

La circunstancia social en el arte

Escribe: LUIS VIDALES

— IV —

PLASMACIONES DE LA ESTRUCTURA SOCIAL EN EL ARTE DE GRECIA

SEGUNDA Y ULTIMA PARTE

En el siglo IV antes de Cristo ya Grecia se había transformado. La guerra del Peloponeso, entre Esparta, Atenas y Corinto, había sido la expresión material de esta transformación. En el orden plástico, la primera manifestación en el campo de la arquitectura es la de la ausencia de monumentos de gran dimensión. Ahora aparecen el *tholos*, en Apidau-ro; el *filipeión*, construido por Filipo, en Olimpia, la *linterna de Lisícrates*, que alcanza el menor tamaño, erigido para conmemorar un triunfo dramático, en Atenas. Estéticamente, por las molduras y los adornos, y la *finura*, el *tholos* ha sido considerado como de estilo más puro que el propio Erecteo. La *linterna* es una *elegante y graciosa* rotonda, en la que además aparece un rasgo estilístico de señalada importancia en el arte griego: ostenta un remate de acantos, el tema que habría de servir de base al orden compuesto corintio.

Intencionalmente se han subrayado las calificaciones que suele recibir en la Historia del Arte este tipo de arquitectura. Ellas son las que corresponden al gusto de una nueva sociedad. En primer lugar, ya no son templos; en segundo lugar, la misma reducción de las proporciones nos habla de obras que no requieren ya un exceso de operarios, pero sí de "finos" creadores; en tercer lugar, la escultura había huído ya de la arquitectura, para la que no había campo en estas mínimas obras de forma circular. En una palabra, en estas expresiones plásticas se plasma la propia constitución constelar de las comunidades griegas, en marcha hacia las disociaciones sociales y, obviamente, económicas.

* * *

La escultura no hace más que ratificar este fenómeno, al perder su tradicional carácter monumental e, igualmente, al modificar los temas he-

roicos de la vieja mitología, para dar campo a los que corresponden a una sociedad de constancias civiles. Sin duda que todavía se representa por entonces a Venus y aun aparece Marte en la transcripción plástica. Pero penetran con mayor ímpetu, primero, las divinidades que suelen hallarse en contacto íntimo con los humanos, como el amor y las potencias mitológicas que pueblan campos y bosques; y luego, como para indicar el proceso que se verifica en las asociaciones afectivas, hacia una nueva temática —y hacia un nuevo estilo— comienzan a alternar con estas las personificaciones de la vida civil (la virtud, la paz, la democracia, los ríos, las ciudades). Del partenón y el estadio se había pasado al foro. En lugar del atleta, del auriga, del corredor victorioso, la escultura representó al poeta dramático, al orador, al político, es decir, a un nuevo ámbito que nos habla de que los focos urbanos, con su universo, habían derrotado al viejo Olimpo, y ordenado la mudanza de sus pobladores.

Y he aquí que con este acontecimiento surge una nueva normación estética, un nuevo estilo, que consiste específicamente en que ahora el artista es el medidor de las cosas por medio de la apariencia visual, no porque el artista se lo haya inventado de su majín, sino porque toda la estructura de la sociedad —y desde luego todas las superestructuras— confluyen armónicamente a este nuevo, novísimo foco de atracción universal. Es por ello, y no por otra causa, que a pesar de la restauración de Pericles y de la plástica fidiana que la acompaña, Myrón, quien había roto el tiempo límite del antiguo Apolón, que reposaba en la inmensa abarcadura de la inmovilidad divina, para fraccionar el tiempo de la estatua en el instante del ademán, se hallaba ahora más cerca de estas turbulencias en que un inédito sistema planetario social pugnaba por tomar equilibrio —y estado— dentro de un proceso que apenas se inicia con él. En otras palabras, de los dioses se pasaba a los hombres, porque una nueva envoltura social proyectaba su forma específica en las esferas del arte.

* * *

El desencadenamiento de estas tendencias, en efecto, no se hace esperar. Y dentro de este, hay alguien con temperamento suficiente para dar el primer paso esencial. Corresponde a Praxíteles (nieto de aquel viejo Praxíteles que fue compañero de Fidias en los trabajos de la Acrópolis, e hijo de Cefisodoto, autor de obras de escultura civil) este honor que solo a los grandes compete: transmitir a la plástica escultórica, de conformidad con la cadencia social de su tiempo, los estados de sentimiento, que toman el primer puesto en las relaciones del hombre (el amor, la elegancia, la gracia del ademán, la belleza mórbida de las formas del cuerpo humano). El sensualismo, de que tanto abomina Platón, toma impulso con él. Pero el verdadero artista es siempre aquel que va dentro de la onda de su tiempo, y es así como con Praxíteles se instaura, en correspondencia con las autonomías de aquella sociedad, el “estudio” o expresión del modelo vivo en el arte. Por diez años, del 360 al 350 (antes de Cristo) posa para el escultor, muy “modernamente”, la famosa cortesana Friné. He ahí un sensacional acontecimiento en aquella plástica griega que comenzó reproduciendo a los dioses.

Toda la estatuaria atribuída a Praxíteles exhibe este nuevo sello específico del gran foco social. Figuras de formas redondeadas, mórbidas, casi femeninas, como el "Sátiro", el "Amor de Centocelle", el pequeño bronce llamado "Amor de Madhia"; cuerpos de blandura carnal, flexibles, como el "Apolo Sauróctonos", uno de los primeros intentos de tomar como pretexto a los dioses para expresar al hombre; desnudos de carnes apretadas, como la "Venus de Gnido", elegante de piernas, de espalda perfectamente modelada, suelta de líneas, que erige lo sinuoso del torso donde antes solo campeaba la plástica simétrica de la rígida divinidad, son comprobantes de que los contralores de la estética, y del estilo, surgen de la envoltura social como el hijo de su propia placenta, sin que haya campo a creer que se trataba de "caprichos" de aquel creador.

Que Praxíteles respondía al "gusto" de su tiempo, lo demuestra la acogida que sus obras tenían en un momento en que su arte era la "nota" revolucionaria. El artista había dejado en herencia a Friné, su modelo, la "Venus de Gnido", y debido a la admiración que la estatua despertaba en las gentes, y a la generosidad de la gentil cortesana, la obra fue donada a la ciudad de Gnido y colocada en un templete abierto para que pudiera ser contemplada por todos lados. Luciano nos refiere del entusiasmo que despertaba esta obra de arte. Plinio sostiene que es "la mejor obra de Praxíteles, la mejor obra del mundo". La mejor, dice, *in toto orbe terrarum*. Platón, en cambio, deseaba echar rueda atrás, hacia las formas comunales de Grecia, envueltas ya en la noche del tiempo. A diferencia de él, que le sabemos opuesto a este arte sensual, ¿qué hubieran dicho los escultores del Apolón Arcaico ante estas terribles esculturas mundanas?

Praxíteles tiene tres obras de juventud, hoy conocidas, que pueden servir para el sopeso del tiempo empleado por la plástica griega para pasar del molde simétrico a la sensibilidad de las nuevas normaciones del arte. El artista nace en el año 390 antes de Cristo y ya entre el 360 y el 350 la desembozada manera de que hemos hablado domina su plástica. En cambio, en las tres obras juveniles citadas (el grupo de "Mercurio y Baco"; el relieve de "Las musas"; que por mucho tiempo sirvió de losa, colocado hacia abajo, en el pavimento de la iglesia de Mantinea, y la cabeza de "Euboleos", o buen conductor, buen consejero, de Eleusis) la técnica, imitada de la fidiana, detiene aun la forma dentro del molde tradicional. Ello indica que el artista alentó en el preciso momento del cambio y que tuvo, naturalmente, la fuerza y la fina sensibilidad indispensables para captarlo. La verdad es que Atenas era en tiempos del artista un medio refinado y disoluto. Una élite dominaba el ámbito de la cultura, era árbitro del buen tono y de la forma delicuescente de vida y, pronto, para mal de sus culpas, empezaban las conquistas de Alejandro.

* * *

Los discípulos de Praxíteles (su hijo Cefisodoto, Leocares, Eufnanor, etc.) dejan obras famosas, bajo la orientación social abierta por el maestro. La estela toma consistencia en el torso de "Psiquis", del Museo de Nápoles; la "Fianciulla de Anzio"; el "Apolo de Belvedere"; la "Dia-

na cazadora", y, posteriores a la "Venus de Gnido", las de Arlés, Milo y Capua (aunque suele decirse que la de Milo, acaso la más popular de todas, es copia de un modelo más antiguo).

Miguel Angel, hijo de una época "similar" por muchos conceptos a esta de Grecia, solía extasiarse ante el torso de "Psiquis", y no fue poco lo que de él aprendió. Se supone esta la escultura que Alejandro llevó consigo a la guerra, delante de los ejércitos, lo que en cierta forma presenta un pequeño problema a quienes hoy suelen discutir sobre la utilidad o inutilidad del arte. Empero, en un mundo tan aparentemente cerrado como el egipcio, los artistas pintaban en los muros las figuras de los filósofos (Canopo, Harpócrates, etc.) como ejemplos de moderación y respeto. Los ejércitos romanos portaban las imágenes de los césares y los héroes, como estímulo guerrero. En la Eneida, Virgilio nos cuenta, en el pasaje del naufragio de Eneas, que cuando este ya iba a perecer, alzó la vista a las efigies de su estirpe, grabadas en el escudo, cobró con ello ánimo y consiguió el dominio de las aguas. Y acaso esto sea algo más que "catarsis".

* * *

Cuando el arte encuentra otro camino, ya no hay quien lo detenga (como no sea la tenacidad del mal gusto, que siempre es el viejo). Abierto el canal de los sentimientos, contra el ya cegado de los dioses, surge Scopas, el escultor de lo trágico, tal como se patentiza en la "Ménade" y en sus patéticas "Niobes", de las que la "Nióbide", hoy sin cabeza, es impresionante por el tratamiento del manto, sacudido por una fuerza extraña de terror, asomo ya de un alborear barroco. Por otro sendero, Lisipo sube la nota de la ficción visual (el nuevo convencionalismo de lo real), de lo que nos dejó testimonio en la iconografía de Alejandro, de quien fue escultor "oficial" (Alejandro niño, Alejandro idealizado, Alejandro joven, Alejandro Azara). El "Jasón" es obra suya de renombre, cuya posición, el pie en alto para atar el cordón de la sandalia, es de reminiscencia pictórica, como que proviene de la decoración de vasos. En su "Aproximeno", en "Agias" (retrato de un joven de Tesalia) y en la estatua funeraria "El efebo de Tralles", se hacen igualmente claros los rasgos del "visualismo" lisípico. Y no son descontables los relieves funerarios de este período, estelas en las que entran, sin la menor consideración a su finalidad mortuoria, los asuntos de género y de costumbres, tanto como hoy el atrevido folclor entra a los templos. Tan lejos se había llegado por entonces en la transfusión artística de lo social.

* * *

En la ya muerta época de Polignoto un sobrino suyo, Aglafón, se dio a conocer por la pintura de pequeños cuadros en tabla, los que preparaba dándoles una ligera capa de estuco. Los colores que empleaba eran los mismos cuatro elementales de Polignoto. La técnica de Aglafón era, en una palabra, la misma de la pintura al temple que se aplicaba en la decoración mural. En el siglo IV antes de Cristo este procedimiento en tabla se generaliza y se extiende hasta más allá de la disolución griega. Se hacía al

temple, o valiéndose de ceras que eran coloreadas después de adheridas. El procedimiento al temple era el siguiente: se hacía con colores que se disolvían en agua de cola, a la que solía agregársele clara de huevo, goma y, según los tratadistas, "otros ingredientes"; finalmente, cubrían la pintura con una capa de aceite o barniz. Tal procedimiento salvó las fronteras con la universalización griega, y la pintura en tabla, generalizada, ganó gran predicamento social en Roma.

Contra lo que pudiera creerse, el ciclo griego de la pintura en tabla, comienza dentro del crisol arcaico, cuando ya la escultura había cumplido un extenso recorrido hacia su universo autónomo. Fue Aristóteles quien llamó la atención sobre esta diferencia (no la primera ni la última ocurrida en la plástica).

Pero traspuesto este primer período de esa pintura, el naturalismo óptico, signo de la constante individualista de que el mismo Aristóteles es sufragáneo en su filosofía, se impone como la norma soberana. Las anécdotas de la época son aleccionadoras para quienes trajinan con estas cosas del arte. Para la "Alcmena o Juno", que pintó para los agrigentinos, Zeuxis eligió como modelos a cinco de las doncellas más perfectas de Grecia, y de cada una tomó lo más hermoso. Era la suya, pues, una pintura basada en la ficción del ojo. Ahora bien. Para saber como era tratado el "natural", tenemos un ejemplo en la anécdota de Zeuxis y Parrasio. Los dos fueron puestos en competencia, a fin de comprobar cual de ellos conseguía con mayor fidelidad la transcripción óptica del motivo. Zeuxis pintó un racimo de uvas con tan extremada exactitud visual que los pájaros volaron a picarlas. Parrasio se apareció con una tabla cubierta por un velo. Zeuxis, alentado por el aplauso de los pájaros que le habían servido de irrecusable tribunal, pidió que el velo fuese descubierto para ver lo que Parrasio había pintado. Al acercarse, comprendió que el velo era la pintura. Y exclamó: "Parrasio es el vencedor; porque yo engañé a las aves, pero él, a mí".

La tabla "Teseo", de Parrasio, era admirada por la ternura de expresión, a tal punto que entre sus contemporáneos se hizo común la frase de que "Teseo parecía alimentado con rosas". Del "Sacrificio de Ifigenia", de Timantes, otro gran pintor de tabla de ese período, se decía que era admirable "por la expresión de dolor de los personajes". No era poco, pues, lo que había cambiado el arte de Grecia, bajo el espoleo social, de lo que existe comprobación externa, ya que de ese arte de tabla solo conocemos hoy las descripciones de Aristóteles y otros autores de la época. La consideración de que gozaron estos pintores puede medirse por los honores dispensados a Zeuxis por el Areópago de Atenas, al permitirle salir por las calles con corona de oro y manto de púrpura con su propio nombre bordado en letras de oro. Por cierto que Zeuxis se daba el lujo de regalar sus obras, tal como lo hizo con la tabla de "Alcmena, o Juno", a los agrigentinos y la de "Pan" al rey Archelao (Greco, en vez, las empeñaba). Pero no terminan aquí las facetas individualistas en que se movían aquellos artistas. Parrasio firmaba sus obras, y solía añadir a la firma la palabra "Abrodietos" (el Abstinente). Y Peiraco no era tampoco mudo en la nueva lengua del arte: pintaba en sus tablas tiendas de barberos y zapateros, sin

que Minerva, Juno y Apolo pudieran fruncirse, porque para el arte el Olimpo había muerto. Al otro lado de Grecia, acaso con mayor razón por la tradición siempre más libre, se alza el más grande pintor de tabla de entonces. Es Apeles, de Efeso, cuya resonancia atravesó todos los tiempos, hasta el mundo moderno. De su obra copiosa se ha recogido que pintó repetidamente a Alejandro y de su tabla "Venus naciendo de las ondas" se dijo que era "el más sorprendente avance logrado en el realismo pictórico". El "realismo", o sea, el nuevo convencionalismo social elevado a la consideración de realismo, porque lo era para la sociedad.

* * *

A falta de las tablas, que hoy no podemos admirar, y que pasaron a la desintegración como los mismos dioses contra los cuales iban, existen expresiones conocidas de ese nuevo estilo que la sociedad trajo entre los valores para afirmar su permanencia en el tiempo, pero que tampoco le fueron suficientes para detener su transitoriedad. Entre estas "La batalla de Issos", un mosaico hallado en Pompeya, que se dice tomado de una tabla de Apeles; "Las bodas de Aldobrandini", hallado con otros de igual importancia (estos en una quinta suburbana de Pompeya) considerados hoy como los más valiosos frescos de aquellos tiempos, conocidos hasta hoy, de grandes dimensiones, con las figuras mayores que el tamaño natural. La danza, la iniciación de los misterios, la vida familiar, constituyen los motivos, y en cuanto a la técnica, sigue siendo, en general, la de la pintura de muro. Ello quiere decir que pese al individualismo invasor de la pintura de tabla, cuando se trata del muro los artistas respetan los fueros de la forma arquitectónica, sin lo cual la absorción, consubstancialización o asimilación de las artes plásticas arquitectura-pintura no puede producirse, para gloria de ambas. En el mosaico de "La batalla de Issos", por ejemplo, la profundidad está sugerida por la inclinación de las lanzas, lo cual es suficiente, pero no creada sobre la superficie.

* * *

Después de la muerte de Alejandro, la lucha contra el Olimpo se recrudece en el arte, con el período helenístico o alejandrino, cuyos principales asientos se encuentran en las ciudades de Alejandría, Pérgamo, Rodas, Antioquía y Efeso. La biblioteca, el gimnasio, el teatro, el odeón, el *belenterium* o palacio municipal son ahora las obras de arquitectura mayores. Y de ahí en adelante, las aplicaciones del arte no hacen más que conformarse crecientemente a la nueva forma que adopta la sociedad. Temas del orden civil (la "Victoria de Samotracia", la personificación de los ríos) se amoldan a la nueva plástica. Y dentro de esta, ingratitud de los hombres, los viejos y respetables dioses, son domesticados y "traídos del ronzal", para regocijo de los mortales. Ahora el joven corredor, semidios de la olimpiada, no es más que un muchacho gracioso que, después de la carrera, se sienta sin la menor solemnidad en el físico suelo, para arrancarse una espina del pie. El niño en combate con la oca (el de Boetas es característico) es nada menos que el recuerdo de las grandes contiendas heroicas de otrora. Se reproduce por fuentes públicas roma-

nas, ya en actitud pacífica, como en la fuente romana del Museo de Valencia, y en muchas el niño abraza a la oca o "parece decirle un secreto al oído. "Amor y psiquis" ya dejaron su procedencia divina. Ahora es un grupo en que la composición se resuelve por la elegancia y la gracia de la unión de figuras. Incluso algunos creen ver en esta escultura una transcripción del idilio, ya bien terrenal, de Dafnis y Cloe, "novela" de este período en que se hacen patentes los mismos elementos sensibles que expresa la plástica. Asomos barrocos, incluso, pueden señalarse en esculturas como el "Marsyas colgado por Apolo" (de expresión atormentada, tensión de los miembros, alardes anatómicos y musculatura exagerada), obra que debe citarse asimismo por ser el más antiguo antecedente conocido de la representación de una figura crucificada. Procedimientos como el vaciado de las fisonomías del natural, que empleaba Lisítrato, hermano y discípulo de Lisipo, que los escultores del renacimiento italiano siguieron, revelan hasta qué punto se buscaba la fidelidad "óptica" en este período griego, en la técnica del retrato, hasta llegar al aprovechamiento de los reflejos del bronce para dar la impresión de transpiración, como puede observarse en el busto que por un tiempo se supuso ser la figura de Séneca. A este respecto se llegó a verdaderos extremos, como el de fundir en hierro mezclado con bronce la estatua de Aristónides, de Rodas, citada por Plinio, con el fin de que el orín producido por la mezcla, al volver rojiza la estatua, diera el efecto de remordimiento del héroe, por haber sido el culpable de la muerte de su hijo. El famoso busto del rey Eutidemo, de Bactriana, es de inspiración semejante, al ser tratado como un campesino vulgar, fuerte y robusto, sin consideración a su rango.

Por este camino del nuevo "realismo", antagónico del "realismo" social de los tiempos antiguos, los artistas helenísticos exploran en la temática de la ciudad populosa. Hay cierto placer creador en penetrar en el alma de los seres anormales, desgraciados o contrahechos. Esopo, el jorobado, del escultor Aristodomo, parece dar campo a esta manera. "El pescador y la pastora", del Museo del Capitolio, de Roma, reproducción de las carnes flojas y la decrepitud de los modelos, es de la serie. La vejez se convierte en tema elegido de los artistas de un universo que por su conformación íntima se atuvo por siglos a la exaltación de la fuerza, la heroicidad, la juventud pletórica en las expresiones de la vida y del arte. El vendedor ambulante, el aguador, el músico y el cómico callejeros, el danzarín, el pilluelo, toda la menuda humanidad de la ciudad cosmopolita se encuentra en los pequeños bronce alejandrinos, en Pompeya, en Atenas, por doquier en este mundo transformado hasta el fondo. Los epigramas de la antología alejandrina y los versos de Herontes hacen compañía a esta plástica. En el mármol, la delicuescencia morbosa o "esfumatura alejandrina", levanta monumentos a esta espectacular transformación.

* * *

Pero como para que no falte nada en estos trueques dialécticos que el arte mantiene con la constancia social, y para que los poco avisados se alelen, dos intentos, al menos, de resistencia a estas normas pueden citarse, equiparables, si no por la extensión, sí por el móvil, al período saita de los egipcios (y a otros, en que la historia es fecunda). Son los

de Pérgamo y Rodas. En Pérgamo, la escultura, bajo el influjo oficial, regresa a ser dependencia de la arquitectura, y los asuntos antiguos se mezclan con los oficiales de Pérgamo en estilo grandioso, como se ve en el "Altar de Júpiter", el que San Juan considera, en el Apocalipsis, como el "Trono de Satán", al dirigirse al obispo de Pérgamo. En el templo de Minerva Polias, de Pérgamo, la estatuaria es alusiva a la lucha contra los gálatas. Las obras, algunas famosas, como el "Galo moribundo", cantado por Byron, son en su conjunto efectos de la artificiosidad y el virtuosismo, surgidos de la presión estatal, en medio de un universo que avanzaba torrencialmente por otro estilo de vida y de arte.

La escuela de Rodas intenta asimismo el estilo grandioso, de la gran época, y solo consigue llegar al barroco y a la invasión de la pintura, hasta el desequilibrio, en la escultura, como puede observarse en el "Laoconte" y en "El toro Farnesio". El grupo del "Laoconte" ya no es escultura, a fuerza de teatralidad anatómica y complejidad de la forma, y el grupo "Farnesio", que reproduce la escena del castigo de Circe, condenada a morir arrastrada por un toro, es quizá más barroco, complicado, antiplástico.

* * *

La pintura sigue igual derrotero al de todo el arte helenístico. En algunos frescos de Pompeya, Marte y Venus, son sencillamente, la pareja amorosa. En el friso del Museo de Nápoles, los Amorcillos, de notorio valor mitológico en la época heroica, son utilizados para representar una escena de compra y venta de vino. En algunos frescos pompeyanos aparecen claramente "bodegones" y "naturalezas muertas". Y, más importante aún, para un enfoque social del destino del arte en la historia del hombre, se encuentran frescos en que solo se trata de manchas de color, en que el contorno y los detalles solo están dibujados por los tonos de luz, lo que permite pensar en un "impresionismo" de aquella época de disolución de los pueblos griegos, y por lo mismo de las formas constantes que por cerca de diez siglos hicieron de ellos una de las agrupaciones más admirables del mundo.

Conclusión. El arte griego tiene importancia para el analista de hoy porque en su desenvolvimiento recorre todas las fases que la sociedad misma presenta, desde el arcaísmo comunal de las tribus hasta el desenlace de los medios cargados de autonomía de lo personal. La tiene, además, por la vastísima irradiación, en su período helenístico, a través de la dominación romana, a tal grado que esta plástica, transculturada al arte cristiano —de las Catacumbas y de Bizancio— se fundió al nuevo destino plástico del mundo, universalizándose y transformándose.

Bibliografía de fácil consulta. *El arte antiguo*, Elie Faure. *Filosofía del arte*, H. Taine. *Para saber ver*, Matteo Marangoni. *Tratado de estética*, Luis Vidales. *Summa Artis*, José Pijoan. *Arte y sociedad*, Ch. Lalo. *Aesthetica in Nuce*, Benedetto Croce.