los versos de Virgilio? ¿son obras que se auto influyen o totalmente independientes? Este ha sido uno de los temas más discutidos en la historia de los parangones entre poesía y artes plásticas y es por eso por lo que aquí lo mencionamos. Lleguemos a la conclusión que lleguemos, lo cierto es que justificar hacia un lado u otro nos lleva a reflexionar y a sistematizar la función y licencia de uno y otro arte, propósito que es el que realmente perseguimos.

Dice Virgilio «terroríficos clamores lanza al cielo, / cual bramidos de toro que huye herido, / del altar sacudiendo de la testa / el hacha mal clavada» (La Eneida II, 201-234). Winckelmann, padre de la arqueología, resalta la visión del poeta con lo representado en la escultura: si el artista hubiese representado tal cual los versos del poeta, habría deformado de tal modo el rostro del Laocoonte que no hubiese respetado los cánones plásticos de belleza. Por eso el Laocoonte es representado plásticamente como si un suspiro contenido emanase de su boca, en oposición al terrible alarido que en los versos de Virgilio aparece. Así que la expresividad y deformación que un poeta puede recrear no puede realizarla de igual modo el artista plástico, pues este tendrá que atenerse a los cánones establecidos, es decir, a la belleza, por lo que no le estará permitido deformar en exceso la imagen. Llegados a este punto, podemos ver ya cómo el hablar de poesía y artes plásticas implica hablar de las licencias y técnicas de una y otra, de su clasificación y sus modos de representación. Cercanas, pero diferentes.

Pero, ¿por qué citamos a Winckelmann si estábamos hablando de Lessing? Pues porque Lessing lo cita en el tratado que nos ocupa y porque Winckelmann motiva el título del tratado de Lessing. No obstante, y como bien afirma Barjau en el prólogo a la edición española de Laocoonte, «El auténtico oponente de Lessing en su Laocoonte no es Winckelmann, sino…Horacio –tres palabras de un verso de Horacio, para ser más exactos– (…) *Ut pictura poesis*»[31]. La reflexión que establece Lessing por tanto en su tratado es en torno a la diferente naturaleza de pintura y poesía, que hace que se rijan por leyes diferentes y que supongan representaciones distintas de un mismo tema (como se ejemplifica en el caso de los «Laocoontes» –uno poético y otro escultórico–).

No entraremos aquí a discutir los contenidos del tratado de Lessing, tan solo queríamos mencionarlo porque nos parece que ilustra muy bien el tema de los parangones entre pintura y poesía y su lectura aporta interesantes reflexiones en torno a este tema. Eso sí, antes de cerrar este apartado, decir que la diferencia de naturaleza que hace Lessing entre poesía y pintura es la siguiente: la poesía es un arte temporal y la pintura un arte espacial. De modo que ambas están relacionadas con la naturaleza, pero con aspectos diferentes de la misma. Esto que nos puede parecer evidente, lleva al propio autor a un callejón sin salida, pues, mientras que la poesía no podría detenerse en la descripción (pues esto supondría «parar la acción» y no llevar a cabo su cometido de narradora), la pintura no podría representar un movimiento o una acción direccional (podría imitar solo instantáneas y

[31] Véase Lessing, G. E. (1990). *Laocoonte*. Madrid: ed. Tecnos. Introducción de Eustaquio Barjau, página 23.

atenerse a los límites del marco). En este sentido, podríamos decir que Lessing, sin quererlo, está defendiendo los preceptos de la pintura de vanguardia y, en concreto del cubismo, que tiene –entre otras muchas conquistas y búsquedas– como misión la anulación del elemento narrativo de la pintura, que habrá de representar solo lo que se pueda dentro de la superficie del marco y a su naturaleza bidimensional. Pero no nos adentraremos en este aspecto, lo dejamos a la reflexión del lector.

Así que es más compleja de lo que parece la clasificación de las artes, y aunque ha habido muchas propuestas a lo largo de la historia y esta de Lessing (espaciales y temporales) sea bastante acertada, no podemos darla del todo por válida.

¿Qué pasa con la música? Es también temporal, pero ¿es de igual naturaleza que la poesía o proviene de otra diferente? Pasemos al terreno de la melodía y la palabra y sus encuentros y desencuentros en la historia.

II. *UT MUSICA POESIS*

Al igual que en el bloque anterior, hemos de arrancar nuestro relato en la Antigüedad Griega, pues en las teorías de tan lejanos tiempos se basa el propio nacimiento de la ópera en el S. XVI. Veamos cómo estos dos acontecimientos tan lejanos están íntimamente relacionados.

El caso del parangón entre música (sonido) y poesía (palabra) es diferente del ya visto entre pintura y poesía por cuestiones de naturaleza, de técnica y de tratamiento. En primer lugar, la música –al igual que la poesía– también fue considerada en la antigüedad como fruto de las Musas, si bien hay que destacar diferentes tipos de música. En segundo lugar, dentro de la clasificación de Lessing (que continúa la línea aristotélica como hemos visto) en la cual se diferencian dos tipos de artes –espaciales y temporales–, tanto poesía como música entrarían en el grupo de artes temporales, por lo que aparentemente podrían compartir más puntos en común; o, visto de otro modo, las divergencias entre ambas disciplinas pondrían en evidencia la validez de tal clasificación. En tercer lugar, la música y la poesía en determinados momentos van unidas y colaboran una con otra. Es este el caso que vamos a tratar por parecernos más ilustrativo. La relación de música y palabra a lo largo de la historia también ha provocado incontables debates pues no se trata de una colaboración equitativa, sino que en ocasiones una predomina sobre la otra y determina la forma final. Veamos la historia de esta colaboración, lucha y subordinación.

Un poco de mitología

Es necesario plantear en primer lugar unas apreciaciones sobre mitología griega y las alusiones que hizo a la música, pues no solo nos darán la clave para entender

la visión de la música que se tenía en la época, sino que además nos aportarán términos que han pasado a la posteridad de forma trascendental. Y es que aún hoy en día se sigue hablando de lo apolíneo, lo órfico y lo dionisíaco en música.

Dioniso, Apolo y Orfeo. Los dos primeros dioses los podemos confrontar como claros oponentes, y el último a caballo entre ambos. A cada uno de estos dioses se le relaciona con un instrumento, con un tipo de música y, en consecuencia, con un poder u otro sobre el oyente. A Dionisos se le asocia con el aulós (instrumento de viento de doble caña que podemos ver representado en numerosas vasijas griegas). Al ser instrumento de viento, significaba que no podía cantar mientras tocaba, con lo que representa a la música instrumental. Y algo más. La música interpretada por Dionisos y su corte, de carácter instrumental, tenía poderes embriagadores y peligrosos, pues no había palabra mediante y, por tanto, no aludía a la lógica, sino puramente al instinto. Esto quiere decir que la música instrumental había de ser tomada con cierta cautela pues apelaba tan solo al instinto. Es más, llegó a ser censurada por algunos filósofos como veremos más adelante.

En lo que respecta a Apolo, el instrumento que se le asocia es la lira, instrumento de cuerda que llegó a ser muy popular en la época, llegándose incluso a organizar competiciones de tañedores. Apolo, además de tocar la lira, también cantaba. Es decir, él representa la unión entre música y palabra. Representa, pues, la música ideal y favorecedora al espíritu, pues al encontrarse la palabra en ella, eso significaba que el alma no se dejaba llevar instintivamente, sino que su raciocinio actuaba gracias a los significados concretos del mensaje interpretado. Es más, el dios empleaba en su música y en sus cantos los modos musicales que tenían efectos beneficiosos para el alma del hombre. Por eso Apolo es el opuesto de Dionisos. Mientras uno encandila al espíritu irracionalmente, el otro alude a su lógica e inteligencia mezclando en su justa medida música y palabra.

Nos queda Orfeo. Su mito no solo es importante por la trascendencia histórica que tendrá, y más en concreto con el tema que nos ocupa, pues será su mito el argumento de la primera ópera de la historia. Pero vamos al mito y a su interpretación. Como todos sabemos, Orfeo perdió a su amada Eurídice y este consiguió convencer a los dioses para dejarlo bajar a los infiernos y recuperarla. Estos aceptaron, con la condición de que no mirara ni una sola vez hacia atrás hasta salir de las tinieblas del inframundo. Orfeo había de confiar en los dioses y resistir la tentación de mirar y comprobar si su amada le seguía o no. Y lo hizo, pero justo antes de pisar la tierra del mundo de los vivos, giró su cabeza y el rostro de su amada se hundió en las tinieblas y no volvió a verlo nunca más.

La historia es el argumento de la ópera de Monteverdi, aunque también nos interesa por el papel fundamental que la música tiene en el mito de Orfeo. Este, asociado a la cítara (instrumento de cuerda al igual que la lira) era conocido por sus cantos y música, los cuales eran capaces de mover y embrujar a los seres que le escuchasen. Orfeo es el punto intermedio entre lo apolíneo y lo dionisiaco porque contiene, por un lado, música y palabra como el primero, pero también

efectos embriagadores a través de su arte como el segundo. En lo que respecta al parangón entre música y poesía que nos ocupa, bien podemos afirmar que si la palabra en la música apolínea predomina sobre la música (de ahí sus efectos «positivos» sobre el alma y la lógica), en la órfica la música y sus poderes mágicos y persuasivos predominan sobre la palabra.

En definitiva, estos mitos nos muestran no solo tres tipos de música, sino tres tipos de recepción e interpretación que, además, nos demuestran las facultades que la música tenía (y tiene) sobre el alma humana y la necesidad de tenerla en cuenta y, al tiempo, tener cuidado con ella. En momentos posteriores de la historia, como el que trabajaremos en breve, la alusión a la música griega hace referencia única y exclusivamente a la música apolínea. Echemos un rápido vistazo a lo que pensaron los pitagóricos y Platón sobre el arte de los sonidos.

Pitagóricos y platónicos

Numerosas son las teorías sobre la música desarrolladas en la Antigüedad. Podemos afirmar que fue un tema abarcado por los grandes filósofos desde estos tiempos por causar la música en el oyente sensaciones más directas que las artes plásticas o la propia poesía. Ya Pitágoras advirtió la influencia homeopática o alopática que la música provocaba en el alma, la cual vibraba en empatía con los sonidos que recibía como si una cítara emitiera los armónicos de una segunda cítara cuando suena. El poder de la música, por tanto, es casi medicinal. Es más, dicha teoría puede trasladarse a gran escala, pues según los pitagóricos la música de las esferas sería la música emitida por cada uno de las rotaciones de los planetas en el universo, que crean así una suerte de sinfonía celestial; es armónica y eso permite que las esferas se mantengan en equilibrio. Si nadie la ha escuchado aún es porque nunca ha parado el universo, porque no existe el silencio, porque nunca ha dejado de sonar realmente.

Estos poderes concedidos a la música, si bien están prendados de tintes místicos, también es cierto que adelantan muchas teorías que llegan, incluso, hasta hoy en día. Pero sigamos un orden cronológico. En apariencia, estos poderes medicinales de la música están considerados como positivos y dotan al arte de los sonidos de facultades extraordinarias que ningún otro arte posee. De hecho, podemos afirmar que los pitagóricos fueron de los primeros que defendieron y concedieron a la música valores tan álgidos y que gracias a ellos, entró a formar parte de la discusión entre filósofos y estetas[32].

Sin embargo, ya el propio Platón advirtió los peligros que esta implicaba, ya que si influía de una forma tan irracional en las almas de los hombres, significaba hablar de un fenómeno incontrolable y peligroso, no solo para el hombre, sino

[32] La música de las esferas, término adoptado por los pitagóricos, trascenderá a la historia de la música y será empleado posteriormente al igual que lo apolíneo, lo dionisiaco y lo órfico.

también para la sociedad y el poder político. Es por eso por lo que Platón, en *La República*, decidió echar a la «voluptuosa Musa» para evitar el placer, el dolor y los sentimientos irracionales en las personas[33]. Por tanto, los poderes de la música son tales que han de ser regulados (de hecho, hasta el propio filósofo advirtió las facultades de unas u otras escalas y las aceptó o censuró en función de los efectos que producían). Concluimos que, si bien condenó el filósofo la música, también hubo de tratarla y considerarla en sus escritos, pues su poder era tal que no podía ser ignorada.

La «*Camerata Bardi*»

Vayamos a la segunda mitad del siglo XVI a Florencia. Este salto que nos puede parecer exagerado está justificado, pues en este preciso momento se recuperan y se reinterpretan las teorías de la Antigüedad clásica que acabamos de presentar. La idea es la siguiente: la polifonía (composición a varias voces) predominaba en el ambiente musical y se erigía como el único modo de composición vigente. No entraremos a comentar este aspecto, solo queremos destacar que, precisamente, la idea de la Camerata (salón literario musical compuesto de un grupo de intelectuales del que destaca Galilei)[34] surge en oposición a la música polifónica y a los problemas de incomprensión que esta acarreaba. En efecto, la polifonía había llegado a un nivel de sofisticación y virtuosismo tal que la propia música se había vuelto un jeroglífico en el que la palabra quedaba del todo camuflada e incomprensible en el entramado de voces interpretadas a un mismo tiempo. Dicho de otro modo, la palabra había dejado de tener sentido y razón de ser. Estamos, pues, ante un momento de absoluto dominio y hegemonía de la música sobre la palabra.

Toda esta maraña de voces, de modos y de letras creaba en el oyente un caos que no permitía distinguir el mensaje escrito de la composición. La camerata florentina, en una vuelta a la sencillez clásica en época del renacimiento, vuelve su mirada a la Antigüedad y hace una particular interpretación de la misma, alzándola como ideal de sencillez y de colaboración consecuente entre música y palabra. Este retorno humanista lleva a la recuperación e interpretación de la monodia griega como el modelo a seguir en música, es decir, la liquidación de las voces polifónicas y la creación de composiciones a una sola voz en las que la melodía quede al servicio de la expresión de la palabra. Es, pues, no solo un retorno a la sencillez, sino la defensa de la superioridad de la palabra frente a la música, o bien la subordinación de la música a la expresión de la palabra. Un cambio de papeles radical.

---

[33] Véase en concreto: *La República*, libro X, 607a. En esta obra el filósofo asocia la música con el placer, por lo que decide desterrarla de la polis. No obstante, en otras obras, como en *Las Leyes*, la música adopta la función de *Sophia*, de conocimiento.

[34] Véase la narración de este pasaje de la historia de la música en: Fubini, E. (1994). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el S*. XX. Madrid: ed. Alianza Música. páginas 139 a 163.

Y de nuevo el tema salta a la palestra: las relaciones, subordinaciones e interpretaciones de la colaboración entre palabra y música. Y todo esto nos lleva a la creación de uno de los géneros musicales más conocidos: la ópera. Aunque pueda parecer contradictorio (por el devenir posterior en su historia), la ópera surgió como la defensa del canto monódico y la sencillez expresiva.

Monteverdi y la primera querella

Como ya hemos dicho, el *Orfeo* de Monteverdi está considerada la primera ópera de la historia y fue compuesta bajo el ambiente y la visión humanista de la Camerata Bardi a la que el propio autor pertenecía. Por supuesto, como en todas las épocas, al surgir corrientes nuevas, surgen sus detractores y figuras conservadoras. En el caso de Monteverdi podemos decir que su principal oponente fue Artusi, aunque más que ir en contra de su música, estaba a favor de la polifonía y quería defenderla frente a la recién surgida monodia o ese nuevo estilo titulado «recitar cantando». Los argumentos de Artusi se basan en la excesiva servidumbre de la música a la expresión de la palabra que conlleva deformaciones de la música, atentando contra los cánones de belleza (digamos que, retomando al *Laocoonte*, y para establecer un símil, Artusi diría que Monteverdi, a diferencia de lo que ocurre con la escultura, expresa musicalmente el grito descrito por Virgilio y no el lamento contenido que debiera tener para no atentar contra el decoro de las formas).

Es decir, esta música moderna era demasiado expresiva, deformaba la belleza melódica y provocaba saltos y disonancias que no eran agradables al oído. En definitiva, la servidumbre de la música al servicio de la palabra hacía que esta primera se desvirtuase en exceso. A este respecto es curiosa la historia y críticas que recibió otra de las obras de Monteverdi, el madrigal *Cruda Amarilli* que comienza con un intervalo excesivo y disonante según el criterio de Artusi.

Múltiples han sido las querellas protagonizadas a lo largo de la historia por diferentes compositores de ópera que han defendido la supremacía de la música o de la palabra. No mencionaremos más por cuestiones de espacio y tiempo, pero sí remitimos a estos pasajes de la historia de la música a todos aquellos interesados en el arte y en la relación de dos lenguajes que pueden ser tan parecidos, pero tan diferentes y contradictorios al mismo tiempo. Esto que hemos presentado es solo el resumen del principio, por delante queda toda una historia que está sembrada de reflexiones y debates que continúan abiertos en la actualidad.

CONCLUSIONES

La unión de las artes, su correspondencia, es un tema que abarca toda la historia. No se trata de defender la superioridad de unas frente a otras, pues consideramos que lo más interesante es reflexionar en torno a su colaboración y, al tiempo, la aportación de cada una debido a su diferente naturaleza. Incontables ejemplos

en la historia del arte nos muestran pinturas narrativas, que incluso tuvieron su función educativa en épocas como la Edad Media. La música, a su vez, alzó la palabra y la quiso expresar de un modo más directo, más cautivador. Pero no solo se trata de correspondencias, también hay rupturas, y rupturas fuertes.

¿Cómo explicaríamos si no la gran conquista en las artes de eso que llamamos autorreferencialidad? Es decir, cada arte usa su propia técnica, asimila sus propias limitaciones y se mira a sí mismo: la pintura deja de narrar, la música también. El color y el sonido adquieren un valor en sí. Se congelan en el espacio. Dejan de contar historias. Es el S. XX. Curiosamente, desde hace algunos años presenciamos en el mundo del arte esa llamada integración de las artes de nuevo, esa profecía wagneriana elevada al cuadrado y tal vez interpretada por otros derroteros de los esperados por el compositor. Sea como sea, las artes se unen de nuevo, pero ¿de qué manera? ¿Se comparan, colaboran, participan o evidencian sus diferencias? ¿Qué pasa en la escena artística hoy? Aún es pronto para dar una respuesta.

BIBLIOGRAFÍA

Falcón Martínez, C., Fernández Galiano, E. y López Melero, R. (1997). *Diccionario de Mitología Clásica*. Madrid: Alianza.

Fubini, E. (1994). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el S. XX*. Madrid: Alianza Música.

Grout, D. y Palisca, C. V. (1994). *Historia de la música occidental I y II*. Madrid: Alianza Música.

Lessing, G. E. (1989). *Laocoonte*, trad. Eduardo Barjau. Madrid: Technos.

Pérez Sánchez, A. (1993). *Annibale Carracci*. Madrid: ed. Historia 16.

Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la Estética, 1. La Estética Antigua*, trad. Danuta Kurzyca. Madrid: Akal.

Tatarkiewicz, W. (1995). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Technos.

Wollflin, E. (1970). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe.