

LA REPRESENTACIÓN PLÁSTICA Y EL PROBLEMA FILOSÓFICO DE LA PERSPECTIVA: FIDIAS Y PROTÁGORAS.

José M^a Herrera Pérez

A C.H.P.

La creación artística desempeñó en el mundo griego una función difícilmente comparable a la que ha tenido en otros lugares y épocas. Tratar de determinar sus aspectos esenciales pasa, pues, por adoptar perspectivas que quizá puedan resultar chocantes, pero sin cuyo ensayo estaríamos condenados irremediabilmente al fracaso. Ni podemos pensar el arte heleno como un todo compacto y autónomo en el que se prolonga un mismo espíritu creador, extraño a las violentas oscilaciones que estremecieron las almas de los griegos, ni tampoco conviene intentar simplificadores paralelismos con las creaciones de otros pueblos, como si fuera recomendable una morfología universal -en el sentido de O. Spengler- de las artes humanas.

La plástica griega sirvió en sus orígenes a una necesidad religiosa, pero en la religión griega -como después en la filosofía que vino a sustituirla-, la Belleza constituye un *maximum* y, por tanto, el deleite estético ante el objeto artístico no resultaba esencialmente diferenciable de la pura piedad. Comparado con los estilos cristianos medievales -también al servicio de un propósito religioso-, para los que la obra de arte es fundamentalmente un símbolo, un vehículo que nos traslada más allá de lo sensible, el llamado arte clásico nos pone inmediatamente ante la figura de lo divino, inclusive cuando lo representado refleja sólo un hombre en actitud de hacer algo intrascendente y hasta vulgar. En la misma presencia y en la delectación que ésta produce sobre el espectador revélase lo religioso como tal. Y es que el objeto, en su perfección desasida de todo *pathos*, serena a un espíritu tocado por la desesperación trágica y el sentimiento fatalista de la vida, rasgos definitorios del alma griega.

Esta peculiaridad de su arte debe ser interpretada desde un punto de vista muy distinto del nuestro, pues lo corpóreo juega un papel en la cultura griega que nos es profundamente ajeno. Para los occidentales, imbuidos de cristianismo, el cuerpo es carne, fuente del pecado y vínculo material que nos acecha con sus tentaciones. Es además lo corruptible y, consiguientemente, lo que no puede ser salvado sin previa sumisión. Los griegos vieron en el cuerpo, sin embargo, algo más que un simple añadido. Las excepciones que en este punto representan Pitágoras y

Platón, bien entendidas, no deben modificar nuestro juicio. Platón puede conceder mucha más importancia a las funciones racionales del alma que a las apetencias concupiscibles del cuerpo, pero no desecha éstas en el sentido posterior del cristianismo, pues el cuerpo forma parte de esa totalidad que constituye el hombre. La salvación del alma platónica pasa por el dominio de los deseos del cuerpo, pero no por su supresión o casto estrangulamiento.

No debemos olvidar que la palabra que Platón utilizó para referirse a la esencia arquetípica de las cosas es la misma que en griego significaba su forma o figura exterior. Lo corporal representa la totalidad en la que se manifiesta el Ser; es en cierto modo su "apoteosis", y justamente por ello, el único camino posible para la expresión del misterio divino, de aquello que inquietaba a los hombres sumiéndolos en la desesperación, en el desasosiego trágico del que ignora y se duele del enigma de la vida. Arrancar de la tiniebla la figura de lo sagrado y exponerla a la luz reveladora del espacio, en cumplida y armoniosa presencia, provocando en los individuos tanta delectación como piedad, parece haber sido el objetivo último del arte griego.

Ahora bien, lo religioso en Grecia fue hasta muy tarde el orden y la medida, el armónico enigma que late bajo las volubles apariencias de las cosas. ¿Cómo expresar ese orden que esclaviza a la naturaleza unciéndola a un destino que se sobrepone al caos?, ¿cómo patentizar lo que está latente sin desvirtuarlo con los desgarradores extremismos de lo visible? La respuesta la encontramos en la historia misma de la escultura griega, cuyos productos no son solamente el resultado de un desarrollo más o menos espectacular de la técnica artística, sino un soberbio ejemplo de la voluntad expresiva que alentó a aquel espíritu en constante movimiento e íntima y metafísica conmoción.

Y lo primero que advertimos al aproximarnos a la cultura helénica es que las palabras con que se refirieron al arte y al artista (*tecné, technites*), sirvieron también para nombrar al mero artesano. Como *tecné* significa originalmente "hacer", en el sentido de *hacer que sabe lo que hace*, tenemos que reconocer que el arte fue para los griegos, al menos durante su época de formación, una simple actividad productiva. A nosotros este punto de vista puede parecernos insatisfactorio. ¿No existe, acaso, una diferencia esencial entre la producción de meros utensilios y la actividad artística? Los griegos, naturalmente, no la negaron, pero siempre creyeron que el arte tiene que ver menos con el objeto realizado que con el tipo de creación y de saber-hacer que implicaba tal realización.

La representación plástica y el problema filosófico de la perspectiva:....

Así, mientras el artesano desarrolla un hacer que consiste en producir o reproducir lo ya hecho, el "artista" realizaría un hacer propio que es, en rigor, un saber crear. No ahondaremos en este problema, que nos llevaría a discutir si la creación, *stricto sensu*, es algo personal, en el sentido de que sea el artista quien "inventa", o, conectando el ámbito de las artes plásticas con el de la lírica, se trata, más bien, de una ocasión merced a la cual se expresa lo sagrado. En todo caso, el artesano es *demiurgo*, construye tipos a partir de arquetipos previamente dados, mientras que el artista, que no puede ceñirse sólo a la pura repetición, aspira a encarnar el modelo mismo. A uno y a otro conviene la palabra *tecnites*, pero si el producto del artesano es siempre una copia, el del artista refleja verdaderamente aquello que en esencia es. La creación de éste sobrepasa al trabajo del artesano porque adhiere a la obra un elemento ideal que no hay, ni puede haber en el utensilio. Lo fácil sería añadir aquí que ese elemento no es otro que la Belleza, pero no podemos hacerlo, pues belleza y arte no estaban vinculadas más íntimamente para el griego de lo que pudieran estar, por poner un ejemplo, belleza y acción moral o belleza y pensamiento recto. Lo bello se decía *to kalón*, vocablo que sirve para designar todo cuanto resulta armonioso y digno de admiración. La belleza, por tanto, no conviene particularmente a las obras del arte, sino que se trata de un atributo general que expresa siempre cierto grado de plenitud. *Para el griego fue la Belleza* escribe Ortega¹ - *un atributo de las cosas esenciales; lo accidental y momentáneo le parecía exento de ella*. Así pues, el artista obra sobre un elemento material con el fin de plasmar una forma visible, pero, a la vez, esa forma que plasma, puede y tiene que estar cargada de algún tipo de idealidad. En caso contrario, no hay arte. Así se justifica que el artista esté obligado a limar las asperezas de lo presente, de las cosas tal y como aparecen al hombre en su cotidianidad; que su tarea consista en un sumergirse en lo ausente, allí donde suponemos que permanece lo esencial. Mas esto ausente, ¿qué es sino lo sagrado, el fondo último de donde parecen nutrirse las cosas, eso innominado que los filósofos han tratado siempre de definir? O dicho con las palabras felizmente clásicas de F. Schelling: *¿que otra cosa hace (el arte) sino derogar lo que es inesencial: el tiempo?*²

Winckelmann³ recoge una tradición según la cual los más antiguos simulacros de los dioses habrían caído del cielo. El pensador alemán alude a ciertas tallas de

¹ ORTEGA Y GASSET, J., "Meditaciones del Quijote", en *Obras Completas*, T. I, Madrid, 1983, pág. 371.

² SCHELLING, F., *La relación del arte con la naturaleza*, (trad. Alfonso Castaño), Madrid, 1985, pág. 71.

³ WINCKELMANN, J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, (sel. y trad. de Manuel Tamayo), Buenos Aires, 1985, IV, Sec. I, cap. IV.

madera (*xoana*), toscamente diseñadas, que recibieron culto en los templos de la Grecia arcaica. Es muy probable, desde luego, que los griegos, antes de representar a sus dioses, los reverenciaron en formas visibles -bloques informes de piedra, troncos, tallas poco o nada elaboradas, etc.- en las que no aparecía, o lo hacía sin detalle, la figura humana. Influidos por la avanzada cultura del Nilo, fueron desarrollando, no obstante, figuraciones divinas cada vez más antropomorfizadas en clara conexión con los progresos de su propia cultura. Este arte nuevo inspiró los llamados *kouroi*. El hondo paralelismo, tanto en la figura como en la ejecución, de estas esculturas con las egipcias, no puede ser puesto en duda. Los mismos eruditos greco-romanos repararon en ello. Así por ejemplo, Diodoro de Sicilia narra la historia de dos escultores, Telekles y Teodoro, que elaboraron una estatua en dos partes separadas. El primero esculpía su parte en Samos, mientras que el segundo trabajaba en Éfeso. Concluidas ambas partes, se procedió a su reunión, resultando que ambas se acoplaban perfectamente⁴. El acoplamiento fue posible merced a la técnica egipcia, en la que las proporciones de una estatua eran definidas geométrica y no visualmente.

Pues bien, influidos por el arte egipcio, los griegos estuvieron muy pronto en condiciones de dar rienda suelta a su propia inspiración. Así, en los primeros *kouroi* hasta el Apolo Strangford, terminado probablemente en torno al 500 a. de C., y último ejemplar conservado de la escultura arcaica, hallamos ya variaciones esenciales en el diseño, la técnica, la ejecución y el propósito de los artistas griegos. El cuerpo, la cabeza y las piernas de las esculturas mantienen aún la postura tradicional, pero comienza a notarse por primera vez esa familiaridad con la anatomía humana tan característica de su arte. En estas fechas, y crecientemente, se comienza a esculpir con la intención de manifestar, bajo la materia y la forma trabajada, una vida latente. Este efecto se logró, cuando menos al principio, disimulando algunos de los rasgos que solían destacarse en la vieja escultura: los surcos de las rodillas, la cuadratura violenta y minuciosa de los muslos y, sobre todo, la escasa redondez de las formas. Algo que podría parecer una pequeña variación en el gusto o en la técnica encerraba de hecho una honda significación. *Para convertir a un hombre en un dios* -dice Winckelmann⁵-, *se obra en general más por supresión que por adición. Esto se consigue, sobre todo, eliminando sucesivamente los ángulos escorzados y demasiado pronunciados, como lo están al natural, hasta que las formas adquieren un grado tal de sublime elegancia como si solamente el espíritu hubiese operado en ellas.*

⁴ Véase PANOFSKY, E., *El significado de las artes visuales*, Madrid, 1985, pág. 89.

⁵ WINCKELMANN, J., *Op. cit.*, IV, Sec. I, cap. 5.

La representación plástica y el problema filosófico de la perspectiva:....

Con el Apolo Strangford, comienza a abandonarse la arcaica ley de frontalidad, heredada de los egipcios, que convertía a la obra escultórica en una pieza rígida y dura. Este abandono se observa por vez primera en el efebo de Kritios. Aun cuando el escultor no haya sido bastante hábil como para resolver todos los problemas que convirtieron a la escultura clásica en un permanente modelo de reflexión, la feliz descarga de todo el cuerpo sobre un lado del mismo produjo un mágico efecto de torsión, expresado ligeramente en el eje vertical de la estatua, que sería definitivo en la aparición del arte nuevo encabezado por Fidias.

La plástica griega arcaica fue, en definitiva, un arte naturalista, enteramente volcado en la tarea de dar expresión a lo sagrado enigmático, pero como eso sagrado estaba siendo redefinido desde modelos crecientemente humanistas -tal y como refleja la historia paralela de la elegía y del yambo, de las primeras tragedias y, sobre todo, de la filosofía- el cuerpo humano fue convirtiéndose poco a poco en el instrumento expresivo fundamental. Este reflejarse lo divino a través del cuerpo del hombre es, sin embargo, lo contrario a una simple imitación. El escultor griego no realiza retratos del natural, y no los hace sencillamente porque el retrato, aun siendo exacto, no puede en modo alguno ser "bello"⁶. La belleza, como señalamos anteriormente, aparece sólo cuando se ha captado lo esencial, y lo esencial, en rigor, nunca está presente. Los datos materiales, en el mejor de los casos, son réplicas más o menos corrompidas de ciertos supuestos modelos ideales. Pero, ¿de dónde se extraen estos modelos ideales? La imaginación griega -escribe K. Clark⁷- *toma el objeto más sensual e inmediatamente interesante, el cuerpo humano, y lo pone fuera del alcance del tiempo y del deseo; toma el concepto más puramente racional de que es capaz la humanidad, el orden matemático, y lo convierte en una delicia para los sentidos; toma los vagos terrores de lo desconocido y los dulcifica mostrando que los dioses son como los hombres y pueden ser adorados por su belleza dadora de vida, más que por sus poderes relacionados con la muerte*. En definitiva, el escultor sírvese de lo patente, el cuerpo, para remontarse hasta lo ausente o latente, la divinidad. Sin embargo, esta decisión ha de superar primero ciertos obstáculos. Por un lado, era natural que los escultores trataran de disipar cualquier posible comparación con el cuerpo concreto de los hombres de carne y hueso, lo que explica que los dioses principales fueran representados siempre con formas delicadas y rostros inexpresivos o inhumanamente sosegados. Pero por otra parte, no podían sentirse a gusto ante la posibilidad de que sus efigies de los dioses fueran consideradas como

⁶ LESSING, G., *Laocoonte*, (trad. Enrique Palau), Barcelona, 1985, pág. 49.

⁷ CLARK, K., *El desnudo*, (trad. Francisco Torres), Madrid, 1987, pág. 36.

meras alegorías. Ante las obras de sus escultores, tuvieron los griegos que sentir que aquellas imágenes eran presumiblemente la copia fiel de la majestad divina. La manera de lograr esta impresión fue lo que movió al progresivo perfeccionamiento del cuerpo humano, aspirando, en este llevarlo hasta su plenitud, a la máxima idealidad. Este quizá sea el sentido de los cánones clásicos. Se trataba, en suma, de hacer desaparecer cualquier huella de singularidad aproximando las obras al paradigma perfecto e invariable. Así, el famoso "modelo vitruviano", en el que piernas y brazos extendidos encajan en las figuras geométricas ideales, el cuadrado y el círculo. La escultura logra de esta manera convertirse en una existencia espiritual materializada en la que se ha cumplido rigurosamente el tránsito de lo sensual al reino del desasimiento; en fin, la esencia del oficio religioso.

La escultura griega satisfizo, pues, una íntima necesidad del pueblo griego, estrechamente ligada a su concepción de lo religioso. Sin embargo, esta concepción fue variando y, con ella, desde luego, el sentido de la obra de arte. Si los primeros objetos sacros -*xoana*- eran celosamente guardados en lo más recóndito de los templos, poco a poco verían la luz, en coincidencia con un proceso de exteriorización de la vida que tiene a la plaza pública como su principal seña de identidad. *De la gran estatua cultural alojada en el templo para manifestar en él al dios se podría decir que todo su "esse" consiste desde este momento en su "percipi". Los sacra, cargados antiguamente de una fuerza peligrosa y sustraídos a la mirada del público, se convierten bajo la mirada de la ciudad en un espectáculo (...), como bajo la mirada de la ciudad los relatos secretos, las fórmulas ocultas, se despojan de su misterio y de su poder religioso, para convertirse en las "verdades" que debatirán los sabios*⁸.

El paralelismo que traza Vernant entre el ser de la estatua y su ser percibido es mucho más significativo de lo que a primera vista puede parecer. El *dictum* berkeleyano no está tan lejos del punto de vista que va a terminar por imponerse en esta época como para pasar de largo sobre él sin prestarle alguna atención. Ya veremos luego cómo esta perspectiva es precisamente la que alentó las reformas de Fidias, pues si hasta ese momento había sido el temor de los dioses lo que había mantenido en cierta forma el equilibrio estilístico entre la naturaleza y el ideal, entre la obra y el sentimiento de los hombres que la requerían, la pérdida de vigencia de la tradición -tan acusada en el siglo de Pericles-, va a trastocar definitivamente el cuadro, inclinando la balanza del lado racional o puramente humanista que sugerían los filósofos.

⁸ VERNANT, J. P., *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona, 1979, pág. 43.

La representación plástica y el problema filosófico de la perspectiva:....

El arte plástico no se verá libre de las fortísimas oscilaciones que conmovieron el suelo de creencias de los griegos. Resueltos los más destacados problemas técnicos, entramos ahora en una etapa en la que un notorio cambio espiritual -unido al éxito incuestionable de la sofística-, exigirá del arte novísimos desarrollos y decisivas innovaciones. A pesar de todo, los motivos tradicionales pervivirán en la nueva escultura. Tan es así que en opinión de muchos y muy ilustres expertos, Fidias se limitó, aunque con magistral eficacia, a radicalizar las tendencias arcaicas logrando el máximo de majestuosidad en la representación hierática y lejana (en suma, egipcia) de los dioses. Valerio Maximo, por ejemplo, asegura que Fidias se inspiró, para la creación del Zeus que se guardaba en el templo de Olimpia, en los siguientes versos de la *Ilíada*:

Zeus pensó, e hizo señal con las cejas.

Su cabellera de ambrosía flotó sobre su cabeza inmortal.

El Olimpo todo tembló...

De estos versos se ha inferido que la obra de Fidias hubo de plasmar una serenidad imponderable. Sin embargo, hay dos buenos motivos para recelar del juicio de Valerio. Uno, que no puede confundirse el efecto que produjo esta obra de Fidias en sus maravillados espectadores con la obra misma, pues el Zeus de Fidias (una de las tallas más famosas de la antigüedad) se hallaba guardado en uno de los lugares más umbríos del templo de Olimpia, un lugar por el que -según asegura Pausanias- sólo penetraba un débil hilo de luz desde el ancho portal del recinto. Otro, que es raro, extraordinariamente raro, que un hombre como Fidias, rodeado de multitud de innovadores en las más dispares vertientes de la actividad imaginativa, permaneciera libre de todo influjo y se limitara a perpetuar y revivir una tradición ya definitivamente muerta. Quizá Fidias, como buen ateniense, se parapetara tras un rígido tradicionalismo, despreciando la voz casi unánime de los reformadores. Lo cierto, no obstante, es que hay suficientes vestigios de que esto no fue así en las metopas del Partenón, que sin duda diseñó, por lo que más bien convendría interpretar su ruptura con el pasado como un trabajo de serena y poco ruidosa reforma formal.

Por lo que sabemos de él, aspiró siempre a encarnar en la piedra una energía de carácter moral. Pero si hasta ese momento dicha energía solía presentarse en su máxima pureza e idealidad, Fidias va a descender en la escala de las emociones decidiéndose a representarlas tal y como emergen en los hombres. Al igual que Sófocles en la tragedia, Fidias humanizó el cuerpo esculpido, si bien conservando la vieja noción de Belleza como el *plenum* en que enteramente se revela una esencia. No

obstante, la humanización de los motivos escultóricos se efectuó desde una perspectiva completamente diferente a la seguida en otras épocas. Las obras renacentistas, por ejemplo, destacan lo humano mediante la plasmación de emociones fuertes. Las griegas, en cambio, continuadoras de la innovación fidiana, suelen contentarse con la expresión de una idea. El escultor se esfuerza por plasmar en su obra acciones momentáneas, optando siempre por el instante inmediatamente anterior al paroxismo. Podría decirse que el cuerpo que se representa carece de alma. Su perfección es puramente espiritual; si se quiere, puramente material, pero hay perfección, y por ende belleza, precisamente porque se le ha despojado de todo sentimiento. En otras palabras: son visiones de una realidad que carece de *intus*. Todo se pone de manifiesto en la obra y no hay razón para suponer que haya algo velado, secreto o esencial, tras lo que se ve. En el puro aparecer está enteramente la esencia. Modelar la superficie corpórea, pero agotando la totalidad de lo viviente, sin esconder ningún aspecto humano -en el sentido más clásico que podamos pensar- es, según parece, lo que se propone y logra el arte griego desde Fidias. Hasta la más fuerte pasión asciende a la visibilidad del cuerpo esculpido con inquebrantable medida. La misión del escultor es dulcificar el sentimiento, idealizarlo, descargarlo completamente de expresividad personal, representando así un modelo, aunque ahora deliberadamente humano. Refiriéndose al Laocoonte, que puede valer como ejemplo extremo del *pathos* humano, tal y como lo capta la escultura griega, justifica Lessing este criterio formal diciendo: *mostrar a los ojos el grado extremo de la pasión es atar las alas a la imaginación*⁹.

Conviene tener muy presente que el escultor no podía contentarse con expresar una idea enunciable por medio del habla, sino que su tarea, más bien, consistía en sugerir o incitar, como el oráculo, con símbolos ambiguos. El deleite sensual es también un camino para el alma que se estremece con la belleza serena y a la vez emocionante de la obra escultórica. Ahora bien, el artista no puede lograr su propósito si ahierroja nuestra imaginación con las cadenas de la mera sensibilidad. No se trata de renunciar a nada, sino de presentar ciertos contenidos adecuada y elegantemente. *La fuerza de las pasiones* -decía Schelling- *debe mostrarse. Ha de verse que ellas se pueden sublevar con toda su violencia, pero que están sometidas por la energía del carácter y que vienen a estrellarse contra las leyes de una inquebrantable voluntad de belleza*¹⁰.

⁹ LESSING, G., *Op. cit.*, pág. 59.

¹⁰ SCHELLING, F., *Op. cit.*, pág. 84.

La representación plástica y el problema filosófico de la perspectiva:...

Fidias parece haber asumido con todo rigor este proyecto de captar y plasmar una belleza ideal lograda a partir del examen minucioso de todas las pasiones que arrebatan al hombre. Adviértase que de sus contribuciones estilísticas, ninguna fue tan significativa como el tratamiento de los vestidos. La escultura griega, que había comenzado exhibiendo el cuerpo desnudo en la palestra, desemboca con Fidias en orbes expresivos hasta entonces ignorados. Las túnicas flotantes, los trajes y las cabelleras ligeramente empujadas por un viento que pasó de largo dejando su huella sobre la piedra estremecida, en fin, todos los efectos y pequeños detalles que contribuyen a recalcar la dimensión vital de cuanto queda expresado, mueven a comprender la Belleza como algo ya no atemporal, aunque sí instantáneo. ¿Por qué introdujo Fidias en su obra estos elementos tan ajenos a la tradición?

Hay motivos para pensar que Fidias consideraba que la forma corporal se adquiere en virtud de su función¹¹. Esto explicaría que le interesara tanto resaltar el efecto de movimiento -telas, vestidos, cabellos, etc.- como los movimientos mismos, que ahora no se estrangulan bajo el imperativo de la serenidad, sino que se dominan y conducen conscientemente. El secreto de la belleza estribaría, pues, desde esta perspectiva nueva, en la habilidad con que se enlazan y armonizan los distintos ingredientes y emociones que animan la obra. Mas para que esta aspiración sea factible, es necesario que el escultor destaque todas y cada una de las partes del cuerpo, acentuando aquellas que lo vertebran en un todo significativo. Al ser elaborados los cuerpos según criterios de organización muy diversos, y habiendo articulado sus figuras con vistas a la función que idealmente representan, Fidias logra *individualizar a los dioses sin necesidad de hacerlos humanos*¹². Cada fuerza es representada como si se tratara real y verdaderamente de una especie compuesta de un solo miembro. El individualismo, que se había adueñado de la filosofía y del teatro, halló gracias a estas innovaciones estilísticas un lugar propio entre el polvo de los cinceles y de los mármoles.

Donde se expresa más adecuadamente la problemática que tuvo que asumir y resolver Fidias es, sin embargo, en el tema de las proporciones. A estos efectos nos basta con la distinción tradicional entre proporciones objetivas y proporciones técnicas. Por proporciones objetivas se entiende usualmente las del objeto real con independencia del hacer artístico. Las proporciones técnicas son las del objeto en cuanto que referido a la labor del creador. La existencia de dos criterios diferentes es

¹¹ BLANCO FREIJEIRO, A., *El arte griego*, Madrid, 1975, pág. 218.

¹² *Idem.*

explicada por el hecho de que frecuentemente el artista ha de modificar las medidas naturales de los objetos que van a ser ubicados en lugares que requieren del espectador grandes esfuerzos visuales. Así, por ejemplo, una Atenea de Fidias pareció corta hasta que fue situada en un plano adecuado. Tres son, en rigor, las razones que recomiendan el ajuste técnico de las proporciones objetivas: el movimiento de los cuerpos, que altera ligeramente sus dimensiones; el propósito del artista, que quiere destacar o velar ciertos aspectos del objeto; y la visión del espectador o la extraña ubicación de las obras, que obliga a aquel a tratar de corregir el efecto anómalo que se pudiera suscitar. Fidias renunció expresamente -en esto cabe cifrar el mérito y la novedad de su arte-, a plasmar los cuerpos tal y como son al natural, pero también se negó a esculpirlos perpetuando los viejos cánones que determinaban lo que debían ser idealmente. En este sentido, su obra se presentaba como una auténtica revolución. Lo que a nosotros nos interesa ahora es saber qué sustento teórico pudo mover al escultor griego a inclinarse por las proporciones técnicas en vez de conformarse con las proporciones objetivas, naturales o ideales, propias de su tradición.

En mi opinión, Fidias introdujo en la técnica escultórica el concepto de relación (*prós ti*), acuñado por Protágoras¹³. El descrédito en que cayó su filosofía y la de sus sucesores, alentado principalmente por las acibaradas críticas de Platón, así como la incompreensión de sus teorías, siempre interpretadas desde puntos de vista imposibles con ellas, han impedido advertir cabalmente esta relación. Protágoras -contemporáneo de Parménides-, rechazó en su raíz las teorías de éste, negándose a admitir su doctrina del Ser. Para el sofista, "lo real" no es primariamente Ser, sino Haber. Lo que hay consiste en una relación sólo analíticamente descomponible en dos miembros: el sujeto y el objeto de la misma. Esforzarse por hallar el ser de las cosas le parecía a Protágoras tanto como intentar pensar algo sin que fuera pensamiento de alguien. El hombre existe entre las cosas y las cosas existen con el hombre. Lo que sean ambos, las cosas para el hombre, el hombre en las cosas, depende estrictamente de la relación en que se encuentran. No hay más que esa relación y, consiguientemente, no hay Ser, sino sólo Parecer o Aparecer¹⁴. En este sentido, ni puede hablarse de proporciones objetivas -pues no hay en realidad tales objetos pu-

¹³ Para el sentido de este concepto, como para la filosofía de Protágoras, remito al lector a mi artículo "El correlacionismo de Protágoras", publicado en el tercer número de la revista *Philosophica Malacitana*.

¹⁴ La primacía del parecer sobre el ser no "subvierte" únicamente a la escultura griega. Los logros de Fidias se correspondieron también a los de la pintura, pues es sabido, por ejemplo, que el gran pintor Nicías de Atenas -contemporáneo de Platón-, perfeccionó la técnica del modelado a través de la iluminación -la *skiagraphia*-, que seguramente apareció un poco antes (PLINIO, *Historia Natural*, XXXV, 131).

La representación plástica y el problema filosófico de la perspectiva:....

ros-, ni mucho menos de proporciones ideales, arquetípicas o paradigmáticas -pues siempre lo serán dentro de una perspectiva teórica intransferible y, por fuerza, es-corzada. En consecuencia, la Belleza a que aspira el artista, no puede depender úni-camente de la obra o del objeto expresado, sino de la relación que se establece en-tre ella, como tal o como representación de algo, y el sujeto que la contempla y a quien va dirigida. El artista pone ante los ojos del espectador una forma visible que manifiesta su peculiar sentido de la realidad, y lo hace, además, sabiendo que su obra va a ser seguidamente interpretada desde la óptica concreta de quien la mira. Los efectos estéticos dependen de este conocimiento. Y Fidias, miembro, como Protá-goras, del círculo del influyente Pericles, no parece haber ignorado tan discreta re-comendación. Mas como debajo de esta teoría protagórica hay, en efecto, toda una doctrina moral, que maneja un novísimo concepto de verdad, que rechaza el imperio de la inteligencia sobre la elegancia del gusto, que interpreta las emociones, los sen-timientos, las creencias y las ideas de los hombres desde perspectivas más auténti-camente humanas, rastrear su pervivencia durante la época clásica en la escultura griega no sería, desde luego, un error. El arte necesita también de la claridad de los conceptos para apropiarse de sus intuiciones. Y Platón, el gran gerifalte de la filosofía griega y en quien se ha buscado demasiadas veces la fuente teórica de donde bebía la divina inspiración de sus artistas, nunca aceptó, en rigor, el modelo estético-filosó-fico que hizo posible la plástica griega. Claramente confirma esta apreciación un pá-rrafo del *Sofista* que dice así:

*No sólo quienes ejecutan alguna obra de escultura o pintura (scil. usan la ilusión). Si reprodujeran las proporciones auténticas que poseen las cosas bellas, date cuenta de que la parte superior parecería más pequeña de lo debido, y la inferior, mayor, pues a una la vemos de lejos y a la otra de cerca... Así pues, ¿no es cierto que los artistas abandonan lo verdadero y dan a sus figuras no las proporciones reales sino aquellas que parecen ser bellas?*¹⁵

El ilusionismo de los artistas, que prefieren lo que "parece" hermoso a lo que es Bello, es el mismo que el de los sofistas, que prefieren, según Platón, lo que "parece" a lo que "es". Pero a la Belleza, ¿qué más puede convenirle que la mo-desta y poética presencia?

¹⁵ PLATON, *Sofista*, Madrid, 1988, págs. 380-381.