

EL DOLOR DEL CUERPO Y LA GRANDEZA DEL ALMA (ESCULTURA Y POESÍA EN WINCKELMANN, LESSING Y HERDER)

Adriana Rodríguez Barraza

Universidad Veracruzana

adriarodriguez@uv.mx

Resumen

La cualidad fragmentaria y aparentemente desordenada de las *Silvas Críticas* de Herder marca un viraje metodológico y teórico tanto en su propio pensamiento como en las apuestas académicas y formalistas comunes a la reflexión estética de su tiempo. A partir de un análisis e interpretación de la escultura griega *Laocoonte*, Herder entabla un diálogo con Lessing y Winckelmann que revela su posición abierta e incluyente respecto a los criterios y modos de interpretar el arte. En este artículo se dará una contextualización general del pensamiento estético del siglo XVIII así como las propuestas de Lessing y Winckelmann y la crítica que Herder hace de ellas.

Palabras clave: *Einfühlung*, empatía, espíritu, estética, pueblo, romanticismo.

THE PAIN OF THE BODY AND THE GREATNESS OF THE SOUL (SCULPTURE AND POETRY IN WINCKELMANN, LESSING & HERDER)

Abstract

The fragmentary and apparently disordered quality of Herder's *Critical Forests* marks a methodological and theoretical turn, not only in his own thought, but also in the mainstream academic and formalist aesthetic approaches of his time. Starting with an analysis and interpretation of the Greek sculpture *Lacöonte*, Herder starts a dialogue with Lessing and Winckelmann which reveals his own open and inclusive position according to the way art is interpreted. In this paper it will be given the general context of the eighteenth century's Aesthetics, Lessing and Winckelmann thoughts on the subject and Herder's critic towards them.

Keywords: Aesthetics, *Einfühlung*, Empathy, People, Romanticism, Spirit.

Hacia la segunda mitad del XVIII, la idea de criterios universales fue dando paso a una toma de conciencia y reconocimiento de la diversidad cultural como resultado de las distintas épocas y lugares. Se reconoce también al medio ambiente como parte determinante de una cultura particular.¹

Alemania carecía de unidad política y no tenía las condiciones históricas ni culturales para el florecimiento de una literatura, poesía, estética o cualquier manifestación que fuera propia. Estas condiciones cambiaron y, a mediados del siglo XVIII, Herder estaba seguro de que la estética como nueva disciplina podía ser decisiva para el desarrollo de la política literaria alemana.²

Hamann, junto con Herder y Goethe, dio rostro al *Sturm und Drang*. Este impetuoso movimiento reaccionó, a veces ferozmente, contra el racionalismo ilustrado pese a que se encontraba emparentado irremediabilmente con él.

Herder reflexionó sobre preguntas esenciales de su circunstancia como “¿qué es lo verdaderamente alemán?”, y apunta a dos cosas. Por un lado acudió a la famosa *Bildung*, ese proceso eternamente inacabado por medio del cual pretendía sacar la sublime obra de arte que se suponía había en la riqueza del mundo interior; y, por otro, a la constante diferenciación germánica respecto a las demás culturas, lo que le llevó a sentar ciertas bases y a trazar un sinuoso y presunto camino único para el surgimiento de Alemania, además de pensar que esto se daba sólo por medio de una repetida confrontación, especialmente con lo francés.

1 Existen varios ejemplos que se dan en múltiples campos. En el caso de la estética encontramos a Winckelmann, en el legislativo a Montesquieu y en el de la cultura a Herder.

2 A este respecto, Herder escribe que si la poesía está fuera de nuestro alcance –refiriéndose al pueblo alemán–, “entonces, al menos nuestro siglo en Alemania ha sido filosófico. Si bien no poseemos algún genio original en odas, dramas y epopeyas y tampoco quepa esperar, al menos, se debe explicar esta esterilidad poética, se debe establecer el rasgo original completo de cada género poético y determinar su múltiple y a veces tan paradójico progreso en cada época. No la poesía sino la estética debiera ser el campo de los alemanes quienes, cuando mucho, pueden ser originales en poemas didácticos” (Herder, 1985: p.96).

Como uno de los rasgos comunes de ciertos románticos —unos más acentuados que otros—, encontramos una constante tirantez y rivalidad entre Ilustración (Francia) y Romanticismo (Alemania), que se convirtió en la espina dorsal de algunas de sus obras; a pesar de esa excluyente contraposición y latente hostilidad, Cassirer ahonda al respecto y marca con claridad la dependencia de ambos y nos dice en su *Filosofía de la ilustración*, que

El mundo histórico, al que apeló el romanticismo contra la Ilustración y en cuyo nombre se combatieron sus supuestos intelectuales, se descubrió merced a la eficiencia de estos supuestos, a base de las ideas de la Ilustración. Sin la ayuda de la filosofía de las luces y sin su legado espiritual, el Romanticismo no hubiera podido conquistar ni mantener sus posiciones. Por mucho que su concepción concreta de la historia, por mucho que su filosofía de la historia se aparte por su contenido de la Ilustración se mantiene siempre metódicamente muy deudora de ella; porque ha sido el siglo XVIII el que ha planteado en este mismo terreno la auténtica cuestión filosófica (Cassirer, 2002: p.222).

El mundo de estas ideas, desde ambos horizontes, el romántico y el ilustrado, se conformaba por personas que se conocían, se admiraban o se repelían y, lo más importante: se leían unas a otras.

Posiblemente, la contribución de Herder más exhaustiva a la estética la encontramos en las *Silvas Críticas*. Ahí, Herder declara apasionadamente: “¡en qué caverna de las musas está durmiendo el joven hombre de mi nación filosófica destinado a elevarse a la perfección!”. Con un pensamiento intuitivo, el primer Herder despertaba a sus originales puntos de vista y pensaba que él puede serlo. Pero estas esperanzas nunca se realizaron del todo. No sólo no fueron publicados algunos de sus escritos sobre estética más importantes y originales mientras él vivió, sino que fueron eclipsados por la *Crítica del Juicio* (1790) de Kant, que sirvió para dar forma al desarrollo de la estética filosófica moderna. De su profesor Kant, Herder aprendió a estimar el rigor filosófico y el método analítico como el único

camino genuino hacia la verdad. Pero si Kant era la personificación de la ilustración intelectual, entonces Johann Georg Hamman, otra influencia formativa durante la estancia de Herder en Königsberg, representa el otro extremo. Hamman, un profundo pensador religioso que predica en contra de los excesos del culto a la razón del siglo XVIII, enseña que la verdadera fuente de conocimiento no es la lógica ni la abstracción, sino la fe y la experiencia de los sentidos para exteriorizar el esplendor del mundo y que naturaleza e historia son una manifestación viviente de lo divino.

Herder, a través de su vida y obra, procuraba reconciliar los polos opuestos del pensamiento de la Ilustración representado por sus primeros mentores. “Un hombre que desea ser únicamente cabeza (razón) —escribe— es un monstruo como el que desea ser únicamente corazón; el completo, el hombre sano es ambos. Y cuando es ambos, con cada uno en su lugar, el corazón no en la cabeza y la cabeza no en el corazón, es precisamente un ser humano”. A pesar de que varios ilustrados creían en la disociación del intelecto y las emociones como el precio a pagar por el progreso, el impetuoso movimiento romántico trataba de enlazar la distancia, cada vez mayor, entre los aspectos afectivos y racionales de nuestra naturaleza, manteniendo bajo control el petulante despotismo iluminado de la Razón y liberando el espíritu humano de forma integrada. Un análisis del arte da inevitablemente luz a las complejidades de la naturaleza humana. Herder se daba cuenta de que la estética señalaba el establecimiento de una nueva antropología filosófica y por eso jugó un papel tan importante en su pensamiento.

Las *Silvas Críticas* van precedidas de dos escritos anteriores: *Sobre la literatura alemana reciente. Fragmentos. (Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente)*, con el que Herder se inicia como autor en 1767. Un año más tarde redacta el segundo, *Sobre los escritos de Thomas Abbt (Über Thomas Abbts Schriften)*. Llama la atención que en el título del primer trabajo utiliza la palabra “fragmento”, que suele ser un trozo, un retazo, una parte que generalmente es irregular. Este hecho es realmente revelador acerca de las características y aparente falta de metodología en su obra; incluso él mismo, en los últimos años de su vida expresa con amargura a Carolina, su esposa, el haber dejado

inconclusa una gran cantidad de cosas que en algún momento había iniciado (Fuentes, 1930: p.35).

Al escribir las *Silvas*, Herder se encontraba en Rusia —concretamente en Riga—. Vivió once años ahí desde 1764, exceptuando los periodos de sus viajes. Antes de adentrarnos en esta obra de juventud —tiene veinticinco años cuando la escribe—, señalaremos de forma sucinta algunos aspectos que nuestro autor, metido de lleno en una polémica de su tiempo, sobreentendía.

Siguiendo a Cassirer, en los “Problemas fundamentales de la estética” de su *Filosofía de la Ilustración*, menciona acertadamente algunas de las circunstancias que se vivían respecto a la estética del momento, los puntos comunes y los diferenciados:

La posición especial de la estética alemana no descansa, por lo tanto, en motivos conceptuales singulares ni en proposiciones o teoremas aislados. Apenas existe un concepto o un teorema para el que no encontremos algo análogo y paralelo en la producción francesa o inglesa [...] Ninguno de los estéticos alemanes destacados se contenta con observar y describir y ninguno de ellos desea permanecer en el ámbito de los fenómenos estéticos. Más bien la cuestión se orienta hacia los vínculos existentes entre el arte y otros dominios de la vida espiritual [...] Leibniz injerta en la filosofía alemana este afán sistemático que elabora y disciplina la doctrina de Christian Wolff. Ni en Francia ni en Inglaterra se ha dado semejante “disciplina” teórica de la estética (Cassirer, 2002: pp.362-363).

Para Descartes, la naturaleza se encuentra fundada en la geometría: todos los seres, para poder ser pensados de manera clara y distinta, para ser determinados en conceptos puros, deben ser reducidos primero a las leyes que dicta la intuición espacial y convertirse en figuras. A esta representación figurativa podríamos llamarla su método de conocimiento; aunque hay que tomar en consideración que esa intuición no era realmente tal, pues a final de cuentas, lo que pretende es liberarse de su “estrechez” y de los “límites de la

imaginación”. La estética clásica copia esta teoría de la naturaleza, y “pretende defendernos del error y establecer los criterios del mismo” (Cassirer, 2002: pp.310-321). Sin embargo, hay que tomar en cuenta que ni lo estético puede dictar leyes al arte ni lo matemático ni lo físico pueden hacerlo con la naturaleza. Existen limitaciones por parte de los objetos así como de los géneros artísticos (Cassirer, 2002: pp.142-144).

Desde otra óptica, Leibniz considera la representación como pura energía activa, no sólo un pálido reflejo. Así, la naturaleza de la sustancia va sacando nuevas representaciones:

Además, en toda fuerza, cuanto mayor sea, más se muestran en ella muchas *cosas de una y en una sola*, que una rige a muchas fuera de ellas y las preforma en sí. Pero la unidad en la multiplicidad no es otra cosa que la coincidencia y, porque una cosa coincide más con ésta que con aquélla, fluye el orden del que procede toda belleza, y la belleza despierta el amor (Cassirer, 2002: pp.142-144).

Entre los filósofos marcados por Leibniz se desarrolló la primacía de la sensualidad frente a la racionalidad. La estética adquiere una gran fuerza y permite introducirnos al mundo tangible. Baumgarten, que emplea el término “estética” en el marco de la Ilustración alemana, lo dota de definición y de objeto de estudio. Deja constatado todo tipo de conceptos en su *Metafísica* (Baumgarten, 1999: pp.10-11). Va más allá de la lógica pura y del esquema leibniziano donde placer y belleza, perfección y virtud no se pueden separar, pues están irremediablemente unidos. Él defiende los derechos de los sentidos, de las pasiones sensibles y de la imaginación, que son verdaderos estímulos que proporcionan fuerza e ímpetu; pero su objetivo no es desencadenarlos sino más bien encaminarlos a la belleza, a su perfección espiritual.

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, Herder estudia ciertos escritos de Baumgarten, profundiza en algunas de las obras acerca de la poética y la estética. En sus notas y bosquejos fragmentarios hay una minuciosa discusión de las primeras secciones de *Aesthetica*.

Su postura no se define y oscila entre la alabanza y la crítica. Una de las obras más acabadas de este tiempo es el *Monumento a Baumgarten*. Herder reconoce el logro de Baumgarten al abrir las facultades menores al escrutinio filosófico, cambiando así el foco de estudio de las obras de arte a los procesos de la experiencia estética. Con esto da por terminadas dos cosas. Por un lado la creencia de que la poesía consiste en rimas o melodías, y por otro, la noción aristotélica de que el propósito primario de la poesía es la imitación de la naturaleza. Si, tal como Baumgarten afirma, el principio que gobierna el arte no es el mimetismo, entonces Herder lo retoma para que pueda surgir con toda su diversidad.

En la *Primera Silva*, propone una distinción fundamental: hay artes que entregan una obra (pintura y escultura), y artes “energéticas” (música, danza, y poesía). Esta simple división no es suficiente por que no resalta, por ejemplo, las diferencias entre música y poesía. El caso de la poesía es distinto, pues no puede ser comparada con la pintura o música en términos de la particular configuración de sus signos.³ De hecho, lo que diferencia a la poesía de otras artes es que su esencia no se acaba en las propiedades musicales y materiales de sus signos, que no son naturales sino arbitrarios: las palabras pueden expresar significados abstractos precisamente porque su significado no está determinado únicamente por su forma sensorial. De este modo, el poeta, por virtud de la arbitrariedad de sus signos, tiene mayor libertad, un rango mucho más amplio de posibilidades de representación que el artista, un punto que Lessing no explora completamente porque ignora a la música y se concentra únicamente en lo visual y poético.

Posteriormente, en 1778, Herder afirmará en su obra *Escultura. Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión*, cómo los sentidos se relacionan con diversas formas que existen en el arte y de qué manera las plurales estructuras escultóricas llegan a ser constantes y eternas como la misma naturaleza

3 A diferencia de la música (un arte que Lessing no acepta del todo), la poesía es más que una simple secuencia de sonidos: su calidad sucesiva es una condición necesaria pero no suficiente de su efecto.

humana. De igual modo, vuelve sobre el tema del *Laocoonte* y la visión de Winckelmann (Herder, 1997: pp.243-326)⁴.

Herder emplea el nombre de *silva*, que, como sabemos, significa diversos temas recopilados sin ningún método ni orden, algo de lo que él hace gala en contraposición con los académicos de su tiempo. Pensamos que no sólo es eso sino que, como en muchos otros casos, va más allá; si recordamos su origen latino *silvae*-bosque, y también que el mismo origen es para selva, nos remite a algo salvaje, agresivo, diverso, que no imita ni obedece a reglas, no es refinado, no se encorseta en cánones sino que es múltiple y diverso por naturaleza, como intentará ser él mismo a través de su extensa obra.

En esta primera colección de escritos, encontramos a un Herder que hace gala del espíritu empático de su método de análisis. Meinecke lo llama “creador del nuevo método de la penetración simpática o endopatía (*Einfühlung*)” (Meinecke, 1943: p.307). Sucar, por su parte, nos dice que “Herder elevó a rango de conocimiento lo que llamó método de la penetración empática (*Einfühlung*)”. Toda comprensión del otro emana, para Herder, del conocimiento de sí mismo, pues “en el grado de profundidad del sentimiento de nosotros mismos estriba también el grado en que sentimos a los demás [...] sólo a nosotros mismos podemos, por así decirlo, sentirnos en los demás” (Abraham y Sucar, 1996: pp.152-122). Isaiah Berlin hace hincapié en que es una palabra de invención herderiana y la emplea cien años antes que Lipps, Dilthey o incluso Croce (Berlin, 2000: p.223).

Efectivamente, esta palabra designa, por un lado, nuestra empatía, el poder participar de una realidad ajena, distinta a nosotros, y por otro, la comprensibilidad. Pero no desde el punto de vista solamente ilustrado, para el que los prejuicios y el pasado en general, quedan fuera de nuestro entendimiento de las cosas y de las personas; sino desde la comprensión que puede establecer analogías de sentimientos y que, a su vez, construye puentes entre perspectivas diferentes, de una misma cosa o de una misma cuestión.

4 De los escritos de Herder existe una interesante antología bilingüe, editada en México por el Dr. Manuel Velázquez Mejía (Cfr. Velázquez, 2000; 2000b).

A continuación nos dedicaremos a exponer: primero, de qué se está hablando, es decir, qué era el *Laocoonte*; segundo, el significado artístico que tiene para Winckelmann; y tercero, el significado poético del *Laocoonte* para Lessing, en este momento, sus dos principales interlocutores.

Herder hace suya una de las problemáticas de interpretación que tuvieron gran repercusión. El problema era el significado del *Laocoonte* y las apreciaciones de los contendientes, que pretenden estudiar según un método que llamaremos “formal abstracto”. No tiene nada que ver con la *Einführung* herderiana. Aunque éstas no sean explícitamente sus palabras, no se trata de ahondar en las diferencias de cada punto de vista y radicalizarlos: o Winckelmann o Lessing; como si la historia del arte y la historia de la literatura dieran lugar a un modelo de comprensión excluyente y de distinción de ambos. Al contrario, su propuesta se trata precisamente de no dejar fuera a ninguno sino que quiere, necesita, leerlos a ambos: Winckelmann y Lessing hablando, en este caso, del *Laocoonte*:

¿Por qué no podemos tomar a dos pensadores tan originales Winckelmann y Lessing, como es cada uno de ellos? Incluso en su forma de escribir poseen ambos una Gracia griega amiga, sólo que no es la misma para ambos [...] La forma de escribir de Lessing es el estilo de un poeta, es decir, no de un escritor [...] Parece ponernos ante los ojos el motivo de cada reflexión, dividirla en partes, recomponerla [...] Winckelmann, el artista que ha educado; Lessing el poeta creador. Cada uno de ellos, un excelente maestro del arte. Lessing incluso un alegre acompañante en la filosofía de sus escritos; su libro un diálogo entretenido para nuestro espíritu. Así podrían ser ambos: ¡y qué diferentes, qué superiores en su diferencia! (Herder, 1997: pp.67-68).

Hasta aquí se muestra empático, parece no inclinarse por ninguno de ellos, permanece imparcial reconociendo ciertos rasgos y características favorables. Nos llama la atención lo de “Gracia griega amiga”, que ambos poseen, pues con este sustantivo los relaciona.

Lessing publica en 1766, tres años antes de la *Primera Silva, Laocoonte o de los límites de la pintura y la poesía* (Lessing, 1989: p.294).⁵ También fue motivado por la lectura *Reflexiones sobre la imitación en las obras de arte griegas* (1755) de Winckelmann, de la que se puede decir que es una réplica.

La obra de Lessing, al principio, consiste en una compilación de varios apuntes que piensa que son difíciles de sistematizar. Esto nos remite a la falta de orden de Herder al momento de escribir y que igualmente poseían otros autores.⁶ El mismo Lessing comenta en su prólogo: “han surgido de un modo casual y han ido creciendo al hilo de mis lecturas más que por el desarrollo sistemático de unos principios generales. Más que un libro, son, pues, pensamientos sueltos destinados a formar un libro” (Lessing, 1989: p.39). Recordemos que Lessing escribe esto antes que Herder.

Lessing plasma en esta obra sus ideas sobre la relación que existe entre la poesía y la pintura, incluidas en esta última las artes plásticas,⁷ así como también los límites que las separan. Trata de que la poesía se libere de la pintura y que manifieste su superioridad frente a ella. De las aportaciones de Lessing destacan para Cassirer no la materia del concepto como tal, sino su forma, no su “qué” en el sentido de la definición lógica, sino su transformación espiritual.⁸

Pero si Lessing no ha poseído la magia profunda de los grandes poetas, sí una magia de pensamiento que, ni antes ni después de él se ha presentado con tanta fuerza y seguridad [...] La doctrina de Lessing acerca de la relación entre el

5 Consta de XXIX capítulos, y se inspiró a su vez en la obra homónima de Sadoletto, humanista y teólogo romano que vivió hacia finales del siglo XV.

6 Lessing llega a ser criticado: “Fr. Schlegel dice que el *Laocoonte*, como todas las obras de su autor, es un Dédalo en el que encuentra muy fácilmente la entrada pero del que ya muy difícilmente sabe salir...” (Lessing, 1989: p.21).

7 Este tema había sido tratado en el renacimiento por: Leonardo da Vinci, Ludovico Dolce, Benedetto Barchi; posteriormente por Shafsterbury, Diderot y Moses Mendelssohn.

8 Recordemos que para Leibniz el saber verdadero y supremo es el “por qué”, no el “qué” (Cassirer, 2002: 347).

genio y la regla, acerca de las fronteras entre la pintura y la poesía, acerca de las sensaciones mixtas, de las artes, todo esto, como mera enseñanza, podremos encontrarlo detalle por detalle en las grandes obras de la estética del siglo XVIII. Pero sólo en él, la mera doctrina se hace verdaderamente viva y se injerta en la vida del arte [...] No sólo cierra el pensamiento estético de una época, sino que descubre, remontándose por encima de todas las realidades del arte, nuevas “posibilidades” de la poesía. Su más profundo servicio a la literatura alemana radica en haber visto el derecho que asiste a estas posibilidades y en haberles preparado camino libre; servicio que no estima, ni con mucho, en lo que vale y al que se despoja de su verdadero sentido en la historia del espíritu [...] Lessing ha librado a los conceptos y a los principios fundamentales de la estética del XVIII de este peligro de “atiesamiento” y este servicio fue el que más agradeció la joven generación (Cassirer, 2002: pp.389-391).

La valoración de Cassirer hacia Lessing es contraria a la de Herder; se proyecta más allá de la expresión artística de la belleza por medio de la palabra, pero ambos intuyen la libertad y flexibilidad que prodiga a su tiempo.

Por otra parte, Winckelmann, contemporáneo de nuestro autor escribe varias obras.⁹ A la que se refiere concretamente Herder es a *Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* de 1755, catorce años antes de la aparición de las *Silvas Críticas*. Este escrito de apenas 163 páginas de la edición en castellano es una prueba de querer liberarse de “la tiranía artística ejercida por París” (Winckelmann, 1959: p.17). El mismo autor escribe también

9 Entre sus obras encontramos también: *Van der herculanischen Entdeckungen* (Sobre los hallazgos de Herculano), Dresde 1762; *Versuch einer Allegarie besonders für die Kunst* (Ensayo de una alegoría y su relación con el arte), Dresde 1776; y *Abhandlung van der Fiihigkeit der Empfindung des Schonen in der Kunst und dem Unterrich in derselben* (Tratado de la comprensión de la sensación de lo bello en el arte y su enseñanza), Dresde 1771. *Geschichte der Kunst* (Notas sobre la Historia del arte), Dresde 1767. Las obras completas de Winckelmann fueron publicadas por Fernow, E. Meyer y J. Schulze, en Dresde en 1808-20. J. Eiselein hace otra publicación (Donauers-Chingen, 1925-29).

Historia del Arte de la Antigüedad, en Dresden en 1764. Es la primera historia del arte clásico que se estudia en Europa. Ambos trabajos tuvieron gran repercusión en su época, y llegan a influir en campos muy variados y a intervenir significativamente en las discusiones y escritos de estos años.

Se considera que Winckelmann hace dos grandes aportaciones: por un lado, aparte de reunir una serie de valiosa información de la Antigüedad, trata de interpretarla y comprenderla dentro de las circunstancias bajo las cuales ven la luz —posición geográfica, clima y cultura—. ¹⁰ Esto coincide con la teoría de Herder respecto a la determinante importancia del suelo-raíz sobre las culturas y modos de ser de los pueblos. Y, por otro lado, la visión de la idealizada Grecia, que fue imprescindible para ese entonces y para los siglos posteriores y cuyo eco podemos escuchar aun ahora (Lessing, 1989: pp.18-19). Más adelante mencionaremos otros de sus méritos.

Para Winckelmann, “el objeto de la imitación era, por tanto, un ideal de belleza que los griegos habían hallado en su entendimiento, y no en la dispersión de la inmediata naturaleza” (Winckelmann, 1987: p.38), relaciona hacia atrás con la tradición del humanismo platónico renacentista; y hacia delante, con la noción kantiana de la idoneidad formal que toda idea estética ha de cumplir.¹¹

Al inicio de la *Primera Silva*, Herder nos deja ver el disgusto que le producen algunos de los críticos de arte de su época, quienes han sabido elogiar el *Laocoonte* exclusivamente a través de los ojos de Winckelmann. Señala también que el problema del *Laocoonte* es el mismo que el de la manifestación del dolor humano casi estrangulado por una circunstancia trágica.

Nuestro autor se ha dado cuenta de que el problema filosófico, literario y artístico del *Laocoonte* es el mismo que el que palpita en la interrogante “¿cómo debemos expresar la naturaleza del dolor

¹⁰ Winckelmann lo expresa de la siguiente manera: “la naturaleza de cada país confiere a sus aborígenes, como a los nuevos pobladores recientemente llegados, una única y propia forma y una semejante manera de pensar” (Winckelmann, 1987: pp.108-109).

¹¹ Hay que considerar que en el siglo XVIII tienen lugar trascendentales descubrimientos arqueológicos. En 1711 se dan las primeras excavaciones de Herculano, de 1720 a 1727 el Palatino, en 1748 se descubre Pompeya; sólo por mencionar algunas.

humano?”. No debemos perder de vista que Herder tiene como uno de los propósitos fundamentales de toda su obra una cuestión anti-académica, antiburocrática y antierudita, tal y como se dan en ese momento, cuando los fundamentos culturales se encuentran en el mecanicismo cartesiano que apoyaba el saber de la naturaleza en la geometría, donde se explican los fenómenos naturales, aún los vitales, por medio de todas esas leyes que se realizan casi de forma automática; donde la espontaneidad y naturalidad no tienen cabida. En la geometría analítica, que nos dice que las relaciones se pueden expresar en fríos y perfectos números exactos. En el mecanicismo newtoniano que ampara, al menos en parte, la filosofía kantiana. Y en un proceso de universalización formal-abstracto, en el que las perspectivas individuales o voces propias de los individuos o de las naciones, culturas y lenguas, quieren ser domesticadas, uniformadas. Con esto decimos que, siendo el problema del *Laocoonte* el de cómo expresar la naturaleza del dolor humano, no podemos perder la linterna con la que Herder recorre oscuros caminos una y otra vez, y que se concreta en su preocupación por darle a la poesía y a la literatura populares el puesto que culturalmente se merecen.

El dolor humano se encuentra en la base del problema de la expresión que domina el impresionante grupo escultórico del *Laocoonte* y de sus hijos apresados, que luchan violentamente contra unas serpientes. Nos impacta y conmueve la impotencia y el sufrimiento que está siendo representado en incesante movimiento, sin fin, como la misma vida humana, que padece continuamente.

El eco que nuestro autor hace del estudio de Winckelmann sobre el *Laocoonte* es el siguiente:

El dolor puesto de manifiesto en todos los músculos y tendones del cuerpo y que casi cree experimentar uno mismo, enteramente solo, ante el abdomen contraído de dolor, sin ver el rostro ni otras partes; ese dolor, digo, no se exterioriza, sin embargo, en rabia, ni en el rostro ni en la posición entera. No da gritos horribles, como canta Virgilio de su *Laocoonte*; la abertura de su boca no lo permite. Se trata más bien de un suspiro angustioso y sofocado, como lo describe

Sadoleto. El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están repartidos con igual fuerza y como equilibrados por toda la estructura de la figura. Laocoonte sufre, pero lo hace como el *Filoctetes* de Sófocles: su aflicción llega hasta nuestra alma, pero desearíamos, igual que ese gran hombre, ser capaces de soportarla (Herder, 1997: pp.68-69).

Aquí, el problema será: ¿qué es más acertado al momento de interpretar al *Laocoonte* y la expresión del sufrimiento humano, con relación a la obra del trágico griego Sófocles titulada *Filoctetes*.¹² Para Winckelmann, no cabe duda de que la mimesis que hay entre esta obra escultórica griega, *Laocoonte*, y la tragedia de Sófocles, *Filoctetes*, nos enseña a contemplar y entender la cuestión estética que sustenta la tragedia del dolor que no tiene fin; el perpetuo sufrimiento de la vida que hace que el hombre y su capacidad de soportar el dolor hasta el límite, troque ese mismo dolor en arte, sin que los gritos, clamores, retorcimientos y demás expresiones corporales, anímicas, incluso morales de ver a un padre sufrir tan terriblemente por sus hijos, den cuenta de que esta situación es insoportable para el hombre; hasta llegar a hacer inasequible una moral y estética del sufrimiento humano, en cuya expresión el hombre se autoexigiría unos límites que dan lugar, para Winckelmann, al canon griego del que resulta la mimesis de lo clásico.

El poeta trágico Sófocles nos enseña en el *Filoctetes* la razón de ser de la emoción que nos produce la contemplación de la escultura porque la enseñanza clásica del canon griego de la tragedia se encuentra, no en los detalles concretos de la natural aflicción del sufrimiento, sino en la visión de conjunto y equilibrio a punto de explotar y de dejarnos llevar por una irracionalidad que desborda cualquier límite. Este precepto griego interpretado por Winckelmann

12 *Filoctetes* de Sófocles narra la vida de ese gran héroe griego a quien Hércules regala un arco y flecha. Helena de Troya se rehúsa a casarse con él y acepta a Menelao. Acude a la guerra de Troya pero no puede tomar parte debido a la mordedura de una serpiente, cuando logra recuperarse, su flecha es la que mata a Paris. También es picado por una serpiente, el mismo animal del Laocoonte y sus hijos pero, a diferencia de ellos, no muere por eso.

señala, al contrario, que la expresión del sufrimiento en la escultura o en la literatura converge en la capacidad artística que hay en el hombre para autocontrolarse ante el sufrimiento. Y, así, la visión de conjunto del *Laocoonte* como equilibrio a punto de romperse y hacer que, ojos, bocas, torsos, piernas, en fin, los cuerpos, se derrumben de abatimiento, dando lugar al hipotético fin, y a la victoria de las serpientes. Es el triunfo de la propia irracionalidad que somos y llevamos dentro junto con la incapacidad de soportar tanto dolor.

En palabras que cita Herder, veamos la crítica que hizo Lessing de la interpretación que recién analizamos. Tal crítica la podemos resumir en las dos afirmaciones, tan convincentes, que hace el propio Lessing:

No es raro que los guerreros de Homero caigan al suelo gritando (Lessing, 1989: p.43).

...el gritar ***ante el dolor corporal es incluso compatible con la grandeza del alma, especialmente de acuerdo con la antigua mentalidad griega (Herder, 1997: p.78).¹³

En una lectura superficial de estos pasajes podríamos caer en el error de creer que Herder está criticando a Lessing en aras de Winckelmann. Pensamos que no es así. Si recordamos que una de las tesis fundamentales que defiende Herder a lo largo de toda su obra es que cada pueblo, cada lengua, cada cultura es única y, por lo tanto, capaz de expresar particular y singularmente, sus sentimientos de alegría y de dolor, de una forma propia que no necesita ser igualada, o comparada con cualquier otro canon de expresión. Consideramos que Herder tiene que asumir, en un principio, el planteamiento de Winckelmann respecto al canon estético griego; en este sentido, la crítica a Lessing se desvela de forma inmediata en el siguiente pasaje:

13 Los asteriscos *** corresponden a una nota a pie de página del propio Herder: "No niego que, en otras ocasiones, los héroes homéricos hayan hecho propio el gritar, un valiente y desmesurado grito, pero ¿a qué viene esto aquí?".

De ahí también la brevedad del acto, que es breve en palabras, pero extenso en la representación. Si lo importante fuesen aquí los gritos, “las desoladas exclamaciones, los frecuentes ᾠ, ᾠ entrecortados”, como pretende el señor Lessing, no conozco nada que hubiese de suceder más rápidamente o, si no, indignar al espectador. Pero la contención, el penoso sufrir, las luchas prolongadas con el dolor en silencio, que se ciernen con un furtivo ὦμοι, μοι, tales son las cosas que se alargan, que se deslizan, y constituyen el tono principal de la escena entera. Añada usted, además el débil coro que canta al dormido Filoctetes, su canción para dormir, para descansar, de movimientos suaves y pausados, y aquí no sólo cierra el acto, sino que está en él [...] y tenemos un acto largo, completo, acabado, que llena mi alma, pero no mediante las exhalaciones, sino precisamente mediante la contención del ¡ay! Por eso puede decir Winckelmann con razón: Laocoonte sufre como el Filoctetes de Sófocles. Aquél, como escultura en la que un suspiro dura eternamente, oprime eternamente el pecho; este como un personaje trágico que hay que acabar, finalmente, el largo suspiro con un ¡ay! Y ha de recibir también con un ¡ay! el dolor que retorna, como personaje que anda errando sobre la cuerda de la desgracia, pero con voces interrumpidas, que retornan lentamente, con voces que aumentan y disminuyen, con voces que se mezclan con otras por el dolor ahogado (Herder, 1997: pp.72-73).

Si los griegos hubieran dicho todo sobre cómo se debe representar esa nobleza de alma, entonces, los demás pueblos ya nada tendrían que ofrecer al respecto. Pero Herder está lejos de admitir esta conclusión y aunque sea clara la crítica a Lessing, también la *Einfühlung* ha encontrado en este autor alguna importante veta de estudio. Winckelmann tendría razón en lo general, pero no en lo particular. Esto quiere decir dos cosas que consideramos sustanciales.

La primera, que la heroicidad en Homero reclama modernamente no una visión unificadora de esa virtud, sino el hecho de las diferencias. Creemos que Herder abre una importante ventana, a través de la cual nos podemos asomar a la *Iliada* con ojos propios y nuevos, y valorar ante el héroe en general otras posibilidades de expresar esta nobleza del alma, en la que fuera posible la confluencia

entre la heroicidad y la humanidad. Esto es que, para Herder, los héroes también pueden llorar.

La segunda nos indicaría, de la narración homérica, no tanto semejanzas respecto al canon de la heroicidad, como sí la multiplicidad y diversidad que tiene el alma humana para enfrentar percepciones ante cuestiones como el dolor o la alegría. Es así, porque si no le sería a Herder imposible —y ésta es su gran novedad—, advertirnos en el siglo XVIII, siglo de la *Aufklärung* filosófica y científica, que impulsa el progreso y que ha eliminado cualquier tipo de prejuicio, que emergiera la riqueza de la poesía y de la literatura populares, en donde el canon de la heroicidad no dependería, como en el caso griego, del linaje de determinadas familias nobles, como del linaje del *Volk*. Este “populismo heroico” es una afirmación novedosa que hace Herder en esta obra. A redimensionar las virtudes populares, se llega por el camino de la crítica a toda generalidad abstracta que pretenda ser la última palabra sobre el comportamiento humano, de por sí tan único como plural y diverso. Y así lo dejó escrito el propio Herder:

Está, pues, claro que Homero no emplea “la propiedad del gritar como una expresión general del dolor del cuerpo”, como una designación absoluta “para conceder su derecho a la naturaleza doliente”. Tiene que haber en el carácter de aquél que él hace gritar más detalles que precisen el hecho de que sea éste y no otro quien grite. Y ahí es dónde me parece impreciso hablar de sus héroes en general, ** de lo que son a la luz de lo que hacen y sienten. En efecto, ninguno de ellos es tan parco en sensaciones como igual a otros en palabras, gestos, cuerpo, propiedades. Cada uno es un alma humana *propia*, que no se expresa en ninguna otra (Herder, 1997: p.75).¹⁴

En la última parte de esta *Silva*, Herder expone claramente su forma de pensar, tanto frente a Winckelmann como frente a Lessing.

14 Los asteriscos ** corresponden a la nota de Herder, p.5.

Ciertamente, la influencia de Winckelmann sobre Herder se ve en el hecho de que el arte tiene su propio movimiento y su propia dinámica interna que debe estudiarse históricamente. También cabe señalar la originalidad de Lessing en la polémica con Winckelmann de que el arte no consiste en la imitación de las obras clásicas antiguas sino, más bien, en la reinterpretación e innovación de la propia expresión artística a través de la fuerza imaginativa, de la fantasía: “si Laocoonte gime, la fantasía puede oírle gritar” (Lessing, 1989: p.58).

Por estas razones que señalamos, la empatía del método herderiano comienza con alcanzar por encima de las diferencias, un común denominador entre Winckelmann y Lessing, llevando la polémica entre el neoclasicismo frío y objetivo, por un lado, y el prerromanticismo de la belleza, basada en la forma individual de cada expresión artística, por otro; terreno que, según Herder, será el más propicio para situar la polémica. Fue capaz de trazar, en un principio, un puente de unión entre la perspectiva de ambos autores, donde el historicismo del arte, representado en los estudios objetivos y científicos de Winckelmann, no puede darle la espalda a la singularidad, es decir, a la subjetividad que está en el punto de partida de cada expresión artística; haciendo, a su vez, que esta singularidad, esta cualidad que lo distingue, no se termine únicamente en la representación individual-concreta del mundo, porque esa singularidad de las expresiones artísticas conlleva un patrón historicista que el hombre puede conocer y estudiar a fondo.

Un ejemplo de esto lo encontramos en esta última parte de la *Primera Silva*. La heroicidad y belleza representadas en el grupo escultórico del Laocoonte, y la postura de Winckelmann, de hacer del modelo griego de belleza el único canon posible, toman otro rumbo con Herder, que nos indica la propia diversidad en la que se representan homéricamente el dolor, la alegría, el sufrimiento, las pasiones, etc. Utilizando a Lessing frente a Winckelmann, se puede apuntar que el canon griego no se agota en las artes plásticas y que la literatura en general, especialmente la poesía, no es un suplemento de la escultura. Herder establece en este momento los parámetros de la polémica no en el mundo de la escultura sino en el de la poesía. De esta manera, el autor de las *Silvas* encara la doble problemática

que estamos advirtiendo: deshace el error de Winckelmann consistente, para él, en concederle a las artes plásticas, especialmente a la escultura, existencia en tanto canon del arte.

Abre la interpretación del fenómeno artístico hacia la reflexión de su fundamento subjetivo. De esta manera consigue Herder derribar las separaciones que se habían establecido entre culto e inculto, lo heroico-culto y heroico-bárbaro:

La sensibilidad de los griegos para las tiernas lágrimas es demasiado conocida en sus manifestaciones como para que deba tomarse un solo ejemplo, como hace el Sr. Lessing, y además por una mera conjetura* que tal vez no demuestre lo que pretende demostrar. Griegos y troyanos recogen a sus muertos. Unos y otros vierten calientes lágrimas. Pero Príamo se lo prohíbe a los troyanos. ¿Por qué se lo prohíbe? Le preocupa dice Dacier, que se ablanden demasiado y vayan mañana a la batalla con menos valor (Lessing, 1989: pp.44-45).

Debemos hacernos esta pregunta en la polémica suscitada por Lessing: ¿se puede ser valiente y humano a la vez?, ¿pueden los pueblos bárbaros conocer y haber llevado a la práctica esta bella unión entre el valor y el sentimiento de humanidad? Herder aprovecha el rescate que ante Winckelmann había llevado a cabo Lessing, discutiéndole a aquél su exclusivo y excluyente canon griego de la belleza.¹⁵ Lo que aplaude Herder en esta interpretación es que la separación entre pueblos bárbaros y pueblos cultos no existe como tal; es más, ha habido y hay distintos cánones a través de los cuales la humanidad ha ido representando el significado inagotable de la belleza, y para dar razón histórica de ello Herder repite enfáticamente las propias palabras de Lessing:

15 Winckelmann afirma "que sus reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en pintura y escultura conciernen a cuatro puntos principales: I. Sobre la naturaleza perfecta de los griegos. II. Sobre la superioridad de sus obras. III. Sobre la imitación de las mismas. IV. Sobre la manera de pensar de los griegos en las obras de arte, y sobre la alegoría en particular." (Winckelmann, 1959: p.107).

“He ahí el escocés. Sentía y temía; expresaba su dolor y su preocupación; no se avergonzaba de ninguna de sus debilidades humanas; pero nadie necesitaba contenerlo en el camino del honor ni en el cumplimiento de su deber.” Y ese escocés era un bárbaro de las montañas del norte (Herder, 1997: p.84).

Los cantos fúnebres escoceses representarían un canon de belleza igual o mejor que el griego. Estos cantos, en los que Herder está estudiando su imaginario poético “originario”, serán la base histórica para completar su crítica a Winckelmann y al patrón exclusivo griego como si sólo hubiera una patria de la belleza en el mundo. Cada pueblo, cada nación, cada raza, cada lengua, en fin, cada núcleo subjetivo humano puede llegar a ser una experiencia artística entre la valentía, la guerra, por ejemplo, y los sentimientos que tienen que ver con la lealtad, el honor, la amistad, etc. Porque, como decíamos, no existe un único y exclusivo canon de belleza, como tampoco existe un único hombre o un único pueblo, sino una multiplicidad y heterogeneidad de razones de ser, que en su existencia consiguieron darse a conocer a través de una determinada expresión artística. En este sentido, queremos subrayar la propia terminología herderiana, cuando al hablar de pueblo lo hace sustantivando la dimensión simbólica de la poesía: “pueblo poético”, así, comentando la anterior cita de Lessing, Herder inaugura un paradigma hermenéutico e historicista alemán cuya culminación, por otros aspectos negativa, estará en el pensar poético de Hölderlin. Por pueblo poético se entiende la capacidad de unir en un mismo espíritu (*Geist*) sentimientos grandes y dulces, o que hayan ligado de forma tan sutil y compleja la virtud de la heroicidad, la valentía, la ausencia del miedo, con lo que parecería contrario a esto y propio de la debilidad, como es el sentimiento de humanidad. Esta conjunción se encontraría en un pueblo poético por excelencia, aunque tampoco único, como sería el escocés, tal como se descubre a través de los propios hallazgos que cree hacer el propio Herder.¹⁶

16 Herder no supo que Macpherson, al presentar las poesías de Ossian como originales del siglo III, mintió, pues las escribió en su mayoría él mismo, en el propio siglo XVIII (Ribas, 1982: p. XXXI).

¿Y qué si encontrásemos semejante pueblo entre las montañas del norte, en medio de los bárbaros, incluso comprendido bajo el nombre de pueblo bárbaro y no ocupado en otra cosa que la guerra, un pueblo que, tan alejado de Grecia como de sus costumbres, exhibiera toda la sensibilidad humana que apenas mostró un griego? ¿Permanecería entonces tan firme la contraposición? “Nuestros primeros antepasados nórdicos eran bárbaros. Reprimir todos los dolores, enfrentarse a la muerte con la mirada impertérrita, no llorar ni los propios pecados ni la pérdida del amigo más querido, constituyen rasgos de la antigua bravura nórdica del héroe. No así el griego”.* Si yo interviniera y continuara: “No así el escocés, el celta, el irlandés; estos expresaban su dolor y su preocupación; no se avergonzaban de ninguna de las debilidades humanas; pero nadie necesitaba contenerlos en el camino del honor, ni en el cumplimiento de su deber”, habría dicho entonces de los bárbaros todo lo que Lessing afirma de sus griegos, en contraste con los bárbaros nórdicos, y aún así no habría dicho bastante de estos últimos, de mis bárbaros nórdicos (Herder, 1997: pp.82-83).¹⁷

Esta exaltación de los pueblos bárbaros del norte, y especialmente de los pueblos nórdicos, va a tener una influencia en el romanticismo nacionalista.

Indudablemente es un acierto el que tuvo Herder cuando entró en la polémica Winckelmann-Lessing. Abrió una nueva perspectiva y un nuevo horizonte que tenía que ver con lo que tantos especialistas ya han señalado: recuperar la poesía popular como auténtica alma de los pueblos, en igualdad de condiciones con los demás cánones establecidos unilateralmente hasta el momento, en donde la exaltación de una barbarie culta, humana, dejaría completamente atrás el canon de la belleza griega señalada por Winckelmann: “Todos los sentimientos de los héroes y de los hombres, por ejemplo, de amor patrio, de amor sexual, de amor al amigo, de amor a la mujer, de

¹⁷ La referencia se la debemos al traductor Ribas (1982: pp.19-20; cfr. Lessing, 1989: p.45).

amor a los hombres, todos están vivos en las poesías de ese pueblo, como en estampas de su alma. (Herder, 1997: p.85)” El historicismo de Herder no hubiera sido posible sin el consistente precedente que había sentado Winckelmann con su revolucionaria forma de ver el arte. Esta revolución consiste, principalmente, en hacernos pasar de la historiografía a la interpretación, gracias a la que se pudo ordenar de forma dinámica la historia del arte, desde la perspectiva de que las distintas manifestaciones artísticas obedecen a un movimiento como el de la propia naturaleza:

el objeto de una historia del arte razonada consiste, sobre todo, en remontarse hasta los orígenes, seguir sus progresos y variaciones hasta su perfección; marcar su decadencia y caída hasta su desaparición y dar a conocer los diferentes estilos y características del arte de los distintos pueblos, épocas y artistas, demostrando todas las afirmaciones, en la medida de lo posible, por medio de los monumentos de la Antigüedad que han llegado hasta nosotros (Winckelmann, 1985: p.35).

Nos encontramos ahora con una cita del artículo “Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura” de Winckelmann, en donde nos deja ver claramente la idea que tiene acerca de la relación que para él existe entre las cuestiones de clima y geografía, como lo hemos mencionado, con el arte como manifestación de la cultura de un pueblo determinado que se encuentra bajo el influjo del cielo al que pertenece y así, de este modo metafórico, inicia el Apartado Uno de *Escultura*: “el buen gusto que se extiende cada vez más por todo el mundo comenzó a formarse por primera vez en el cielo griego” (Winckelmann, 1959: pp.83-84). Entre todos los méritos que tuvo Winckelmann como decíamos atrás, queremos destacar esta vez para nuestro estudio el de haber estimulado los estudios de la época antigua y el de haber establecido las relaciones entre la vida de los pueblos y la vida del arte, lo que fue fundamental, y que Herder retomaría para explicar las distintas épocas por las que ha pasado la humanidad.

Todas las acciones y posiciones de las figuras griegas que no denotaban este carácter sereno de la filosofía sino que eran demasiado briosas y en exceso arrebatadas, incurrían en una falta que los artistas antiguos llamaron parentirso [...] Cuanto más sosegada la actitud del cuerpo, tanto más apropiada es para expresar la verdadera fisonomía del espíritu. En todas aquellas posturas que se desvían excesivamente de la postura de reposo, no se encuentra el alma en su estado normal verdadero, sino en una situación violenta y forzada. El alma es más reconocible y resulta más característica en las recias pasiones; pero únicamente es grande, noble y serena en el estado de unidad, paz y quietud (Winckelmann, 1959: pp.83-84).

A pesar de ello, Winckelmann supraevalora el caso del arte griego¹⁸ puesto que lo coloca en la cúspide y lo emplea como vara de medir. Herder, no obstante su gran admiración por los griegos, esta vez evitará establecer juicios de valor entre lo griego y las demás culturas, así como eludir todo lo que pueda parecer mimético; difiere de esta opinión y en *Otra Historia de la filosofía* de 1774, lo escribirá abiertamente y pareciera, a pesar de sus explícitas intenciones, que sí establece juicios valorativos:

El mejor historiador del arte de la antigüedad, Winckelmann, sólo ha juzgado las obras de arte egipcias —ello es manifiesto— a la luz de criterios griegos, con lo cual las ha caracterizado muy bien desde el punto de vista negativo, pero tan insuficiente en lo que se refiere a su naturaleza e índole propias, que casi todas las afirmaciones que hace en este capítulo revelan unilateralidad y camuflaje (Herder, 1994: pp.23).

¹⁸ La supravaloración de la Grecia clásica, no sólo en lo referente al arte sino como cuna de la civilización occidental, olvidando sus raíces egipcias y fenicias, encuentra en el Romanticismo su punto de partida y el historiador Martín Bernal lo llama modelo ario, diferenciado del modelo antiguo aceptado hasta finales del XVIII que admite el origen afroasiático de la civilización griega (Bernal, 1993).

En relación a las discusiones estéticas con Lessing, consideramos que Herder se encuentra de acuerdo, no sin reparar en las generalizaciones propias de un teórico del arte y el uso preponderante de Homero, que aunque reconoce su supremacía, no es la única fuente de inspiración poética.

La problemática Winckelmann-Lessing sobrepasa por mucho el formato académico de la simple discusión y que únicamente dejamos señalada a la luz de las diferencias estéticas de Herder con Winckelmann y Lessing.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABRAHAM, Tomás y Sucar, Germán. 1996. *El último oficio de Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires: Sudamericana. Trad. de Adriana Rojas-Bermudez et al.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb y Hamman, Johann Georg. 1999. *Belleza y verdad: sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba. Trad. de Vicente Jarque Soriano y Catalina Terrasa Montaner.
- BAUR, Ernst. 1968. *Herder: Su vida y su obra*. Madrid, Tecnos. Trad. de Agustín García Calvo.
- BERLIN, Isaiah. 2000. "Vico y Herder. Dos estudios en la historia de las ideas", en *Herder y la Ilustración*, ed. Henry Hardy, trad. Carmen González del Trejo, Madrid: Cátedra.
- BERNAL, Martín. 1993. *Atenea negra: las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*. Barcelona: Crítica.
- CASSIRER, Ernst. 2002. *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. de Eugenio Ímaz.
- FUENTES, Rosario. 1930. *Johann Gottfried von Herder y su ideal de humanidad*. Ediciones de la lectura.
- HERDER, Johann Gottfried. 1982. *Obra Selecta*. Madrid: Alfaguara. Prólogo, traducción y notas de Pedro Ribas.
- HERDER, Johann Gottfried. 1985. "Von der Ode" en *Werke*, ed. M Bollach, vol. 1, 10 vols. (Deutschen Klassiker Verlag).
- HERDER, Johann Gottfried. 1994. "Auch eine Philosophieder Geschichte zur Bildungder Menschheit", en *Werke*, ed. M Bollach, vol. 4, 10 vols. (Deutschen Klassiker Verlag)

- HERDER, Johann Gottfried. 1997. "Kritische Wällder", en *Werke*, ed. M Bollach, vol. 2, 10 vols. (Deutschen Klassiker Verlag).
- HERDER, Johann Gottfried. 1997b. "Plastik: eineige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume", en *Werke*, ed. M Bollach, vol. 4, 10 vols. (Deutschen Klassiker Verlag).
- LESSING, Gotthold Ephraim. 1989. *Laocoonte*, Madrid: Tecnos. Trad. Eustaquio Barjau
- MEINECKE, Friedrich. 1943. *El historicismo y su génesis*, Fondo de Cultura Económica.
- RIBAS, Pedro. 1982. "Prólogo de *Obra Selecta* de Johan Gottfried Herder" en Johann Gottfried Herder. *Obra Selecta*. Madrid: Alfaguara.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. 1959. *De la belleza en el arte clásico: selección de estudios y cartas*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Ed. Juan A. Ortega y Medina, Trad. Juan A. Ortega,
- WINCKELMANN, Johann Joachim. 1985. "Prólogo del autor", en *Historia del arte de la antigüedad*, Madrid: Hyspamérica.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. 1987. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona: Península. Trad. Vicente Jarque.
- VELÁZQUEZ, Manuel (comp). 2000. *Johann Gottfried Herder -1744-1803- Antología Bilingüe*. Centro de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades-Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.
- VELÁZQUEZ, Manuel. 2000b. *Mythos, Utopía, Ideología: Estructura de la Historia Johann Gottfried Herder*. Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades-Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.
- ZYMLA, Herbert González. 1999. "La iconografía del Laocoonte a través de sus fuentes literarias y poéticas", en *Anales de historia del arte*, 4.