

3 El gran despertar

Grecia del siglo VII al V a.C.



45. Un templo dórico: el Partenón de la Acrópolis de Atenas. Trazado por Ictino, hacia el 450 a.C.

Fue en las tierras de los grandes oasis, allí donde el sol quema con crueldad, y donde sólo la tierra regada por los ríos produce frutos comestibles, donde fueron creados, bajo el dominio de déspotas orientales, los primeros estilos artísticos, que permanecieron casi invariables durante milenios. Las condiciones de existencia eran muy diferentes en los climas más templados de la zona marítima que bordeaba esos imperios, en las muchas islas, grandes y pequeñas, del Mediterráneo oriental y en las recortadas costas de las penínsulas de Grecia y del Asia Menor. Esas regiones no se hallaban sujetas a un solo gobernante. Eran escondrijos de osados marineros, de jefes piratas que erraban por doquier y que amontonaban grandes tesoros en sus fortalezas y poblados costeros, mediante el comercio y las incursiones marítimas. El principal centro de esos dominios fue, en los orígenes, la isla de Creta, cuyos reyes eran entonces tan ricos y poderosos como para enviar embajadores a Egipto, y cuyo arte causó impresión incluso en este país (pág. 41).

No se sabe exactamente cuál era el pueblo que gobernaba en Creta, cuyo arte fue copiado en la Grecia continental, particularmente en Micenas. Descubrimientos recientes permiten suponer que hablaban una forma primitiva del griego. Más tarde, alrededor de un milenio antes de nuestra Era, tribus belicosas de Europa penetraron en la abrupta península griega y en las costas de Asia

Menor, combatiendo y derrotando a sus primitivos habitantes. Unicamente en los cantos que hablan de esas batallas sobrevive algo del esplendor y belleza del arte que fue destruido por aquel prolongado combatir, pues esos cantos son los poemas homéricos, y los recién llegados eran las tribus griegas que conocemos por la historia.

Durante los primeros siglos de su dominación en Grecia, el arte de esas tribus era bastante rígido y primitivo. No hay nada en esas obras del alegre movimiento del estilo cretense; hasta parecen sobrepasar a los egipcios en cuanto a rigidez. Su cerámica estaba decorada con sencillos esquemas geométricos, y allí donde tuviera que ser representada una escena era integrada en este dibujo estricto. La figura 46, por ejemplo, reproduce la lamentación por la muerte de un hombre. Este yace en su féretro, mientras las plañideras a ambos lados levantan las manos hasta sus cabezas, en el lamento ritual acostumbrado en casi todas las sociedades primitivas.

Algo de este amor a la sencillez y a la distribución clara parece haber pasado al estilo arquitectónico que los griegos introducen en aquellos lejanos tiempos y que, sorprende al decirlo, pervive todavía en nuestras villas y ciudades. La figura 45 muestra un templo griego del antiguo estilo, que recibió su nombre del de la tribu dórica. A ésta pertenecieron los espartanos, conocidos por su austeridad. No existe, realmente, nada innecesario en esos edificios, nada, al menos, cuya finalidad no podamos, o no creamos, ver. Probablemente los más antiguos de esos templos fueron construidos de madera, y consistieron en poco más que un cubículo cercado en el que albergan la imagen del dios y, en torno a él, fuertes puntales para sostener el peso del tejado. Hacia el año 600 a.C. los griegos empiezan a imitar en piedra esas sencillas estructuras. Los puntales de madera se convirtieron en columnas que sostenían fuertes travesa-

47

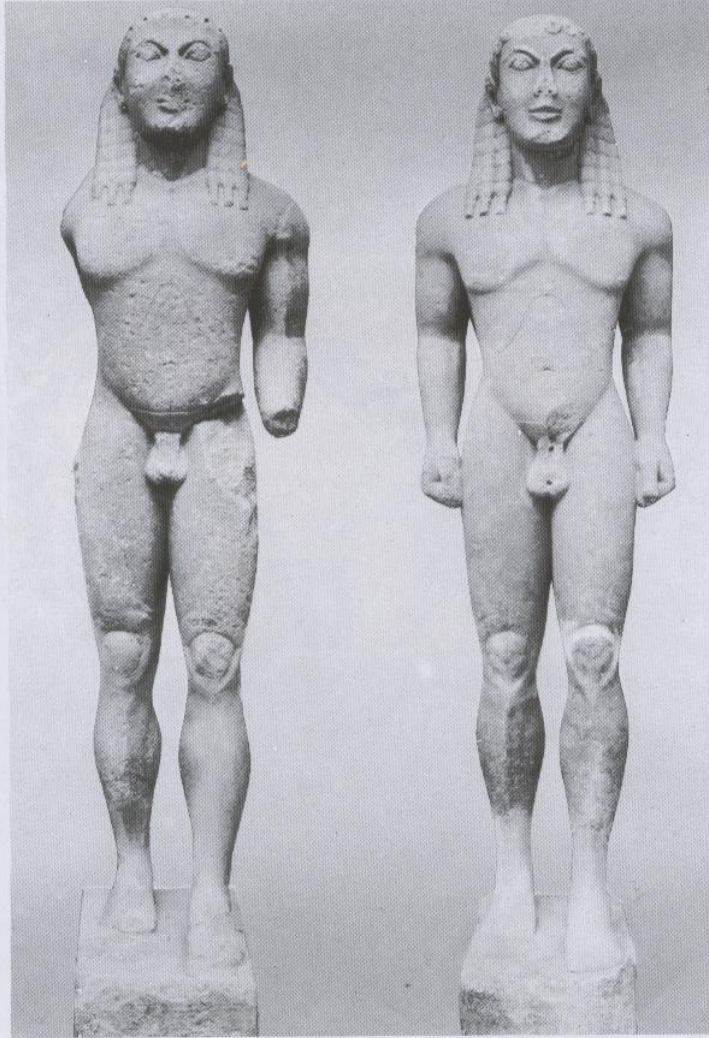
EL GRAN
DESPERTAR

46. Lamentación por el muerto, en un vaso griego de «estilo geométrico». Hacia el 700 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.



ños de piedra. Esos travesaños reciben el nombre de arquitrabes, y el conjunto que descansaba sobre las columnas, el de entablamento. Aún podemos observar las huellas de los antiguos puntales en la parte superior, en la que parece mostrarse la terminación de las vigas. Esas terminaciones eran señaladas con tres hendiduras, por lo que los griegos las denominaron triglifos, que significa «tres cortes». El espacio entre unos y otros se llama metopa. Lo sorprendente en esos templos primitivos, que imitan manifiestamente las construcciones de madera, es la simplicidad y armonía del conjunto. Si quienes los construyeron hubieran utilizado simples pilares cuadrados, o columnas cilíndricas, el edificio hubiera podido parecer pesado y tosco. En vez de ello, procuraron conformar las columnas de modo que tuvieran un ligero abultamiento hacia su mitad, yendo en disminución hacia la punta. El resultado es que parecen flexibles, como si el peso de la techumbre las comprimiera ligeramente sin deformarlas. Casi parece como si fueran seres vivos llevando su carga con facilidad. Aunque algunos de esos templos son grandes e imponentes, no son construcciones colosales como las egipcias. Se siente ante ellos que fueron construidos por y para seres humanos. En efecto, no pesaba sobre los griegos una ley divina que esclavizara o pudiera esclavizar a todo un pueblo. Las tribus griegas se asentaron en varias pequeñas ciudades y poblaciones costeras. Existieron muchas rivalidades y fricciones entre esas pequeñas comunidades, pero ninguna llegó a señorear sobre las restantes.

De estas ciudades-estado griegas, Atenas, en el Atica, llegó a ser la más famosa y la más importante, con mucho, en la historia del arte. Fue en ella, sobre todo, donde se produjo la mayor y más sorprendente revolución de toda la historia del arte. Es difícil decir cuándo comenzó esta revolución; acaso aproximadamente al mismo tiempo que se construyeron los primeros templos de piedra en Grecia, en el siglo VI a.C. Sabemos que antes de esta época los artistas de los antiguos imperios orientales se esforzaron en mantener un género peculiar de perfección. Trataron de emular el arte de sus antepasados tan fielmente como les fuera posible, adhiriéndose estrictamente a las normas consagradas que habían aprendido. Cuando los artistas griegos comenzaron a esculpir en piedra, partieron del punto en que se habían detenido egipcios y asirios. La figura 47 demuestra que habían estudiado e imitado los modelos egipcios, y que aprendieron de ellos a modelar las figuras erguidas de los jóvenes, así como a señalar las divisiones del cuerpo y los músculos que las sujetan entre sí. Pero también prueba que el artista que hizo esta estatua no se daba por contento con obedecer a una fórmula por buena que fuera, y que empezaba a experimentar por sí mismo. Evidentemente, se hallaba interesado en descubrir el aspecto real de las rodillas. Acaso no lo consiguió enteramente; tal vez las rodillas de esa estatua sean hasta menos convincentes que en las egipcias, pero lo cierto es que decidió tener una visión propia en lugar de seguir las prescripciones antiguas. No se trató ya de una cuestión de formas practicables para representar el cuerpo humano. Cada escultor griego quería saber cómo tenía él que representar un cuerpo determinado. Los egipcios basaron su arte en el conocimiento. Los griegos comenzaron a servirse de sus ojos. Una vez iniciada esta revolución, ya no se detuvo. Los escultores obtuvieron en sus talleres nuevas ideas y nuevos modos de representar la figura humana, y cada innovación fue ávidamente recibida por otros que añadieron a ella sus



49

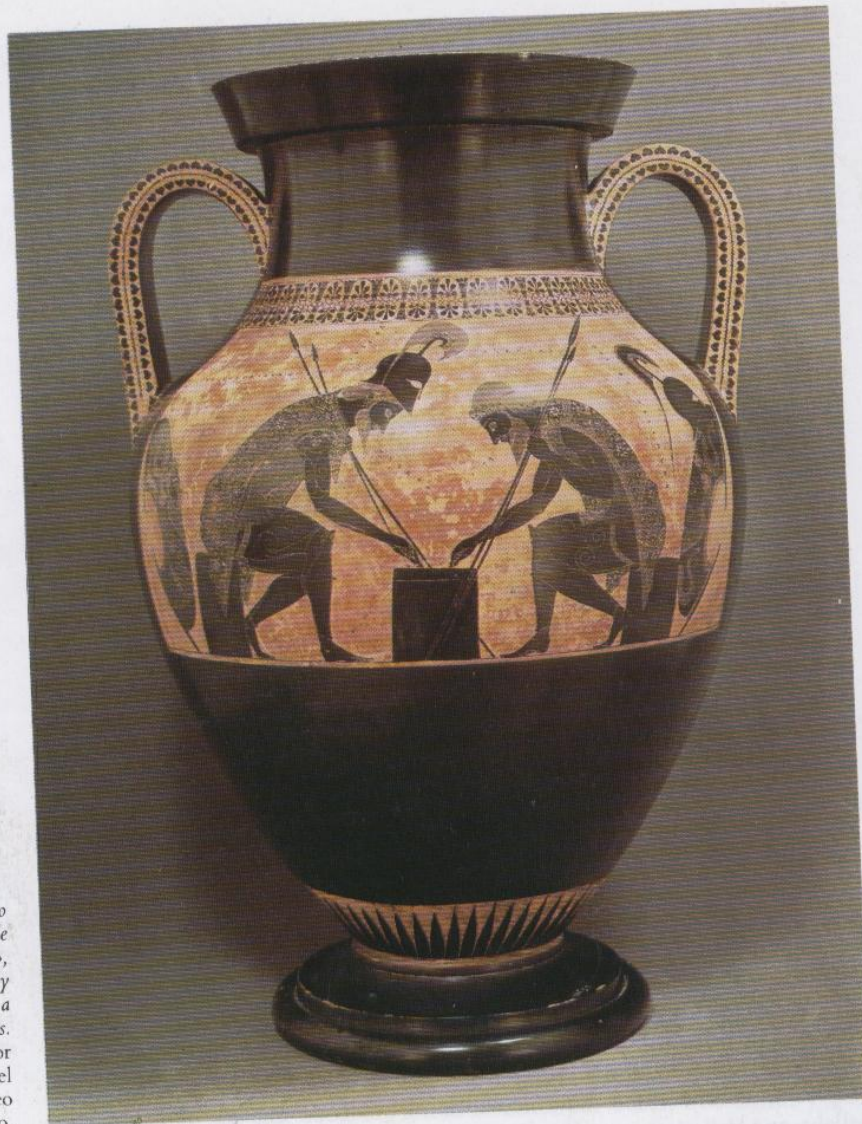
EL GRAN
DESPERTAR

46. La divinidad
del panteón
Venus, dos siglos
de tiempo antes
de ser creada por
Polímedes. Museo
el Louvre, París.
Hacia el 580 a.C.
Museo
de Delfos.

47. Polímedes de
Argos: estatuas
de dos jóvenes.
Halladas en
Delfos.
Probablemente
representan a los
hermanos Cleobis
y Biton. Hacia el
580 a.C. Museo
de Delfos.

propios descubrimientos. Uno descubría el modo de esculpir el torso; otro hallaba que una estatua podía parecer mucho más viva si los pies no estaban afirmados excesivamente sobre el suelo; y un tercero descubría que podía dotar de vida a un rostro combando simplemente la boca hacia arriba de modo que pareciera sonreír. Claro está que el método egipcio era en muchos aspectos más seguro. Las experiencias de los artistas griegos se frustraron en muchas ocasiones. La sonrisa pudo parecer una mueca enojosa, o la posición menos rígida dar la impresión de afectada. Pero los artistas griegos no se asustaron fácilmente ante esas dificultades. Habían echado a andar por un camino en el que no había retroceso posible.

A continuación siguieron los pintores. No sabemos de sus obras más que lo que nos dicen los escritores griegos, pero es importante advertir que muchos



48. Vaso griego del «estilo de figuras negras», con Aquiles y Ajax jugando a las damas. Firmado por Exekias. Hacia el 540 a.C. Museo Vaticano.

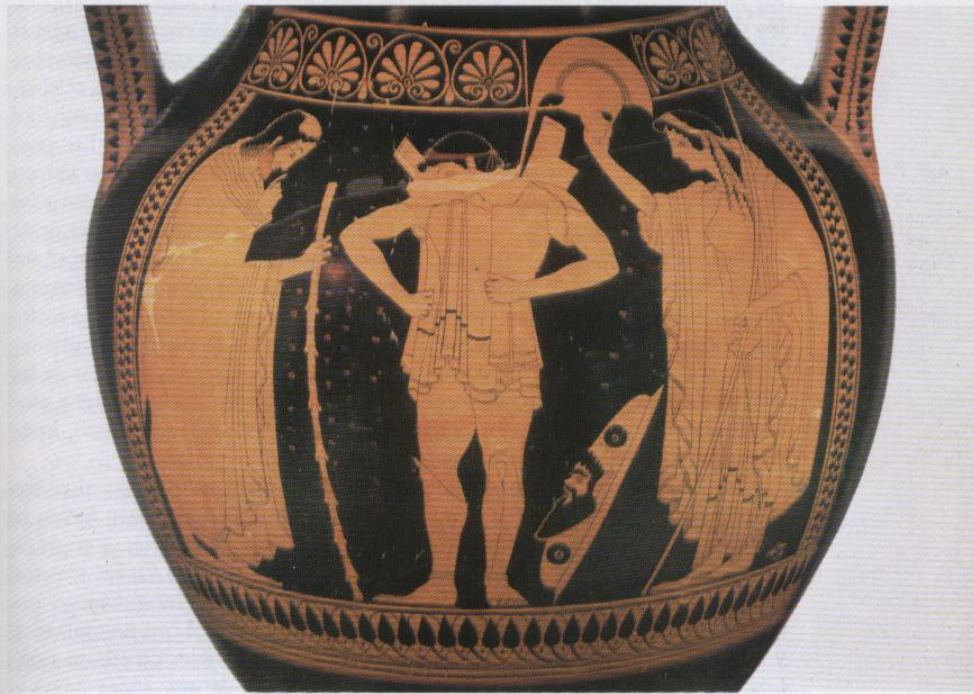
pintores fueron incluso más importantes en su tiempo que los escultores. El único medio de que podamos formarnos una vaga idea de cómo era la pintura griega, es el de observar la decoración de sus cerámicas. Estos recipientes pintados se llamaban generalmente vasos, y lo más frecuente es que se destinasen a guardar vino o aceite. La pintura de esas vasijas se convirtió en una industria importante en Atenas, y el humilde artesano empleado en esos talleres se hallaba tan ávido como los otros artistas de introducir los más recientes descubrimientos artísticos en sus productos. En los vasos más primitivos, pintados en el siglo VI a.C., encontramos aún huellas de los métodos egipcios

(fig. 48). En uno aparecen los dos héroes homéricos Aquiles y Ajax, jugando a las damas en su tienda. Ambas figuras están todavía representadas de perfil y con los ojos como vistos de frente; pero sus cuerpos ya no están dibujados al modo egipcio, con los brazos y manos en colocación tan precisa y rígida. Evidentemente, el pintor ha tratado de imaginarse cómo aparecerían realmente dos personas que estuvieran la una frente a la otra en aquella actitud. No le preocupó el mostrar solamente una pequeña parte de la mano izquierda de Aquiles, quedando oculto el resto detrás del hombro. Abandonó la creencia de que todo lo que él sabía que pertenecía a la realidad, debía ser mostrado. Una vez quebrantada esta antigua norma, y cuando el artista empezó a confiar en lo que veía, tuvo lugar un verdadero terremoto. Los pintores realizaron el mayor descubrimiento de todos: el del escorzo. Fue un momento tremendo en la historia del arte aquel en que, tal vez un poco antes del 500 a.C., los artistas se aventuraron por primera vez en toda la historia a pintar un pie visto de frente. En los millares de obras egipcias y asirias que han llegado hasta nosotros nunca ocurrió nada semejante. Un vaso griego (fig. 49) muestra con cuánto orgullo fue acogido este descubrimiento. Vemos en él a un guerrero ajustándose su armadura para el combate: sus padres, que, uno a cada lado, le ayudan y probablemente le dan buenos consejos, aún están representados en rígido perfil. En el centro, la cabeza del joven también aparece de perfil, y observamos que el pintor no encontró demasiado fácil encajar esta cabeza en el cuerpo, que

51

EL GRAN
DESPERTAR

49. *La despedida del guerrero.*
Vaso del «estilo de figuras rojas», firmado por Eutimides. Hacia el 500 a.C. Munich, Antiquarium Museum.



está visto de frente. El pie derecho, asimismo, está dibujado de la manera «segura», pero el izquierdo aparece escorzado: vemos sus cinco dedos como una hilera de cinco pequeños círculos. Puede parecer exagerado detenerse en tan pequeño detalle, pero es que éste significó nada menos que el arte antiguo estaba muerto y enterrado. Significa que el artista no se propuso ya incluirlo todo, dentro de la pintura, en su aspecto más claramente visible, sino que tuvo en cuenta el ángulo desde el cual veía el objeto. E inmediatamente, junto al pie, mostró del todo su propósito. Dibujó el escudo del joven guerrero, no en la forma en que podemos representárnoslo en nuestra imaginación, esto es, circular, sino visto de lado y como apoyado contra la pared.

Pero al observar esta pintura y la anterior, advertimos que las lecciones del arte egipcio no fueron simplemente descartadas y superadas. Los artistas griegos siguieron tratando de siluetear sus figuras tan claramente como les fuese posible, y de hacer entrar en la representación tanta parte de su conocimiento del cuerpo humano como pudieran, sin violentar su apariencia. Continuaban gustándoles los perfiles sólidos y el dibujo equilibrado. Se hallaban lejos de intentar la copia de la Naturaleza tal como la veían en una ojeada. La vieja fórmula, el tipo formal de representación humana, tal como se había desarrollado en esas centurias, seguía siendo su punto de partida. Solamente que ya no lo consideraron sagrado en cada uno de sus pormenores.

La gran revolución del arte griego, el descubrimiento de las formas naturales y del escorzo, tuvo lugar en la época que es, al propio tiempo, el período más extraordinario de la historia del hombre. Época en que las ciudades griegas empiezan a interrogarse acerca de las tradiciones y leyendas antiguas sobre los dioses y a inquirir sin prejuicios la naturaleza de las cosas, y en que la ciencia, tal como la entendemos hoy, y la filosofía surgen entre los hombres, mientras el teatro empieza a desarrollarse, naciendo de las ceremonias celebradas en honor de Dionisos. No debemos suponer, sin embargo, que en aquellos días los artistas se contaran entre las clases intelectuales de la ciudad. Los griegos acomodados, que regían los negocios de ésta y que empleaban su tiempo en argumentar interminablemente en el ágora, y acaso también los poetas y los filósofos, consideraban en su mayoría a los pintores y escultores como gente inferior. Los artistas trabajaban con sus manos y para vivir. Permanecían en sus fundiciones cubiertos de sudor y de tizne, se afanaban como vulgares braceros y, por consiguiente, no eran considerados como miembros cabales de la sociedad griega. Sin embargo, su participación en la vida de la ciudad era infinitamente mayor que la de un artesano egipcio o asirio, porque la mayoría de las ciudades griegas, en particular Atenas, eran democracias en las cuales a esos humildes obreros despreciados por los *snoobs* ricos, les estaba permitido, hasta cierto punto, participar en los asuntos del gobierno.

En la época en que la democracia ateniense alcanzó su más alto nivel fue cuando el arte griego llegó a su máximo desarrollo. Tras rechazar Atenas la invasión de los persas, se empezaron, bajo la dirección de Pericles, a erigir de nuevo los edificios destruidos por aquéllos. En el año 480 a.C. los templos sobre la roca sagrada de Atenas, la Acrópolis, habían sido incendiados y saqueados por los persas. Ahora serían construidos en mármol con un esplendor y una nobleza desconocidos hasta entonces (fig. 45). Pericles no era un *snob*. Los escritores antiguos dicen que trató a los artistas de esta época como a

iguales suyos. El hombre a quien confió los planos de los templos fue al arquitecto Ictino, y el escultor que labró las estatuas de los dioses y supervisó la decoración de los templos fue Fidias.

La fama de Fidias se cimentó en obras que ya no existen. Pero importa mucho tratar de imaginarse cómo serían, pues olvidamos con demasiada facilidad los fines a que servía el arte griego de entonces. Leemos en la Biblia los ataques de los profetas contra la adoración de los ídolos, pero generalmente no asociamos ninguna idea concreta a tales palabras. Existen muchos otros pasajes como el siguiente de Jeremías (10:3-5):

«Ciertamente los ritos de estos pueblos son cosa vana: en realidad, un leño cortado del bosque, obra de las manos del artífice mediante la azuela; con plata y oro se le ornamenta, lo sujetan con clavos y martillos para que no se mueva. Son como espantajo de cohombro y no hablan; han de ser llevados, porque no pueden dar un paso. No los temáis, pues no pueden hacer daño, ni tampoco beneficiar.»

Jeremías tenía presentes los ídolos de Mesopotamia, hechos de madera y de metales preciosos. Pero sus palabras podrían aplicarse exactamente igual a las obras de Fidias, realizadas tan sólo unos cuantos siglos después de la época en que vivió Jeremías. Cuando paseamos a lo largo de las hileras de estatuas en mármol blanco pertenecientes a la Antigüedad clásica que guardan los grandes museos, olvidamos con excesiva frecuencia que entre ellas están esos ídolos de los que habla la Biblia: que la gente oraba ante ellas, que les eran llevados sacrificios entre extraños ensalmos, y que miles y decenas de miles de fieles pudieron acercarse a ellas con la esperanza y el temor en sus corazones, preguntándose, como dice el profeta, si esas estatuas e imágenes grabadas del profeta eran, al propio tiempo, dioses. La verdadera razón a que obedece el que casi todas las estatuas famosas del mundo antiguo pereciesen fue que, tras el triunfo de la cristiandad, se consideró como deber piadoso romper toda estatua de los dioses paganos. En su mayoría, las esculturas de nuestros museos sólo son copias de copias hechas en la época romana para coleccionistas y turistas como *souvenirs* y como adornos para los jardines y baños públicos. Debemos agradecer esas copias, ya que ellas nos dan, al menos, una ligera idea de las más famosas obras maestras del arte griego; pero, de no poner en juego nuestra imaginación, esas pálidas imitaciones pueden causar también graves perjuicios. Ellas son responsables en gran medida, de la generalizada idea de que el arte griego carecía de vida, de que era frío e insípido, y de que sus estatuas poseían aquella apariencia de yeso y vacuidad expresiva que nos recuerdan las transnochadas academias de dibujo. El único ejemplar, verbigracia, del gran ídolo de Palas Atenea que hizo Fidias para el templo del Partenón (fig. 50) difícilmente parecerá muy impresionante. Debemos atender a las descripciones antiguas y tratar de representarnos cómo pudo ser: una gigantesca imagen de madera, de unos doce metros de altura, como un árbol, totalmente recubierta de materias preciosas: la armadura y las guarniciones, de oro; la piel, de marfil. Estaba también llena de color brillante y vigoroso sobre el yelmo y otros lugares de la armadura, sin olvidar los ojos hechos de piedras de colores. En el dorado yelmo de la diosa sobresalían unos grifos, y los ojos de una gran serpiente enrollada en la cara interior del escudo estaban marcados también, sin duda, por dos brillantes piedras. Debió de haber sido una visión atemoriza-



50. *Atenea Pártenos*. Copia romana en mármol de una estatua hecha por Fidias entre el 447 y el 432 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

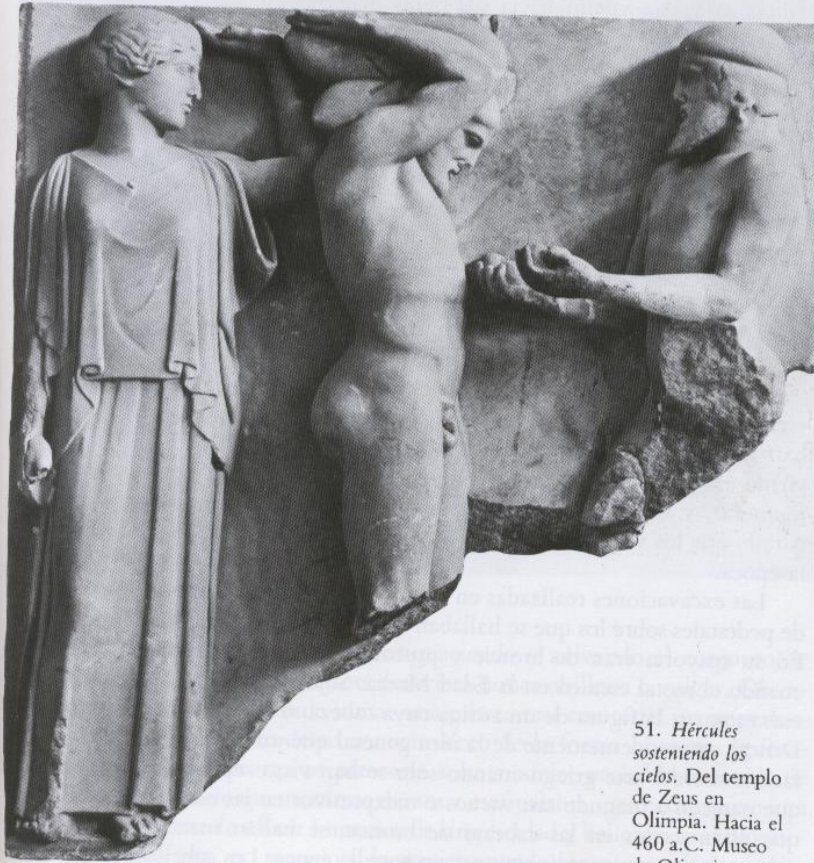
dora y llena de misterio la que se ofrecía al penetrar en el templo y hallarse, de pronto, frente a frente con esa gigantesca escultura. Era, sin duda alguna, casi primitiva y salvaje en algunos de sus aspectos, algo que relacionaba todavía a imágenes de esta clase con las antiguas supersticiones contra las que había predicado el profeta Jeremías. Pero en aquel tiempo ya habían dejado de ser lo más importante esas ideas primitivas que hacían de los dioses demonios formidables que habitaban en las estatuas. Palas Atenea, tal como la vio Fidias, y tal como la representó en su estatua, era más que un simple ídolo. Según todos los testimonios, sabemos que esa escultura tuvo una dignidad que proporcionaba a

la gente una idea distinta del carácter y de la significación de sus dioses. La Atenea de Fidias fue como un gran ser humano. Su poder residía, no en su mágica fascinación, sino en su belleza. Advertíase entonces que Fidias había dado al pueblo griego una nueva concepción de la divinidad.

Las dos grandes obras de Fidias, su Palas Atenea y su famosa estatua de Zeus Olímpico, se han perdido definitivamente, pero los templos en los cuales estuvieron colocadas aún existen y con ellos algunas de las decoraciones ejecutadas en tiempo de Fidias. El templo de Olimpia es el más antiguo; acaso se comenzó hacia el 470 a.C. y se concluyó antes del 457. En los espacios (metopas) que se hallan sobre el arquitrabe están representadas las hazañas de Hércules. La figura 51 muestra el episodio de las manzanas de las Hespérides. Fue éste un trabajo que ni él mismo quiso o pudo realizar. Hércules suplicó a Atlas, que es el que sostiene el cielo sobre sus hombros, que lo hiciera por él, y Atlas aceptó a condición de que Hércules sostuviera su carga entretanto. En este relieve se ve a Atlas regresando con las manzanas de oro para Hércules, quien se halla tenso bajo su enorme carga. Atenea, la astuta colaboradora en todas sus hazañas, le ha puesto un almohadón sobre los hombros para hacérsela más

55

EL GRAN
DESPERTAR

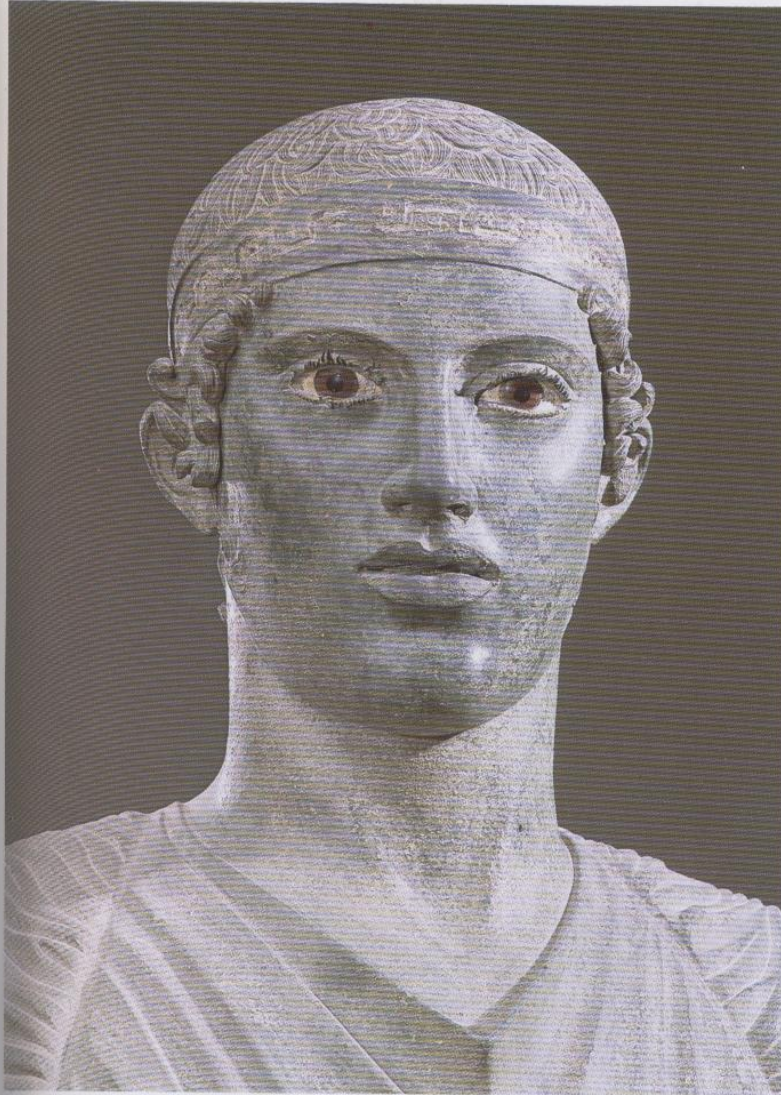


51. Hércules sosteniendo los cielos. Del templo de Zeus en Olimpia. Hacia el 460 a.C. Museo de Olimpia.

soportable. En su mano derecha tuvo en tiempos Atenea una lanza metálica. En su totalidad, el tema está expresado con simplicidad y claridad maravillosas. Percibimos que el artista todavía prefería mostrar una figura en una actitud sencilla, de frente o de lado. Atenea está representada de cara al espectador y solamente su cabeza se vuelve hacia Hércules. No es difícil advertir en esas figuras el prolongado influjo de las normas que rigieron el arte egipcio. Pero notamos que la grandiosidad, la serenidad majestuosa y la fuerzas de estas estatuas son debidas también a esta observancia de las normas antiguas. Estas habían dejado de ser un estorbo que coartara la libertad del artista. La vieja idea de que importaba mucho mostrar la estructura del cuerpo —como si dijéramos sus goznes principales, que nos ayudan a darnos cuenta de la disposición del conjunto— incitó al artista a explotar la anatomía de músculos y huesos, y a labrar una reproducción convincente de la figura humana, visible incluso bajo el fluir de los ropajes. En efecto, la manera de emplear los artistas griegos los ropajes para señalar esas principales divisiones del cuerpo, revela la importancia que concedieron al conocimiento de la forma. Este equilibrio entre una adhesión a las normas y una libertad dentro de ellas, es el que ha hecho que se admirara tanto el arte griego en los siglos posteriores, y que los artistas se hayan vuelto hacia sus obras maestras en busca de guía e inspiración.

El tipo de obras que con frecuencia se encargaba a los artistas griegos pudo contribuir a que éstos perfeccionaran su conocimiento del cuerpo humano en movimiento. Un templo como el de Olimpia se hallaba rodeado de estatuas de atletas victoriosos dedicadas a los dioses. A nosotros puede parecer esta una extraña costumbre, pues por populares que lleguen a ser nuestros deportistas, no imaginamos se tengan que labrar sus efigies para ofrecerlas a una iglesia en agradecimiento por la victoria conseguida en el último torneo. Pero los grandes deportes organizados por los griegos, de los cuales los Juegos Olímpicos eran, claro está, los más famosos, constituían algo muy diferente de nuestras modernas competiciones. Estaban mucho más ligados a las creencias y los ritos religiosos del pueblo. Los que tomaban parte en ellos no eran deportistas, ni aficionados, ni profesionales, sino miembros de las principales familias griegas, y el vencedor en esos juegos era mirado con temor, como un hombre al que han favorecido los dioses con el don de la imbatibilidad. Para obtener esa virtud era para lo que originariamente se celebraban esos juegos, y para conmemorar, y acaso perpetuar, tales signos de gracia concedida por los dioses, para lo que los vencedores encargaban sus efigies a los artistas renombrados de la época.

Las excavaciones realizadas en Olimpia han descubierto una gran cantidad de pedestales sobre los que se hallaban las estatuas, pero éstas han desaparecido. En su mayoría eran de bronce y probablemente fueron fundidas de nuevo cuando el metal escaseó en la Edad Media. Sólo en Delfos fue hallada una de esas estatuas, la figura de un auriga cuya cabeza se reproduce en la figura 52. Difiere sorprendentemente de la idea general que uno puede haberse formado fácilmente del arte griego cuando sólo se han visto reproducciones. Los ojos que parecen a menudo tan vacuos e inexpressivos en las estatuas de mármol o que están vacíos en las cabezas de bronce, se hallan marcados por piedras coloreadas, como sucedía siempre en aquella época. Los cabellos, ojos y labios



57

EL GRAN
DESPERTAR

52. Cabeza de la estatua de bronce de un auriga, hallada en Delfos. Hacia el 470 a.C. Museo de Delfos.

estaban ligeramente sobredorados, enriqueciendo y avivando el conjunto de rostro, sin que una cabeza semejante pareciera nunca chillona o vulgar. Observamos que el artista no trató de imitar una cabeza real con todas sus imperfecciones, sino que la obtuvo de su conocimiento de la forma humana. Ignoramos si la estatua del auriga se parecería a su modelo; probablemente no se «pareció» en el sentido que nosotros damos a esta palabra, pero constituye una imagen convincente de un ser humano, de simplicidad y belleza maravillosas.

Obras como ésta, no mencionada siquiera por los escritores clásicos grie-

gos, nos hacen pensar en cuántas de las más famosas de esas estatuas de atletas habremos perdido, tal como la del «lanzador de disco» del escultor ateniense Mirón, que perteneció probablemente a la misma generación de Fidias. Se han encontrado varias copias de esta estatua que nos permiten, al menos, formarnos una idea general de lo que era (fig. 53). El joven atleta estaba representado en el momento en que se disponía a lanzar el pesado disco. Se ha inclinado y balanceado el brazo hacia atrás para poder arrojar aquél con la mayor fuerza.

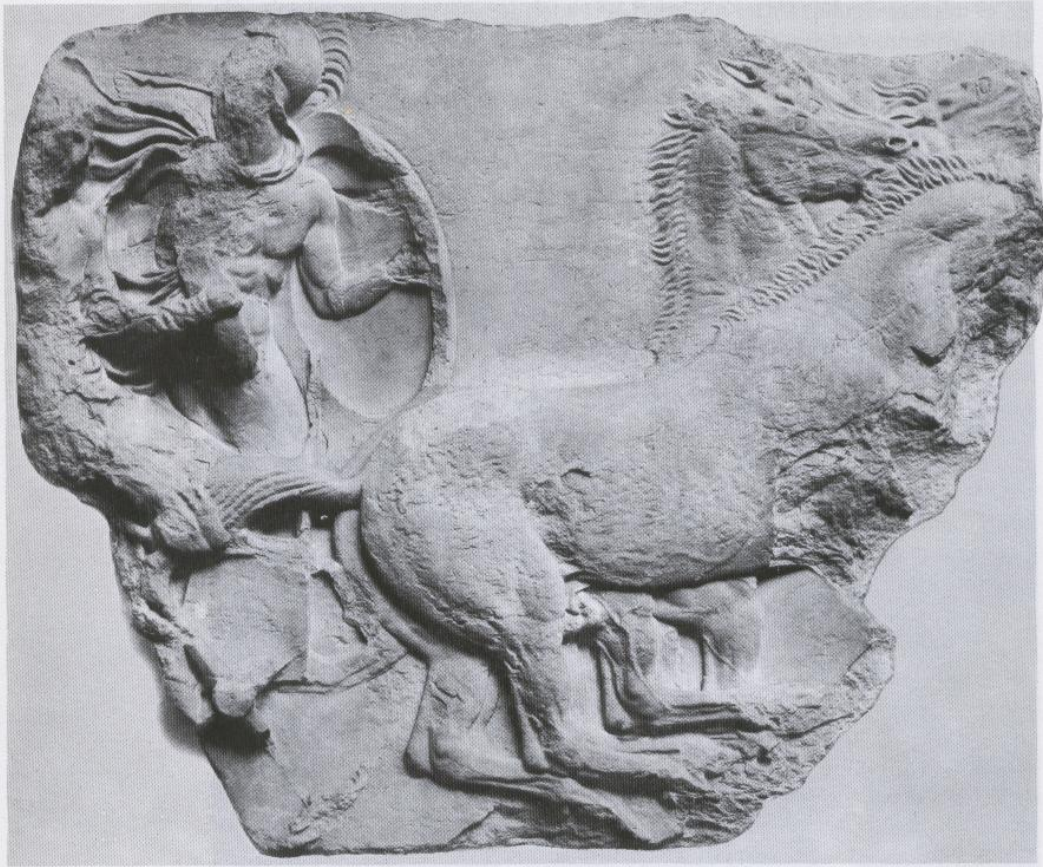


53. *Discóbolo*.
Copia romana en
mármol de una
estatua de bronce
de Mirón. Hacia
el 450 a.C.
Roma, Museo
Nazionale
Romano.

En el instante siguiente dará un paso hacia adelante y lo dejará ir, impulsando el lanzamiento con un giro del cuerpo. La actitud parece tan natural que los deportistas modernos la han tomado como modelo y han tratado de aprender de ella el estilo griego de lanzar el disco con exactitud. Han olvidado que la estatua de Mirón no es la «fijación» de un deporte real, sino una obra de arte griego. En efecto, si la observamos con mayor cuidado encontraremos que Mirón ha conseguido su sorprendente sensación de movimiento por medio, principalmente, de una nueva adaptación de métodos artísticos muy antiguos. Situándonos frente a la estatua y fijándonos solamente en su silueta, de pronto nos damos cuenta de su relación con la tradición egipcia. Como los pintores egipcios, Mirón nos presenta el tronco visto de frente, las piernas y los brazos de perfil; como ellos, ha compuesto su presentación de un cuerpo humano a base de los aspectos más característicos de sus partes. Pero en sus manos, esa antigua y gastada fórmula se ha convertido en algo por completo diferente. En vez de reunir todos esos aspectos en la poco convincente disposición de una rígida postura, ha buscado un modelo real para colocarlo en una actitud parecida y adaptarlo así de modo que parezca una natural representación de un cuerpo en movimiento. Si corresponde o no al movimiento más conveniente para lanzar el disco importa poco. La cuestión es que Mirón conquistó el movimiento, exactamente del mismo modo que los pintores de su época lograron conquistar el espacio.

De todos los originales griegos que han llegado hasta nosotros, las esculturas del Partenón acaso sean las que reflejan más maravillosamente esta nueva libertad. El Partenón (fig. 45) se concluyó unos veinte años después del templo de Olimpia, y en este breve lapso de tiempo los artistas adquirieron una extraordinaria holgura y facilidad para resolver los problemas de una representación convincente. No sabemos quiénes fueron los escultores que realizaron esas decoraciones del templo, pero como Fidias hizo la estatua del altar, parece posible que de su taller salieran las esculturas restantes.

Las figuras 54 y 55 reproducen fragmentos de la gran faja o friso que corre alrededor del edificio, bajo el techo, y que representa la procesión anual en la solemne fiesta de la diosa. Se efectuaban siempre juegos y deportes durante esas festividades, uno de los cuales consistía en la peligrosa proeza de conducir un carro al tiempo que se saltaba adentro y afuera de él mientras los cuatro caballos galopaban. Tal exhibición es la que se muestra en la figura 54. Al principio puede resultar difícil hallar una relación en este primer fragmento, porque el relieve ha sufrido muchos daños. No sólo es una parte de la superficie rota, sino que han desaparecido de ella todos los colores que probablemente hacían que las figuras se destacaran claramente sobre un intensamente coloreado. Para nosotros, la calidad y contextura del hermoso mármol son algo tan maravilloso que nunca pensaríamos en recubrirlo de color, pero los griegos pintaban incluso sus templos con fuertes y contrastados colores, como el rojo y el azul. Mas, por poco que haya quedado de la obra original, tratándose de esculturas griegas siempre vale más tratar de olvidar lo que les falta por el puro placer de descubrir lo que ha quedado. Lo primero que vemos en nuestro fragmento son los caballos, en número de cuatro, uno detrás de otro. Sus cabezas y sus patas están lo suficientemente bien conservadas para darnos una idea de la maestría con que el artista consiguió mostrar la estructura de los



54. *Auriga*.
Detalle del friso
de mármol del
Partenón. Hacia
el 440 a.C.
Londres, British
Museum.

huesos y los músculos sin que el conjunto pareciese rígido o duro. De pronto advertimos que lo mismo ha debido de suceder respecto a las figuras humanas. Por los rastros que han subsistido podemos imaginar cuán desenvueltamente se movían y con cuánta claridad destacaban los músculos de sus cuerpos. El escorzo ya no ofrecía ningún gran problema al artista. El brazo con el escudo está perfectamente dibujado, lo mismo que el flameante penacho del yelmo y las curvas del vestido hinchado por el viento. Pero todos estos descubrimientos no «acaban» con el artista. Pese a cuanto haya podido disfrutar de esta conquista del espacio y del movimiento, no experimentamos la sensación de que estuviera ansioso en demostrarnos lo que era capaz de conseguir. Pese a lo vivos y animados que hayan llegado a ser los grupos, aún encajan perfectamente en el orden de la procesión solemne que se mueve a lo largo de la pared del edificio. El artista ha conservado parte de la sabiduría artística de la composición que el arte griego recibió de los egipcios y del adiestramiento en los dibujos geométricos que precedió al gran despertar. Es esta firmeza de pulso lo que hace cada uno de los detalles del friso del Partenón tan lúcido y «cabal» (fig. 55).

Todas las obras griegas de este período muestran esta sabiduría y habilidad en la distribución de las figuras, pero lo que los griegos de entonces valoraban aún más era otra cosa: la recién descubierta libertad para representar el cuerpo humano en cualquier postura o movimiento podía utilizarse para expresar la vida interior de esas figuras. Sabemos por uno de sus discípulos que precisamente eso era lo que el gran filósofo Sócrates, también él formado como escultor, instaba a hacer a los artistas. Debían expresar «los estremecimientos del alma» observando exactamente la forma en que «los sentimientos afectaban al cuerpo en acción».

Una vez más los artesanos que decoraban vasos intentaron ponerse a la altura de los descubrimientos de los grandes maestros cuyas obras se han perdi-

61

EL GRAN
DESPERTAR



55. Detalle de la
procesión de
jinetes del friso de
mármol del
Partenón. Hacia
el 440 a.C.
Londres, British
Museum.

do. La figura 56 muestra un conmovedor episodio de la historia de Ulises: cuando el héroe ha llegado a su hogar tras diecinueve años de ausencia, disfrazado de mendigo, con su muleta y su hato, siendo reconocido por su vieja nodriza, que advierte una cicatriz conocida en su pierna mientras le lava los pies. El artista debe de ilustrar una versión ligeramente diferente de la que leemos en Homero (donde la nodriza tiene un nombre distinto del que está escrito en el vaso y Eumeo, el porquero, no se halla presente); quizá hubiera visto la escena en alguna representación, pues recordemos que fue también durante este siglo que los autores griegos crearon el arte escénico. No obstante, no nos hace falta tener el texto exacto para advertir que algo dramático y conmovedor está sucediendo, ya que la mirada que intercambian héroe y nodriza nos dice más de lo que podría expresarnos cualquier palabra. Los artistas griegos dominaban ya, sin duda, los medios de transmitir algo de los sentimientos no expresados verbalmente que se suscitan entre las persona.

Es esta capacidad de hacernos ver las «estremecimientos del alma» en la actitud serena del cuerpo lo que convierte a una simple estela como la de la figura 57 en una gran obra de arte. El relieve muestra a Hegeso, enterrada bajo la estela, como era en vida. Una doncella que tiene delante le ofrece un estuche del que parece escoger una joya. Es una escena tranquila que podemos cotejar con la representación egipcia de Tutankamón en su trono con su mujer ajustándole el collar (pág. 40, fig. 39). La obra egipcia también es maravillosamente clara en su silueta, pero a pesar de pertenecer a un período excepcional

56. *Ulises reconocido por su nodriza*. Vaso del «estilo de figuras rojas», siglo V a.C. Chiusi, Museo Etrusco.





57. Estela funeraria de Hegeso. Hacia el 420 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

del arte egipcio es un tanto rígida y afectada. El relieve griego ha soslayado todas esas embarazosas limitaciones, reteniendo la limpidez y belleza en la distribución, que ya no es geométrica ni angulosa, sino holgada y flexible. La mitad superior está delimitada por la curva de los brazos de las dos mujeres, formando una línea que se corresponde con las curvas del asiento, modo sencillo de hacer que la belleza de la mano de Hegeso se convierta en el centro de atención, con el fluir de los ropajes en torno a las formas del cuerpo, combinándose todo para producir aquella sencilla armonía que sólo vino al mundo con el arte griego del siglo V a.C.

58. El taller de un escultor griego. Izquierda: La fundición del bronce, con modelos en la pared. Derecha: Hombre trabajando en una estatua cuya cabeza se ve en el suelo. De un vaso griego de hacia el 480 a.C. Berlín, Staatliche Museen, Antikenmuseum.

