

## Presentación a la tercera edición

Reeditar, como lo hace hoy el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el *Arte griego* de Antonio Blanco Freijeiro, un libro que publicó por primera vez esta misma institución nada menos que en 1956, o sea, hace medio siglo largo, no necesitará de justificación para los que conozcan la obra, pero sí para los que no la conozcan, para los nuevos lectores a quien por definición se destina. Al fin y al cabo esta obra no aportó novedades científicas ni de investigación propiamente dicha; si no lo hizo en 1956, menos lo hará ahora. Tuvo y tiene la ambición de un «pequeño tratado» o, más modesta y justamente, de un manual, de una iniciación al arte griego para estudiantes españoles o para un puñado de cultos y curiosos lectores interesados por el arte y por la Antigüedad. Así fue concebido por su autor, en aquellos años un joven historiador y arqueólogo que recorría las primeras etapas de un *cursus honorum* académico que lo llevaría a ocupar las cátedras de Arqueología de la Universidad de Sevilla y de la Complutense de Madrid, y a obtener varias distinciones, entre ellas un juvenil nombramiento como miembro de la Real Academia de la Historia.

A la altura de 1956, Antonio Blanco Freijeiro apenas pisaba los umbrales de la madurez y acababa de completar su formación en varios de los centros científicos de mayor prestigio en el estudio de la Antigüedad clásica, tanto en filología como en arte. Recibió entonces, en calidad de aventajado discípulo del profesor Antonio García y Bellido, el encargo de un libro cuyo honor y compromiso era «inaugurar una serie de compendios y pequeñas monografías sobre temas relativos al arte, la arqueología y la historia antigua del mundo clásico, en general», una colección titulada *Bibliotheca Archaeologica*. En las breves líneas que puso al frente de la primera edición del *Arte griego*, García y Bellido precisaba que no trataba la incipiente colección de divulgar sino de procurar a lectores ya familiarizados con la cultura clásica un conocimiento «más detenido y circunstanciado de alguno de sus fenómenos parciales».\* Un manual nada más, eso es pues lo que pretendió ser en su día el *Arte griego*, pero también nada menos: un libro diseñado para futuros especialistas si no forzosamente del tema que trata, sí de algún campo científico adyacente o próximo. Y como tal fue usado durante varias décadas por profesores y estudiantes logrando un éxito refrendado por numerosas reediciones.

Podría objetarse a su reedición que un manual es algo que envejece pronto. Claro está que sólo merece ser enseñada aquella disciplina sobre la que siguen progresando los conocimientos, los métodos y los interrogantes, y que por tanto deja muy pronto rezagadas las síntesis que se van haciendo de ella. Indudablemen-

---

\* Vid. infra p. 109.

te la historia del arte, y en especial del arte griego antiguo, inagotable por tantas razones, entra en esa categoría. ¿Por qué entonces, reeditar este manual en especial?

Creemos que hay para ello buenos motivos que no tienen nada que ver con el homenaje y la nostalgia. Si recordamos que entre las Ideas o Formas inteligibles platónicas (ἔιδοι) pueden encontrarse no sólo el Bien, la Justicia, la Belleza y otras de ese jaez, sino algo tan modesto como la Idea o Forma a partir de las cuales el carpintero realiza una cama (*Rep.*, X, 596b), no parecerá absurdo postular que el manual de Blanco Freijeiro realiza la Idea o Forma del manual. Ya sin hipérbole, habría que decir que reúne todas las cualidades deseables de un tipo de obra que pone a disposición de quien la estudia el conjunto de una disciplina, articulado de manera nítida, y en forma detallada pero no tanto que no pueda digerirse con moderado esfuerzo. Para responder a estas expectativas el manual debe dar abundante, completa y segura información ordenada racionalmente y presentada de manera atractiva, que se revele de inmediato significativa e interesante.

Estas máximas no son tan de Perogrullo como parece, puesto que en la práctica la realización de un excelente manual universitario es algo bastante infrecuente y requiere que se reúnan en quien lo realiza cualidades eminentes. Necesita tal vez también que la misma disciplina que enseña se encuentre en una fase de su desarrollo especialmente propicia.

El autor debe haber recibido la mejor formación posible dentro del campo científico al que pertenece, y la enseñanza y el ejemplo de los grandes maestros de su tiempo, como sucedió con Blanco, quien frecuentó durante varios años en Bonn y en Heidelberg a dos especialistas de gran fama, Ernst Langlotz y Reinhard Herbig, y en Oxford se benefició de las lecciones del mejor conocedor de la cerámica griega, John D. Beazley, por cierto uno de los pocos autores a quien cita repetidamente en el libro. Hace falta también que el redactor del manual haya sacado el mejor partido de esta formación gracias a una inteligencia despierta y una ardiente aplicación, cosas que Blanco tuvo en grado elevado toda su vida, y más tal vez en este período de juventud. Además, es necesario que el mismo objeto de estudio suscite en él más que agrado, verdadero entusiasmo, y, tratándose de un manual dedicado a una materia humanística como la historia del arte, que sea capaz de proyectarse en los objetos que estudia y en las preocupaciones de quienes los fabricaron y utilizaron, cualidades que poseía hasta extremos increíbles Blanco, un hombre meditativo y soñador para quien era la cosa más grata del mundo pasarse cuatro o cinco tardes ensimismado en un fragmento de bajorrelieve, en el plano de una excavación o en una estatuilla ibérica. Se exige pues la combinación improbable de un rigor que se atiene a lo observable y demostrable con el ejercicio alerta de una vivaz imaginación para dar sentido a las observaciones y conclusiones. Por último, se requiere del autor de un óptimo manual que sepa hacer contagiosas su empatía, entusiasmo e imaginación gracias a la excelencia de su escritura. Podemos exigir ésta en cualquier escrito en los campos de las letras y las ciencias humanas, pero más en un manual, dirigido a los que todavía no dominan el tema ni han hecho de él su profesión, y que por ello necesitan ser persuadidos de que lo que ahí se les enseña vale la pena saberse. Si un buen manual debe por consi-

guiente estar escrito en prosa castiza, clara y elegante, un manual ideal tiene otros requisitos. Debe tener algo más: momentos luminosos, fórmulas inspiradas.

Todo ello se hallará en el *Arte griego* de Antonio Blanco. Quien lea por ejemplo el capítulo IV, «Los órdenes arquitectónicos y la arquitectura del período arcaico», se hallará al cabo de pocas páginas y al precio de escaso esfuerzo en posesión del vocabulario necesario para describir con precisión cualquier templo clásico; provisto además de un concepto muy firme de lo que significan los tres órdenes —en realidad, más bien dos— que han gobernado buena parte del vocabulario arquitectónico de Occidente durante siglos; dispondrá de una muy razonable tesis para explicar el nacimiento de la estructura del templo griego y la fijación de su repertorio decorativo, junto con un panorama completo y articulado de los edificios supervivientes durante el período «arcaico», o sea, el siglo y medio durante el cual se ve aparecer, difundirse y cristalizarse la invención del «templo griego». La densidad de esas páginas y su eficacia denotan una agilidad expositiva singular, que procura la máxima información con economía pero sin sequedad, merced a una sintaxis fluida y a un vocabulario descriptivo exacto y no excesivamente técnico: «El arquitrabe es una gran viga de piedra acostada sobre las columnas»; «El templo es la casa de un dios o, más exactamente, la casa de la estatua de un dios»; «Sólo los muertos permanecen alejados del templo y de la ciudad de los vivos»; «El orden dórico, que los teorizantes antiguos reconocían como la más noble y bella expresión arquitectónica, adolecía de un grave mal, localizado en el friso, que había de ser causa de su muerte». Se trata de fórmulas cortadas como sentencias latinas: dotadas de una plenitud y rotundidad de sentido que las graba en la memoria. En el caso de la última frase, se despierta además en el lector una perplejidad que le incita vigorosamente a seguir leyendo.

Pero la prosa de Blanco no se distingue sólo por la radiante claridad y el sentido de la fórmula jugosa y memorable. En la presentación de las obras de arte es capaz de hacer ver al lector lo que tiene ante los ojos en la reproducción de la obra o incluso que lo que no está reproducido, volviendo palpable la lógica de las formas, su plasticidad, expresividad y otras virtudes estéticas. De modo que estas descripciones, aunque siempre sobrias y atentas a las reglas de una prosa científica, pueden estimarse verdaderas *écfrasis* y retoños tardíos de este ejercicio poético y retórico de exponer con palabras un objeto artístico, como poniéndolo ante los ojos, del que fueron maestros precisamente los griegos, de Homero a los alejandrinos. No por casualidad para tratar del influyente pintor Polignoto, cuya obra perdida sólo puede conjeturarse por fuentes literarias y ecos en la pintura de vasos, Blanco parafrasea una larga descripción de Pausanias, con tanta elocuencia que apenas se echa de menos el original. Cabe pues conjeturar que el arte descriptivo de Blanco no fue fruto sólo de una larga y apasionada observación de las obras y del ejemplo de los mejores especialistas, sino también algo aprendido en los mismos textos clásicos. Valga como ejemplo, casi escogido al azar, esta descripción de un relieve de Villa Albani, en que se indica en una sola frase no sólo lo visible de la figura sino también la dinámica de su forma y su valor expresivo y patético: «Este relieve representa a un guerrero que, herido en la nuca por una saeta, cae

sobre su rodilla derecha mientras el dolor dobla su cuerpo como la vara de un arco. Según indican los pliegues de la clámide pendiente de su hombro, el brazo que sostiene el escudo va descendiendo muy despacio: la misión plástica del escudo es la del equilibrar el volumen del cuerpo, merced a lo cual toda la figura, en vez de caer hacia la izquierda, queda fija alrededor de un punto: la herida, sobre la que convergen la clámide, el borde del escudo y el brazo doblado». Si uno ha mirado la imagen antes de leer esta descripción y vuelve a mirarla después, entiende que no había sabido verla hasta recorrer esas líneas.

Sin embargo, no es en este tipo de descripciones de figuras humanas enzarzadas en una historia o drama, clásicas o helenísticas, donde brilla con mayor singularidad la pericia descriptiva e incluso narrativa de Blanco. Este arte de raigambre homérica se revela mejor que nunca cuando se trata de presentar las creaciones geométricas, decorativas y animalísticas del arte prehelénico y del arte arcaico, por lo cual los primeros capítulos son quizá los más deslumbrantes del libro. Basten para testificarlo un par de frases: «A cada paso [en los frescos del palacio cretense de Knossos] la mirada descubre animales agrestes que huyen a un galope interpretado de manera inconfundible: los cuerpos alargados sobre toda proporción natural; las patas llevadas hasta un límite tan forzado que todo el cuerpo amenaza romperse con el brío de su carrera. Frente a esta desafortunada manera de galopar, que llamaremos «galope minoico», los pintores clásicos impusieron un galope ceremonioso y urbano en que rara vez se consiente a los animales despegar del suelo simultáneamente las cuatro patas». O bien, a propósito de la última fase del arte geométrico, hacia el año 700 a. C.: «Bajo la violencia del estilo nuevo, todo el tinglado de rectas del arte geométrico vibra como un cañaveral descompuesto por el viento, el viento que anuncia la llegada del estilo orientalizante».

Sin embargo, todo esto que prueba que el *Arte griego* es todavía hoy un libro que se lee con singular agrado no hace de él pura literatura. Sigue siendo un manual con todas las de la ley, una iniciación a su tema con toda la solvencia científica exigible. Lo prueba la magnífica introducción de Pilar León, que en su primera parte descubre el andamiaje oculto del libro, desvelando su implícita y riquísima bibliografía, perfectamente puesta al día en su momento, y haciendo patentes las equilibradas opciones de Antonio Blanco en las cuestiones que acerca del arte griego se debatían hasta los años cincuenta del pasado siglo. Gracias a ello sabemos pues que el *modus operandi* del autor del *Arte griego* era científicamente de máxima exigencia y solidez. Guiado por una de las mejores estudiosas del tema hoy en día, el lector puede comprobar que pisa terreno seguro al dejarse seducir por las lecciones de Blanco, unas lecciones que, precisamente por su carácter ameno y la suma economía del aparato erudito, podrían ser sospechosas para los universitarios de hoy, jóvenes y menos jóvenes, acostumbrados a una erudición no pocas veces farragosa donde la seriedad se mide a veces por la aridez y la certeza por el aparato ortopédico de las notas a pie de página. También nos aporta esta introducción, en su segunda parte, un compendio magistral, bello y sugerente, de los principales aportes de la investigación del último medio siglo, posterior al libro de Blanco. Gracias a ella se hace posible, para quien se inicia en el arte griego con

el apoyo de este manual, tener a su alcance los instrumentos necesarios para estar al día, tanto acerca de objetos nuevamente hallados y yacimientos nuevamente excavados, como acerca de nuevos interrogantes acerca del «arte griego», ya agrupen e interpreten con métodos nuevos las obras, ya procuren conjugar el estudio del arte y la semiótica, la hermenéutica o la etnología, o bien integren los fenómenos del arte en una historia económica y social en el más amplio sentido de la expresión. Esta espléndida panorámica de las novedades del estudio del arte griego que nos ofrece Pilar León, si bien desvela lo copioso y estimulante de los resultados de la investigación reciente, está lejos de hacer obsoleto el manual de 1956. Estas novedades no hacen tambalearse ninguna de las afirmaciones del libro —que completan y ocasionalmente matizan—. Pero sobre todo se da a entender que la pluralidad de métodos y de interrogaciones recientes, aunque enriquece la disciplina, lo hace a costa de una complejidad y dispersión que amenaza con hacerla estallar. Por ello muy difícilmente podrían entrar en el formato de un manual escueto y breve, ni siquiera si dispusiéramos de un autor tan sabio, con tanto espíritu de síntesis y con tantos matices expresivos en su prosa científica como lo fue Antonio Blanco. De hecho, como decíamos al momento, el manual óptimo o la Idea platónica de manual necesita no sólo un autor dotado de cualidades eminentes, sino también un momento clásico de la ciencia, en que ésta goza de cierta seguridad dogmática, de una cierta unanimidad o acuerdo esencial; momento en que la masa de las observaciones clasificadas e interpretadas permite llegar a conclusiones casi irrefutables; siendo esta masa todavía lo bastante abarcable para dejar que el estudiante o estudioso se mida directamente con el objeto, pueda entender cómo es y por qué tuvo que ser así y no de otro modo. Así la ciencia histórica del arte conoció este tipo de feliz madurez en los años cincuenta, cuando todavía no ponía en duda que lo que llamamos arte es sustancialmente lo mismo que hacían los griegos, y que en suma el autor de una estatuilla cicládica y un escultor moderno como Brancusi —pese a la diferencia abisal de su entorno, de su utillaje material y mental, de las circunstancias de ejercicio de su arte— tenían sustancialmente el mismo propósito, el de hacer esculturas de materiales duros y casi indestructibles como el mármol o el bronce, convirtiendo una masa mineral en un signo permanente, en una cosa a la vez viva y eterna. Antonio Blanco no dudaba de ello, aunque muy bien sabía que el estatuto social del artista «primitivo» no era el del artista de hoy que expone en grandes ferias internacionales, y que los modos de circulación y exhibición de sus obras eran del todo diferentes. Del sentimiento de sustancial continuidad y univocidad del arte dan testimonio los dibujos que trazaba en cuadernillos personales, de los que se han entresacado algunos para esta publicación, apuntes y croquis que en unas líneas de firmeza y exactitud admirables copian por ejemplo la cenefa de un vaso arcaico y el perfil de una estatua de Henry Moore. En el sentimiento de la sustancial unidad del arte se basa lo vital del interés por las obras, sentidas al modo artístico, como objetos emanados de artífices cuyos problemas —técnicos, plásticos y de expresión— pueden reconstruirse a partir de la observación de las obras, de los lugares en que se hallaron y de las series a las que pertenecen. Tal vez este sentimiento y este interés

conlleven una parte de aproximación, de ilusión idealista o de ingenuidad histórica, pero sin ellos es imposible concebir una historia del arte como tal, ni por tanto concebir un tratado de arte griego pedagógicamente eficaz, que capacita al buen estudiante, en unos meses, a habérselas de modo inteligente y activo con las creaciones del arte griego.

De ahí el profundo agradecimiento que siento hacia el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por haber propiciado esta reedición, y a Pilar León, por haber sido la autora de una indispensable y excelente introducción, y que no se debe sólo a mi deuda filial con la memoria del autor sino a la certeza de que a través de este libro sigue viviendo y enseñando.

MERCEDES BLANCO  
Universidad de París Sorbonne-Paris IV