

ARTE E ILUSIÓN

ESTUDIO SOBRE LA PSICOLOGÍA
DE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA

(con 320 ilustraciones)

E. H. GOMBRICH

DEBATE

Ilustración de cubierta: *Catarata 3* (detalle), emulsión sobre tela,
Bridget Riley, 1967. British Council Collection (foto cortesía
de la Galería Mayor Rowan, Londres)

Primera edición en esta editorial: abril 1998

Versión castellana de Gabriel Ferrater

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita del titular
del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción
total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
comprendidas la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución
de ejemplares de ella, mediante alquiler o préstamo público.

Título original: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*

© 1959 by the Trustees of the National Gallery of Art

Washington D.C. (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1956)

© De la traducción, Phaidon Press Limited

De la edición castellana, Editorial Debate, S. A.,

O'Donnell, 19, 28009 Madrid, 1997

Publicado con la autorización de Phaidon Press Limited.

I.S.B.N.: 84-8306-087-6, Editorial Debate, S. A.

Compuesto en Versal A. G., S. L., Juan de Arolas, 3, Madrid

Impreso en Hong Kong (*Printed in Hong Kong*)

IV

Reflexiones sobre la revolución griega

Nuestros escultores dicen que si Dédalo naciera hoy e hiciera obras como las que le dieron fama, todo el mundo se reiría de él.

Platón, *Hippias mayor*

I

Si tuviera que condensar el capítulo precedente en una fórmula breve, diría que «el hacer viene antes del igualar». Antes de que el artista soñara siquiera en igualar las visiones del mundo sensible, quería crear cosas con existencia propia. Y ello no es sólo verdad de algún mítico pasado. Porque en cierto modo nuestra fórmula coincide con los resultados del capítulo precedente, según los cuales el propio proceso de igualar procede a través de los estadios de «esquema y corrección». Todo artista tiene que conocer y construir un esquema antes de poder ajustarlo a las necesidades del retrato.

Vimos que Platón objetó contra el cambio. Lo que el artista puede igualar o imitar, recordó a sus contemporáneos, es sólo «apariencia»; su mundo es el de la ilusión, el de los espejos que engañan a la mirada. Si fuera un hacedor, como el carpintero, el amante de la verdad podría tolerarle. Pero en cuanto que es un imitador de ese deslizante mundo de los sentidos, nos aleja de la verdad y se le debe expulsar del estado.

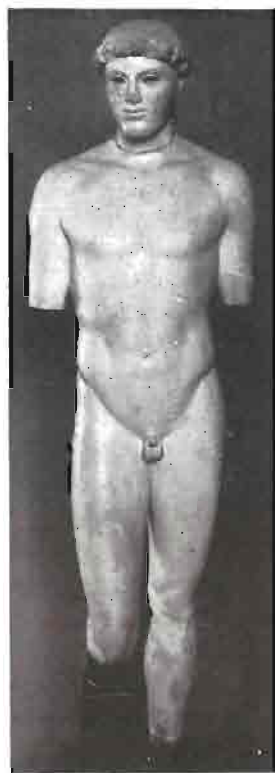
La misma violencia con que Platón denuncia ese engaño nos recuerda el importantísimo hecho de que cuando él escribía la mimesis era una invención reciente. Muchos críticos actuales comparten la repugnancia del filósofo, por una razón o por otra, pero incluso ellos reconocerían que en toda la historia del arte se encuentran pocos espectáculos más apasionantes que el gran despertar de la cultura y la pintura griegas entre el siglo VI y los años de juventud de Platón, hacia el fin del siglo V. Las fases del dramático episodio han sido narradas muchas veces en términos como los del cuento de la Bella Durmiente, cuando el beso del príncipe disipa el maleficio de mil años y toda la corte empieza a moverse, libre de la rigidez de aquel sueño artificial. Se nos muestra cómo las figuras rígidas y heladas que llamamos Apolinos, o *kouroi* (ilustración 82), adelantan primero un pie, cómo luego flexionan los brazos (ilustración 83), cómo su sonrisa de máscara se suaviza, y cómo, en los tiempos de las guerras médicas, la simetría de su tensa actitud queda al fin rota cuando los cuerpos giran un poco, y la vida parece penetrar en el mármol (ilustración 84). Las refinadas figuras de doncellas, las *korai*, vienen a confirmar el relato. Y finalmente está la historia de la pintura griega, según la podemos seguir en la alfarería pintada, que refiere el descubrimiento del escorzo y la conquista del espacio en el siglo V, y la de



82. *Apolo de Tenos*, siglo VI a.C.; mármol de Paros.



83. *Apolo de Piombino*, h. 500 a.C.; bronce.



84. *El joven de Critias*, h. 480 a.C.; mármol de Paros.

la luz en el IV. Todo el proceso parece tan lógico e inevitable que resulta fácil ordenar los varios tipos de figuras de modo que se vea su gradual aproximación a la vida. Es cierto que al formar tales secuencias los arqueólogos clásicos no siempre han esquivado el peligro de una argumentación circular. A lo más rígido se le llama «temprano», y a lo más natural se le pone fecha más tardía. No son muchos los monumentos de ese período crucial que pueden fecharse con pruebas independientes. Pero incluso si nuestra lectura de la historia del arte griego la presenta con algún exceso de nitidez ordenada, las líneas esenciales de aquel asombroso desarrollo se han establecido más allá de toda duda.

Tal desarrollo ilustra a la perfección nuestras fórmulas de esquema y corrección, de hacer antes de igualar. Y es de hecho en este dominio que Emanuel Loewy, al iniciarse nuestro siglo, formó por primera vez sus teorías sobre la imitación de la naturaleza en el arte griego, destacando la prioridad de los modos conceptuales y su gradual ajuste a las apariencias naturales. El arte arcaico parte del esquema, la figura frontal simétrica concebida para un solo aspecto, y la conquista del naturalismo puede describirse como la gradual acumulación de correcciones debidas a la observación de la realidad.

Como descripción de lo ocurrido, la exposición de Loewy me parece no superada todavía. Pero en sí misma no explica gran cosa. ¿Por qué ocurrió que aquel proceso se iniciara en una época relativamente tan tardía de la historia humana? A este respecto, nuestra perspectiva ha cambiado mucho. Para los griegos el período arcaico representaba la aurora de la historia, y la erudición clásica no siempre ha sabido desprenderse de semejante concepción heredada. Desde aquel punto de vista parecía perfectamente natural que el despertar del arte desgajándose de los modos primitivos coincidiera con el progreso de todas las demás actividades que, para el humanista, constituyen la civilización: el desarrollo de la filosofía, de la ciencia, y de la poesía dramática.

Se necesitaba la expansión de nuestro horizonte histórico, y el creciente interés por el arte de otras civilizaciones, para obligarnos a apreciar de verdad lo que se ha llamado con justicia el «milagro griego», el carácter único del arte griego. Y precisamente fue un egiptólogo, Heinrich Schäfer, quien extendió los hallazgos de Loewy e hizo resaltar el logro griego mediante su análisis de las maneras con que los egipcios traducían el mundo visible. Schäfer recalcó que las «correcciones» introducidas por el artista griego con el fin de «igualar» las apariencias son únicas en la historia del arte. Lejos de ser un proceder natural, son la gran excepción. Lo que es normal para hombre y niño a través del planeta es el recurso a los esquemas, en el llamado «arte conceptual». Lo que requiere una explicación es la súbita desviación de este hábito, que se propagó desde Grecia a otras partes del mundo.

II

LOS HISTORIADORES hemos aprendido a usar con cautela el término de «explicación». El científico puede verificar sus explicaciones mediante una variación sistemática de las condiciones del experimento, pero el historiador no lo puede evidentemente. Sin embargo, esto no debe impedirle rechazar explicaciones espúreas, tales como «la evolución de la humanidad» o «el espíritu de los griegos», ni buscar condiciones que en cambio hagan inteligible la adopción de uno u otro modo de expresar la naturaleza. Precisamente porque la humanidad no puede haber cambiado apenas en el período que nos separa de los griegos arcaicos, tenemos perfecto derecho a esperar que aquellas condiciones serán todavía inteligibles, si nos planteamos la simple cuestión de cómo la función de una imagen puede influir sobre su forma.

En cuanto enfocamos el arte pregriego desde este punto de vista, la comparación usual entre los modos conceptuales del arte de los niños y los del antiguo Oriente nos deja en la estacada. Considerando la función, el arte de los niños de nuestra época es el más impuro de los ejemplos. Los motivos y fines por los que los niños dibujan son muy variados. Crean en nuestro mundo, donde la imagen ha asumido ya sus múltiples funciones: retratar, ilustrar, decorar, seducir, expresar emoción. Nuestros niños conocen libros ilustrados y revistas, el cine y la televisión, y las pinturas que hacen reflejar esta experiencia de muchas maneras que el psicólogo infantil no perci-

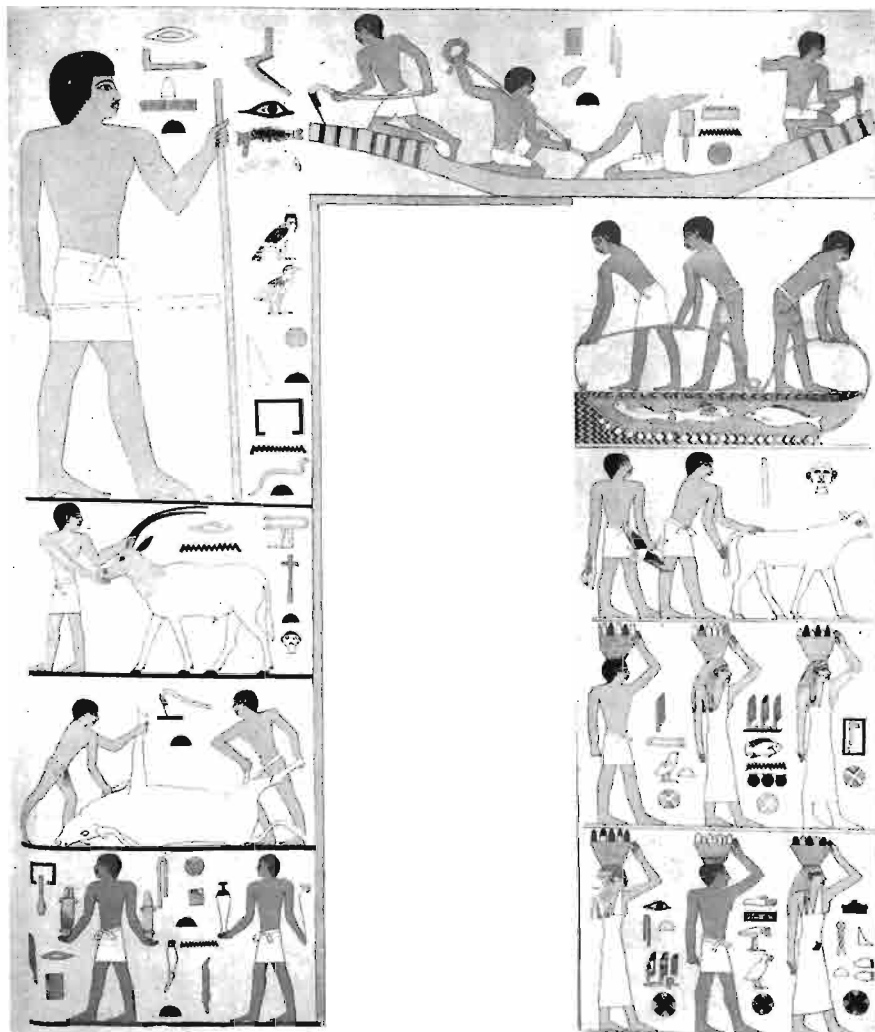
be. En un «test de mosaico» se dio una nota alta a un niño que usó sus formas geométricas para representar a un zorro, visto desde atrás, al acecho de algo que tenía enfrente. No cabe duda de que la solución era ingeniosa y la nota bien merecida, pero es de lo más inverosímil que aquel niño viera jamás un zorro en tal posición. Debió de haber estado mirando libros ilustrados, y uno de ellos pudo ofrecerle un esquema acabado y adecuado para la adaptación al medio del mosaico. Los niños hacen tales pinturas por divertirse, por exhibirse, o porque sus madres no les dejan armar ruido. Continuamente, absorben y adaptan los criterios y esquemas del mundo de los mayores, aunque no todos ellos dispongan de teorías tan elaboradas como cierto hijo de un filósofo alemán, que cuando tenía cuatro años contestaba a preguntas sobre sus dibujos: «¿Qué es esto?» «Un barco.» «¿Y este garabato?» «Esto es arte.» La aprobación que los mayores otorgan a esa «actividad creadora» convence pronto al niño de que es más prudente tener malicia sobre el papel que en la vida real. Pero la misma idea de esta licencia presupone la creencia de que el arte es una especie de consuelo de tontos, de país de Jauja, un reino de fantasmas donde damos suelta a los sueños, o sea la creencia contra la que Platón levantaba su protesta.

Quienes deseen estudiar la relación entre forma y función en un contexto contemporáneo harán bien dejando en paz el arte de los niños y fijándose en la rígida convención de los juegos. Porque en éstos la finalidad de la imagen o símbolo impone estrictos límites a la fantasía del diseñador. Dicha finalidad pide una cosa ante todo: distinciones claras. No importa si los cuadrados del tablero de ajedrez son blancos y negros o rojos y verdes, mientras se distingan. Y lo mismo ocurre con los colores de las piezas de los adversarios. Hasta qué punto habrá que articular mediante rasgos distintivos las piezas mismas, dependerá de las reglas del juego. En el de damas, donde cada jugador necesita sólo dos categorías de piezas, hacemos una dama simplemente poniendo una pieza encima de otra. En el ajedrez tenemos que distinguir más categorías; ningún diseñador de piezas de ajedrez, sin embargo, se preocupará de la apariencia de las torres y los caballos reales, de los reyes y de las reinas, sino sólo de formar claros rasgos distintivos que hagan a unas piezas diferentes de las otras. Mientras se respeten tales distinciones, puede dejar volar la fantasía como le plazca. He escogido este ejemplo de los juegos, un poco traído por los pelos, porque nos permite estudiar la articulación, la creación de distinciones, sin la intrusión del problema del parecido o de la representación. Pero también conocemos contextos en nuestra cultura en los que cierto grado de «representación» se admite en el simbolismo, pero sin permitir que difumine la claridad conceptual requerida por la función. Los mapas son un ejemplo. El cartógrafo representará generalmente el agua por un azul y la vegetación por un verde. Cuando la finalidad del mapa pide una distinción entre campos y bosques, introducirá una nueva articulación en sus verdes, y elegirá el más oscuro para los bosques. Pero más allá de la indicación de esta diferencia, los tonos «reales» del particular paisaje es evidente que no le interesarán.

III

AL LEER EL ANÁLISIS que hace Schäfer de las convenciones egipcias, uno recuerda estas representaciones convencionalizadas más a menudo que el arte de los niños. El pintor egipcio distinguía, por ejemplo, entre un moreno oscuro para las pieles de hombres y un amarillo claro para las de mujer. En aquel contexto, es evidente que la tonalidad real de la carne de la persona representada importaba tan poco como le importa al cartógrafo el color real de un río.

Precisamente por esta razón, no parece que pueda llevarnos muy lejos el análisis de un estilo así en términos de «saber» frente a «ver», o de «táctil» frente a «óptico». ¿Acaso el embalsamador egipcio sabía del cuerpo humano menos que el escultor griego? El carácter conceptual y diagramático de las imágenes egipcias, tantas veces descrito, ¿no pudiera tener tanto que ver con la función de dichas imágenes como con la hipotética «mentalidad» del egipcio? Sería tentador asimilar esta función a la idea del «hacer», que nos ocupó en el capítulo precedente. Pero es conveniente no perder de vista que aquel ideal no puede nunca sobrenadar en la superficie, por así decir, sin que lo modifiquen las ásperas realidades de la frustración de los sueños. Ninguna fe en la magia extinguió nunca la sensatez del hombre; y el artista egipcio, sin lugar a dudas, sabía que en este mundo él no era un hacedor. Que tal aspiración andaba más cerca de la superficie que en otras culturas, tampoco tenemos por qué ponerlo en duda. ¿No se ha sugerido que la Gran Esfinge no fue concebida como representación de ninguna divinidad, sino como vigilante guardiana de sí misma? Está claro, de todos modos, que el arte egipcio se había adaptado desde antiguo a la función de retratar, de presentar información visual y recordatorios de campañas y ceremonias. Los registros de una expedición al país de Punt, y de las plantas traídas de Siria por Tutmosis III (ilustración 51), bastarían para recordarnos esta posibilidad. Pero lo que estos registros confirman es el interés de los artistas egipcios por los rasgos distintivos. A veces se juzga paradójico el que los artistas egipcios demostraran ser tan agudos observadores de animales y de razas extrañas (ilustración 78), en tanto que se contentaban con los estereotipos convencionales de la figura humana ordinaria. Pero desde la óptica de un arte diagramático, un tal hábito parece menos misterioso. Siempre que interesa la diferencia entre especies, el esquema se modifica para admitir la distinción. Lo que puede confundir la cuestión en debate es tan sólo la palabra «observación». Tuvo que haber observadores agudos entre los egipcios, pero la observación se hace siempre con algún fin. El egipcio aguzó los ojos para distinguir los perfiles de nubios e hititas, sabía caracterizar peces y flores, pero no tenía razón alguna para observar lo que nadie le pedía que comunicara. Tal vez sólo Akenatón exigió que sus personales rasgos distintivos se apuntaran en el mapa de la historia, pero también fueron convertidos en estereotipo y aplicados a toda la familia real. Innegablemente el arte de Tell el Amarna es más rico en esquemas y también más flexible, pero tales refinamientos diagramáticos, por muy notables que sean, no deben



85. Pintura mural de la tumba de Ra-hotep, h. 2600 a.C.

extraviar al historiador hasta llevarle a hablar de una revolución naturalista. Proce-
der así es oscurecer el efecto cataclísmico del «milagro griego».

Nunca debemos olvidar que miramos el arte egipcio con la colocación mental
que todos hemos derivado de los griegos. Mientras demos por sentado que las
imágenes significan en Egipto aproximadamente lo mismo que significan en el
mundo posgriego, no podremos menos de considerarlas más bien pueriles e inge-
nuas. Los observadores del siglo XIX cayeron frecuentemente en este error. Descri-
bían los relieves y pinturas de las tumbas egipcias como «escenas de la vida coti-
diana» de los egipcios. Pero recientemente la señora Frankfort-Groenewegen, en
su libro *Arrest and Movement*, ha señalado que esta lectura usual resulta de nuestro
adiestramiento griego. Estamos acostumbrados a mirar todas las imágenes como si

fueran fotografías e ilustraciones, y a interpretarlas como reflejo de una realidad efectiva o imaginaria. Donde creemos ver una pintura del dueño de la tumba visitando a los campesinos de su finca (ilustración 85), el egipcio puede ser que viera dos diagramas distintos: el del muerto y el de las labores rurales. Difícilmente registrarían una realidad pasada; dan cuerpo a una poderosa presencia, la del muerto «vigilando» el trabajo de su finca.

La exacta función de tales imágenes alrededor de la sepultura de los poderosos es todavía materia de especulación. En este contexto, la palabra «magia» no lo explica suficientemente. Pero tal vez el mismo carácter del arte egipcio, con su énfasis puesto en la clara legibilidad, puede proporcionar una pista para aprehender la interacción de forma y función en dicho arte.

Lo que es probablemente la más antiua representación de un pintor en su trabajo viene de una cámara funeraria egipcia del Imperio Antiguo. Es la figura del nombre Mereru-ka, al que, cerca de la entrada de su tumba en Saqqara, se representa sentado ante su caballete, pintando jeroglíficos en una tabla (ilustración 86). Se ven los signos de las tres estaciones del año egipcio: la estación de la inundación, la del florecimiento, y la árida. No sabemos la finalidad de esta representación poco usual, pero se ha señalado que en otro lugar, en el ciclo de un templo, esos mismos jeroglíficos de las estaciones van acompañados de ilustraciones



86. *Mereku-ka pintando las estaciones*, h. 2300 a.C.; relieve.

de las ocupaciones típicas del año, tales como la siembra y la cosecha. Con lo cual resulta automáticamente sugerido que Mereru-ka, en su solemne acción de pintar las estaciones en las paredes de su tumba, explica lo que está implícito en todos los ciclos tempranos, hallados en tumbas, que representan la sucesión de las labores rurales del año. Muchas escenas en la rica tumba del propio Mereru-ka pueden interpretarse de este modo, y sólo podemos hacer conjeturas sobre la razón por la que quiso completarlas con aquella representación simbólica. Acaso sea significativo, en este orden, el hecho de que el ciclo en la tumba está inacabado. ¿Es posible que se prefiera el método más abreviado para completar, o para reemplazar, el ciclo completo? Tal vez no lo sepamos nunca; pero lo que parece verosímil es que los ciclos pictóricos y los jeroglíficos, las representaciones y las inscripciones, eran en el arte egipcio más intercambiables de lo que son para nosotros. Fue también Frankfort quien manifestó claramente el carácter pictográfico de las llamadas «escenas de la vida cotidiana» reflejada en las paredes de las tumbas: «Tenemos que "leerlas": la cosecha implica el arar, el sembrar y el segar; el cuidado del ganado implica el vadear y el ordeñar [...] la sucesión de las escenas es puramente conceptual, no narrativa, y los textos que acompañan a las escenas no tienen ningún carácter dramático. Los signos, observaciones, nombres, canciones y exclamaciones que iluminan la acción [...] no enlazan acontecimientos ni explican su desarrollo; son dichos típicos pertenecientes a situaciones típicas.»

Frankfort concluye que «la transcripción de un acontecimiento típico e intemporal significa a la vez una presencia intemporal y una fuente de dicha para el muerto». Pero si tienen razón los que ven el origen de estas escenas típicas en transcripciones pictográficas del ciclo de las estaciones, entonces el análisis de Frankfort pudiera tener más peso todavía. Porque, ¿dónde podría tener más sentido el re-presentar el ciclo anual, en típicas imágenes simbólicas, que en las paredes de una tumba destinada a conferir la eternidad a su habitante? Si podía así «vigilar» el regreso del año una y otra vez, quedaba para él aniquilado el paso del tiempo, el devorador de todo. El talento del escultor habría anticipado y perpetuado el recurrente ciclo temporal, y el muerto podía pues contemplarlo para siempre en aquella presencia intemporal de que habla Frankfort. En esta concepción de la representación, «hacer» y «registrar» se confundirían. Las imágenes representarían lo que fue y lo que siempre será y lo representarían todo a la vez, de modo que el tiempo se detendría en la simultaneidad de un inalterable ahora.

*¡Ah, felices, felices ramas! que no podéis despojaros
de las hojas, ni decir nunca adiós a la primavera;
y feliz melodista, incansado,
por siempre tocando canciones nuevas por siempre [...].*

Para Keats, dirigiéndose a las imágenes de la urna griega, había una dulce melancolía en el contraste entre el nunca cambiante reino del arte y la irrecobrable evanes-

cencia de la vida humana. Para el egipcio, la recién descubierta eternidad del arte pudo muy bien encerrar una promesa de que su capacidad de detener y conservar en claras imágenes serviría para conquistar aquella evanescencia. Tal vez no fuera tan sólo como hacedor de «cabezas sustitutas» y de otras residencias para el «ka», como el escultor egipcio podía recabar su derecho a la famosa apelación de «uno que conserva vivo». Sus imágenes tejen un conjuro para dominar la eternidad. No es, ni que decir tiene, nuestra idea de la eternidad, que se extiende infinitamente hacia atrás y hacia adelante, sino la antigua concepción del tiempo recurrente que una tradición posterior encarnó en el famoso «jeroglífico» de la serpiente que se muerde la cola. Es obvio que un arte «impresionista» no hubiera podido nunca servir a esa concepción. Sólo la total encarnación de lo típico en su forma más duradera e incambiable podía asegurar la validez mágica de aquellas pictografías para el «vigilante», que vería en ellas tanto su propio pasado como su eterno futuro, arrancados al flujo del tiempo.

IV

NO PODRÍA DARSE más conmovedor contraste con esta confianza en los conjuros del arte que un pasaje del contemporáneo de Platón, Eurípides, unos años más viejo que el filósofo, que también trata de una escultura tumbal. Cuando Alcestes está a punto de morir, su dolorido esposo Admeto habla de la obra que mandará hacer para consolarse:

*Y, modelado por la hábiles manos
de los artistas, en el lecho nupcial
será extendido tu cuerpo; junto a él me acostaré
y, enlazándolo con mis manos, gritaré tu nombre,
y podré creer que eres tú, mi querida mujer
a quien tengo entre mis brazos. Frío consuelo,
sin duda; pero así aliviaré el peso
de mi alma [...].*

Lo que Admeto busca no es un conjuro, ni siquiera una seguridad, sólo un sueño para los que están despiertos; en otras palabras, precisamente el estado de espíritu contra el que objetaba Platón, el eterno buscador de la verdad.

Platón, como sabemos, recordaba con nostalgia los inmutables esquemas del arte egipcio. En la obra de su ancianidad, las *Leyes*, habla con desaprobación de la licencia que los griegos conceden a sus músicos de «enseñar cualquier ritmo o melodía», y elogia a los egipcios, que tiempo atrás «fijaron la norma [...] de que la juventud de un Estado no debería practicar más que las actitudes y las músicas que son buenas: se las prescribe con todo detalle y se anuncian en los templos, y fuera de esta lista oficial se prohibía y todavía se prohíbe a los pintores y a todos los demás product-

res de actitudes y representaciones introducir cualquier innovación o invención, tanto en esas producciones como en cualquier otra rama de la música, que no sean las formas tradicionales. Y si vais a mirarlo, veréis allí las cosas pintadas o grabadas hace diez mil años (quiero decir lo que digo, no aproximadamente sino literalmente diez mil años) que no son en lo más mínimo mejores ni peores que las producciones de hoy, sino trabajadas con el mismo arte [...].»

¿Es acaso excesivo inferir que Platón vea en el estilo conceptual de Egipto una mayor aproximación al arte del hacedor de camas, que imita inalterables ideas en lugar de apariencias fugaces? Porque esto es precisamente lo que sugiere el pasaje famoso de la *República*. «¿Es una cama diferente de sí misma según que la miremos de lado o de frente o de cualquier otro modo? ¿O de hecho no difiere en absoluto, aunque parezca diferente [...]?» Es en primer lugar por esta razón —por su incapacidad de representar la cama según es en sí misma, y su necesidad de recoger en la pintura sólo un aspecto de ella— por la que el artista es condenado, en tanto que productor de fantasmas. Pero no es esto lo único. «Una misma magnitud, creo yo, no aparece igual vista de cerca o de lejos. Claro que no. Y unas mismas cosas parecen torcidas o rectas a los que las miran dentro del agua o fuera, o cóncavas o convexas, debido a parecidos errores de visión en los colores, y está claro que mil confusiones de esta especie se dan en todas las almas. De modo que la pintura de los objetos, al explotar esta debilidad de la naturaleza, no queda muy lejos de la brujería, como la prestidigitación y muchos otros ingenios parecidos.» La imagen conjurada por el arte no es de fiar ni es completa, apela a la parte baja del alma, a la imaginación y no a la razón, y por consiguiente es una influencia corruptora a la que hay que proscibir.

Para nosotros, que hemos vivido toda nuestra vida con la herencia del arte griego y posgriego, puede requerir una gran dosis de imaginación histórica el recobrar la excitación y el escándalo que las primeras imágenes ilusionistas tuvieron que provocar en quienes las vieron en los escenarios o en las paredes de las casas griegas. Hay razones para pensar que tal cosa no ocurrió antes de la época de Platón, y que su estallido contra los trucos de la pintura era un estallido contra el «arte de vanguardia». Porque hasta el período de Platón, a mediados del siglo IV, no empezó la revolución griega a encaminarse hacia su clímax, y los artificios del escorzo a unirse con los del modelado por luz y sombras para producir la posibilidad de un auténtico *trompe l'oeil*. Si situamos el inicio de la revolución hacia mediados del siglo VI, cuando el arte arcaico empieza a cobrar vida, a los griegos les costó unos doscientos años, apenas más de seis generaciones, el llegar a aquel punto. ¿Cómo lograron, en tan breve intervalo de tiempo, lo que fue denegado a los egipcios, a los mesopotámicos, incluso a los minoicos? Es obvio que sólo un cambio total en la función del arte puede explicar tal revolución. Conviene aquí recordar que el ataque de Platón no se dirige tan sólo contra las artes visuales. Lo cierto es que él usa los trucos del pintor únicamente como ilustración de una cuestión más decisiva: la proscripción de Homero de la república ideal. Las artes tienen que abolirse, nos dice, porque difuminan la única distinción que a Platón le importaba, la que separa a la verdad de la falsedad. No es que Platón no supiera apreciarlas: nada indica tal cosa. Pero él habría

argumentado que ya es bastante difícil discriminar entre el conocimiento científico y el mito, entre la realidad y la mera apariencia, sin interponer un reino crepuscular que no es ni lo uno ni lo otro.

Ahora bien, precisamente el descubrimiento de tal reino crepuscular, de los «sueños para los que están despiertos», constituye tal vez el descubrimiento decisivo de la mente griega. Para la mente ingenua —o no sofisticada, lo cual podemos entender como no influida todavía por las ideas de los sofistas— una historia es o verdadera o falsa. Los relatos de acontecimientos míticos y las crónicas de batallas son acogidos como información sobre sucesos reales. Incluso hoy, la idea de la «ficción» no es inmediatamente accesible a todo el mundo. John Forsdyke ha mostrado con cuánto recelo los griegos admitieron en su seno a aquella recién llegada, cómo incluso ellos temían la vergüenza de haberse dejado engañar por un mentiroso. Nadie ha contado todavía la historia de la gradual emancipación de la ficción consciente respecto al mito y a la parábola moral. Obviamente, el tema no puede abordarse aislándolo del nacimiento de la razón crítica en la cultura griega. Pero lo que interesa aquí es su repercusión sobre la historia del arte. Es tentador, en efecto, pensar que el impacto de aquella idea es lo que llevó a emancipar la imagen visual de la fase cuasi pigmaliónica del «hacer». El impacto tuvo que dejarse sentir primeramente allí donde el reino de la poesía coincide con el del arte, en la esfera de la ilustración.

Conozco a una niña que se tornó preocupada y pensativa en unas navidades, cuando muchas felicitaciones empezaron a llegar a su casa. ¿Cómo decidir cuál era la representación «correcta» del Nacimiento? Es muy natural el plantear la pregunta, que incluso ocupó las mentes de teólogos cristianos tanto en Oriente como en Occidente. Pero cuando se la plantea con toda seriedad, la ilustración, en nuestro sentido del término, no puede existir. Requiere la libertad del artista para figurarse por su cuenta cómo pudo ser la escena del celestial niño en el establo y de los pastores que iban a adorarle.

Ahora bien, esta libertad no parece haberse dado en el antiguo Oriente. En este punto, me satisface poder referirme a los resultados de un coloquio sobre la narración en el arte antiguo, que recientemente reunió en Chicago a eminentes expertos en varios campos. El arte egipcio apenas conoce la ilustración narrativa en nuestro sentido. No se encuentran ciclos mitológicos refiriendo las hazañas de dioses y héroes. Se dan sólo algunas pictografías fijadas, que seguramente se creía simbolizaban la verdad. Y la actitud de las culturas mesopotámicas no puede haber sido muy distinta. Es difícil para nosotros interpretar las escenas en los sellos cilíndricos y monumentos semejantes, pero ninguno parece ser una evocación libre de acontecimientos mitológicos como los que conocemos por las artes de Grecia y sus sucesores.

Se ha sugerido que tal limitación se debe a una limitación de los medios, que impedía al arte pregregio el evocar una escena de apariencia viva. Sus estereotipos de gestos y grupos, su inhabilidad para representar la locación espacial, hacían imposible un arte de la narración mitológica. Es la hipótesis sostenida en el coloquio de

Chicago por el especialista en arte griego, profesor Hanfmann, que resume sucintamente la opinión predominante: «Cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron un método convincente para representar el cuerpo humano, pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó el carácter de la narración griega.»

Como el lector habrá adivinado, me siento impelido a proponer la hipótesis opuesta: cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron el carácter de la narración griega, pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó los métodos de representación del cuerpo humano; y bastante más que esto.

¿Cuál es, en efecto, el carácter de la narración griega, según lo conocemos por Homero? Dicho brevemente, le interesa no tan sólo el «qué» sino también el «cómo» de los acontecimientos míticos. Claro que esta distinción no es muy estricta. No puede darse un relato de acontecimientos que no incluya descripción de una u otra especie, y nadie sostendrá que la epopeya de Gilgamesh o el Antiguo Testamento carecen de escenas vívidas. Pero tal vez se da de todos modos una diferencia en la manera como Homero presenta los incidentes frente a Troya, los mismos pensamientos de los héroes, o la reacción del hijito de Héctor que se asusta de las plumas del casco de su padre. El poeta es aquí un testigo ocular. Si se le preguntara cómo podía saber tan exactamente lo ocurrido, apelaría a la autoridad de la Musa que se lo contó todo y permitió que su visión interior atravesara el abismo del tiempo. No sabemos si los pintores y los escultores invocaban un refrendo similar, cuando empezaron a aventurarse por el terreno de la auténtica narración mitológica. Pero era forzoso que se siguiera una consecuencia: en una ilustración narrativa, es imposible mantener ninguna distinción entre el «qué» y el «cómo». Una pintura de la creación no nos dirá tan sólo, como las Sagradas Escrituras, que «en el principio creó Dios el cielo y la tierra». Tanto si quiere como si no, el artista pictórico tiene que incluir información suplementaria sobre la manera como Dios operó, e incluso a qué «se parecían» Dios y el mundo en el día de la creación. La Iglesia cristiana ha tenido que batallar con este indeseado concomitante de la ilustración desde los primeros inicios de los ciclos bíblicos. Puede muy bien ser la misma dificultad lo que retuvo a las culturas más antiguas de lanzarse a la narración pictórica de temas sacros. Pero allí donde el poeta tenía la licencia de variar y bordar sobre el mito y de demorarse en el «cómo» al relatar los acontecimientos épicos, quedaba la vía abierta para que el artista visual hiciera lo mismo.

Sin tal libertad, el artista no hubiera podido atacar un tema como el juicio de Paris, ya que ¿cómo podía traducirlo sin añadir nada a la historia escueta? Lo cual no quiere decir que inventara deliberadamente. Al contrario. En un principio hizo probablemente lo que sabemos que los artistas hacen en tales circunstancias: buscó a su alrededor un esquema existente que se prestara a la adaptación. Se ha conjeturado que las primeras ilustraciones de dicha historia son adaptaciones de una imagen cültica tradicional que representaba a Hermes guiando a las Tres Gracias. En el famoso vaso «póntico» del siglo VI (ilustración 87) esta fórmula hierática es todavía perceptible, pero está claro que el artista se divirtió intentando representar la curiosa historieta de las tres diosas enfurecidas, guiadas hacia el gran concurso de belleza por



87. *El juicio de Paris*, vaso pónico, siglo VI a.C.

Hermes y un viejo barbudo. No sabemos si su público encontró la versión muy convincente, pero de no ser así, tanto mayor incentivo para probar otra vez, para corregir la fórmula, y para aproximarla más a una narración plausible. La copa de Berlín, procedente del taller de Hierón y Macrón (ilustración 88), puede ser representativa del éxito que alcanzarían tales esfuerzos sucesivos. Ahora podemos ver mucho mejor cómo estaban las cosas cuando el dios saludó al príncipe pastor, cómo Atenea le hacía una seña con la mano, cómo Hera guardaba una digna reserva ajustada a su carácter, y cómo Afrodita, rodeada y adornada por Cupidos alados, tenía la victoria asegurada. Pero incluso este relato es todavía «conceptual», orientado hacia aquella casi pictográfica claridad de forma que el arte griego heredó de Egipto, donde servía a fines tan distintos. El pastor con sus cabras es más un hermoso pictograma que una evocación visual del monte Ida en aquel decisivo momento, y por tanto a los artistas se les ofrecían toda suerte de incentivos para explorar la posibilidad de un escenario convincente, en el cual situar al héroe entre convincentes luz y espacio. No



88. *El juicio de Paris*, de una copa hecha por Hierón y Macrón, h. 480 a.C.



89. *Paris en el monte Ida*,
pintura mural pompeyana, siglo I.

es sin duda un accidente el que los trucos del arte ilusionista, la perspectiva y el modelado por sombreado, se enlazaban en la antigüedad clásica con el diseño de escenografía teatral. Allí, en el contexto de piezas basadas en los antiguos relatos míticos, la reactualización de los acontecimientos según la visión y la intuición del poeta alcanza su clímax, y es progresivamente asistida por las ilusiones del arte. La documentación de aquel proceso se ha perdido para siempre, pero una pintura mural pompeyana de Paris en el monte Ida (ilustración 89) puede ilustrar su dirección. Aquí el artista nos invita a representarnos al pastor, ocioso y soñador junto al santuario rural, antes de que la pelea de las diosas acabara para siempre con la paz del hogar.

En toda la historia del arte occidental encontramos esta interacción constante entre la intención narrativa y el realismo pictórico. Preguntarse qué apareció primero, la idea de evocación o los medios de representación, puede por consiguiente parecer un ejercicio bastante ocioso. Pero cuando nos enfrentamos con los orígenes de toda esta tradición, con el problema de la causa de la revolución griega,

tales especulaciones pueden ayudar al menos a formular de modo nuevo el conjunto de la cuestión. Lo que quisiéramos saber es si en el Oriente pregregio se dio la idea de una imagen convincente, no sólo eficaz o clara. ¿Existe algún pasaje en un texto prehomérico que pueda compararse con la descripción, en la *Odisea*, de un broche de oro?

«Había una figura en su cara: un mastín que aprisionaba con sus patas delanteras a un cervatillo moteado y lo desgarraba mientras se debatía. Todo el mundo admiraba la ejecución, con el mastín desgarrando y ahogando al cervatillo, y el cervatillo con las patas tensas en sus esfuerzos por escapar: y todo estaba hecho en oro.»

No sabemos decir a qué podía parecerse el broche que los oyentes de Homero imaginaban por esta descripción. Tal vez a nosotros la escena no nos daría tanta impresión de vividez. Pero en nuestro contexto lo que más importa saber es cómo lo veían ellos: la actitud, o el instrumental mental, que se entrega a la evocación de la escena de caza e intenta imaginar con el artista cómo el mastín se arrojó a matar y cómo la víctima se debatía. Una tal actitud, ¿no debía inevitablemente poner en marcha la «reacción en cadena» de que habla el profesor Hanfmann?

No quiero pretender que la existencia de la poesía homérica baste por sí sola para explicar la aparición del arte griego. En la antigua India, por ejemplo, el desarrollo de la epopeya y del teatro no produjeron la misma consecuencia, pero a la India le faltaban la tradición egipcia de imaginería. Si es lícito aplicar aquí la distinción escolástica entre las condiciones necesarias y las suficientes, mi hipótesis sería meramente que la libertad de narración homérica era tan necesaria como la heredada habilidad artesana para abrir el camino para la revolución griega.

V

SI TENGO RAZÓN, la visión tradicional del despertar del arte griego, según la he presentado al principio de este capítulo, es posible que dé una idea algo engañosa de la sucesión de acontecimientos. Al aceptar aquella historia de la figura erecta más o menos en aislamiento, sugerimos a la Bella Durmiente, pero nos falta el beso que da la vida. ¿No es acaso mucho más verosímil que los descubrimientos que infundieron vida a la estatua erecta aislada se hicieron primero en contextos narrativos que requerían una recreación convincente de una situación: por ejemplo, en los grupos narrativos de los frontones, con su evocación dramática de episodios míticos?

Esto no significa necesariamente que la revolución griega fue más súbita de lo que pensábamos, o que debamos desdeñar las bien ordenadas secuencias de *kou-roi*. En arte, ninguna revolución puede ser del todo abrupta sin hundirse en el caos, porque ya hemos visto que ningún intento de crear una imagen escapa al ritmo de esquema y corrección. Para crear aquel reino de mimesis contra el que



90. El sacerdote Kuy-Em-Sneuy,
h. 2400 a.C.; madera.

Platón objetaba, el artista griego, como todo artista necesitaba un vocabulario que sólo podía articularse mediante un proceso gradual de aprendizaje. Nadie pone en duda que los arqueólogos están en lo cierto cuando ven el punto de partida de aquel vocabulario en el arte del antiguo Oriente; pero ¿no pueden los griegos haberlo modificado y adaptado precisamente porque lo usaban para un fin distinto? En otras palabras, se enfrentaban con él provistos de otro instrumental mental, y por consiguiente lo veían con ojos distintos.

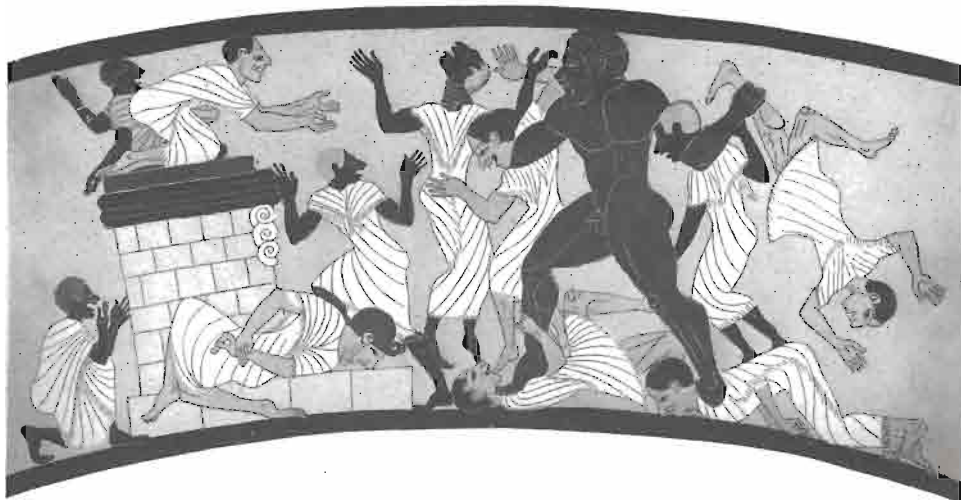
En cuanto los griegos, en efecto, miraron el tipo de figura egipcio desde el aspecto de un arte que desea «convencer», no cabe duda de que les planteó la cuestión de por qué no parece convincente. Es la reacción que expresamos cuando hablamos de su «postura rígida». Podría replicarse que esta misma reacción se debe a nuestra educación griega; los griegos nos enseñaron a preguntar: «¿Qué postura tiene?», o incluso: «¿Por qué tiene esta postura?» Tratándose de una obra de arte pre-griego, puede ser que carezca de sentido plantear tal cuestión. La estatua egipcia no representa un hombre rígidamente erguido ni un hombre con naturalidad (ilustración 90): su asunto es el qué, no el cómo. Es posible que el pedir más le hubiera hecho a un artista egipcio el mismo efecto que a nosotros nos haría el que alguien preguntara qué edad o qué carácter tiene el rey del ajedrez.

No tenemos documentos tempranos para demostrar que los griegos empezaron a hacer tales preguntas «inapropiadas», pero textos tardíos ilustran el hecho de que, desde un nuevo punto de vista, el arte egipcio provocaba estos malentendidos. Hemos visto, después de todo, que Platón consideraba que los relieves egipcios representaban ciertas *posturas* santificadas. Sabemos también que Heliodoro no alcanzaba a entender por qué los egipcios representaban a sus dioses con los pies paralelos, y sugirió que aquello quería simbolizar su celebridad. Pero el más revelador documento de este cambio de actitud hacia la imagen simbólica no concierne a una obra egipcia, sino griega arcaica, y el modo como se la reinterpretó en un contexto narrativo, en una época tardía. La vida de Apolonio por Filostrato nos informa de que en Olimpia había una estatua arcaica de un cierto Milón, de pie encima de un disco con los pies juntos; en la mano izquierda tenía una granada; los dedos de la mano derecha estaban extendidos y muy juntos. «La gente de Olimpia creía que aquellos rasgos mostraban que Milón había sido tan

inflexible y firme que no había modo de convencerle de que se moviera de donde estaba; y éste es el sentido de los dedos juntos [...] y por qué parece que no hay modo de separarlos [...] por mucho que uno se esfuerce [...].» Apolonio estaba mejor enterado. Explicó a sus guías que aquellos rasgos extraños se debían al estilo arcaico de la escultura.

No pretendo aducir este documento del siglo III de nuestra era como prueba decisiva para actitudes que supongo se dieron unos mil años antes. Pero existen indicaciones en obras de arte que confirman que los griegos del período arcaico propendían efectivamente a leer los pictogramas de Egipto como si fueran representaciones de una realidad imaginada. El ejemplo más evidente y más divertido es el llamado vaso de Busiris, en Viena, del siglo VI a. C. (ilustración 91). Poca duda cabe de que esta representación humorística de las hazañas de Heracles entre los egipcios fue inspirada por figuraciones egipcias de alguna campaña victoriosa. Nos es familiar el tipo de crónica pictórica que presenta la figura gigantesca del faraón frente a una fortaleza enemiga, con sus diminutos defensores suplicando compasión (ilustración 92). Dentro de las convenciones del arte egipcio, la diferencia de escala señala la diferencia de importancia. Para el griego que miraba las imágenes como evocaciones de un acontecimiento posible, el tipo tiene que haber sugerido la historia de un gigante entre pigmeos. Y así convierte al faraón en Heracles haciendo desastres entre los canijos egipcios. La pictografía de una ciudad entera se convierte en un altar real al que se han subido dos de las víctimas, y se han subido en vano, extendiendo las manos en cómica desesperación. Muchos de los gestos de este vaso son paralelos a los de relieves egipcios, y sin embargo su sentido se ha transformado: esos hombres no son ya representantes anónimos de una tribu derrotada, sino personas individuales-risibles, desde luego, en su confusión indefensa, pero nuestra misma risa presupone un esfuerzo imaginativo por ver la escena representada ante nosotros, por pensar no sólo en el «qué», sino también en el «cómo».

Una vez que este esfuerzo de simpatía imaginativa se da por supuesto, el curso del arte se encamina hacia nuevos continentes de la experiencia humana. Cuando a un artista griego situado en el fin de aquella tradición se le encargó la tarea de glorificar una victoria histórica, no creó una yuxtaposición de pictografías sino aquella gran pintura de historia, la batalla de Alejandro y Darío, de la que la copia pompeyana en mosaico (ilustración 94) nos da por lo menos una idea. No hace falta dudar de que el artista y su cliente querían celebrar el triunfo de Alejandro. Pero lo que se nos invita a compartir no es sólo el triunfo de la victoria sino también la tragedia de la derrota. La actitud desesperada del rey derrotado (ilustración 93) puede derivar en último término de aquellos símbolos de entrega indefensa que conocemos por las crónicas del antiguo Oriente, pero en el contexto de la representación de un testigo ocular adquiere un nuevo sentido: nos obliga a mirar la escena de la matanza no sólo a través de los ojos de los vencedores, sino también a través de los del hombre que huye. Percibimos cómo mira atrás, angustiado, hacia el joven Alejandro, que acaba de atravesar con su lanza un



91. *Hércules matando a Busiris y sus seguidores*, de un vaso griego del siglo VI a.C.

noble persa; el pánico se ha apoderado del ejército persa, los guerreros han caído, los caballos se encabritan. El audaz escorzo de las figuras de primer término, el persa caído cuya cara se refleja en su escudo, todo nos absorbe e introduce en la escena. Nos vemos obligados a separar unas de otras las confusas figuras para reconstruir mentalmente lo que ocurre, y al demorarnos así en la situación llegamos a compartir la experiencia de los personajes. Creo que una reacción no puede separarse de la otra. Una vez que estamos «dispuestos» para esta suerte de llamada a nuestra imaginación, probaremos siempre a mirar a través del cuadro hacia el espacio imaginado y las imaginadas mentes detrás de su superficie.



92. *Seti I ataca una ciudad de Canaán*, h. 1300 a.C.; relieve.



93. La derrota de Darío (detalle de la ilustración 94).



94. Victoria de Alejandro sobre Darío, mosaico pompeyano, h. 100 a.C.



95. *Doncella cogiendo flores*, pintura mural de Stabia, siglo I.

Aquí, pues, tenemos otro eslabón en aquella «reacción en cadena» de que habla el profesor Hanfmann. El arte narrativo lleva forzosamente al espacio y a la exploración de los efectos visuales, y a su vez la lectura de tales efectos requiere un «aparato mental» de especie diferente del apropiado para la runa mágica con su duradera potencia. Pero Platón tenía razón al sentir que algo se había sacrificado en aquel cambio: la función intemporal de la imagen poderosa, el faraón dominando para siempre a sus enemigos, tenía que abandonarse en favor de un imaginario fugaz instantáneo, que fácilmente podía tentar a un artista a la trivialidad.

Para nosotros, este elemento de sacrificio implicado en todo arte naturalista ha quedado algo oscurecido por el hecho de que el hablar de «arte griego» evoca para la mayoría imágenes de escultura más que de pintura. Sin embargo, es en la pintura donde la reducción a un momento del tiempo y a un ángulo de visión tiene que representar la pérdida más obvia. Recordemos que ésta es una de las insuficiencias que Platón reprochaba al pintor, que no puede representar la cama según es sino sólo según aparece desde un lado. Si un cuadro tiene que transformarnos en actores

de una escena imaginaria, tiene que sacrificar aquella integridad diagramática que exigían las anteriores funciones del arte. Plinio nos ha preservado la observación de un crítico helenístico que elogiaba la habilidad del famoso pintor Parrasio para crear la ilusión de rotundidad mediante los contornos de sus figuras. Esto, leemos, es la parte más sutil de la pintura, «porque el contorno tiene que redondearse y terminar de tal manera que promete algo que está detrás, de modo que muestra precisamente lo que disimula». Es un pasaje que ha suscitado muchos comentarios perplejos. Pero creo que si comparamos cualquier figura conceptual del arte pregregio o griego temprano con los milagros de figuras moviéndose libremente según las cono-



96.

comemos por las pinturas murales clásicas (ilustración 95) podemos intuir en qué consistía el triunfo de Parrasio. Sus figuras sugieren lo que ya no podían mostrar. Sentimos la presencia incluso de los rasgos que no vemos, de modo que es capaz de mostrarnos una muchacha que baila y que gira en el cuadro, imagen que hubiera carecido de todo sentido para cualquier artista pregregio. Imaginemos a Pígalión creando una figura con un solo brazo, o una cabeza sin ojos. La figura en el espacio sólo puede concebirse cuando hemos aprendido a verla como un signo que se refiere a una realidad exterior, imaginada. Se espera de nosotros que sepamos que el brazo tiene que estar allí pero que el artista no podía verlo desde donde se encontraba, y tampoco podemos nosotros.

Es posible que este saber no sea muy difícil de adquirir, pero exige un ajuste del instrumental mental. Ciertos psicólogos que querían poner a prueba el gusto de los aborígenes australianos y les presentaban imágenes de pájaros (ilustración 96) se vieron desconcertados al ver que a los nativos les «desagradaba la ausencia de una representación íntegra, como cuando faltaba una pata de un pájaro por la necesidad de expresar la perspectiva». En otras palabras, estaban de acuerdo con la objeción de Platón a los sacrificios del ilusionismo.

Recordemos que esta cuestión de la imagen incompleta también desempeña su parte en el contexto del arte egipcio: la mutilación de los signos jeroglíficos que hay que evitar para que no dañe al muerto. No existe tal vez confirmación más fuerte de la necesidad de que la imagen poderosa sea completa, que este efecto de un tabú. Y arroja una luz inesperada sobre el logro del arte griego que rompió aquel maleficio en pro de la ilusión. En conjunto, pues, no es del todo fantástico comparar la «conquista del espacio» griega con la invención de la aviación. La atracción gravitatoria que los inventores griegos tuvieron que superar fue la atracción psicológica hacia la imagen «conceptual» distintiva que había dominado la representación hasta entonces y contra la que todos tenemos que luchar cuando aprendemos las técnicas de la mimesis. Sin aquellos esfuerzos sistemáticos, el arte no hubiera nunca podido remontarse, en alas de la ilusión, hasta la ingrátida zona de los sueños.

Punto 16
vid 72

VI

NI QUE DECIR TIENE que, en tal desarrollo, es artificial separar lo que llamamos «forma» de lo que llamamos «contenido», ya que esa reconstrucción imaginativa que el nuevo tipo de arte requiere del contemplador abarca ambas cosas. Hay otro pasaje famoso en los escritos de Plinio que también se refiere a una figura incompleta, pero esta vez la demanda a la imaginación es incluso mayor: leemos que Timante pintó el sacrificio de Ifigenia, y expresó de modo tan magistral la pena de los que rodeaban a la muchacha, que cuando llegó al padre, Agamenón, tuvo que sugerir el culmen de la tristeza representándole con la cara cubierta por el manto, un mundo cerrado dentro del mundo del cuadro, que suscitó la admiración de los oradores clásicos.

En una pared de una casa de Pompeya hay una pintura que refleja este motivo (ilustración 97). No es una gran obra de arte, y la misma crítica se aplica a otras copias de obras griegas halladas en Italia y en otras partes. Pero dicha crítica ha tendido a oscurecer la más asombrosa consecuencia del milagro griego: el mero hecho de que se hicieran copias para las casas y jardines de las personas cultas. Esta industria de ejecutar reproducciones para la venta, en efecto, supone una función de la imagen que el mundo pregregio ignoró por completo. La imagen ha sido arrancada del contexto práctico para el que fue concebida y se la admira y disfruta por su belleza y su fama, o sea, simplemente dentro del contexto del arte. Porque ésta es la consecuencia final de aquella gran «reacción en cadena». La creación de un reino imaginativo llevó a reconocer la existencia de lo que llamamos «arte», y a la exaltación de los espíritus excepcionales que eran capaces de explorar y ampliar aquel reino.

Puede sonar a paradoja el decir que los griegos inventaron el arte, pero, desde este punto de vista, es una mera y sobria comprobación de un hecho. Rara vez nos damos cuenta de lo mucho que este concepto debe al espíritu heroico de aquellos descubridores cuya actividad se desarrolla desde 550 a 350 a.C. Porque la historia de aquellos años, según se refleja en Plinio o Quintiliano, fue transmitida como una epopeya de conquista, una historia de invenciones. Cuando Quintiliano decía que la retorcida actitud del *Discóbolo* de Mirón era «particularmente digna de alabanza por su novedad y dificultad», codificaba un criterio de crítica que enlazaba al arte con la solución de problemas. Los nombres de los artistas que descubrieron nuevos efectos para aumentar la ilusión y la vividez, los nombres de Mirón y Fidias, de Zeuxis y Apeles, pervivieron en la historia y han conservado su magia a pesar de que no conocemos ni una obra de sus manos. La leyenda de sus triunfos siguió siendo tan poderosa en la historia del arte occidental como las obras que las excavaciones recuperaban. Los escritores del Renacimiento se hacía eco de las anécdotas que ensalzaban la capacidad de la pintura para engañar a la mirada: precisamente el rasgo por el que Platón desaprobaba el arte y prefería las leyes inmutables del canon egipcio.



97. *El sacrificio de Ifigenia*, pintura mural pompeyana, siglo I.

La revolución griega merece su fama. Es única en los anales de la humanidad. El hecho deberían reconocerlo incluso los que comparten con Platón el gusto por lo arcaico y lo ritualístico. Lo que la hace única son precisamente los esfuerzos dirigidos, las continuas y sistemáticas modificaciones de los esquemas del arte conceptual, hasta que el «hacer» quedó reemplazado por la equiparación con la realidad gracias a la nueva técnica de la mimesis. Nos engañamos sobre el carácter de dicha técnica si hablamos de imitación de la naturaleza. A la naturaleza no se la puede imitar o «transcribir» sin primero despedazarla y luego recomponerla. Y esto no es resultado únicamente de la observación, sino de la experimentación incesante. En este punto, también, el término de «observación» ha tendido a desorientar más que a iluminar.

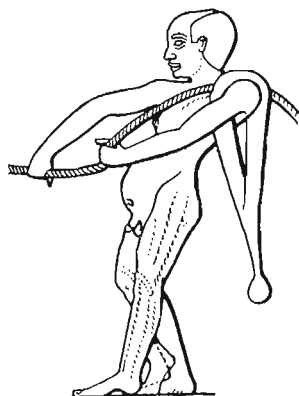
No hay razón alguna para creer que los artistas griegos ofrecieron un inventario visual del mundo más completo o más exacto que el arte de Egipto, Mesopotamia o



98. *Leona bajo una palmera*, palacio de Asurbanipal, h. 650 a.C.

Creta, Antes bien, en aquellas culturas tempranas los esquemas de animales o plantas eran a menudo refinados hasta un grado asombroso. Es perfectamente lícito preguntarse si el arte griego produjo nada que superara en este respecto a la *Leona bajo una palmera* del palacio de Asurbanipal (ilustración 98). Después de todo, el arte griego del período clásico se concentró en la imagen del hombre casi con exclusión de todo otro motivo, e incluso en la representación del hombre quedó fijado en ciertos tipos. Esto no se aplica sólo al tipo físico idealizado que todos asociamos con el arte griego. Incluso en la representación del movimiento y del ropaje el repertorio de la escultura y de la pintura griegas ha resultado ser extrañamente limitado. Se da un número restringido de fórmulas para la representación de figuras de pie, corriendo, luchando, o cayendo, que los artistas griegos repitieron con relativamente escasas variaciones durante un largo período. Tal vez si se hiciera un censo de tales motivos, se descubriría que el vocabulario griego no es mucho más amplio que el egipcio.

No es ni siquiera necesariamente cierto que observaciones individuales tales como la existencia de sombras o de escorzos no fueron hechas nunca por artistas pre-griegos. Se dan ciertos impresionantes ejemplos de tales observaciones en el arte mexicano, que refutarían la aseveración de Schäfer, de que tales desviaciones respecto a los modos conceptuales dependen directamente de la revolución griega. Pero el propio Schäfer señaló atinadamente que lo interesante de los casos aislados de tales desviaciones, que pueden encontrarse incluso en Egipto, es que quedaron sin conse-



99. *Hombres tirando de una cuerda*, relieve de la mastaba de Ti, Saqqara, h. 2400 a.C.

cuencias. No se integran en la tradición que hay que mejorar y ampliar, como en Grecia. Por el contrario, uno tiene la impresión de que son accidentes, mutaciones fortuitas eliminadas por un proceso de selección natural. Un escrutinio cuidadoso del arte del Antiguo Imperio en Egipto revela figuras tan vívidas y poco convencionales como la del hombre que tira de una cuerda, de la mastaba de Ti (ilustración 99), que parecería audaz incluso en un relieve griego arcaico. Pero desde el punto de vista de la función, tal vez se estimó que la figura estaba fuera de lugar, y a medida que el arte egipcio se desarrollaba, tales variantes son menos frecuentes. Acaso los tabúes desempeñaron un papel en aquel proceso de eliminación. Pero lo principal, podemos dar por supuesto, es que la tradición misma produjo aquel efecto. Nada tiene tanto éxito como el éxito, y nada sobrevive tanto como la supervivencia. El mero hecho de que ciertas imágenes habían sobrevivido a lo largo de incontables períodos tuvo que parecer una garantía de su potencia mágica.

Es bien sabido que a pesar de dichas fuerzas de inercia las artes del antiguo Oriente no eran tan estáticas como Platón se figuraba. Pero aquel ajuste gradual, e incluso los sobresaltos dramáticos del período de Amarna, no deberían equipararse de ningún modo con la revolución que hemos descrito. En la historia del arte, no es lícito difuminar la diferencia entre un cambio de función y un cambio en el tratamiento formal.

También el arte clásico pasó por una evolución, por un proceso de selección después de su período heroico. Pero no es un accidente el que Plinio y Quintiliano terminen su historia con Lisipo, que decía de sí mismo que los artistas anteriores habían representado a las personas tal como son, mientras que él las representaba tal como aparentan ser. La conquista de las apariencias, lo bastante convincente para permitir la reconstrucción imaginativa de acontecimientos mitológicos o históricos, significó el fin del arte clásico en más de un sentido. El ascenso de las nuevas religiones orientales entró en conflicto con aquella función. Tal vez la inevitable trivialización de la imagen que era consecuencia de la divulgación de las técnicas y del goce



100. *El emperador Justiniano y su séquito*, mosaico, San Vitale, Rávena, h. 550.

en el virtuosismo hicieron vulnerable el arte de la mimesis. Ya en tiempos de Augusto se dan signos de una reversión del gusto hacia formas de arte más tempranas, y de admiración por las misteriosas formas de la tradición egipcia. Quintiliano habla de entendidos que prefieren el arte austero de los griegos «primitivos» a las más perfectas obras maestras de tiempos posteriores. Así pues, acaso el derrumbe de los criterios clásicos vino preparado por una falta de convicción. Y sin embargo, no pienso que este derrumbe deba interpretarse como otra revolución en favor de nuevos ideales. Lo que ocurrió entonces se parece mucho más a otro proceso de selección natural, no a un esfuerzo concertado por un equipo de innovadores, sino a la supervivencia del más apto; en otras palabras, a la adaptación de las fórmulas a las nuevas exigencias del ceremonial imperial y de la revelación divina. En el curso de aquella adaptación, fueron descartándose gradualmente los logros del ilusionismo griego. A la imagen no se le preguntaba ya por el cómo y el cuándo: quedaba reducida al qué del recital impersonal. Y al cesar el contemplador de interrogar a la imagen, cesó el artista de interrogar a la naturaleza. No se criticaba ni corregía el esquema, y el resultado fue la gravitación natural hacia el estereotipo mínimo, hacia el «monigote» del arte rural. Al sacrificio de Ifigenia le sigue el sacrificio de Isaac según aparece en las paredes de la sinagoga de Dura-Europos (ilustración 79).

No está de moda el llamar a tal reorientación una «decadencia» y, en verdad, se

hace difícil usar tal palabra cuando uno se encuentra en San Vitale en Rávena (ilustración 100). El brillo de los mosaicos, la intensa mirada del emperador en adoración, la dignidad ceremonial de la escena, muestran que la imagen ha recobrado algo de la potencia que tuvo un día. Pero debe su fuerza precisamente a este contacto directo con el contemplador. Ya no espera a ser solicitada e interpretada, sino que pretende sobrecogerle y obligarle a la sumisión. El arte se ha vuelto otra vez un instrumento, y de un cambio de función resulta un cambio de forma. El icono bizantino no es concebido como «ficción» libre; en cierto modo, participa de la naturaleza de una verdad platónica. Incluso los ciclos narrativos de la Iglesia bizantina, como ha mostrado Otto Demus, no deben entenderse ya como una expresión imaginativa de un acontecimiento pasado. Señalan el ciclo anual de las fiestas y la intemporal reactualización de la vida de Cristo en la liturgia de la Iglesia. Es la mayor aproximación a concepciones pregregias que el arte podía lograr después de la revolución griega. No es sorprendente que llevara a una concentración en los rasgos distintivos y diera en restringir el libre juego de la imaginación tanto en el artista como en el contemplador. Pero ni en Oriente ni en Occidente eliminó nunca el arte medieval los descubrimientos del arte griego, las modificaciones del esquema mediante el *escorzo* y el modelado por luz y sombra. La herencia clásica, en efecto, permanecía implícita en la ilustración de la historia evangélica, que desafiaba a la imaginación de poetas y artistas, hasta que los medios de aumentar el naturalismo de las representaciones volvieron a ser objeto de un estudio sistemático.