VENTURI, Lionello, HISTORIA DE LA CRÍTICA

1. 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

CA DE ARTE, BARCELONA, GUSTAVO GILI, 1982

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, a 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 *mímesis.*

Fantasía 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 *Filebo* 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 sensuales, 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 altc 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 mímesis 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, condenado 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 (mímesis).

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 prefiere a pintores y escultores de algunas generaciones anteriores: Fidias y Policleto «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 porque 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 *Política*. 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 mímesis, 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. Pertenecen 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 mímesis 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 esteticidad 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 mímesis. 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 claroscuro, 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 claroscuro. 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 mímesis, 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 huidizo contorno de Parrasio debía llevar a efectos del todo redondos, en los que Nicea se distinguió, 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 claroscuro:

> 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. Apeles 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 Apeles, 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 mímesis. 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 había 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 Arístides 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 Apeles le hace de velo, al igual que la perfección de Lisipo le impide ver la grandeza de Fidias. 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 jui-

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 bajeza de espíritu en la representación de un héroe. Los griegos, sin embargo, no comprendieron esto, centraban 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, Policleto y Lisipo han alcanzado los más altos valores; sin embargo, son diferentes unos de otros, y pese a todo no quisiérais 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 tienda, 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 contrapone 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 Apeles. 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, Policleto 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-

dicional idea de una especie de belleza en la que el escultor se habría inspirado, idea que es concebida por Dión Crisóstomo (siglo I a. C.) de la siguiente manera:

> No hay escultor o pintor que puedan reproducir la sabiduría o la inteligencia en sí mismas, porque nunca han podido ver algo semejante, ni las sabrían describir. No obstante, hemos recurrido al cuerpo, en el que reconocemos con toda certeza la presencia del espíritu. A Dios le asignamos, a falta de modelo, una forma humana, en tanto que pozo de sabiduría y de razón. A través de una materia visible y sensible intentamos representar al ser invisible e inalcanzable, mediante un símbolo. A pesar de todo, es un símbolo más elevado que aquel, con el cual algunos pueblos bárbaros identifican la naturaleza divina con la forma de algunos animales, en base a cultos miserables y absurdos.

En el citado párrafo es visible la concepción del arte en tanto que forma sensible de la idea que fundamenta la estética de Hegel, y se afirma la distinción entre el símbolo intuitivo del artista y el símbolo arbitrario de las religiones.

La idea de Dión Crisóstomo es recogida por Filostrato (siglo II a. C.) en la vida de Apolonio de Tiana:

> ¿Quién ha guiado a Fidias en la representación del dios que no ha visto? —Algo le debe haber dirigido, una cosa llena de sabiduría—. ¿Qué es? No puedo señalar otra cosa que no sea la imitación. La fantasía es lo que creó aquellas formas, la fantasía que es un artista más sutil que la imitación. Esta representa las cosas visibles, la fantasía, las no visibles.

No se trata aún de la fantasía creadora en el sentido moderno de la palabra, sino de la oposición del gusto griego al egipcio. Filostrato, yendo en contra del simbolismo de los egipcios, reivindica en Fidias el privilegio de la belleza, la idealización fantástica de este o aquel hombre, para darle el aspecto de dios.

El pensamiento de Filostrato tiene asimismo particular importancia sobre otro punto: en lo referente a la relación entre el crítico y el artista, con indicaciones mucho más claras que las de Luciano y Calistrato:

> Diría que aquellas personas que miran las obras pictóricas o de dibujo han de poseer una facultad mimética, puesto que nadie podría admirar o apreciar la pintura de un caballo o de un toro sin que se hubiera formado la idea del objeto representado, ni una representación de Ajax enloquecido, sin tener una idea de Ajax y de su cercano suicidio.

Aquí aparece la necesidad crítica de recrear la obra de arte, aun a pesar de que dicha necesidad esté expresada de una forma intelectualista.

Dión Crisóstomo subraya también la distinción entre las artes:

> Nosotros, los escultores, debemos representar todo el efecto de la semejanza mediante una sola imagen, la cual debe ser estable y permanente y debe poseer en su seno la naturaleza entera y la cualidad de Dios. Los poetas pueden, por el contrario, dotar de muchas formas a sus poesías y atribuir a sus personajes movimientos, posiciones, actos y palabras.

Este constituye el punto de arranque de la distinción entre las distintas clases de arte, que ha hecho célebre el *Laocoonte* de Lessing.

La crítica de la arquitectura. Vitruvio

La crítica de la arquitectura en la antigüedad clásica realizó bastantes menos progresos que la referente a la pintura y a la escultura. Y así permaneció en el transcurso de numerosos siglos. Parece que la razón principal de este fenómeno resida en la dificultad de distinguir entre la actividad artística de la arquitectura y la utilitaria de la construcción. Aristóteles considera la arquitectura como un arte útil en tanto que el producto arquitectónico por excelencia, la casa, resguarda al hombre de la intemperie. Al no ser la arquitectura un arte imitativo, ha sido imposible considerarla de la misma naturaleza que la pintura y la escultura. Lo más que se ha hecho es añadir a la obra útil un valor de belleza consistente en la ornamentación.

Las ideas arquitectónicas de la antigüedad nos han sido comunicadas a través del tratado realizado por Vitruvio, el primer escritor que estudió la arquitectura de una manera completa, haciendo un resumen ecléctico de varias fuentes griegas, de entre las que sobresale Hermodoro (siglo II). Es posible, en efecto, descubrir superpuestas y, a menudo, confusas las sucesivas concepciones de la belleza en tanto que simetría o pura proporción numérica, como euritmia o deleite de los sentidos en el ritmo, o como *decorum*, valor que implica una estimación de tipo moral.

Sólo en este último concepto se puede encontrar hue-

llas de una experiencia del arte romano. Las dos exigencias son la práctica de la fabricación y la teoría *(ratiocinatio)*, que no es otra que la teoría de las proporciones matemáticas. El juicio sobre la arquitectura consta, según Vitruvio, de seis categorías, en las que los aspectos prácticos y económicos se yuxtaponen a los aspectos pseudoestéticos de una forma tan confusa que toda interpretación resulta bastante incierta. A pesar de todo, parece ser que la *ordinatio* tenga que ver con la conveniencia de las distintas partes en cuanto tales y con la relación proporcional dentro del conjunto, la *dispositio* responda a la visión del edificio según las plantas y las alzadas, la *distributio* se emparente con la conveniencia económica del edificio, y que, por el contrario, tengan intención estética, la *eurythmia*, el valor de la repetición de las partes, la *symmetria* o armonía de las partes con el todo, y el *decorum*, esto es, la síntesis final o el aspecto del edificio completamente acabado. No obstante, teniendo como precedentes el modelo de la pintura y la escultura, resultaba natural referir de algún modo las categorías arquitectónicas al concepto de imitación, por un lado, y al de obra de arte, por otro. Si no fuera que los arquitectos, a diferencia de algunos pintores y escultores, no se habían convertido en héroes populares y, por consiguiente, el interés histórico para con ellos no era tan vivo. Además, los edificios poseían bastante más variedad, y obedecían a necesidades prácticas, de manera que era necesario elegir en ellos el elemento artístico. Se eligió la columna, junto a las partes estrechamente relacionadas con ella. Vitruvio distinguió tres órdenes: dórico, jónico y corintio, basándose precisamente en la diferencia de las columnas.

Está claro el porqué de tal elección: la columna posee unas proporciones similares a las del cuerpo humano, y las proporciones señaladas por Vitruvio son, de hecho, proporciones antropométricas. Las proporciones humanas justifican el carácter mimético de la arquitectura y le permiten ceñirse al concepto de arte. La historia de la arquitectura consiste, por tanto, en la historia de los tres órdenes citados y resulta inútil añadir que dicha historia fue una mera leyenda.

Luciano: la visión y el concepto

Un método bastante relativo de crítica de arte fue el de la descripción literaria de las obras. Esta tuvo como mo-

delo los versos de Homero sobre el escudo de Aquiles, fue apreciada por los poetas de la *Antología* y se puso de moda (Estacio, Marcial, Apuleyo, Plinio el Joven, y los dos Filóstratos) por el placer de hacer concurrir eficazmente la palabra con la imagen de los artistas. Resulta claro que, dado que el crítico es el «philosophus additus artifici», y no el «artifex additus artifici», la descripción puede bien ser una verdadera poesía, pero no tiene por qué ser susceptible de importantes resultados críticos. Quizá la más bella de las descripciones, la de la mujer-centauro de Zeuxis realizada por Luciano, contiene, además, agudas e innovadoras observaciones. Luciano estaba al corriente de las ideas de los artistas, él mismo había estado a punto de convertirse en escultor, y, por consiguiente, poseía conciencia de que sus descripciones no tenían relación alguna con el arte figurativo.

> No soy lo suficientemente entendido como para poder pronunciarme sobre los otros tipos de belleza de este cuadro. Toca a los pintores y a los que tienen como profesión conocer las reglas del arte elogiar a un artista porque haya sabido reunir las diferentes partes que constituyen una pintura perfecta, como la discreción del dibujo, la verdad del colorido, el efecto del relieve y de las sombras, la exactitud de las proporciones y la armonía general. Yo admiro sobre todo en Zeuxis la capacidad de mostrar en un solo tema todas las cualidades de su genio, dando al centauro un aspecto terrible y salvaje; la hembra se parece a las majestuosas yeguas de Tesalia...

Luciano se ocupa, por tanto, de la psicología de las figuras representadas y de la naturaleza de la representación física; y deja para los técnicos las cuestiones referentes a los instrumentos imitativos. Había, también en aquel tiempo —según dice Plinio el Joven—, quienes opinaban que sólo los que las practicaban podían juzgar la pintura y la escultura. Los ejecutantes, sin embargo, conocían los instrumentos imitativos en cuanto tales, y no como factores de la visión del artista. Las proporciones de Zeuxis si bien eran valoradas en base a la *exactitud*, es decir, según su fidelidad a un determinado canon de proporciones, dicha valoración no pertenecía al ámbito estético. He aquí por qué ni los artistas ni los entendidos, tal y como los concebía Luciano, analizaban de una manera eficaz el arte de Zeuxis. Luciano narra la anécdota de la ira de Zeuxis porque un cuadro suyo fue alabado por la novedad del tema, más que por la habilidad en la realización. Ambos, sin embargo, tanto el que se ocupaba de la descripción pictórica como el de la habilidad, se hallaban fuera del ámbito de

la crítica de arte. No obstante, no tan sólo es importante ver la declaración explícita de las dos diversas maneras de observar una pintura sino también que ambos métodos eran una aproximación a la crítica de arte. Tal vez sea Luciano mismo quien desflore la cuestión, al admirar en la mujer centauro, la fusión de los dos cuerpos de yegua y de mujer: los dos cuerpos están unidos con tanto arte, y los elementos de unión son tratados con tanta gracia y sutileza que desaparecen, por así decir, ante la vista del espectador que pasa de uno a otro cuerpo sin advertirlo.

Ni asimismo el género periegético (es decir las guías artísticas de la antigüedad como la tan famosa de Pausanias) alcanza nunca un nivel más alto dentro del estilo puramente descriptivo.

Antinomias de la crítica de arte: racionalidad e irracionalidad, bello y feo, finito y no finito, forma y color

Algunas antinomias del arte y de la crítica de arte no pasaron por alto a griegos y romanos, concibiéndolas de una manera que luego sería continuada por la crítica sucesiva.

La racionalidad y la irracionalidad de la representación constituyen una de tales antinomias. Todos recuerdan que Horacio se enfadó con los amigos porque estaban riéndose ante un cuadro que representaba una bella mujer que acababa en una fea cola de pez. Sin embargo, cualquier entendido ante la sirena podía expresar su completo agrado. El éxito de lo grotesco, que combinaba cosas fantásticas con imágenes de la realidad, suscitaba, asimismo, la protesta de Vitruvio:

> ¿Cómo es posible que las cañas puedan aguantar verdaderamente un techo, o que los candelabros sostengan la cúpula de un pequeño templo con todas sus ornamentaciones, y que un verde y temblante tallo pueda tener sentada encima una figurita? Sin embargo, aun cuando los hombres se dan cuenta de que estas imaginaciones son del todo falsas, no las critican, sino que más bien se complacen con ellas, y no reflexionan sobre si tales cosas pueden o no existir; y esto sucede porque el intelecto tiene un velo delante que no le permite discernir lo que puede ser justificado de lo que no puede serlo, ya sea por un motivo de autoridad, ya por reglas de decoro; de lo que se deduce que los juicios que emite están mal fundamentados. Por consiguiente, no es posible alabar nunca más aquellas pinturas que no imiten lo verdadero, aunque estuviesen realizadas con la mayor de-

licadeza del mundo. Por esta razón no se debe correr a juzgar, sin antes poseer unas razones bien fundamentadas y claras y que no admitan objeción alguna.

Resulta claro, por este testimonio, que dicho método crítico se fundamentaba en la nada, tanto cuando era adoptado por Vitruvio, puesto que la claridad racional no es una medida del arte, como cuando lo empleaban sus adversarios, los cuales creían admirar en lo grotesco la delicadeza del arte, y lo que admiraban, por el contrario, era a lo sumo la habilidad del artista. La causa de lo grotesco, no residía en la falta de racionalidad, sino más que nada en lo que era inventado sin la suficiente seriedad.

Otro tipo de antinomia: bello y feo. Según Platón, como ya se ha dicho más arriba, la belleza en sí no reside en las criaturas ni en sus pinturas, sino en las figuras geométricas. El principio del arte, por el contrario, consiste en la mímesis. Así, pues, la obra de arte (y aquí surge el rigor de Aristóteles) puede representar no sólo cosas bellas, sino también cosas feas: «las mismas cosas que en la naturaleza no podemos mirar sin obtener con ello disgusto, si, por contra, las contemplamos en sus reproducciones artísticas, máxime si están reproducidas de la forma más realista posible, nos producen placer; como por ejemplo las formas de los animales más despreciables y de los cadáveres». La justificación, no obstante, de dicho juicio consiste en descubrir y reconocer lo que representa cada imagen, y no, por tanto, en un factor estético. Plutarco repite la idea aristotélica, añadiendo: «si por el contrario la pintura nos representase un ser odioso bajo un aspecto amable, iría en contra de la conveniencia y dejaría de ser verosímil». Esto se dice en nombre de la fidelidad realista, más que de la libertad del arte con respecto al contenido bello. A pesar de todo, el mismo Plutarco y los estoicos, en general, aluden a la solución crítica del problema. Al comparar la belleza del alma con la del cuerpo, sacan a esta última todo derecho. Lo feo se convierte en un medio para hacer resaltar la belleza. Virgilio ha dicho que la virtud posee una mayor gracia en un cuerpo bello, y Séneca lo niega: «la virtud no tiene necesidad alguna de ornamentación, ella misma es su mayor belleza. No se pretende perjudicar al alma con lo deforme del cuerpo, sino adornar el cuerpo con la belleza del alma». Plutarco afirma que lo feo físico es en sí bello, cuando va unido a la belleza moral. Y por consiguiente, negado el concepto de feo, lo feo incluso es preferido aunque sea de una manera polémica.

El problema de lo feo contribuyó al reconocimiento de que el valor artístico de una obra no reside en su contenido. Ciertamente, este paso, bastante importante en lo referente al concepto de arte, fue llevado a cabo por el epicureísta Filodemo (siglo I a. C.), que contiene asimismo, un comentario sobre el arte figurativo: «Al igual que en las artes manuales no consideramos inferior a quien, basándose en el tema de otro artífice, lo elabora con gran belleza, lo mismo sucede con el poeta, si toma de otro la materia bruta e innata, y la aplica a su propia producción, no por ello lo consideramos peor». Con lo cual, no sólo se afirma la independencia del arte con respecto al contenido, sino también la distinción entre la invención del motivo y la creación artística.

Los principios de la racionalidad y de la belleza geométrica pedían del artista una perfecta realización. Según Plutarco, Zeuxis decía que una ejecución rápida y fácil no dota a una obra de una calidad durable; no le comunica aquella belleza perfecta que se debe tan sólo a un cuidadoso tratamiento. Pero cuando la perfección técnica se convirtió en facilidad técnica, entonces la delicadeza de Apeles comprendió que era necesario saber levantar a tiempo la mano de la pintura, que hacía falta comprender la palabra *suficiente*, como más tarde dijo Cicerón. De ahí a la modificación del concepto de acabado en pintura, el paso es corto. Los antiguos entendidos debieron de darse cuenta de que los esbozos eran lo que mostraba el alma del artista de una manera más directa, más espontánea e íntima, y menos dirigida al público. Pruebas de este estado de ánimo nos la suministra Plinio de una forma accidental y distraída; sin embargo parecen adecuadas:

> Lo que es curioso y digno de saberse, es que se admira menos las producciones acabadas de los artistas, que sus últimas obras, que han dejado inconclusas, como la Venus de Apeles. En estas últimas se observa el esbozo dejado y el pensamiento mismo del artista; el dolor acentúa la belleza del trabajo, y se lamenta que la muerte haya frenado a la mano en la ejecución de semejante obra.

Las antinomias racional e irracional, bello y feo, acabado y no acabado, presuponen, en las discusiones de pintura, la antinomia forma y color. No se pretende decir que ésta sea una necesidad propia de la naturaleza de la forma y del color, es decir, la de constituir una antinomia y de corresponder a las citadas antinomias; ciertamente, así es como la entendieron los griegos y los romanos, no la concibieron de este modo los medievales, y los artistas del renacimiento y del neocla-

sicismo la volvieron a entender como aquéllos. ¿Cuáles son las condiciones en las que aflora dicha antinomia? La racionalización de lo bello se basaba en las proporciones matemáticas de la forma. Sin embargo, a nadie se le pasaba por la cabeza poner como medida de perfección una luz o un color, para imponerlo a cualquier pintura o edificio arquitectónico, del mismo modo que se impuso la proporción humana a la forma de las imágenes o de las columnas. Es decir, se inventó el canon de las proporciones de la forma humana, y no un canon de la armonía de los colores. Las proporciones fueron dictadas cual leyes, que era preciso observar aun cuando se eludían; la armonía, por el contrario, se dejó a la libre voluntad del artista. Ahora bien, los antiguos, puesto que consideraban la belleza como algo racional debían admitir que tan sólo la forma racionalizada era capaz de expresar la belleza. La antítesis de lo bello es lo feo; y se sabía, pues ya Platón lo admitía explícitamente, que los colores eran bellos en sí mismos. Su belleza, no obstante, tenía que subordinarse a la de la forma, que no tan sólo era bella, sino de una belleza racional absoluta. Si no ocurre así, es decir, si los colores dominan la forma, aparece el gusto bárbaro, lo feo.

Aristóteles, en la *Poética*, para explicar que el elemento principal de la tragedia, su alma, es el mito y que los caracteres de los personajes se hallan en segundo lugar, recurre a la comparación siguiente: «Algo similar ocurre también en la pintura: si uno pintarrajeara, aunque fuera con los más bellos colores, una tela, sin haber realizado previamente un dibujo de lo que va a pintar, esta no agradaría, sería lo mismo que si se resiguiera de blanco los contornos de una figura». Filostrato hace suyo este concepto y pretende demostrar su exactitud mediante un ejemplo: «Aun cuando usemos únicamente el color blanco para pintar a un hindú, continuará siendo negro: chata la nariz, el rizado pelo, los sobresalidos pómulos y una determinada expresión en los ojos, todos estos factores ennegrecen los rasgos que se ven blancos y, para quien tenga buen ojo, representan un hindú». Por tanto, se trata de un interés cognoscitivo de tipo intelectual y no estético. Sin embargo, es necesario ver la relación existente entre el carácter racionalista de la estética de la antigüedad y la preferencia por la forma plástica en el gusto antiguo.

El arte, a pesar de todo, iba adquiriendo un interés cada vez mayor por el color. En el siglo I d. C. Dionisio de Halicarnaso observaba de un modo objetivo:

Las antiguas pinturas poseían un colorido extremadamente simple, y no ofrecían ninguna variedad en el tono. A pesar de esto, los rasgos eran de una delicadeza perfecta, lo que les atribuía una gracia exquisita. Más tarde la pureza del dibujo disminuyó y fue suplida por una ejecución más sabia, con una mezcla más ágil de sombras y luces, con la utilización de recursos que posibilitaban un rico colorido, al que los nuevos cuadros debieron todo su vigor y esplendor.

La objetividad de Dionisio, empero, no la comparten otros críticos, por varias razones. Ante todo, el arte griego predominaba sobre el arte oriental en general y, en concreto, sobre el persa, en lo referente a las proporciones, no, sin embargo, en lo que respecta a la capacidad de crear colorido, y, dado el carácter lujoso de la producción oriental, no se podía distinguir bien entre el arte del color y la belleza de la materia; luego la coincidencia de desarrollo cromático de la pintura, que Dionisio ya había señalado, con la decadencia del arte, facilitaba el que los críticos achacaran al color la responsabilidad de la decadencia.

Luciano, al describir un determinado ambiente social, nos da constancia de la manera en que el color era considerado en tanto que índice del lujo bárbaro:

Su magnificencia era la única cosa sorprendente. Ni el arte, ni la belleza, ni la armonía de las proporciones, ni la elegancia de las formas entraban en su composición, ni hacían resaltar el esplendor del metal. Espectáculo digno de los ojos de un bárbaro... Los arsácidos no apreciaban la belleza, ni mostraban la magnificencia de sus tesoros para engalanar los ojos de los espectadores, sino para llenarles de estupor; porque los bárbaros aprecian menos lo que es bello que las riquezas.

Plinio y Vitruvio convienen, por otro lado, en culpar al color de la decadencia del arte.

Apeles y otros artistas, con sólo cuatro colores han realizado obras inmortales. En la actualidad, que la púrpura ha llegado incluso a recubrir las paredes y la India nos envía el limo de sus ríos y la sangre de sus dragones y elefantes, la pintura ha dejado de existir. Por consiguiente, todo iba mejor cuando menos eran los utensilios. Seguro, puesto que ahora se atribuye mucho más valor a las cosas que al espíritu.

Y Vitruvio:

Mientras que los antiguos no buscaban ni apreciaban más que el ingenio del artista y la perfección del trabajo, en nuestros

días se valora tan sólo una cosa: el esplendor de los colores. El conocimiento del pintor ya no importa en absoluto.

En contra de estas sentencias se levanta la tardía voz de Plutarco: el color es superior al dibujo y produce más fuerte impresión sobre el espíritu, porque constituye el material de mayores ilusiones. Tal afirmación es un claro presentimiento de la nueva era que está a punto de llegar, pero no constituye ninguna refutación crítica.

Por último, también la antinomia acabado y no acabado conciliaba con la de forma y color, porque los efectos de color tienen necesidad de una superficie que no sea lisa, con toques que den la impresión de algo no acabado. Un efecto similar se encuentra anotado en un párrafo de la *Antología*, a propósito de Filoctetes de Parrasio: «la pintura tenía un aspecto rugoso, debido, sin duda alguna, a los efectos del pincel, y el tono poseía cierta aspereza».

Estos son, aunque bastante fragmentarios y esporádicos, los testimonios más importantes que nos han llegado de la actividad crítica referente al arte figurativo en la antigüedad clásica. Los criterios que ésta siguió permanecen vigentes, aunque están integrados dentro de una concepción más verdadera de la naturaleza del arte. Los antiguos más que resolver, plantearon los problemas de la crítica, mediante una observación aguda y exenta de prejuicios y con una muy delicada sensibilidad. De ahí el retorno a sus conceptos de mímesis, proporción, contenido moral, de relación entre espíritu y materia, entre visión y narración, entre el análisis de la técnica y la descripción del sujeto, entre lo racional y lo irracional, lo bello y lo feo, lo acabado y lo no acabado, la forma y el color. El retorno a sus ideas es sugestivo, tanto si es para evitar errores, como para desarrollar sus aciertos.