

## I. Griegos y romanos

### La crítica de arte en Grecia en el siglo III a. C. y las ideas de Platón y Aristóteles

Es cosa sabida que el pensamiento crítico acerca de la escultura y la pintura, elaborado en Grecia en el transcurso del siglo III a. C., nos ha sido transmitido de una forma ocasional por Plinio el Viejo en su *Naturalis historia*. Las valoraciones críticas de los artistas griegos que esta obra cita están tomadas, aunque sea de forma indirecta, de los tratados sobre pintura y escultura elaborados por Xenócrates de Sicione, escultor de la escuela de Lisipo, y por Antígono de Caristo, ambos de la primera mitad del siglo III. Y puesto que resulta bastante problemática la distinción de los juicios recogidos por el uno y por el otro, se suelen reagrupar bajo el nombre de Xenócrates, que parece ser el más importante de los dos. Antes de Xenócrates, todas las artes en general eran concebidas en tanto que resultado de la inspiración divina; he ahí la tendencia a tipificar las reglas del arte en cánones de armonía y ritmo, válidos tanto para la música y la poesía como para el arte figurativo. A este tipo de leyes pertenece el canon de Policleto de la figura «tetragonal», esto es, construida según proporciones numéricas de probable origen pitagórico.

Desde semejante posición se desterraba toda posibilidad de evolución o de historia; por el contrario, esta posibilidad aparece en Xenócrates como consecuencia de haber analizado, en base a una propia y particular técnica, la pintura y la escultura. Por consiguiente, cuando Xenócrates escribe

un tratado destinado a pintores y escultores para dotarles de consejos y preceptos, ya no se limita a la simple enumeración abstracta como el canon de Policleto, sino que pone en relación sus ideas estéticas con determinadas posibilidades artísticas; y de la relación entre una regla de juicio y la intuición de la obra de arte o de la personalidad artística surge la crítica. Con Xenócrates, por tanto, se llega por vez primera, por lo que sabemos, a un elevado nivel intelectual de la crítica de arte.

La elevación de dicho nivel viene favorecida por dos factores, el pragmático y el cultural. El florecimiento artístico acaecido en Grecia durante los siglos V y IV a. C., dio la sensación, a los contemporáneos y a las posteriores generaciones, de una excepcional civilización y de una continuidad de ideales, suficientes como para hacer de la escultura y la pintura dos disciplinas completas, y conscientes de sí mismas. Era por consiguiente natural que un artista, nacido después de aquel portentoso período, pretendiera analizar las etapas por las cuales se había llegado al total desarrollo de la disciplina, total desarrollo que él debía considerar como la perfección del arte e identificar dichas etapas con cada uno de los artistas que habían perfeccionado la disciplina. Además, como ha sido dicho recientemente, Xenócrates seguía en su producción literaria las normas retóricas del *ecfrasi*: es decir, intentaba dar vida a un lenguaje capaz de representar o igualar la viveza de las imágenes plásticas o pictóricas descritas. Podemos decir, en consecuencia, que la aplicación a artistas concretos de las reglas de arte que él pretendía impartir, se encontraba, para Xenócrates, en el seno de la lógica de las cosas.

El factor cultural era igualmente importante. Es posible creer que, el mismo día en que el mítico primer artista hizo la primera obra de arte, la juzgara, dando forma a la primera crítica de arte. A pesar de todo, para que dicho juicio poseyera un cierto valor de pensamiento, era necesario que, ya fuese la conciencia del pensamiento humano, ya la reflexión sobre el arte o ya el interés histórico para con el arte, hubiesen alcanzado una determinada madurez. Ahora bien, en lo referente a la conciencia del pensamiento y a la reflexión sobre el arte, Xenócrates tenía como predecesores nada menos que a Platón y Aristóteles, y en cuanto al interés histórico para con el arte, es sabido que dicho tema estuvo bastante vivo en el pensamiento de Aristóteles y, alrededor suyo, en el de los primeros peripatéticos. Las alusiones a la historia

de la poesía, a sus orígenes y las aportaciones de las distintas personalidades, contenidas en la *Poética* de Aristóteles, constituyeron ciertamente un modelo para Xenócrates. Los peripatéticos se complacieron, además, en la construcción de tablas casi genealógicas sobre la sucesión de las escuelas artísticas; y semejanza de las que se hacían de las escuelas filosóficas; y recogieron anécdotas de los artistas y divulgaron su pensamiento. Duride de Samos, discípulo de Teofrasto, que vivió en la segunda mitad del siglo IV, narró las vidas de los artistas sin hablar de las obras; sin embargo, llegó asimismo a formular juicios de valor, por ejemplo, cuando interpretó el idealismo de Zeuxis a partir de la elección de las partes bellas en los cuerpos naturales, que en sí nunca son perfectos. En la vida de los artistas escrita por Duride, la crítica desaparece cuando la anécdota toca a la idea; en el tratado de arte de Xenócrates la crítica se desvanece cuando la regla de arte se concreta en un determinado artista o en una obra de arte. Este fue el doble origen de la crítica de arte, entre finales del siglo IV y principios del siglo III a. C., y así se conservó, dejando aparte raras excepciones, hasta el siglo XVIII, momento en el que se empezó a escribir historia del arte en lugar de la vida de los artistas, y se inventó un nuevo género que consistía en la crítica de las exposiciones.

Los límites de la crítica de Xenócrates se deben tanto al hecho de que él tan sólo conocía el arte griego de los siglos V y IV (lo que por otro lado no es poco), como a los límites del pensamiento estético e histórico en la sociedad griega del siglo III. Acerca del pensamiento histórico es de resaltar que en la antigüedad no se intentó representar el desarrollo de los valores humanos, en el terreno del arte o de la ciencia, sino que se intentó determinar los hechos acaecidos, darles una explicación en lo referente a sus causas inéditas y terrenas y sacar de ellas ideas para prevenir los errores. Igualmente, aquellos que escribieron de arte se preocuparon, al margen de la determinación del hecho acaecido, es decir, del artista y de su obra, tan sólo de sacar todo aquello que sirviera para perfeccionar la disciplina artística. El esbozo de historia de la filosofía griega que Aristóteles puso como prólogo a su *Metafísica* debió de ser un modelo para las relaciones históricas de los tratados de arte, de ahí el reconocimiento a Sócrates por haber descubierto lo universal y la definición correspondiente a la satisfacción de la perfección alcanzada por Lisipo en la escultura y por Apeles en la pintura.

En lo referente al pensamiento estético, Platón y Aristóteles, aun teniendo un concepto bastante confuso de la autonomía del arte, se aproximaron a él mediante distintas maneras que más tarde constituyeron las bases de todo el pensamiento posterior. Las principales cuestiones que ellos plantearon fueron la *fantasía*, el *placer estético*, lo *bello* y la *mimesis*.

Fantasia o imaginación creadora es considerada, en la actualidad, como la actividad espiritual productora de las obras de arte. En las distintas etapas del pensamiento platónico, el concepto de fantasía asume significados considerablemente distintos. En la *República* se distingue entre el arte que se ocupa de la semejanza (icástica) y el que se ocupa de las apariencias (fantasía). En el *Filipo* la fantasía conforma la opinión y asimismo ayuda a la creación del concepto. En el *Fedro* y en el *Timeo*, Platón va más allá del reconocimiento de las funciones necesarias de la fantasía. Aun a pesar de sus orígenes sensoriales, la fantasía se aproxima a la intuición, a la inspiración y, por último, al sueño, el cual, perteneciendo asimismo al alma inferior, produce fantasías más bien que imágenes de la realidad eterna. Sin embargo, es Dios quien inspira la fantasía en los soñadores y videntes, en los filósofos, en los artistas y en las naturalezas musicales y tiernas. El ideal más alto se impone sobre los medios más bajos y, entonces, la fantasía se transforma en una visión de Dios tal que la razón no puede obtener. El poeta inspirado contempla la verdad hecha visible, es decir, la belleza espiritual, un fantasma espiritual que no es sólo el resultado de una generalización, en tanto que idea, sino el producto de una sugestión, una imagen creada por la mente en base a su capacidad de recordar la belleza celeste. De modo que, según Platón, la fantasía puede producir distintas clases de arte: el arte subjetivo o fantasioso, el arte realista o mimético, el arte simbólico de una actividad superior y la poesía inspirada o profecía, en la que se une lo divino y lo humano.

Aristóteles se opone a la idea platónica, que afirma la existencia de una relación entre Dios y los sueños o la fantasía. Sitúa el arte bajo el único concepto de mimesis o de imitación, y reserva el estudio de la fantasía a la psicología. Considera la fantasía como una especie de fuerza resultante de la sensación y de los estados perceptivos, y le asigna una función necesaria en el proceso que va de la percepción al concepto. El alma pensante se sirve de los fantasmas como de sensaciones actuales, esto es, el alma no puede pensar si no

tiene un fantasma como objeto. Platón y Aristóteles se ocuparon de metafísica, psicología y ética, y no de estética en el sentido moderno; es por este motivo que no vieron la relación existente entre fantasía y arte. Sin embargo, y a propósito del concepto de fantasía, han establecido dos principios eternos: Platón, la trascendencia de la fantasía por medio de la razón; Aristóteles, la presencia de la fantasía en el nacimiento del pensamiento.

Por otro lado, ambos se dieron cuenta de que, tanto las bellezas naturales como las obras de arte, dan placer, y distinguieron entre placer estético y placer sensual. De tal modo que Aristóteles ha definido los placeres estéticos de la vista, el oído y el olor, como desinteresados. Excelente intuición, que más tarde fue desarrollada por Kant. A causa quizá de esta distinción, el placer obtenido en las obras de arte, condecorado por Platón, es admitido por Aristóteles como legítimo. Y su teoría de la «catarsis», en tanto que liberación de las pasiones, tarea asignada a la tragedia, se halla ligada a la idea de la necesidad de desfogar los sentimientos para regularlos. Establece, asimismo, la división entre el placer físico de las formas y los colores y el placer del conocimiento, que se trata de un placer intelectual suscitado por la pintura en tanto que la razón reconoce el objeto de imitación. Aunque en este caso, entre lo físico y lo intelectual no resta espacio para lo estético.

Platón ha exaltado la idea de bello, pero ni él ni Aristóteles han dicho nunca que lo bello fuese la esencia del arte. Tal es así que Platón en el *Filebo* ha negado explícitamente que la belleza absoluta se pudiera encontrar en las pinturas. Su belleza es relativa. La belleza absoluta se encuentra tan sólo en las figuras geométricas, en los colores puros, en los sonidos puros. Los cuerpos más bellos son cuatro: el tetraedro, el octaedro, el icosaedro y el cubo. La belleza es, por consiguiente, para Platón, una abstracción intelectualista, aun a pesar de que su preferencia por la pureza de los colores y los sonidos conserve un cierto tono de misticismo. Platón y Aristóteles están de acuerdo en determinar las principales clases de belleza, en el orden, la simetría y los límites. Por límite se entiende lo contrario de infinito. Por simetría, proporción. Y a través de la proporción surge, en Aristóteles, el concepto de la relación existente entre medida y utilidad y entre utilidad y belleza, que constituye ya un paso hacia la liberación del intelectualismo.

La belleza tiene como condición el límite, puesto que

más allá del límite no sería cognoscible. Sin embargo, en el seno del límite es más bello lo grande que lo pequeño. ¿Por qué? Aristóteles no nos dice la razón. Y ésta reside en que dicha idea depende de una preferencia de gusto, propia del arte de su tiempo. La belleza de la naturaleza es superior a la del arte, porque se halla más próxima al conocimiento de las causas. La belleza del cuerpo humano consiste en la proporción de los distintos miembros. Paralelamente a esta interpretación intelectualista de la belleza, existe la interpretación moral. La belleza es la más elevada cualidad moral, por tanto la más alta cualidad posible es propia de la razón divina, del primer motor y de la primera esencia eterna. Del intelectualismo se pasaba al misticismo.

El concepto de arte en Platón o en Aristóteles no sólo comprende la poesía, las artes figurativas y la música, sino también los oficios y las ciencias aplicadas. Estas últimas son distintas de la ciencia, como el hacer del pensar. Hay, sin embargo, una ulterior distinción: las artes creativas y las artes imitativas. Las segundas están subordinadas a las primeras. Y las artes imitativas constituyen lo que nosotros denominamos arte. De ahí deriva la inferioridad de las artes ligadas a los oficios. El artesano que fabrica una cama imita la idea de cama, que es una idea divina; y el pintor que pinta una cama, imita la apariencia de una cama, el *ídolo* más que la *idea*, se trata, por consiguiente, del imitador de la imitación, distante tres grados, al menos, de la verdad. El alejamiento de la verdad es la mentira, de ahí deriva la condena platónica del arte. No obstante, hemos de resaltar que, si bien es cierto que Platón subordina, por excesivo intelectualismo, el arte al oficio y rechaza el arte, la distinción entre arte y oficio y la institución de la relación entre el arte y la apariencia de las cosas constituyen dos aproximaciones a la definición de arte.

Platón y Aristóteles se interesaron mucho por la poesía, dado que utiliza el mismo medio de expresión que la filosofía, y por la música, que se halla, de algún modo, ligada a la poesía. Prestaron bastante menos atención a la pintura y la escultura, y sólo porque en ellas es mucho más evidente que en otros tipos de arte el proceso de imitación (*mimesis*).

La imitación debe ser, según Platón, rigurosamente objetiva. Si uno pinta los ojos púrpura, porque el púrpura es el más bello de los colores y el ojo la parte más bella del cuerpo, se equivoca porque es necesario pintar los ojos tal como son, negros. Si un escultor de colosos, modifica las pro-

porciones reales para hacerlas parecer adecuadas, se equivoca, puesto que la perspectiva es un engaño, y el resultado un fantasma. No se trata ya, en este caso, de arte imitadora sino de fantasmagoría.

Tal necesidad de imitación material se une en Platón a su no aceptación de cambio alguno, y al deseo de que los artistas no renueven nada de lo que esté admitido por las doctrinas tradicionales. De ahí su admiración por el arte egipcio, que, según él, no había cambiado en el transcurso de diez mil años.

Recientemente, se ha observado que semejante actitud no es sólo coherente con el pensamiento de Platón en general, sino que también se explica en tanto que reacción a una teoría del arte concebido como ilusionismo, como magia, que surge a partir de Gorgias. Por otro lado, la pintura de la época de Platón, que poseía características escenográficas, debía parecerle criticable, ya fuera porque aceptaba los procedimientos y las apariencias exteriores, ya porque no expresaba la dignidad moral y religiosa, como la del período de Fidias. Es probable, por tanto, que al rechazo platónico del arte contribuyera su actitud hostil para con el arte de su tiempo. Asimismo Aristóteles prefirió a pintores y escultores de algunas generaciones anteriores: Fidias y Policeto «son los más precisos y sabios en su arte». Y acepta la identificación platónica entre imitación e idealización.

Aristóteles, al analizar las artes, es mucho más circunstanciado que Platón y se interesa mucho más por los efectos del realismo. Reflexiona acerca de los «medios» expresivos de pintores y escultores: forma y color. La forma depende de la simetría y de la justa medida, es decir, de principios de valor. Pero ante los colores reflexiona más que nada como un físico. Observa la importancia de los colores superpuestos que son transparentes. Cree que los colores son agradables, sobre todo si se mezclan en proporciones simples.

Quizás el punto más importante del pensamiento estético de Aristóteles sea un párrafo de la *Poética*. En éste afirma la importancia de que se enseñe dibujo en las escuelas, no por la vulgar razón de impedir errores en la adquisición o venta de objetos de arte, sino para alcanzar el sentido y el juicio de la belleza del cuerpo humano. Afirmación ésta que muy probablemente venga limitada por el conocimiento de las proporciones, en tanto que base ya sea del aprendizaje del dibujo, ya de la «belleza» del cuerpo humano. Pero sea como sea, subordina la valoración de una belleza natural al

conocimiento del dibujo. Ya no se trata de aquel arte que imita a la naturaleza, sino del arte que crea la belleza del objeto natural. Se trata de la anticipación de una idea que será desarrollada en el transcurso del siglo XIX.

**Xenócrates: la imitación, las proporciones y la expresión.**  
**El progreso desde Policleto hasta Lisipo, de Cimón a Apeles y la perfección del arte**

Xenócrates, un artista-crítico, extrajo del pensamiento estético de Platón y de Aristóteles, que por otro lado conocemos de una forma un tanto fragmentaria, algunas normas de juicio. Basándose en que el arte es mimesis, él observó el progreso realizado en el ámbito de la habilidad técnica de la imitación; catalogó los diferentes tipos de proporción, puesto que la belleza posee un carácter matemático y se identifica con la proporción geométrica; y asimismo se ocupó de la belleza en tanto que símbolo de la moralidad, aunque en menor escala. Es decir, este antepasado de todos los artistas críticos centra su atención, por tendencia natural, sobre aquellos aspectos del arte que mantienen una relación con la técnica. Pertenece también a la técnica, como medios de clasificación expresiva, los criterios de simetría, ritmo, composición en perspectiva, contraste de colores y tono.

El concepto de mimesis induce a Xenócrates a no tener en cuenta a los escultores anteriores a Policleto, a dar la posibilidad a éste de hacer sus estatuas apoyadas sobre una sola pierna, y a criticarlo por haber creado figuras demasiado monótonas. Mirón sobrepasó a Policleto en cuanto a variedad, pero tampoco supo realizar los cabellos. Pitágoras mejoró la hechura de los cabellos y supo representar los nervios y las venas. Lisipo, por fin, llegó a representar perfectamente los cabellos y aun en los mínimos detalles su realización es exacta y delicada. Por consiguiente, la estética natural de una estatua, la variedad de las imágenes, la dificultad de expresar en mármol o en bronce la morbidez de los cabellos, y la delicadeza de la ejecución de los detalles constituyen criterios de juicio, de tipo mimético, usados por Xenócrates.

Por otra parte, observa Xenócrates que Policleto utilizaba proporciones demasiado groseras y que Mirón las mejoró; que Pitágoras fue el primero en encontrar una relación



entre la simetría y el ritmo, es decir, hallar las proporciones justas incluso de una imagen en movimiento; y que, por último, Lisipo modificó el canon de las proporciones, dotando a las figuras de una mayor expresividad y elegancia, queriendo representar a los hombres no como son, sino como aparecen.

El cambio de las proporciones pertenece a la historia del gusto: ahora bien, ya fueran perfectas o mediocres se han realizado obras tanto con las proporciones adecuadas, como con las proporciones groseras. El hecho, sin embargo, de que Lisipo se ha enorgullecido de representar a los hombres no tal como son, sino como aparecen, revela una conciencia artística muy elevada. Platón tenía razón al desconfiar del ilusionismo y de la magia de los nuevos artistas que habían perdido el valor moral de los antiguos.

Pero también tenía razón Lisipo al pretender ir más allá de la imitación material teorizada por Platón, hacia la conciencia de la fantasía en tanto que actividad artística o de la apariencia como campo propio del arte. En el momento mismo en que Lisipo mostraba el punto débil de su arte, el ilusionismo, afirmaba asimismo un eterno principio estético la libertad del arte con respecto a la realidad objetiva.

En lo referente a la pintura, los juicios que poseemos de Xenócrates son más numerosos e importantes desde un punto de vista crítico. Para la pintura, lo mismo que para la escultura, la crítica de los artistas antiguos se limita, o casi, al ámbito de la mimesis. Más bien se trata de una referencia a los orígenes de la pintura, en base al desarrollo de la enseñanza en las escuelas del tiempo de Xenócrates: primero dibujar, a continuación, el uso de un solo color, más tarde del clarooscuro, y después de los distintos colores.

Se atribuye a Cimón de Cleone el mérito de haber inventado el escorzo, tener conocimientos de anatomía y haber tratado los pliegues de los vestidos con el método del clarooscuro. Polignoto ha representado los vestidos transparentes sobre los cuerpos femeninos, los adornos multicolores, las bocas abiertas con los respectivos dientes, y diferentes tipos de rostros. La base científica de la pintura fue obra de Pánfilo: «Fue el primer pintor sabio en todos los campos del saber, sobre todo en aritmética y geometría, sin las cuales, afirmaba él, no se podía alcanzar la perfección del arte». Xenócrates, al hablar precisamente de los pintores más recientes, deja en segundo término la cuestión de la mimesis, y se preocupa de la forma, y no tan sólo de la forma abstracta. Si Zeuxis había pintado cabezas y miembros demasiado grandes,

Parrasio ajustó las proporciones, no tuvo rival en lo referente a los contornos, aunque no obtuvo tanto éxito en la modelación.

Xenócrates, hablando de Parrasio, da una definición del contorno pictórico: éste «debe desarrollarse sobre sí mismo y acabar sugiriendo otros tipos de contornos en aras a revelar lo que esconde». He aquí una definición que de la tradición práctica del contorno difuminado se eleva al plano del arte, en tanto que toda imagen poética debe aparecer difuminada en relación a la rígida precisión del concepto. El huidozo contorno de Parrasio debía llevar a efectos del todo redondos, en los que Nicea se distinguíó, por la atención puesta «en la luz y las sombras que las figuras proyectan sobre el fondo». El relieve de Nicea debía ser claro sobre oscuro, según el principio de la forma plástica, sin embargo se observa que Pausias resolvió sus escorzos mediante el efecto de oscuro sobre claro. Por consiguiente, se basó más en el tono que en el clarooscuro:

Si se pretende representar la longitud del cuerpo de un buey, ante todo se ha de pintar de frente que no de perfil, dado que así se comprende exactamente su extensión y amplitud. Además, mientras que todos los pintores pintan de blanco las paredes que desean que aparezcan en relieve, y de negro las que deben retroceder, Pausias pinta de negro todo el buey, y sabe representar la sombra mediante la sombra misma, demostrando una gran habilidad en el hecho de destacar las imágenes sobre el plano y en presentarlas mediante el escorzo.

No se sabe a ciencia cierta si Xenócrates, o quién en su lugar, comprendió que Pausias cargaba las tintas sobre la relación cromática más que sobre la forma plástica. De hecho, son escasas en Xenócrates las referencias a los valores cromáticos: ora aquí ora allí, se lamenta del colorido demasiado fuerte, y alaba a Apeles por haber dado a sus pinturas acabadas un velo negro para evitar que la vivacidad de los colores ofendiese los ojos. Con lo que se observa que determinados malos hábitos académicos actuales pueden, eventualmente, remontarse a Apeles.

Apeles, y en menor grado sus contemporáneos, representan para Xenócrates la perfección del arte: él intenta además demostrar la perfección de cada uno de ellos: Melancio es perfecto en la composición de las figuras, Asclepiodoro «en la disposición de las imágenes tal y como aparecen, de manera que cada una de ellas se encuentre a una justa distancia». Apeles

superó a todos los pintores que existieron y existirán... lo que lo distingue es la gracia. En su tiempo, había pintores excelentes. El admiraba sus obras, decía, empero, que les faltaba aquella particular belleza que le era propia, y que constituye la gracia. Apelles era similar con aquéllos en el resto de aspectos; sobre este punto, sin embargo, no tenía rival. Y aún reivindicaba para sí otro mérito, esto es que él sabía cuándo sacar la mano del cuadro, hecho memorable por cuanto, a veces, la excesiva diligencia es perjudicial.

Gracia, facilidad natural de creación, y la consiguiente nueva concepción de lo finito en pintura son, en consecuencia, las cualidades insuperables de Apelles, y éste es el límite de la crítica de Xenócrates.

El contenido moral, en tanto que norma de juicio artístico, fue considerado por Aristóteles en relación con el objeto de la mimesis. Y para explicar el fenómeno, hizo referencia a los pintores: Polignoto representó seres mejores de lo que en realidad somos, Pausón peores, Dionisio semejantes a nosotros. El mismo Xenócrates habla dicho: «Es necesario que el escultor represente en la forma visible las operaciones del alma». Y Aristóteles subrayó la necesidad de la expresión moral en la pintura: «Polignoto es un valeroso pintor de caracteres, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene en cuenta este aspecto. No es necesario que los jóvenes contemplen los cuadros de Pausón, y sí, no obstante, los de Polignoto o de los otros pintores o escultores que hayan representado la expresión moral». De Xenócrates sólo poseemos dos párrafos que se expresan sobre esta cuestión: «Eufranor expresó por vez primera la dignidad de los héroes» y Aristides de Tebas «fue el primero en pintar el alma y expresar los sentimientos de las pasiones». Polignoto, al que Aristóteles asigna tanta importancia moral, es considerado por Xenócrates únicamente como uno de los que ha contribuido a desarrollar la habilidad mimética. El hecho es que la perfección de Apelles le hace de velo, al igual que la perfección de Lisipo le impide ver la grandeza de Frídias. Precisamente, el valor de la expresión moral en el ámbito del arte podía ser un correctivo del concepto de perfección mimética y formal, que se asignaba al arte más evolucionado en el aspecto técnico. En efecto, en base a la tendencia a crear modelos, propia de los griegos, éstos imaginaron una perfección objetiva de la técnica, símbolo de la perfección del arte. Sin embargo, era casi del todo imposible reducir la expresión moral a un único modelo de perfección, que dependía demasiado de los diferentes temperamentos de los artistas. Sino que, para alcanzar un concreto valor de ju-

cio, era necesario que la observación moral se extendiera al mundo de la representación, más que al de los motivos representados. Y de hecho sabemos que un pintor puede mostrar su fineza moral en la representación de una naturaleza muerta y otro revelar su baja de espíritu en la representación de un héroe. Los griegos, sin embargo, no comprendieron esto, centran su atención en el motivo, se enorgullecían de la elección del tema; ni tan siquiera el aspecto moral del arte liberó su crítica de los conceptos de la naturaleza a imitar y de ciencia de la imitación. Las afortunadas indicaciones de Xenócrates sobre el arte de la apariencia en Lisipo y acerca de la gracia y facilidad de Apeles constituyeron un hecho aislado, ligado a la seguridad de la perfección técnica de Lisipo y de Apeles; sin embargo, no fueron extendidas a otros artistas, por ejemplo, a Polignoto, cuya grandeza fue captada, no obstante, por Aristóteles. La crítica de arte no tuvo la suficiente capacidad para reconocer la perfección absoluta de un primitivo—como Aristóteles reconoció la de Homero, el poeta por excelencia—y, por consiguiente, se limitó a su oficio máximo que es, precisamente, el de determinar no la perfección del arte en general, sino la perfección particular de cada artista.

### **Cicerón y Quintiliano: la relatividad de la perfección, los entendidos. El nuevo valor de la fantasía. El descubrimiento de Fidias, Dión Crisóstomo y Filostrato**

Por influencia de Platón y de Aristóteles y, asimismo, después de las nuevas corrientes arcaístas, se inició, en Pérgamo, una atenuación de la exclusiva admiración por Lisipo y Apeles, surgiendo el hábito de los cánones de los grandes artistas, a imitación del canon de los diez oradores, cronológicamente ordenados y con una escala fija de estimación. Cicerón, Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano recibieron la influencia de tal tradición. Cicerón expone con gran exactitud la antinomia del arte y de los estilos:

Sólo existe un arte escultórico; Mirón, Policleteo y Lisipo han alcanzado los más altos valores; sin embargo, son diferentes unos de otros, y pese a todo no quisierais que cada uno de ellos fuese diferente de sí mismo. Existe, igualmente, un solo arte pictórico, no obstante hay que ver lo que se parecen las obras de Zeuxis, Aglaofonte y Apeles, aun cuando todas ellas me parecen perfectas.

Tal observación habría podido representar un real progreso crítico con respecto a Xenócrates, en tanto que excluía la idea de progreso artístico. En efecto, si toda personalidad artística alcanza la perfección, no existe fuera de los límites de las personalidades la perfección artística hacia la que se tiende, que se alcance, y de la cual se decaiga. La técnica puede experimentar progreso, el arte no. Sin embargo, es conocido que Cicerón poseía mucha delicadeza y sensibilidad, pero no así mucha coherencia de pensamiento. Por esto él se maravillaba ante el hecho de que alguien pudiera preferir los pintores antiguos a los modernos, que son más adelantados.

Los «cánones», asimismo, de escultores y pintores, tal y como nos han sido transmitidos por Cicerón y Quintiliano, están exentos de un verdadero interés crítico, por falta de compromiso y de competencia. Es decir, recogen opiniones contradictorias sin situarlas en un proceso dialéctico. Quintiliano nos informa que «Lisipo y Praxiteles han alcanzado la verdad en el mejor de los modos, y en cuanto a Demetrio se le reprocha el hecho de ser demasiado enmarañado y de haber preferido la semejanza a la belleza». No nos dice, sin embargo, qué entiende por «verdad» y en qué relación se encuentra con la belleza y la realidad. Quintiliano observa los problemas críticos desde el exterior, los tiene en cuenta aunque sin entrar en ellos, bastante menos de lo que hubiese sabido hacer Xenócrates.

Por esta razón los juicios de Cicerón y de Quintiliano nos interesan mucho más en tanto que testimonio de juicios, no de los suyos, sino de los «entendidos» en general. La moda de las colecciones de arte, ligada al nuevo lujo romano, y la reacción al arte contemporáneo considerado como decadente en relación al arte griego de los siglos V y IV, facilitaron el surgimiento de los entendidos de arte, que son definidos por Luciano y Calistrato de la siguiente manera: «Una obra de arte necesita un espectador inteligente, para el cual el placer de la vista no agote el juicio, y que, además, sepa razonar sobre lo que ve». «Un entendido es uno de estos hombres que, dotados de una delicada sensibilidad artística, saben descubrir en las obras de arte todas las bellezas que éstas poseen, y en tal apreciación incluyen el razonamiento.» Fueron estos entendidos los que empezaron a dejarse guiar en sus valoraciones tan sólo por lo perfecto de la ejecución, y dieron los primeros pasos en el reconocimiento de la facultad de invención. Hay un párrafo de Plinio, de fuente desconocida, relativo a Timante, que es importante en este sentido: «Es el único artista cuyas obras sugieren muchas más cosas que las que hay

pintadas, y por perfecto que sea el arte, el genio lo supera.» De este modo, al arte en tanto que *artificium* o perfección técnica, se contraponen el valor de la invención o de la fantasía.

El concepto de fantasía fue retomado, de hecho, por los estoicos y por los epicúreos, los cuales acentuaron el carácter pasional e irracional del arte, en oposición al concepto aristotélico de mímesis. La concepción de Platón, sobre todo la que expone en el *Timeo*, vuelve a adquirir importancia y, con Plutarco, se encamina al neoplatonismo. Los retóricos, al igual que los entendidos en pintura y escultura, trataron de poesía con mayor libertad que Aristóteles: por ejemplo, el anónimo autor del tratado del *Sublime*. En él dice:

Genéricamente, se llama fantasía a todo lo que de algún modo produce un pensamiento generador de palabras. Sin embargo, ahora dicho nombre se usa para designar aquellas expresiones en las que lo que dices, bajo el efecto del entusiasmo y la pasión, te parece estar viéndolo y haciéndolo visible a los ojos de los que lo escuchan.

Quintiliano habla de la misma manera de lo que los griegos llamaban *fantasías* y que él traduce por *visiones*.

El resultado de esta nueva orientación de la crítica se concretó en el descubrimiento del valor absoluto de los artistas anteriores al siglo IV, y en la liberación de la creencia en la perfección absoluta de Lisipo y Apelles. Quintiliano aporta tales preferencias sin comprenderlas, por esto se convierte en malévolo; cree que dependen del afán de mostrarse como entendidos. Sin embargo, en la época de Quintiliano nadie osaba replicar la verdad crítica del valor absoluto y eterno de Fidias. Se dice que Fidias representa a los dioses mejor que a los hombres, que posee una suntuosidad y una grandeza desconocidas en los otros artistas, por ejemplo, Policlete que, si bien ha embellecido la forma humana hasta lo ideal, se ha quedado por debajo de la grandiosidad divina. A partir de estas y otras afirmaciones, referidas siempre al objeto representado y nunca al sistema de representación, se observa que los entendidos concibieron que Fidias alcanza su perfección por medio del sentido divino que le es propio. Este constituye otro resultado crítico absoluto, que supera los límites impuestos ya por la imitación de la realidad, ya por la forma matemática o ya por el contenido moral. La forma poética de este modo de sentir se encuentra en la *Antología*: «Oh Fidias, o bien Zeus ha descendido a la tierra para mostrarte sus artes, o tú te has elevado al cielo para conocer a Dios». Cicerón para explicar el Zeus de Fidias, busca su método crítico en la tra-