

La construcción de la imagen de la Antigua Grecia. Recepción, memoria y reinterpretación del arte griego a lo largo de la historia.

Miguel Salinas Romo

RESUMEN

El siguiente estudio tiene como objetivo analizar y deconstruir la noción hegemónica que del arte clásico griego ha llegado hasta nuestros días y se reproduce de forma acrítica en las aulas. A partir de los datos obtenidos por las últimas investigaciones, proponemos actualizar la visión que desde la asignatura de Historia del Arte se ofrece de las manifestaciones artísticas de la Antigua Grecia. Se pretende realizar un examen genealógico de la escultura y la arquitectura griega, examinando la construcción de una determinada imagen de esta, fruto de un largo proceso de recepción, memoria y reinterpretación que nos muestra con mayor claridad las sucesivas aproximaciones a la Grecia antigua que se superponen y configuran una visión interesada y profundamente distorsionada de la realidad artística griega.

PALABRAS CLAVES: arte griego, memoria artística, historia del arte, actualización científica, escultura griega.

ABSTRACT

The following study aims to analyze and deconstruct the hegemonic notion of classical Greek art that has survived to the present day and is uncritically reproduced in classrooms. Based on data obtained from recent research, we propose updating the perspective offered by the Art History course on the artistic expressions of Ancient Greece. The goal is to conduct a genealogical examination of Greek sculpture and architecture, scrutinizing the construction of a specific image of these art forms—the result of a long process of reception, memory, and reinterpretation—which more clearly reveals the successive approaches to ancient Greece that overlap and shape a biased and deeply distorted view of Greek artistic reality.

KEY WORDS: greek art, artistic memory, history of art, scientific updates, greek sculpture

A pesar de la masificación propia del turismo globalizado, viajar a Grecia tiene todavía hoy para los amantes del mundo clásico un valor especial debido a su significativo carácter iniciático. Se trata de una vía de peregrinación abierta hacia los orígenes de la civilización occidental recorrida con pasión a lo largo de siglos por generaciones de artistas, intelectuales y anticuarios. Las diversas aproximaciones a la Antigua Grecia, y sus particulares asimilaciones generaron un sustrato sobre el que fue edificándose la visión idealizada del arte y la cultura griegas, que dominan nuestro imaginario colectivo. De una u otra forma la célebre afirmación realizada por el poeta romántico Percy B. Shelley acerca de que: “*todos somos griegos*”, sigue plenamente vigente en el presente, ya que hace referencia manifiesta a la raíz griega de las leyes, el arte, la filosofía, la ciencia y la literatura desarrollada en Europa y proyectada al resto del mundo.

Sin embargo, resulta necesario contextualizar esta atrevida frase del autor inglés para comprender su significación más profunda. La oración se encuentra en el prefacio al drama lírico *Hellas*, que Shelley publicó en Londres en 1822. Dicha obra demuestra el compromiso político del autor con el pueblo griego que había iniciado unos meses antes su guerra de independencia contra el Imperio Otomano. Destacados miembros del movimiento romántico se involucraron directamente en el conflicto como Lord Byron o buscaron por medio de la poesía y la prosa sensibilizar a la opinión pública inglesa para conseguir un apoyo decidido de su gobierno a la causa griega. La frase debe considerarse mucho más que una exaltada consigna de un romántico inglés del siglo XIX. Desde entonces ha estado dando vueltas en la cabeza de helenistas e historiadores que se dedican a rastrear la presencia de los antiguos en la sociedad moderna, apuntalando de forma cíclica determinadas narrativas sobre las que se edifica el tiempo presente.¹

Si bien resulta de sobra conocida la huella del mundo helénico en la sociedad contemporánea, quizá sea más importante preguntarse: ¿hasta qué punto nuestra concepción de lo griego se ajusta a la realidad histórica y si se ha visto distorsionada su imagen a lo largo del tiempo?

Nuestra percepción del arte griego es una construcción subjetiva fruto del depósito y recepción de imágenes procedentes tanto de libros como de películas, visitas a museos y yacimientos, que sirven de base para adiestrar la mirada artística en unas determinadas coordenadas. Cualquier manual de historia del arte, por reciente que sea su publicación,

¹ Lisa M. FINDLAY, “We Are All Greeks: Shelley’s *Hellas* and Romantic Nationalism”, *History of European Ideas*, 16/1-3 (1993), pp. 281-286.

muestra la etapa clásica de la escultura griega -ss. V y IV a.C.- como el máximo exponente de la belleza idealizada, la representación de la perfección anatómica a través de paradigmáticas figuras desnudas esculpidas en mármol blanco -Doríforo de Policeto, Apoxiomeno de Lisipo, Venus de Cnido-, de movimientos contenidos y rostros serenos que denotan un buscado estatismo emocional. Para muchos eruditos se trata del momento culmen de la manifestación escultórica griega y universal; opinión que se proyecta hacia la multitud como memoria institucionalizada.² Dentro de la evolución de su estilo pasarán de la rigidez arcaica al gusto por el dinamismo y exaltación helenística, siendo el punto medio la belleza virtuosa clásica, que definirá por siglos el canon de belleza de hombres y mujeres. El mármol blanco, pulido por el tiempo, transmite la elegancia y gracia de las formas sin los excesos expresivos del arte oriental. Permite trascender al individuo para convertirlo en modelo atemporal. Por ello, la esencia de la superioridad estética griega radicaba en la búsqueda de proporción, armonía y equilibrio en las formas. Del mismo modo, la arquitectura sigue una evolución paralela con la sucesión de diversos órdenes que coexisten en los edificios de la acrópolis. Aunque el Partenón se construyó en estilo dórico, en las siguientes construcciones se incorpora el orden jónico cuyas columnas son menos fuertes y robustas. La impresión de conjunto de monumentos como el *Erecteion*, con sus pormenores bellamente labrados, es de sosiego y gracia infinita.³ Las experiencias atesoradas en nuestra memoria no hacen sino ratificar esta idea. Una calurosa tarde de verano, encaramado a la colina del Areópago, pude recorrer con la mirada el blanquecino bosque de columnas y frontones que, recortados sobre el horizonte azul, immortalizan la tradicional postal de la Acrópolis ateniense. La visita al British Museum, con su enorme colección de piezas expoliadas, permite revivir esa misma sensación de refinamiento, evocada por la contemplación de la delicada técnica de los paños mojados que Fidias ejecuta con maestría en los frisos y metopas del Partenón.

Hasta bien entrado el siglo XXI esta percepción que podemos denominar “clasicista” ha sido la dominante, no solo entre el público generalista sino incluso en los círculos académicos. Poco a poco, y con grandes dificultades, se han ido alzando voces de expertos que han contribuido a erosionar la visión secular sobre el arte griego, redefiniendo su significado y alcance real a partir de la revisión de fuentes literarias y

² Miguel Ángel ELVIRA BARBA, *Historia del arte griego: obras y artistas de la antigua Grecia*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2019.

³ Ernst H. GOMBRICH, *Historia del arte*, Londres, Phaidon, 2008.

epigráficas⁴ o por medio de sugerentes reflexiones teóricas.⁵ En esta línea, las tesis más recientes y rompedoras derriban ideas preconcebidas poniendo en tela de juicio la materia privilegiada por los escultores griegos para realizar sus obras, al tiempo que reivindican la existencia de una decoración generalizada de los trabajos escultóricos y las obras arquitectónicas con llamativas policromías.

El propio E.H. Gombrich en una de las nuevas ediciones a su conocida obra *La Historia del Arte* ponía el acento en la grave distorsión que supone para los estudiosos el reducido número de esculturas griegas originales en bronce que han llegado hasta el presente, ya que la mayoría fueron fundidas nuevamente para la fabricación de otros objetos. Si echamos un vistazo al capítulo de su obra acerca de la etapa clásica de la escultura griega, que titula de modo sugerente como “El reino de la belleza” nos daremos cuenta de que todas las imágenes presentadas para ejemplificar los tipos más reconocidos del periodo son copias o recreaciones posteriores hechas en mármol para coleccionistas romanos⁶.

Por ello, resulta de vital importancia el paulatino hallazgo de esculturas de bronce a lo largo del siglo XX procedentes de las entrañas de la tierra o en su mayoría del fondo marino; las cuales han ayudado a cambiar sustancialmente la visión moderna del arte heleno. En la mayor parte de los casos documentados, se trata de naufragios de barcos mercantes romanos de época republicana que transportaban esculturas griegas y otras obras de arte obtenidas tras la conquista y saqueo de Grecia en el 146 a.C. En la actualidad, podemos contemplar dentro de este selecto repertorio al Auriga de Delfos, el efebo de Anticitera, el dios del Cabo Artemisio -Zeus o Poseidón- y el jinete Artemisio -única escultura ecuestre de la antigüedad en bronce-, el recién descubierto Apoxiomeno croata y las famosas estatuas de Riace.⁷

⁴ Marion MULLER-DUFEU, *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, París, Éditions de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2002.

⁵ John BOARDMAN, *El arte griego*, Barcelona, Destino, 1997; Wolf-Dieter HEILMEYER (ed.), *Die griechische Klassik: Idee oder Wirklichkeit*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2002, pp. 685-773.

⁶ Ernst H. GOMBRICH, *Historia del ...*, pp. 99-115.

⁷ Brunilde Sismondo RIDGWAY, *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997; Ivana KARNIŠ VIDOVIČ y Benoît MILLE, “New Results on the Alloys of the Croatian Apoxyomenos”, en J. M. DAEHNER, K. LAPATIN y A. SPINELLI (eds.), *Artistry in Bronze: The Greeks and Their Legacy. XIXth International Congress on Ancient Bronzes*, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum / Getty Conservation Institute, 2017, pp. 361-370; Konstantinos A. DAFAS, *Greek Large-Scale Bronze Statuary: The Late Archaic and Classical*

De todas ellas, destacan estas últimas por su excelente conservación y su calidad estilística. Dichas figuras fundidas en bronce fueron halladas por un submarinista en las inmediaciones del pueblo de Riace (Reggio de Calabria, Italia) en 1972. Se trata de dos esculturas que representan atletas, guerreros o héroes que debieron ser transportados desde Grecia en un barco romano y arrojados al mar durante una tormenta. La fecha de su creación podemos situarla en torno al 460 a.C., aunque sus autores y procedencia siguen siendo objeto de discusión; el estudio de los materiales y la técnica de fundición reveló que hay diferencias entre ambas estatuas identificándose aspectos característicos del taller de Fidias en un caso y rasgos típicos del trabajo de Policeto en el otro como la torsión del busto o la posición de reposo de la pierna izquierda.⁸

La hipótesis que tiene más consenso es que ambas estatuas formaron parte de un grupo escultórico titulado “los siete contra Tebas”, que tal y como menciona Pausanias en su *Descripción de Grecia* (II. 20.5) se ubicaba en el ágora de Argos y fue una obra colectiva de escultores de esa ciudad y Atenas⁹ (Moreno, 1998; Castrizio, 2019 y 2025). El análisis de los aspectos formales de las estatuas A y B refleja la calidad artística y el impresionante vigor de ambas representaciones masculinas, provocado por el carácter tectónico de la musculatura. A pesar de que muestra ya algunos de los recursos técnicos propios del periodo clásico, el cuidado con el que el artista trabajó los ojos, los labios y hasta los dientes, insertando otros materiales, y dotándolos de una expresividad individualizadora, rompe con los rasgos propios del estilo canónico, ya que según los

Periods, Londres, University of London, Bulletin of the Institute of Classical Studies Supplement 138, 2019.

⁸ Stefano RINALDI TUFI, *I Bronzi di Riace*, Milán, Giunti Editore, 2014; Richard JONES, Dario BRUNELLI, Valerio CANNAVÒ, Silvia T. LEVI y Massimo VIDALE, “The Riace Bronzes: Recent Work on the Clay Cores”, en E. PHOTOS-JONES, Y. BASSIAKOS, E. FILIPPAKI, A. HEIN, I. KARATASIOS, V. KILIKOGLOU y E. KOULOUMPI (eds.), *Proceedings of the 6th Symposium of the Hellenic Society for Archaeometry*, BAR International Series 2780, Oxford, BAR Publishing, 2016, pp. 221-227; T. MATSUMOTO y K. HADA, “Presunte procedure di costruzione dei Bronzi di Riace”, en C. G. Malacrino y D. Castrizio (Eds.), *I Bronzi di Riace. Studi e ricerche. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggio Calabria–Messina, 25–26 ottobre 2018* (pp. 101–115). Laruffa Editore, 2020.

⁹ Paolo MORENO, *I Bronzi di Riace. Il Maestro di Olimpia e i Sette a Tebe*, Milán, Electa, 1998; Daniele CASTRIZIO, “The Riace Bronzes. Recent Research and New Scientific Knowledge”, *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2019, pp. 67-74; ÍD.: “Nuove ricerche sui Bronzi di Riace”, en *Ricerche e confronti 2025*, Messina, Università degli Studi di Messina, 2025, pp. 64-80.

presupuestos tradicionales los artistas del periodo buscaban únicamente una belleza idealizada.

Por tanto, la gran significación de los bronce de Riace (Fig.1) radica en el cuestionamiento de ciertos dogmas asumidos de forma acrítica por generaciones de estudiantes de arte clásico. Asimismo, la importancia de la estatuaría de bronce en el mundo griego, de la que ya teníamos constancia por las fuentes clásicas (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIV), gana peso en relación con el mármol, que, aunque se utilizaría comúnmente para los altorrelieves se ve desplazado en las figuras de bulto redondo que alcanzarán niveles realmente suntuarios con el empleo de metales preciosos y marfil en las esculturas criso-elefantinas.



Figura 1. Detalle del busto y de la complexión muscular de la estatua A de los bronce de Riace (Museo Nacional de la Magna Grecia)

Si bien estas revelaciones acerca del uso del bronce han tenido un fuerte impacto en la imagen de la escultura griega, resulta más revolucionaria y controvertida la recuperación del color en los edificios y obras artísticas grecorromanas -en bronce y mármol- que defienden las pioneras investigaciones con métodos de análisis no invasivos desarrolladas desde las décadas finales del siglo XX por Vinzenz Brinkmann para la

estatuaría griega¹⁰ y los posteriores trabajos de Mark B. Abbe que ofrecen interesantes matizaciones centradas en las piezas romanas.¹¹ La revolución cromática propuesta por Brinkmann y sus recreaciones coloreadas- presentadas en museos desde comienzos del siglo XXI¹²- han suscitado fuertes rechazos y resistencias entre la opinión pública y parte de la academia, pues choca con la imagen del mundo clásico asentada en nuestra memoria más íntima. Otros autores, si bien aceptan la policromía y valoran el rigor científico del proceso de recreación, critican las réplicas en sí mismas; cuestionando los materiales, técnicas, brillos, tonalidades cromáticas y acabados de las reconstrucciones de yeso pintado elaboradas por Brinkmann, que consideran meras aproximaciones hipotéticas, presentadas con un objetivo didáctico y cierto afán mediático.¹³ Los investigadores que defienden el uso sistemático del color parten de las observaciones empíricas realizadas a lo largo de sus carreras en las excavaciones y depósitos de museos, donde las huellas del color pueden reconocerse a simple vista. A ello se suma la recuperación de documentos escritos que proporcionan interesantes informaciones silenciadas durante décadas sobre la presencia de policromías en los edificios y esculturas grecorromanas. Estos estudiosos han examinado desde pasajes de las fuentes clásicas, a las noticias de hallazgos coloreados en las excavaciones de los siglos XVIII y XIX, incorporando asimismo los

¹⁰ Vinzenz BRINKMANN, *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*, Múnich, Verlag Biering & Brinkmann, 2003; Íd.: “The Polychromy of Ancient Greek Sculpture”, en R. PANZANELLI (ed.), *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 2008, pp. 18-39.

¹¹ Mark B. ABBE, “Polychromy”, en E. A. FRIEDLAND, M. G. SOBOCINSKI y E. K. GAZDA (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 173-188; ÍD.: “Politura and Polychromy on Ancient Marble Sculpture”, en K. KOLLANDSRUD y B. KIILERICH (eds.), *Perceiving Matter. Visual, Material and Sensual Communication from Antiquity to the Middle Ages and Beyond*, Oslo, Universidad de Oslo, 2020, pp. 1-21.

¹² La primera gran exposición internacional sobre reconstrucciones policromadas de escultura griega y romana se presentó en 2003 en Munich bajo el título “*Bunte Götter/Gods in color*” y con nuevas réplicas, diversas actualizaciones científicas y adaptaciones se ha exhibido por todo el mundo hasta 2017 con esta denominación. La adaptación estadounidense del 2008 se tituló “*The color of life*”. A partir del año 2022 y hasta 2024 se organizó una nueva exposición itinerante cuya sede principal radicaba en Nueva York titulada “*Chroma. Ancient sculpture in Color*” donde se mostraron reconstrucciones digitales y físicas de esculturas policromadas basadas en análisis científicos recientes.

¹³ Fiona ROSE-GREENLAND, “Color Perception in Sociology: Materiality and Authenticity at the Gods in Color Show”, *Sociological Theory*, 34/2 (2016), pp. 81-105; Margaret TALBOT, “The Myth of Whiteness in Classical Sculpture”, *The New Yorker*, 22 de octubre de 2018.

datos ofrecidos por interesantes monográficas de eruditos de este periodo donde se demuestra de forma irrefutable la utilización de policromías en esculturas y edificios de la antigüedad clásica.

Uno de los mayores especialistas en policromías del mundo es el arqueólogo norteamericano Mark Abbe, quien lleva rastreando los colores en la antigüedad desde la década de los sesenta. Su participación en diversos yacimientos helenos de Asia Menor (Turquía), le permitió revisar miles de fragmentos escultóricos que yacían acumulados en los depósitos. Su sorpresa fue mayúscula al darse cuenta de que muchas estatuas y relieves tenían marcas o vestigios de color: pigmento rojo en los labios, negro en los rizos del cabello o dorado en las extremidades. Del mismo modo, los trozos de pan de oro se entremezclaban con la tierra cerca de algunos de los restos escultóricos y tomó conciencia de que en muchos casos la limpieza posterior de los arqueólogos había hecho desaparecer los restos de color antes de presentar las piezas al público.¹⁴

A principios de los años 80, se produjo un importante impulso en esta línea de investigación por medio de los estudios de Vinzenz Brinkmann, quien ideó una lámpara especial para determinar marcas de herramientas en la superficie de las piezas escultóricas. Lo que descubrió le dejó anonadado; si bien había pocas marcas del proceso de elaboración, encontró una evidencia significativa de policromía en casi todas ellas. Al examinar de cerca una antigua escultura griega o romana con la lámpara parte del pigmento era fácilmente reconocible. A partir del análisis de estos restos cromáticos, Brinkmann y su esposa Ulrike Koch, que es arqueóloga e historiadora del arte, comenzaron a partir de la década de los 90 a recrear esculturas griegas y romanas en yeso, pintadas con una aproximación de los colores originales obtenidos identificando manchas de pigmento remanente y estudiando las sombras. El resultado de este esfuerzo fue una exhibición itinerante llamada “Gods in color” que desde el año 2003 vieron más de tres millones de espectadores en 28 ciudades de Alemania y que suscitó una enorme controversia; proyectándose en las décadas siguientes al resto del mundo. Ofrecía numerosas réplicas policromadas de conocidas representaciones escultóricas, que rompían con la imagen tradicional de la antigüedad construida sobre la base del mármol blanco.¹⁵

¹⁴ Mark B. ABBE, “Polychromy...”, pp. 173-188.

¹⁵ Vinzenz BRINKMANN, Ulrike KOCH-BRINKMANN y Renée DREYFUS (eds.), *Gods in Color: Polychromy in the Ancient World*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco / DelMonico Books–Prestel, 2017.

Desde 1960 al año 2000 los investigadores chocaban con la escasez de restos de policromía lo que limitaba las posibles recreaciones. Sabían que el color estaba en el mármol, la piedra o el bronce, pero no podían hacer nada con ello, no había suficiente, y era demasiado fragmentario. Pero en los últimos años se ha producido un salto cualitativo con la aplicación de nuevos métodos y técnicas en el laboratorio. Ello ha posibilitado la detección de una gran paleta de colores utilizando tecnologías no invasivas como el análisis mediante fluorescencia de rayos X (FRX), que puede identificar los distintos elementos que componen los pigmentos, o la utilización de la espectroscopía infrarroja (IR) y ultravioleta (UV/VIS), capaz de aislar los compuestos orgánicos e inorgánicos con los que se elaboraron las pinturas.¹⁶ De esta forma, los arqueólogos y conservadores han podido descubrir el color en muchas estatuas que no tenían signos visibles de decoración policroma. Aunque no siempre es posible identificar con precisión los colores empleados, los patrones con los que se decoraba la superficie de los relieves escultóricos se aprecian con facilidad. Es el caso de la escultura de Atenea perteneciente al frontón del templo de Afaya expuesto en la Gliptoteca de Munich. Brinkmann, junto a otros expertos la ha examinado con luz ultravioleta, pudiendo determinar la decoración geométrica repetitiva que se extiende por su chal serpenteante y la parte delantera de su túnica, tal como se presenta en la réplica expuesta (Figura 2).¹⁷

Esta revolución tecnológica ha modificado, del mismo modo, la aproximación de los investigadores a las esculturas de bronce griegas. Los estudios recientes realizados para la reconstrucción experimental de los Bronces de Riace muestran como habrían sido mucho más brillantes de lo que su apariencia actual sugiere. Con el paso del tiempo el bronce adquiere una pátina y lo que vemos como una cabeza marrón-verdosa en la actualidad, en otro tiempo fue brillante, casi dorada. El cabello habría sido pintado con colores oscuros y el cuerpo en ocasiones también¹⁸. Llamen la atención poderosamente las cuencas de los ojos de las estatuas antiguas de bronce porque a menudo están vacías. Esto se debe a que los ojos se hacían por separado y a un nivel de detalle -incluían

¹⁶ Jan Stubbe ØSTERGAARD, “Colour Shifts: On Methodologies in Research on the Polychromy of Greek and Roman Sculpture”, *Proceedings of the Danish Institute at Athens*, 8 (2017), pp. 139-166.

¹⁷ Vinzenz BRINKMANN, Ulrike KOCH-BRINKMANN y Renée DREYFUS (eds.), *Gods in Color...*, pp. : 87-98.

¹⁸ Vinzenz BRINKMANN y Ulrike KOCK-BRINKMANN, “The Riace Bronzes Experiment. Aesthetics and Narrative”, en *Ahoros. Gedenkschrift für Hugo Meyer von Weggefährten, Kollegen und Freunden*, 2018, pp. 15-34.

pestañas- que todavía nos desconcierta. Los ejemplos recuperados son escasos, destacando un magnífico par de ojos ubicado en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, hechos de bronce, mármol, cuarzo y obsidiana.



Figura 2. Recreación policromada de las esculturas de Atenea y del arquero pertenecientes al frontón occidental del templo de Afaya, realizada por Brinckmann (Glyptoteca de Munich)

Pero el interés de los especialistas no radica solamente en recuperar los colores y dibujos que preferían los artistas antiguos, sino que se han abierto nuevos campos de estudio dirigidos a conocer las técnicas que usaron para preparar y aplicar la pintura. Autores como Abbe y Van Hoornis tratan de desentrañar la forma en que los escultores pulían las superficies de piedra o metal, como preparaban los pigmentos, así como las estrategias y métodos de aplicación, que les permitían agregar -como se ha demostrado- reflejos y sombras a las distintas partes del cuerpo¹⁹. Frente a la paulatina separación de escultura y pintura en época contemporánea, tenemos pruebas claras de que pintores y escultores de la antigüedad trabajaron juntos en muchas ocasiones. Jan Stubbe Østergaard, director del museo-glyptoteca Ny Carlsberg de Copenhague, muestra como testimonio de la decoración polícroma de las esculturas una crátera de figuras rojas de mediados del siglo IV a.C, procedente de Apulia, que representa a un artesano pintando una estatua de Heracles, la cual había pasado inadvertida durante décadas²⁰. En este punto, merece la

¹⁹ Julie VAN VOORHIS y Mark B. ABBE, *Imperial Colors: The Roman Portrait Busts of Septimius Severus and Julia Domna*, Bloomington, Eskenazi Museum of Art, 2023.

²⁰ Jan Stubbe ØSTERGAARD, “Colour Shifts...”, pp.151-152.

pena recordar un pasaje de la *Descripción de Grecia* de Pausanias en la que al ser preguntado Praxíteles -escultor griego del siglo IV a.C- sobre cuál de sus esculturas tenía en mayor consideración, nombró las que el pintor más importante de su época, Nicías, había decorado.

Surgen ante nosotros numerosas pruebas que habían pasado desapercibidas durante siglos en una suerte de ceguera colectiva, desde referencias de fuentes clásicas a noticias marginales de eruditos de los siglos XVIII y XIX que defendían la policromía en el arte clásico o al menos hacen referencia de forma indirecta a su existencia. Cuando las antiguas ciudades romanas de Pompeya y Herculano se excavaron por primera vez, a mediados del siglo XVIII, muchos investigadores vieron algunos de los artefactos exhumados en Nápoles y notaron los rastros de color en ellos. El propio Johann Winckelmann, conocido como el padre de la “historia del arte”, aunque fuera ferviente admirador de los mármoles blancos que representaban a su parecer el ideal de la escultura antigua, era muy consciente de que algunas piezas de la época se habían pintado, y dedicó varias páginas de su *Historia del Arte de la Antigüedad* a la cuestión del color. Para evitar esa observación desconcertante, argumentó -no sin dudas, que le acompañaron hasta su muerte en 1768- que la estatua de Artemisa expuesta en Nápoles con pelo, sandalias y una correa de aljaba rojas no debía ser griega sino etrusca, el producto de una civilización anterior que se consideraba menos sofisticada²¹.

En el siglo XIX, una serie de excavaciones importantes debieron haber derrocado el mito monocromático. En Roma, el arquitecto Gottfried Semper examinó al detalle la columna de Trajano e informó que había encontrado miles de rastros de color. Las excavaciones sistemáticas de la Acrópolis durante el último tercio del siglo XIX y comienzos del XX mostraron algunas esculturas y relieves con restos de pigmentos como atestigua Russell Sturgis, un crítico de arte que visitó los nuevos hallazgos escultóricos. Sin embargo, el color apenas sobrevivió tras la limpieza de las piezas, quedando oculta entre los mechones de cabello, o dentro de los ombligos, fosas nasales y bocas. Otros descubrimientos del momento, como *El Augusto de Prima Porta* (1863) y el *sarcófago de Alejandro* (1887) reforzaron la presencia del color en el mundo clásico, ya que conservaron los tonos intensos cuando fueron descubiertos, como lo confirman las pinturas contemporáneas. Esta visión policromada del arte grecorromano se extendió

²¹ Johann Joachim WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums* [*Historia del arte de la Antigüedad*], Dresde, Walther, 1764.

entre algunos académicos y artistas como el pintor victoriano Lawrence Alma-Tadema quien en 1868 pintó una interesante obra titulada “Fidias mostrando el friso del Partenón a sus amigos” en la que decora con hermosos colores los relieves escultóricos copiados al natural de los mármoles traídos por lord Elgin que pudo estudiar con detalle en el Museo Británico cuando todavía podían poseer huellas o sombras de pigmentos.²² En un ensayo de 1892 el erudito clásico Alfred Emerson dijo de la policromía que: “el testimonio literario y la evidencia de la arqueología eran demasiado fuertes y uniformes para admitir ninguna discusión o duda”. Sin embargo, era consciente de las reticencias que esto despertaba pues Emerson señala que: “era tan fuerte la deferencia por lo antiguo, aprendido de los maestros italianos del Renacimiento, que la destrucción accidental de los antiguos colores había sido exaltada en un mérito especial, y ridículamente asociada con las cualidades ideales del arte más elevado”²³.

Esta reflexión nos lleva a cuestionarnos más de un siglo después si ha cambiado la percepción cromática del mundo antiguo, ¿qué colores vemos cuando cerramos los ojos e imaginamos un templo o una escultura griega?, ¿concebimos a los griegos antiguos de la misma forma? Todo lo que creíamos saber se pone en tela de juicio. No se trata tanto de lo que vemos sino de lo que queremos ver en los edificios y esculturas clásicos. Y poner de manifiesto la contradicción de esta visión presentista del arte clásico produce un enorme desasosiego a quienes fuimos educados en la ausencia del color, lo que deriva en muchas ocasiones en abierto rechazo a las reinterpretaciones coloristas y luminosas.

Sirva de ejemplo paradigmático el desafortunado comentario de Fabio Barry, un historiador del arte de la Universidad de Stanford, que en el año 2008 se quejó de una recreación coloreada de la estatua de *Augusto de Prima Porta* que, debido al empleo de tonos brillantes y llamativos, le parecía: “un travesti que intentaba detener un taxi”.²⁴ La idea de que los antiguos despreciaban el color brillante es completamente falsa, pero se encuentra ampliamente extendida, condicionando la percepción estética occidental en la historia del arte. Se trata de una mentira que todos compartimos en cierto grado y que tiene sus orígenes en el periodo renacentista.

²² Jan Stubbe ØSTERGAARD, “Polychromy, Sculptural, Greek and Roman”, *Oxford Research Encyclopedia of Classics*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

²³ Alfred EMERSON, *Catalogue of a Polychrome Exhibition: Illustrating the Use of Color Particularly in Graeco-Roman Sculpture*, Chicago, Art Institute of Chicago, 1892.

²⁴ Margaret TALBOT, “The Myth of Whiteness in Classical Sculpture”, *The New Yorker*, 22 de octubre de 2018. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/29/the-myth-of-whiteness-in-classical-sculpture>

La idealización del mármol blanco como máximo exponente de la belleza es una convención estética nacida de un error. Utilizaremos algunos casos paradigmáticos para ilustrar los orígenes de esta tergiversación y su persistencia en el tiempo hasta nuestros días. En primer lugar, como ya hemos señalado, muchos de los tipos escultóricos griegos que se han convertido en modelos “clásicos” fueron realizados en bronce. La versión que conocemos del Apolo del Belvedere, por ejemplo, es una copia romana en mármol del siglo I o II cuyo original se desconoce. El modelo pudo haber sido una escultura de Leocares, un artista del siglo IV a.C. realizada en bronce que al parecer seguía en Atenas en tiempos de Plinio el Viejo y de Pausanias. El paso del tiempo y la exposición a los agentes externos supuso la destrucción o relegó al olvido la mayoría de las esculturas y la arquitectura grecorromana cuya pintura desapareció. Los objetos enterrados conservaban más color, pero a menudo los pigmentos se ocultaban bajo acumulaciones de suciedad y calca²⁵.

Fue durante el Renacimiento cuando los humanistas, amantes de la antigüedad, empezaron a buscar sistemáticamente las reliquias del arte clásico en Roma. Los descubrimientos del *Laoconte y sus hijos* y el *Apolo de Belvedere* durante los siglos XV y XVI impresionaron profundamente a los artistas e influenciaron sus creaciones. Durante este periodo, se estudiaron y copiaron los aspectos formales y estéticos de los edificios y las estatuas romanas exhumadas para llevar a cabo sus propias reinterpretaciones inspiradas en la recuperación del mundo antiguo. La ausencia de color en la escultura y arquitectura renacentista pretendía reforzar la ruptura conceptual y estética respecto al periodo inmediatamente anterior, una *media aetas* oscura y primitiva en la que las iglesias se decoraban profusamente con colores planos y brillantes. De esta forma, exaltaron el blanco impoluto e inmaculado en homenaje a lo que pensaban que era el arquetipo del arte grecorromano. Los miembros de la élite política y económica de la península itálica -patriciado urbano y Papado- pretendieron equipararse, por medio de la grandeza de sus obras patrocinadas, con la *virtus* superior de las grandes figuras de la antigüedad clásica de los que se sentían herederos directos.

A pesar de que el naturalismo tenebrista propio del arte barroco del siglo XVII, modifica la concepción del canon de belleza y los principios de armonía y equilibrio grecorromanos, se conserva una corriente clasicista desarrollada con vigor en Italia y Francia que refleja en su temática mitológica una redefinición del ideal clásico para las

²⁵ Georg DALTRÖP, “Apollo Belvedere”, en *The Vatican Collections: The Papacy and Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1982, pp. 57-61.

artes y las letras entendido como expresión de claridad, medida y obediencia a las normas con el objetivo de glorificar estéticamente las nacientes monarquías absolutas.

Durante el siglo XVIII en los circuitos culturales europeos se expande el movimiento de la ilustración basado en la confianza en la razón y el progreso humano cuyos principios fundamentan las bases de la edad contemporánea. Entre los intelectuales más distinguidos de la ilustración alemana encontramos a Johann Winckelmann, principal promotor de los ideales de la antigüedad griega en su siglo y fundador del neoclasicismo, corriente estética que acompañará las ideas de la ilustración y la difusión inicial del programa liberal. Se trata del iniciador de una tendencia alemana por la admiración e identificación con la cultura clásica griega influenciada por los numerosos proyectos de excavación de yacimientos grecorromanos promovidos por sus instituciones. El autor busca una necesaria continuidad entre el arte griego y el neoclasicismo alemán, convirtiendo el círculo artístico y cultural de Dresde en la nueva Atenas. La antigua Grecia representará un estado ideal de la cultura y la civilización imposible de igualar.²⁶

Consecuentemente, para Winckelmann y sus compañeros, las producciones artísticas griegas serán las más bellas y perfectas posibles.²⁷ A través del análisis exhaustivo de la escultura griega clásica, encuentra el origen de las virtudes de la cultura griega en su plástica; según esto, la belleza de sus obras no solo reside en la forma, sino que se verá acompañada por las cualidades morales que refleja la escultura. Por tanto, siguiendo los presupuestos del platonismo si algo es bello ha de ser bueno. En su apasionado estudio dedicado al Apolo del Belvedere, muestra su admiración por un determinado canon de belleza masculina cuya visión idealizada ha quedado fosilizada en el tiempo. Asimismo, sostuvo en relación con el color que “cuanto más blanco es el cuerpo, más bello resulta”; dicha afirmación acerca de la preponderancia estética del color blanco será recuperada en la centuria siguiente para justificar elucubraciones sobre la superioridad cultural o racial tanto alemana como europea.²⁸

El culto a la escultura sin pintar continuó impregnando Europa, reforzando la ecuación de la blancura con la belleza. El propio Goethe, escritor del romanticismo

²⁶ Francis HASKELL y Nicholas PENNY, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven, Yale University Press, 1981.

²⁷ Johann Joachim WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums [Historia del arte de la Antigüedad]*, Dresde, Walther, 1764.

²⁸ Alex POTTS, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, Yale University Press, 1994.

alemán del siglo XIX declaró que “las naciones salvajes, las personas sin educación y los niños tienen una gran predilección por los colores vívidos”, lo que reforzaba la representación de superioridad de la refinada élite burguesa que dirigirá los destinos de unas potencias occidentales que adquieren un acusado militarismo en el marco de la expansión imperialista. A pesar de los nuevos restos escultóricos que ofrecerán los trabajos arqueológicos de la Acrópolis o el santuario de Olimpia, el ardor por la blancura era tan intenso que dichas evidencias de policromía no tendrán ninguna posibilidad de ser asimiladas por la opinión pública.²⁹

A comienzos del siglo XX, el aprecio por el color y la decoración antiguas se fue eclipsando, presionado tanto por prejuicios estéticos como raciales. El arte moderno surgido de las vanguardias alabó la abstracción de las formas blancas y ridiculizó la representación figurativa en la escultura. Por su parte, en Italia y Alemania, los artistas fascistas crearon estatuas de mármol blanco de cuerpos idealizados que desgraciadamente son replicados por los movimientos de la extrema derecha global y utilizados como símbolo de la defensa del supremacismo blanco y occidental en pleno siglo XXI.³⁰ De todo ello, colegimos que, a lo largo de los siglos, muchos restauradores y marchantes de arte se vieron obligados a limpiar vigorosamente los objetos griegos y romanos, para realzar su brillo marmóreo e incrementar su valor. En algunos casos los restauradores no solo eliminaban los restos de suciedad dejados por el paso del tiempo en las piezas, sino que, presionados por las direcciones de muchos museos que promovían la difusión del modelo de blanquitud renacentista sobre sus colecciones de arte clásico, erradicaban cualquier rastro de pintura que hallaban en las piezas expuestas, como ocurrió con la orden del British Museum en la década de los 30 de pulir los mármoles de Lord Elgin.³¹

Para concluir, nos parece necesario subrayar la importancia de considerar la recepción y reinterpretación del mundo clásico como objeto de estudio, pues ofrece una imagen singular del espíritu propio de cada época, que impregna tanto las producciones de los artistas y las pretensiones de los mecenas originales, como la posterior definición

²⁹ David BINDMAN, *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the Eighteenth Century*, Londres, Reaktion Books, 2002.

³⁰ Robert S. NELSON, “The Color of Stone: Marble and the Politics of Race”, en R. S. NELSON (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 245-268; Philippe JOCKEY, *Le mythe de la Grèce blanche: Histoire d'un rêve occidental*, París, Belin, 2015.

³¹ Ian JENKINS, *Cleaning and Controversy: The Parthenon Sculptures 1811-1939*, Londres, British Museum Press, 2001.

de los horizontes mentales que guían la mirada de los espectadores en su distinta historicidad.³² En realidad, podemos afirmar, siguiendo las palabras de John Keats, que: “los griegos somos nosotros”³³. Nosotros hemos contribuido a crear una determinada visión idealizada del mundo griego antiguo; desde sus manifestaciones artísticas y culturales, a las formas de organización política y social. En cierto punto, la ignorancia se convierte en negación voluntaria, una especie de alucinación negativa en la que nos negamos a ver lo que tenemos ante nuestros ojos. Cuando se mantiene ese engaño, debemos preguntarnos quién se beneficia del mismo. La respuesta es clara, la población occidental se ve favorecida por una amplia gama de presunciones sobre la superioridad cultural, étnica y racial derivada de esos presupuestos estéticos. Asimismo, nos atribuimos la identidad central de la civilización occidental, considerando en ese sentido Occidente como patria heredera de la racionalidad griega en contraposición con la barbarie extranjera.³⁴ Y con ello no negamos la idea de que algo singular sucediera en Grecia y Roma; sino que creemos necesario realizar una aproximación más rigurosa al pasado, abordando la antigüedad clásica desde un enfoque diferente, inscrito en un horizonte cultural más amplio, que nos empuje a abandonar la cómoda atalaya eurocéntrica desde la que solemos situarnos.

³² Salvatore SETTIS, *The Future of the “Classical”*, Cambridge, Polity Press, 2006.

³³ Esta frase, atribuida al poeta John Keats, encarna una interpretación novedosa y rupturista de la antigüedad griega que abrió posteriores líneas de investigación historiográfica. Véase Esteban PUJALS GESALÍ, *John Keats: Una interpretación de la Grecia antigua*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1981.

³⁴ Mary BEARD, *Clásicos sin filtros: El impacto del mundo antiguo*, Barcelona, Editorial Crítica, 2026.