



HAL
open science

Arcaísmo y clasicismo en el pensamiento de Pierre Paris: los escultores griegos a la conquista del movimiento

Grégory Reimond

► **To cite this version:**

Grégory Reimond. Arcaísmo y clasicismo en el pensamiento de Pierre Paris: los escultores griegos a la conquista del movimiento. Antonio Duplá Ansuategui, Eleonora Dell' Elicine, Jonatan Pérez Mostazo. Antigüedad clásica y naciones modernas en el Viejo y el Nuevo Mundo, pp. 156-182, 2018. hal-01851124

HAL Id: hal-01851124

<https://hal.science/hal-01851124>

Submitted on 11 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Antonio Duplá Ansuategui, Eleonora Dell' Elicine,
Jonatan Pérez Mostazo (eds.)

Antigüedad clásica y naciones modernas en el Viejo y el Nuevo Mundo



*Antigüedad clásica y naciones modernas
en el Viejo y el Nuevo Mundo*

© De los textos, sus autores

© Ediciones Polifemo
Avda. de Bruselas, 47 - 5º
28028 Madrid
www.polifemo.com

ISBN: 978-84-16335-47-3
Depósito Legal: M-21163-2018

Impresión: Namac Comunicación, S.L.
Avenida Valdelaparra, 27 - naves 18 y 19
28108 ALCOBENDAS (MADRID)

Antonio Duplá Ansuategui, Eleonora Dell' Elicine,
Jonatan Pérez Mostazo (eds.)

*Antigüedad clásica y naciones modernas
en el Viejo y el Nuevo Mundo*



Ediciones Lolifemo

Madrid 2018

<i>Introducción,</i>	
A. Duplá Ansuategui, E. Dell' Elicine, J. Pérez Mostazo	9
<i>Prólogo. Naciones, historia y ciencias sociales,</i>	
José Álvarez-Junco	19

I

En el Viejo Mundo

<i>Algunas consideraciones sobre la concepción de la historia, la Antigüedad y la nación en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País,</i>	
Antonio Duplá Ansuategui	31
<i>Entre Ilerda y Emporion:</i>	
<i>etnicidad y clasicismo en las raíces del nacionalismo catalán,</i>	
Jordi Cortadella	55
<i>La arqueología en la construcción de la historia de España:</i>	
<i>de los viajes anticuarios ilustrados al Catálogo Monumental de España,</i>	
Gloria Mora	75
<i>Viriato en el Congreso de los Diputados:</i>	
<i>de la Gloriosa a la disolución de las Cortes en España (1868-1939),</i>	
Pilar Iguácel, Pepa Castillo	101
<i>La Antigüedad en acción.</i>	
<i>El sermón sobre la destrucción de la cultura nacional española,</i>	
Ignacio Peiró Martín	127
<i>Arcaísmo y clasicismo en el pensamiento de Pierre Paris:</i>	
<i>los escultores griegos a la conquista del movimiento,</i>	
Grégory Reimond	155
<i>Winning History. Nationalistic Classical Reception</i>	
<i>in German Board and Card Games from the “Long 19th Century”,</i>	
Martin Lindner	183

<i>Images of Rome: Classical Rome and the United Kingdom, 1880 to 1930,</i> Richard Hingley	211
<i>Antiquity and Modern Nations in the Liebig Trading Cards,</i> Marta García Morcillo	227

II

En el Nuevo Mundo

<i>La huella griega en el Senado de los EE.UU.,</i> Clelia Martínez Maza	257
<i>Cuando la Antigüedad no puede ser más que moderna.</i> <i>Identidades complejas en el escenario imperial español de finales del siglo XVIII,</i> José M. Portillo Valdés	279
<i>La Antigüedad clásica y la red protonacional neogranadina (1767-1803),</i> Ricardo del Molino García	301
<i>Pasado clásico y nación moderna: los usos de la Antigüedad en la construcción de un proyecto político para la Nación Argentina (1837-1852),</i> Eleonora Dell' Elicine	323
<i>ÍNDICE DE NOMBRES Y LUGARES</i>	339
<i>RELACIÓN DE AUTORAS Y AUTORES</i>	359

I

EN EL VIEJO MUNDO

*Arcaísmo y clasicismo en el pensamiento
de Pierre Paris:
los escultores griegos a la conquista del movimiento*

Grégory Reimond *

* Miembro del proyecto de investigación MINECO HAR 2012-31736: *Antigüedad, nacionalismos e identidades complejas en la historiografía occidental (1789-1989)*, que tiene su continuidad en el proyecto MINECO HAR2016-76940-P (www.aniho.org).

La sonrisa. Entre todas las características del arcaísmo, quizá sea esta, y ella sola, la que podría resumir este momento del arte griego. En 1965, André Malraux escribía en su *Musée imaginaire* que «la Grèce [était] dans ce retroussement des lèvres qui suggère l'*Odyssée*». En 2009, Alain Pasquier todavía se preguntaba, en un bello artículo, ¿por qué sonríen las *korai* de la acrópolis de Atenas? (Malraux 1965, 187; Pasquier 2009, 1585-1608). Ya en 1889, el arqueólogo e historiador del arte francés Pierre Paris indagaba «la fixité morne ou le froid sourire des antiques idoles» (Paris 1889a, 201). He aquí tres momentos de la historiografía, tres valoraciones diferentes, contradictorias también (entre fascinación y desprecio), y sin embargo un mismo objeto de estudio. Tres miradas que recuerdan cuánto evolucionó el discurso sobre el arcaísmo desde su descubrimiento a finales del siglo XIX. El historiador de la historiografía no puede sorprenderse: acepta la subjetividad del relato histórico y sabe, al menos desde Benedetto Croce, que toda historia es historia contemporánea, que el discurso sobre el pasado es siempre «un drame qui se joue dans la conscience d'un homme d'aujourd'hui», según las palabras de Henri-Irénée Marrou (Croce 1968, 13-14; Marrou 1954, 198). El arte y la arqueología no son una excepción, y muchos son los que recuerdan que la categoría arte y la historia del arte en general son siempre la creación de una cultura determinada (Schnapp 1997, 10).

A partir de estos presupuestos teóricos, quisimos comprobar de qué manera el presente de Pierre Paris se transparenta en el discurso histórico que elabora sobre las formas artísticas de la Grecia antigua. Sus enfoques fueron los de su época, pero su papel fue también el de un pionero que contribuyó a sacar de la sombra un nuevo periodo de la historia del arte griego, al participar en el descubrimiento del momento arcaico. Al fin y al cabo, se trata de acercarse a la identidad científica de un individuo en un momento determinado y determinante, es decir durante sus años de formación académica, cuando estudia en Grecia como becario de la *École Française d'Athènes* (EFA), pero también durante sus primeros años de docencia como catedrático de Arqueología e Historia del Arte en Burdeos. Esbozamos así, con este ensayo y otros,¹ la

¹ Nos permitimos remitir a los trabajos publicados en el marco del proyecto de investigación MINECO HAR 2012-31736, “Antigüedad, nacionalismos e identidades complejas en la historiografía occidental (1700-1900): los casos español, británico y argentino”, bajo la dirección de Antonio Duplá (Universidad del País Vasco): Reimond 2013, 2015 y 2016.

biografía intelectual de quien fue un helenista destacado antes de convertirse en una figura clave del hispanismo arqueológico, una biografía que todavía está por escribir (Aubrun 1931; Puech 1931; Legendre 1933; Audollent 1940; Marcadé 1963; De-launay 1994; Mora 2004; Rouillard 2004, 2009a y 2009b).

1. *EL MOMENTO ARCAICO: «DONNER LA VIE AUX MORTES IDOLES DE BOIS»*²

1.1. *Las fuentes disponibles*

Conocemos la importancia que tuvo para Pierre Paris el concepto de arte “arcaico” en el momento de investigar la cultura ibérica, un bagaje conceptual heredado de su formación en la EFA, como recuerda Pierre Rouillard (Olmos y Rouillard 1996, 38). Lo que a veces olvidamos es que Pierre Paris formó parte del reducido grupo de investigadores que participó en el descubrimiento y la caracterización del momento arcaico. Tres publicaciones nos permiten acercarnos al discurso que elabora en los años 1880 sobre este nuevo periodo de la historia del arte griego.

La primera se relaciona directamente con su estancia en Grecia. Se trata de un artículo que da a conocer sus hallazgos de 1884, un trabajo publicado en el *Bulletin de correspondance hellénique* en 1889.³ Presenta dos estatuas femeninas encontradas en Delos cerca del ágora de los Italianos, en un lugar que será identificado más tarde como el *Dodekateion*. Jean Marcadé, en 1950, demostrará que una de ellas puede ser identificada como Leto (y no como Artemisa como pensaba Paris) (Fig. 1); la segunda se conoce todavía hoy bajo el nombre de “*kore Paris*”⁴ (Fig. 2) (Marcadé 1950; 1996, 48; 2008).

También podemos utilizar los primeros capítulos de la monografía que Pierre Paris publica en 1889 y que se titula *La sculpture antique*.⁵ El libro forma parte de la «Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts», una colección dirigida desde 1880 por Jules Comte y que consta de más de 60 volúmenes, todos escritos por especialistas,⁶ concebidos como obras enciclopédicas pero también como obras de divulgación (lo que explica la ausencia de un aparato crítico).

² Paris 1889a, 121.

³ Paris 1889b.

⁴ Leto, Atenas, Museo Nacional, MN22; “*kore Paris*”, Delos, A 4065.

⁵ Paris 1889a.

⁶ Participa también Maxime Collignon con dos títulos: Collignon 1881a; 1883. Véase también Martin 2009.

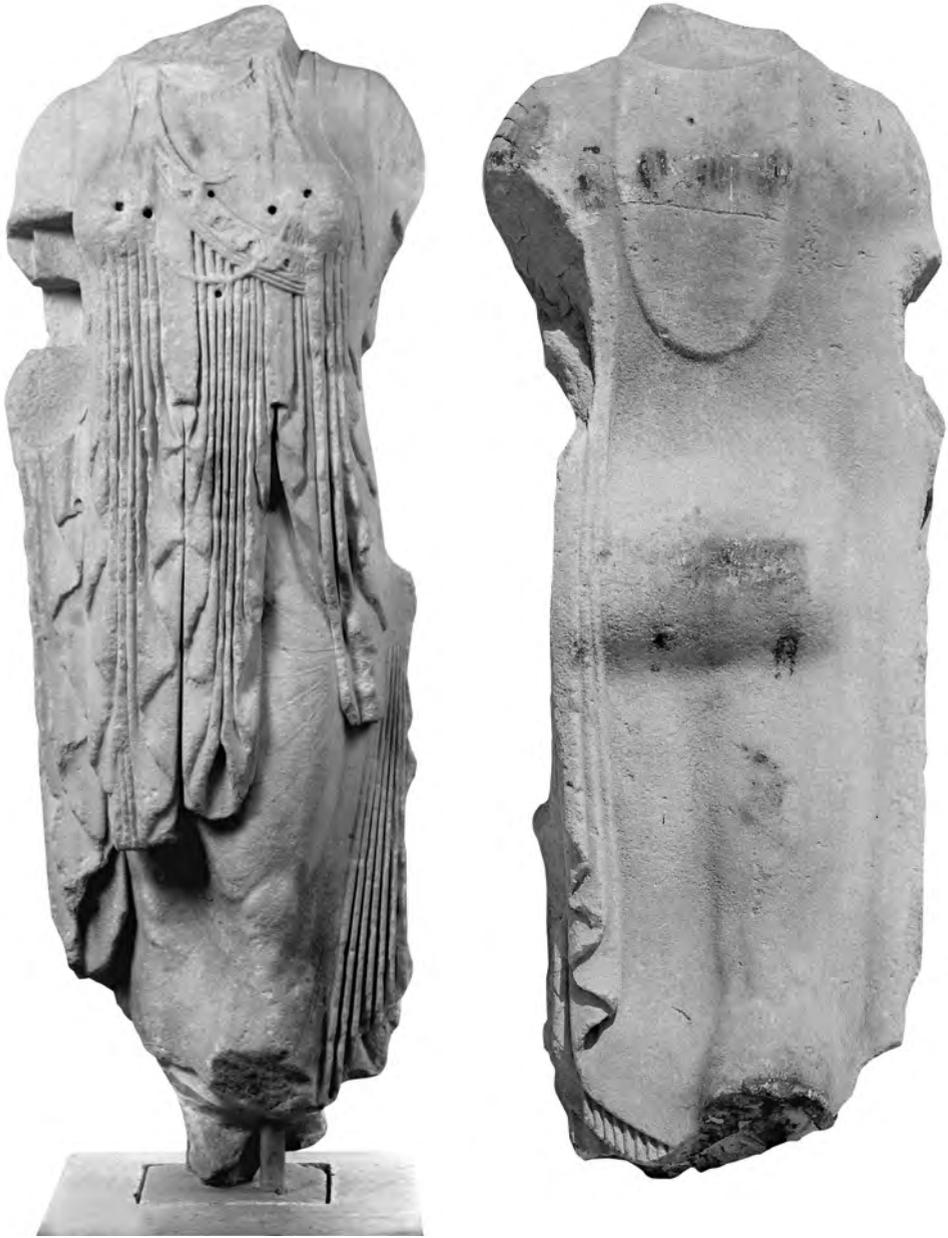


FIG. 1.

Estatua de Leto (MN 22) encontrada en Delos por Pierre Paris.
Fuente: Marcadé, 2008: 263-281.



FIG. 2.
La "Kore Paris" (A 4065).
Fuente: Marcadé, 2008: 263-281.

La última fuente que hemos consultado está directamente relacionada con la actividad docente de Pierre Paris en Burdeos. Además de las clases que imparte en la universidad, participa en la creación de un museo de yeso, vinculado a la Facultad de Letras, que reúne copias de esculturas de la Antigüedad clásica (Fig. 3). Creado por un decreto del 21 de diciembre de 1886, el Museo Arqueológico de la Facultad de Letras amplía rápidamente sus colecciones (Marcadé 1950; 1996, 48; 2008).⁷ Por tanto, entre 1889 y 1892, Paris edita el *Catalogue méthodique des moulages des œuvres de sculpture grecque rédigé par un groupe d'étudiants*; 28 alumnos participan junto a su profesor en la redacción para catalogar, describir y analizar 280 obras, entre ellas 61 obras arcaicas, 69 si añadimos las obras consideradas como “obras de transición” entre arcaísmo y clasicismo.⁸

1.2. *El problema de los orígenes del arte griego*

El interés por el periodo arcaico lleva a Pierre Paris a plantearse el problema de los orígenes del arte griego⁹ (Bald Romano, Senff, Voutiras & Hermary 2009), lo que viene a valorar el papel del elemento oriental en el proceso que conduce poco a poco al nacimiento de un auténtico arte griego. Este debate apasionado moviliza entonces a buena parte de los especialistas, y en un contexto marcado por un racismo reinante que tiende a jerarquizar razas y pueblos, declararse a favor o en contra de un origen oriental de la civilización considerada como la cuna de la cultura occidental no podía ser un acto anodino. Además, este cuestionamiento es propio de una historiografía decimonónica que buscaba en el pasado las raíces de las naciones y culturas modernas.

En efecto, el hallazgo de una gran cantidad de obras, mucho más antiguas que las que conocíamos hasta ahora, provoca en Pierre Paris, como en el resto de la comunidad científica de su época, una búsqueda obsesiva de sus orígenes. Unos años antes, Maxime Collignon ya había consagrado la conferencia con la que inauguraba sus clases de arqueología en la Sorbona a estudiar los caracteres generales del arcaísmo griego... y sus orígenes.¹⁰ Aceptaba la sucesión entre arte egipcio, asirio, micénico (recién descubierto), fenicio y griego, así como las raíces orientales del último, y recordaba que:

⁷ Paris y Ville de Mirmont 1899.

⁸ Paris 1892b. Pierre Paris se encarga de la redacción de 73 reseñas (sobre un total de 280).

⁹ Es un campo de estudio que los investigadores actuales han abandonado poco a poco.

¹⁰ Collignon 1885. Hay que esperar varios años para la publicación de su gran *Histoire de la sculpture grecque*, (1892, 1897).



FIG. 3.

El Museo Arqueológico de la Facultad de Letras de Burdeos en 1886. En el centro, al fondo, una copia del Diadúmeno de Vaison-la-Romaine. Fuente: *Album Terpereau*, Collections patrimoniales numérisées de Bordeaux Montaigne, <http://1886.u-bordeaux-montaigne.fr/items/show/7316>.

*chaque découverte faite en Orient changeait les conditions du problème. À mesure que nos connaissances s'étendaient, et qu'on découvrait une nouvelle province de l'art oriental, il semblait que l'histoire des origines de l'art grec s'éclairât d'un jour nouveau. Aujourd'hui encore la question est à l'étude; il en est peu qui provoquent plus de recherches et qui soient plus propres à piquer la curiosité des érudits.*¹¹

El planteamiento de Pierre Paris es parecido al de Maxime Collignon. Por tanto, dedica los primeros capítulos de su *Sculpture antique* al estudio del arte oriental, empezando con el mundo egipcio.¹² Pierre Paris no parece ceder al entusiasmo de la comunidad científica por el arte del Egipto antiguo. Insiste mucho sobre su aspecto convencional, sobre la voluntad de respetar una tradición ancestral, y cuando habla de este arte lo define como monótono, uniforme, invariable, estacionario y artificial,

¹¹ Collignon, 1885, 271.

¹² Por supuesto, nunca habla de lo que Alain Schnapp (1997: 15) ha llamado “la révélation d’un sentiment artistique précoce”, el de la Prehistoria. No es nada extraño, recordemos que la comunidad científica está entonces descubriendo el pasado remoto de la prehistoria y hay que esperar a 1902 y el *mea culpa* de Émile Cartailhac para que la idea de un arte prehistórico sea aceptado por todos. Véase Cartailhac 1902.

subrayando que todos estos defectos han mantenido «la sculpture égyptienne dans une médiocrité générale que la beauté hautement proclamée de quelques œuvres d'exception ne peut faire oublier». ¹³ En definitiva, esboza el retrato de un arte que nunca supo alcanzar la perfección porque no quiso «dans son âge mûr, rompre avec les conventions de son enfance». ¹⁴ Sin embargo, esta valoración bastante negativa del arte egipcio no le impide reconocer la deuda de los artistas griegos con los del valle del Nilo, como lo nota en el caso de la estatua de Chares (Dídima), o en los *kuroi* de la época arcaica. ¹⁵ He aquí lo que más interesa a Pierre Paris: al estudiar el arte oriental, en realidad está buscando las raíces de la escultura griega. La estructura de su *Sculpture antique* lo atestigua: consagra 99 páginas al estudio del arte oriental (Egipto, Mesopotamia, Fenicia, Persia), 212 al arte griego (orígenes, arcaísmo, clasicismo y épocas helenística y romana) y... 20 páginas a la escultura en Etruria y Roma. Por tanto, su *Sculpture antique* es más bien una *Sculpture grecque*.

Dentro del animado debate sobre las influencias del arte oriental sobre el arte griego, Pierre Paris subraya el papel de intermediarios desempeñado por los fenicios, a quienes atribuye el mérito de ser «des courtiers de beaux-arts aussi bien que de commerce». ¹⁶ Pero le cuesta renunciar a la idea de un genio auténtica y exclusivamente griego, lo que Ernest Renan había llamado el “milagro griego”. ¹⁷ Sin embargo, Pierre Paris propone una visión desapasionada, bastante matizada, en la que el arte griego resultaría de una fusión entre elementos extranjeros, o sea orientales, y griegos. Describe un proceso de sincretismo o de hibridación: «c'est une question de mesure. (...) Nous demandons qu'on accepte une sorte de compromis». ¹⁸

Resumiendo, acepta la idea de una influencia oriental sobre el arte griego, pero en cuanto se presenta la ocasión, la infravalora. Si la escultura griega recibe modelos africanos y orientales, es «d'une manière inconsciente» y siempre será «un souvenir involontaire bien différent de l'imitation cherchée que les Phéniciens, par exemple, ont fait des Égyptiens et des Asiatiques». ¹⁹ Encuentra la huella de esta débil influencia

¹³ Paris 1889a, 52.

¹⁴ *Ibidem*, 17.

¹⁵ *Ibidem*, 114 y 136 por ejemplo. Véase también Paris 1892b, 7-9 (Chares).

¹⁶ Paris 1889a, 94.

¹⁷ Véase Renan 1883, 59-60. Encontramos la misma idea en Collignon 1885, 280 y 1881a, 38, heredero de un modelo a la vez esencialista y nacionalista.

¹⁸ Paris 1889a, 110-111.

¹⁹ *Ibidem*, 119.

en el hecho de que durante varios siglos el Oriente no supo inspirar a los artistas griegos que se conformaron con realizar «d'informes ébauches» (está pensando en los *xoana*, especialmente en la ofrenda de Nicandra que data del siglo VII a.C. – entre 640 y 630 a.C. según los estudios más recientes).²⁰ Adopta así una postura claramente helenocéntrica, que volvemos a encontrar en su valoración del arcaísmo. Hablando de los *kuroi*, escribe que

*on ne peut se défendre de penser que les primitifs Grecs ont emprunté le style viril à l'Égypte, mais sans copier servilement leur modèle, car à l'attitude se borne l'emprunt. C'est beaucoup, sans doute, sans être tout; l'anatomie, le sourire archaïque, la nudité complète, la technique, qui donnent à ces statues leur valeur propre, sont purement et vraiment grecques.*²¹

Por otra parte, el descubrimiento del arte micénico, desde los hallazgos recientes de Heinrich Schliemann (a partir de 1874), llama su atención. Pierre Paris reconoce los vestigios de esa época como los testimonios más antiguos del arte griego (recordemos que todavía no conocemos el mundo minoico que revelarán las excavaciones de Arthur Evans a principios del siglo XX), pero sólo consagra unas páginas a este tema que le parece todavía confuso, sobre todo porque la cronología no está suficientemente establecida (Demargne 2007, especialmente 34-43; Gran-Aymerich 2007, 268-284).²² En los años 1880, si la comunidad científica acepta la existencia de una arqueología micénica y piensa encontrar en ella las huellas de la epopeya homérica,²³ es incapaz todavía de proponer una cronología segura para situarla en el tiempo.²⁴ No le parece absurdo situar estos vestigios en los siglos XIII o XII,²⁵ pero al mismo tiempo evoca una posible relación entre los micénicos y los fenicios, lo que implica rejuvenecer a los primeros.²⁶ De hecho, siempre mantiene una ambigüedad cuando data una obra (como veremos será una constante en sus estudios, incluso cuando trabaja sobre la cultura

²⁰ Paris 1889a, 113.

²¹ *Ibidem*, 137.

²² *Ibidem*, 107.

²³ Véase por ejemplo el estudio publicado por Helbig 1884, traducido unos años después al francés por Trawinski 1894 (con una presentación de M. Collignon).

²⁴ En 1890-1891, el estudio de vasos micénicos encontrados en Egipto, asociados a objetos egipcios, permite a Flinders Petrie proporcionar una cronología absoluta a la civilización micénica: Flinders Petrie 1890 y 1891.

²⁵ Paris 1889a, 111-112.

²⁶ *Ibidem*, 107.

ibérica). Pues es frecuente la confusión entre las épocas micénica, geométrica (siglos X-VIII), dedálica²⁷ (ca. 680-600), el periodo orientalizante (siglo VII) y el periodo arcaico (siglo VI-480). Todo esto le conduce a organizar con dificultad su discurso sobre las diferentes obras que analiza. Por ejemplo, en el mismo capítulo, titulado «Los orígenes», mezcla el análisis de una estela funeraria micénica que data de los siglos XIII o XII (en realidad es más antigua, del Heládico reciente –siglo XVI–), con la ofrenda de Nicandra de mediados del siglo VII.²⁸ Frente a tantas incertidumbres, prefiere fijar su atención en otra «série de documents (...) dont la date est absolument certaine»: ²⁹ el Alto Arcaísmo y el periodo orientalizante.

1.3. *La valoración del arcaísmo:*

Renunciar a Winkelmann frente a la evidencia arqueológica

Desde el punto de vista teórico, Pierre Paris hereda el pensamiento de Johann Joachim Winkelmann (1717-1768), quien concibe la historia del arte en términos de albores, apogeo y decadencia.³⁰ Además, el esquema evolucionista impregna sus enfoques y le lleva a jerarquizar las culturas y los periodos del arte griego, a partir de una referencia que le parece insuperable, el clasicismo griego. Por otra parte, cabe subrayar que sin poder aceptar –como todos los de su generación– la idea de una coexistencia posible entre un arte representativo y otro más abstracto, concibe la escultura griega como un arte realista. Por tanto, la intención del escultor sería de reproducir la realidad (lo que no impide una tendencia creciente hacia una mayor idealización de esta realidad). De ahí la idea de que una imitación torpe de la realidad sólo puede traducir una incapacidad del artista, un «plus ou moins d'expérience de l'artiste dans de pures questions de métier» según las palabras de Henri Lechat.³¹ Por consiguiente, el momento arcaico es para Pierre Paris el de la infancia del arte, un arte cuya trayectoria histórica se resume en un progreso continuo. Estos enfoques no convierten a Pierre Paris en una figura aislada. Los comparte con el grupo de pioneros que participa en el descubrimiento y la definición del arcaísmo, una comunidad científica que tiene

²⁷ En cuanto al estilo dedálico, Pierre Paris reconoce en Dédalo un personaje mítico, “une invention poétique” (1889a, 121). Véase Aurigny 2012.

²⁸ *Ibidem*, 108-111.

²⁹ *Ibidem*, 112.

³⁰ Véase su *Historia del Arte en la Antigüedad*, publicada en Dresde en 1764.

³¹ Lechat 1890, 130.

sus maestros, entre ellos Maxime Collignon y Théophile Homolle. Pierre Paris sigue sus pasos.

Entre las primeras obras arcaicas que llaman su atención, figuran los *xóana* del estilo dedálico del siglo VII, unas estatuas de antropomorfismo rudimentario como la ofrenda a Artemisa dedicada por Nicandra en Delos (hallada por Homolle en 1878). Los describe como unas «têtes informes, corps méconnaissables, sans contour réel, sans sexe, sans beauté, qu'enserrait une gaine sans plis, dure et rigide». ³² Al contrario, las *korai* halladas en Delos y Atenas ya representan un progreso dado que

malgré la raideur de la position, Artémis n'a plus rien de géométrique; elle est archaïque, et non plus informe; les sculpteurs ont compris ce que c'est que la femme, ce qui donne le charme et la grâce à son sexe, c'est-à-dire la rondeur harmonieuse, la sinuosité des contours, et, avec la recherche du costume, la coquetterie de la parure. ³³

Sin embargo, no consigue valorar el interés y las cualidades propias de un arcaísmo que siempre está juzgado con respecto a las futuras características de las obras de época clásica. Y todavía estamos lejos de la perfección del siglo V. Así, cuando Pierre Paris evoca lo que es para nosotros uno de los rasgos característicos del arcaísmo, la sonrisa arcaica, escribe que «ce qui nous frappe dans cette recherche de la vie, c'est l'absence de la vie; le sourire, loin d'animer le visage, l'immobilise». ³⁴ Notamos, de paso, lo subjetivo de sus descripciones: Pierre Paris es un historiador que también desempeña la función de crítico de arte.

Pero hay que conformarse con las evidencias arqueológicas, y lo menos que se puede decir es que faltan los hallazgos. Recordemos que Pierre Paris no es —o no sólo es— un hombre de gabinete. Si conoce los museos europeos y las obras que encierran, es también un arqueólogo de campo. Las excavaciones fueron transcendentales a la hora de reconocer la existencia de un momento arcaico en la historia del arte griego. Francis Croissant reserva un papel esencial a las excavaciones llevadas a cabo en Delfos (Croissant 2000). Sin embargo, se desarrollan en la década de los 90 del siglo XIX. En realidad, desde la década de los 70, es el yacimiento de Delos el que tiene la exclusiva del descubrimiento del arcaísmo.

³² Paris 1889a, 120. Véase también la reseña que redacta sobre el exvoto de Nicandra en Paris 1892b, 15-17.

³³ Paris 1889a, 123.

³⁴ Malraux 1965, 127. Sobre la sonrisa arcaica, véase el artículo de Pasquier 2009.

2. DELOS, O LA PRIMACÍA DEL DESCUBRIMIENTO DEL ARCAÍSMO

Cuando Pierre Paris propone su síntesis sobre la escultura griega, en 1889, el arcaísmo es ya un tema conocido para él. En efecto, durante las excavaciones que desarrolla en Delos, cerca del ágora de los Italianos, descubre durante el verano del año 1884 varios fragmentos de estatuas arcaicas, especialmente dos piezas incompletas pero que tienen un verdadero valor histórico y artístico (Figs. 1 y 2). Consagra un análisis profundo a una de ellas, que será publicado en el *Bulletin de correspondance hellénique* unos años después³⁵ (no se detiene en la segunda obra encontrada, la que sin embargo lleva todavía hoy su nombre, la «*kore* Paris» (Fig. 2).

De inmediato, juzga la obra «d'un archaïsme très primitif» (Fig. 1).³⁶ No precisa más la fecha de su realización, pero la valoración severa de las cualidades estilísticas y estéticas de la obra le conducen a equivocarse en su datación. Así, afirma que «la statue que j'ai trouvée est plus ancienne que celles à qui j'ai eu l'occasion de la comparer»³⁷, antes de añadir que sería

forcément amené à trouver des rapports entre la forme générale de cette Artémis et celle du fameux xoanon trouvé au même lieu. Entre l'ex-voto de Nicandra et le fragment de forme ronde, un peu plus récent, que M. Homolle a publié dans son mémoire (De Dianae, etc., pl. III),³⁸ et la plus ancienne des Artémis, quelle qu'elle soit, car il y a là matière à discussion, il y a place pour des types intermédiaires, aisés sans doute à imaginer, mais dont, à Délos du moins, on n'avait encore signalé aucun modèle. Je puis, je crois, sans témérité, dire qu'aujourd'hui l'un de ces types nous est connu.³⁹

Viene a proponer una cronología alta para la estatua recién descubierta, finales del siglo VII o principios del VI a.C., cuando los estudios más recientes, como los de Jean Marcadé, le atribuyen una fecha mucho más reciente, hacia 500 a.C. (Croissant 2000).⁴⁰ En realidad, es la mala apreciación de las cualidades estilísticas y estéticas

³⁵ Paris 1889b.

³⁶ *Ibidem*, 224.

³⁷ *Ibidem*, 224. Se puede suponer que P. Paris habla de las estatuas halladas en Delos por T. Homolle.

³⁸ Homolle 1885, 15-18 y 20-22 (pl. I y III). Véase también Fougère 1887, 303-304.

³⁹ Paris, 1889b, 224.

⁴⁰ Sin embargo, Jean Marcadé (2008, 266-267) admitió recientemente que una datación más antigua, que se remontaría a los Pisistrátidas (hacia 520-515 a.C.) podría ser aceptada. Agradezco a Francis Prost haberme dado a conocer esta publicación.

de la obra la que le lleva a equivocarse. La juzga según los cánones del periodo clásico, o al menos teniendo en la cabeza un esquema evolucionista en el que la escultura clásica sería la culminación.⁴¹

Aparece aquí lo que será una constante en los trabajos de Pierre Paris: una valoración del arte arcaico que siempre oscila entre fascinación y desprecio. Encontraremos el mismo enfoque, muy marcado por el esencialismo, en la primera síntesis que publicará sobre la cultura ibérica.⁴² Este planteamiento evolucionista y esencialista de la cultura material de los griegos toma cuerpo durante su estancia en la EFA; recordemos sin embargo que se trata de una idea muy extendida a finales del siglo XIX. Todavía en 1892, Maxime Collignon escribía que

*le propre de l'archaïsme grec est de procéder avec lenteur, de n'aborder les difficultés qu'une à une. Nulle part cette laborieuse patience ne se révèle plus clairement que dans la série des statues viriles. Le type reste immuable; tout l'effort des artistes vise à l'assouplir, à corriger le modelé défectueux, à rectifier les proportions fautives. Les monuments, aujourd'hui fort nombreux, permettent de suivre pas à pas, et jusque dans le plus minutieux détail cette lente évolution.*⁴³

Queda el tema de la identificación de esta estatua como una representación de Artemisa. Pierre Paris sigue las conclusiones de Théophile Homolle (quien había estudiado la cuestión de las Artemisas delianas en su tesis latina⁴⁴), aportando una pieza adicional pero sin cuestionar los argumentos de su predecesor («les savantes investigations de M. Homolle»⁴⁵). Se conforma con describir la obra y proponer una datación (y como hemos visto, se equivoca). Sin embargo, los trabajos de Jean Marcadé pusieron en tela de juicio esta identificación, partiendo de la base de que «(malgré le titre de la thèse latine de Th. Homolle) les statues féminines trouvées près de l'Artémision ne sont pas davantage des effigies de la déesse, que les corés de l'Acropole d'Athènes ne peuvent passer pour des Athénas».⁴⁶ En realidad, la estatua hallada en 1884 pertenecería a un grupo de seis divinidades, últimos vestigios de un conjunto muy mutilado de la época arcaica que se relacionaría con el culto a los Doce Dioses. Jean Marcadé ha reunido estos fragmentos que, aunque de estilo diferente, fueron encontrados cerca del *Dodekateion*:

⁴¹ Paris, 1889b, 223-224.

⁴² Véase por ejemplo Paris 1903, 310-311.

⁴³ Collignon 1892, 196-197.

⁴⁴ Homolle 1885.

⁴⁵ Paris 1889b, 217.

⁴⁶ Marcadé 1950, 199 (n. 1).

identifica a Atenea, Zeus sentado en un trono al lado de Hera, Artemisa y Apolo Citarredo. En cuanto a la estatua hallada por Pierre Paris, se trataría en realidad de Leto. Si su presencia parece coherente en el marco de la tríada apoliniana, Jean Marcadé la identifica gracias al peplo que le cubre la cabeza, apoyándose por otra parte en la decoración pintada del vaso de Andócides, donde son representados, con Ares (derecha), Artemisa vestida de una piel de bestia, Apolo tocando la cítara y Leto con velo. Por tanto, Pierre Paris no descubrió una Artemisa, sino uno de los vestigios de los *Dodéka Agalmata* que dieron al santuario y al templo helenístico su nombre de *Dodekateion*.⁴⁷

Sin embargo, no podemos culpar a Pierre Paris de no haber llegado a estas conclusiones. Más allá de su falta de experiencia y de la rapidez de las excavaciones realizadas, no dispone de la misma información que Jean Marcadé: en julio de 1884 el santuario del *Dodekateion* aún no ha sido identificado, tampoco los altares situados enfrente del templo. Por tanto no puede distinguir el ágora de los Italianos del recinto del santuario de los Doce Dioses y, por consiguiente, no tiene ninguna razón para asociar los fragmentos descubiertos con un posible “ágora de los Dioses”. Por eso escribe que los restos esculpidos fueron hallados «sur l’emplacement de l’ágora». ⁴⁸ De hecho, hace falta esperar al año siguiente a los hallazgos pariseos para que Théophile Homolle y Félix Dürrbach excaven e identifiquen los restos del templo y los altares. Pero Homolle piensa entonces en los restos de un *Asclepieion*. Es René Vallois quien identificará correctamente el santuario del *Dodekateion*, estudiado después por Ernest Will. ⁴⁹

En cambio, Pierre Paris percibe claramente un detalle que hubiera podido conducirle a identificar la estatua con Leto, y no con Artemisa. Observa en efecto que «ce qui mérite l’attention, comme tout à fait exceptionnel, c’est que les cheveux, – qui tombent en une masse très allongée et arrondie en ovale, – sont ici cachés sous le péplos». ⁵⁰ Si Jean

⁴⁷ Véanse los artículos ya citados de Marcadé 1950, especialmente 201-204; 2008 y 1996, 44-55 (n° 14 a 19). Sobre el *Dodekateion* y el santuario de los Doce Dioses, hace falta consultar Will 1955 (especialmente el capítulo 9, 167-183). Para una presentación más concisa del debate, véase Coste-Messelière 1950, 224-226. Finalmente, ver el balance de Bruneau y Ducat 2005, 95 y 216-218. En 1929, René Vallois ya había relacionado al *Letoon*, situado cerca del *Dodekateion* y del ágora de los Italianos, con las dos *korai* halladas por Pierre Paris en 1884 (Vallois 1929, 223-225).

⁴⁸ Paris 1889b, 217.

⁴⁹ Las excavaciones dirigidas por Homolle y Dürrbach se desarrollan entre el 28 de junio y el 30 de agosto de 1885. Véase Homolle 1887, 399-401. Sobre las etapas que conducen a la identificación del santuario, Vallois 1929, 225-249, así como Will 1955, 7-9. También podemos observar que el inmenso caos de los vestigios en Delos hace que el trabajo de identificación realizado por los arqueólogos siempre sea incierto (véase Will 1955, 7).

⁵⁰ Paris, 1889b, 221.

Marcadé no vacilará en reconocer en este detalle el atributo tradicional de la madre de Apolo,⁵¹ Pierre Paris no lo hace. De la misma manera, nota que «par derrière, le modelé de notre statue est des plus sommaires»,⁵² sin proponer ninguna hipótesis para explicar esta particularidad. Se supone que ve en este tratamiento sumario de la espalda un indicio más del «archaïsme très primitif» de la obra.⁵³ Jean Marcadé, que observa la misma característica entre los diferentes fragmentos que reúne, imagina por su parte un grupo paratáctico, alineado a lo largo de una pared y destinado a ser visto desde frente.⁵⁴ Sin embargo, hubiera resultado difícil para Pierre Paris cuestionar la identificación de las *korai* con Artemisa, aunque hubiera tenido dudas. En efecto, hubiera implicado cuestionar los trabajos de Théophile Homolle, que era ya una figura de autoridad: antiguo alumno de la École Normale Supérieure, titular de una *agrégation* de historia en 1874, becario de la École Française de Rome y de la EFA (a partir de 1874), Homolle ocupa desde 1878 la cátedra de Antigüedades Griegas y Latinas en la Facultad de Letras de Nancy. Cuando Pierre Paris empieza sus trabajos en la isla sagrada de Apolo, Homolle dirige las excavaciones (entre 1878 y 1888), mientras que en 1884 acaba de obtener el cargo de profesor de Epigrafía y de Antigüedades Griegas en el prestigioso Collège de France (Gran-Aymerich 2007, 877-878). Por tanto, Pierre Paris acepta las conclusiones del maestro.⁵⁵ Podemos añadir que la valoración que Théophile Homolle hace del arcaísmo es parecida al punto de vista de Pierre Paris o de Maxime Collignon. Por tanto, más allá de la opinión aislada de un individuo, estamos en realidad frente a un enfoque propio de una generación desconcertada por los hallazgos que rompen con una visión del arte antiguo heredada del siglo XVIII.⁵⁶

Entonces, si los hallazgos de Pierre Paris permiten enriquecer el número, todavía limitado, de obras arcaicas conocidas, no suponen ninguna novedad interpretativa. Esto quizá explique la publicación tardía (por tanto no prioritaria) de su estudio: hay que esperar cinco años para que su artículo aparezca en el *Bulletin de correspondance hellénique*.⁵⁷

⁵¹ Maradé 1950, 203.

⁵² Paris 1889b, 221.

⁵³ *Ibidem*, 224.

⁵⁴ Marcadé 1950, 211-212.

⁵⁵ Paris 1889b, 217.

⁵⁶ Véase por ejemplo Homolle 1879a, 99-110, pl. II-III y 1879b, 398-399, pl. VI-VII.

⁵⁷ Mientras que los resultados bastante novedosos de sus primeras excavaciones en Delos son publicados desde 1884.

3. LAS «FORMES IMPECCABLES»⁵⁸ DEL CLASICISMO Y LA ESCULTURA HELENÍSTICA:
EL APRENDIZAJE DEL MOVIMIENTO

Los trabajos que Pierre Paris lleva a cabo en Delos le permiten participar en el descubrimiento del arte arcaico, una revelación que pone a todos en un apuro,⁵⁹ pero que se confirma con los hallazgos unos años después en la Acrópolis de Atenas y en Delfos. Sin embargo, después de 1885, parece interesarse más por el arte clásico. De hecho, más allá de las dos publicaciones ya citadas, *La sculpture antique* y el *Catalogue méthodique des moulages* del Museo Arqueológico de la Facultad de Letras de Burdeos, Pierre Paris publica entre 1895 y 1897 una monografía sobre Policlecto y un estudio sobre el Diadúmeno de Madrid.⁶⁰ Sus trabajos atestiguan a la vez su buen conocimiento de las obras encerradas en los distintos museos europeos y un enfoque que ha cambiado desde su estancia deliana: el trabajo de gabinete se impone frente a la práctica de campo, el historiador del arte domina al arqueólogo.

A la hora de abordar el tema del clasicismo, dos conjuntos llaman su atención por la ruptura que introducen en la historia del arte griego. Estudia detenidamente los frontones del templo de Afaya, considerándolos como unas obras de transición entre el arcaísmo y lo que se convertirá en el estilo severo. Entre los dos frontones de Egina, Pierre Paris observa una capacidad creciente de los artistas para dar vida a sus obras y representar la anatomía humana. En fin, el mayor realismo de la escena del frontón Este permite acabar con «les tâtonnements de l'enfance»⁶¹ y superar el arcaísmo todavía muy presente en el frontón Oeste. Destaca sobre todo la figura del guerrero herido del frontón Este,

*un vrai blessé, non plus seulement un corps étendu sur le sol. Dans un dernier effort le héros cherche à s'appuyer sur son bouclier; mais sa tête, sous le poids du casque, sous les tortures de la souffrance, s'incline vers le sol; son visage s'éclaire presque d'un reflet douloureux; les muscles du torse se contractent, tandis que les jambes étendues s'allongent et s'affaissent, déjà mortes. Pour nous, ce soldat est, malgré quelques traits survivants d'archaïsme, la plus belle statue des deux frontons; elle surpasse même l'Héraklès, pourtant si juste de mouvement et de dessin; c'est presque un chef-d'œuvre.*⁶²

⁵⁸ Paris 1889a, 42.

⁵⁹ *Ibidem*, 126.

⁶⁰ Véase Paris 1895 y 1897a.

⁶¹ Paris 1889a, 176.

⁶² *Ibidem*, 174. Sobre los frontones del templo de Afaya, véase Holtzmann, Pasquier 2011, 154-159 y Holtzmann 2010, 184-185.

Por las mismas razones, convierte también en una obra de transición al grupo esculpido por Kritios y Nesiotes que representa a Harmodio y Aristogitón, los tiranicidas celebrados por la democracia ateniense por haber acabado con el Pisistrátida Hiparco en 514 a.C. Subraya «la hardiesse de l'attitude et la vie du mouvement». ⁶³

De ahora en adelante, Pierre Paris organiza su discurso por escuela y por artista. ⁶⁴ Prosigue su recorrido por las obras más destacadas del arte griego, comenzando con Kalamis y sobre todo Mirón, quien recibe el título de «intrépido innovador». ⁶⁵ El estudio del Discóbolo le permite recalcar lo que le parece caracterizar el clasicismo griego: el aprendizaje del movimiento. La capacidad del artista para captar la actitud del atleta en plena acción le sobrecoge hasta tal punto que compara la obra con «une de ces épreuves de photographies rapides». ⁶⁶ Otra vez, por tanto, hace hincapié en el realismo de la obra y la conformidad de la anatomía humana con la naturaleza, a excepción de la cabeza, «œuvre d'idéaliste». ⁶⁷ Así, Mirón recibe un estatuto privilegiado en el relato pariseo: permite a la escultura griega salir no de la infancia sino de la adolescencia y entrar en el periodo de su madurez. Como cabía esperar, la perfección del genio ateniense se encarna en Fidias y en el aticismo, que Pierre Paris define como «le goût exquis du ton juste et des proportions naturelles, la recherche de la souplesse sans mollesse, de la grâce sans mièvrerie, l'amour des élégances sobres et fines, tous ces dons mis au service d'une imagination riche, originale et libre». ⁶⁸ Por muy anecdótico que sea, un fragmento de su capítulo sobre Fidias resulta especialmente sabroso. Mientras estudia los mármoles del Partenón, lamenta «le vandalisme de lord Elgin» que mutiló las metopas del templo y las convirtió en cautivas del British Museum exiliadas «sous les brumes britanniques». ⁶⁹ Es verdad que cuando Pierre Paris redacta su *Sculpture antique*, todavía faltan ocho años para que compre el famoso busto de la Dama de Elche para el Museo del Louvre (1897) y lo envíe bajo las brumas de la capital francesa...

Los capítulos que siguen ofrecen al lector un paseo virtual por los principales museos europeos. Pierre Paris ofrece una visión sintética de cada artista, analizando las

⁶³ Paris 1889a, 180. Sobre los tiranicidas, véase Azoulay 2014 y Holtzmann 2010, 188-189.

⁶⁴ Una crítica de este enfoque en Bruneau, 1975, 446-454.

⁶⁵ Paris 1892b, 130.

⁶⁶ Paris 1889a, 190.

⁶⁷ *Ibidem*, 192.

⁶⁸ *Ibidem*, 210.

⁶⁹ *Ibidem*, 213-214.

obras más relevantes entonces conocidas. Después de Policleto, Escopas de Paros, Praxíteles, Lisipo, etc., estudia detenidamente el Hermes de Praxíteles para subrayar que ya no es representado como un dios todopoderoso sino como un hombre, pero «d'une jeunesse et d'une beauté idéales». ⁷⁰ Pierre Paris ve en esta obra del siglo IV el acmé de la escultura griega, recordándonos que el modelo evolucionista nunca está lejos:

le Képhisos de Phidias, l'Hermès de Praxitèle, sont les deux sommets qui dominent toute la sculpture grecque. Rien de plus beau ne sortira plus des ateliers hellénistiques. (...) Après l'Hermès commence pour la sculpture grecque un temps d'arrêt ; or ne pas avancer, quand il s'agit d'art, c'est presque reculer.

Por tanto, después del apogeo se acerca la decadencia, aunque Pierre Paris se pregunte «qui oserait parler de décadence, alors que nous n'avons pas même signalé encore quelques-unes des œuvres les plus parfaites que la Grèce nous ait léguées?». ⁷¹ Sin embargo, a pesar de Lisipo, a pesar de la Victoria alada de Samotracia, a pesar de la Venus de Milo, ningún artista, ninguna obra parecen alcanzar la perfección del siglo V. Alejándose del espíritu de los grandes maestros, el genio griego pierde toda ocasión de mantenerse. Acusa a Lisipo de haber animado a sus discípulos hacia lo extraordinario: «l'extraordinaire est presque toujours le faux». ⁷² Por tanto, comprometida en un camino equivocado, la escultura griega estaba perdiendo sus características esenciales.

Con la Escuela de Pérgamo, entramos en el universo de la escultura helenística. Pierre Paris insiste sobre varias ideas que no han perdido valor. Recuerda que este periodo está marcado sobre todo por la diversidad y que se prolonga a través del imperio romano «jusqu'à l'irréversible décadence». ⁷³ Si Grecia tiene que aceptar el dominio militar y político de Roma, en cambio, conquista a sus vencedores por las letras y las artes hasta que su producción artística desaparezca con el triunfo del cristianismo. No deja de producir obras relevantes sino que las produce *para* Roma y una clientela filohelena que considera las grandes esculturas de los siglos anteriores como obras ya clásicas. Con excepción de la ruptura brutal que marcaría el cristianismo en la historia de las artes, los especialistas actuales no renegarían de tales palabras (Veyne 2005, 749-865; Holtzmann 2010, 282-283, 338-339 y 370-374).

Sea lo que sea, para Pierre Paris Grecia deja de *crear* e *innovar* para conformarse con *imitar*:

⁷⁰ Paris 1889a, 280.

⁷¹ *Ibidem*, 283.

⁷² *Ibidem*, 299.

⁷³ *Ibidem*, 301.

*il est presque toujours facile de reconnaître les œuvres de cette époque, les unes parce qu'elles portent le sceau évident de l'imitation, les autres parce que la convention, dont nous avons vu exempts jusqu'à présent tous les chefs-d'œuvre classiques, commence à y apparaître, et à côté de la convention des qualités qui déjà font sentir la décadence, et que leur excès tourne presque en défauts: l'élégance poussée presque à la mièvrerie, et la grâce jusqu'à la préciosité.*⁷⁴

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: UN PRECURSOR CON VARIAS CARAS

Sin duda alguna, la historia del arte escultórico griego define la identidad científica de Pierre Paris, al menos hasta 1897. Si hemos insistido mucho (quizá demasiado), en los límites y la gran subjetividad de sus enfoques, hace falta matizar nuestra propia valoración de la obra parisea. No podemos juzgar su enfoque con demasiada severidad: sus planteamientos no son exclusivos del joven arqueólogo e historiador del arte, tampoco lo son del siglo XIX. En cuanto al modelo evolucionista al que recurre siempre, por ejemplo, hay que reconocer que éste, aunque sea criticado, no sólo sigue siendo utilizado hoy día sino que buena parte de la cronología del arte antiguo se apoya todavía en estos planteamientos teóricos. Por tanto, si el discurso historiográfico nos lleva a mantener una distancia con los maestros del siglo XIX, en realidad sobre este terreno hay más continuidad que ruptura entre ellos y nosotros. Tenemos que reconocer esta herencia con humildad.⁷⁵

En cuanto a la subjetividad de su discurso, la reivindica, como es el caso con el Diadúmeno cuando explica que su valoración de la obra de Policleto «tient enfin à quelque chose de fugitif que l'on sent plus facilement qu'on ne l'exprime; affaire d'impression et d'instinct».⁷⁶ De la misma manera, en *La sculpture antique* asume el hecho de que

*le second livre, consacré à la Grèce et à Rome, [soit] bien plus étendu que le premier; c'est que nous avons cru bien faire en donnant à la Grèce toute la place qu'elle a vraiment tenue dans l'histoire de la plastique. D'ailleurs, nous étions là sur un terrain plus solide pour nous, et que nous avons quelque peu exploré; nous nous sommes donc livré à nous-même, nous efforçant avant tout de décrire avec précision et de donner avec sincérité notre impression personnelle (el subrayado es nuestro).*⁷⁷

⁷⁴ Paris 1889a, 321.

⁷⁵ Véase Bruneau 1975, 478-479 y 1995. Ambos trabajos se publicaron en un contexto de viva polémica entre P. Bruneau y F. Croissant. El punto de vista contrario en Croissant 1994.

⁷⁶ Paris 1897a.

⁷⁷ *Ibidem*, 65 y Paris 1889a, 6.

Al fin y al cabo, creo que su enfoque, tan personal y tan subjetivo, está estrechamente relacionado con su curiosidad y su interés por un periodo de la historia del arte poco conocido como el arcaísmo. Por tanto, constituye a la vez un hándicap a la hora de evitar los prejuicios y una gran riqueza que le permite acercarse a las obras con una curiosidad benévola.

Esta observación quizá sea la más importante. Cuando llega a Grecia, el tema del arcaísmo es una parte de la historia casi desconocida. Al principio de la década de los 80, todavía estamos descubriendo el arte arcaico. Recordemos que Théophile Homolle publica sus trabajos sobre las *korai* de Delos entre 1879 y 1885, Paul Frédéric Girard publica un artículo sobre la Hera de Samos en 1880, Maxime Collignon el suyo sobre el Apolo de Orcómeno en 1881, mientras que Henri Lechat publica las *korai* de la Acrópolis de Atenas en 1890.⁷⁸ Vemos que cuando Pierre Paris está en Grecia, los hallazgos se multiplican y los estudios sobre la escultura arcaica avanzan a pasos agigantados. Como hemos dicho al comienzo, Pierre Paris forma parte del reducido grupo de investigadores que supo mirar y admirar lo bastante los nuevos hallazgos como para aventurarse por un terreno poco conocido y contribuir así a sacar de la sombra un nuevo periodo de la historia del arte griego. El proceso mental es el que describe André Malraux y que coincide con el enfoque pariseo del arte arcaico:

*les ouvrages épars d'un style mal connu, si celui-ci ne surgit pas comme un précurseur soudain découvert (comme l'art nègre surgit de Picasso) sont presque toujours ressentis "négativement". Pour combien de siècles cet art nègre ne fut-il pas l'art des sculpteurs qui ne savaient pas sculpter? Et —de même que les fétiches et les masques— les archaïques grecs, les sculpteurs du Nil et de l'Euphrate, entrèrent dans notre culture, dispersés. Œuvres isolées, groupe d'œuvres, statues d'une cathédrale même, durent s'insinuer dans la sensibilité artistique qui les découvrait (el subrayado es de Malraux).*⁷⁹

La gran modernidad de Pierre Paris reside en esto: haber contribuido a reunir obras *dispersas y aisladas* para que *se insinuasen en la sensibilidad artística* de su época. Henri-Irénée Marrou afirma que el pasado se presenta ante el historiador «comme un vague fantôme, sans forme ni consistance»,⁸⁰ dado que los documentos no dicen nada por sí mismos. El trabajo del historiador consiste por tanto en encerrarlo estrechamente en un conjunto de *preguntas*, con un *enfoque nuevo*. En el caso de Pierre Paris, es también

⁷⁸ Véase: Collignon 1881; Girard 1880; Homolle 1879a, 1879b, 1879c, 1880, 1885; Lechat 1890a, 1890b.

⁷⁹ Malraux 1965, 93.

⁸⁰ Marrou, 1954, 56.

una *mirada original* la que le permite empatizar con las huellas de un pasado arcaico que, en un primer momento, le desestabilizó. Es su principal aportación a la historia del arte griego, y es también otra faceta de su identidad científica: siempre nos encontraremos frente a un hombre ávido de novedades, de descubrimientos, de nuevos proyectos. Es ante todo un investigador y un organizador que abre caminos, unos caminos seguidos y continuados por otros, como lo demostrará su trayectoria española.

Su modernidad reside también en los vínculos que establece entre investigación, divulgación y enseñanza. Desde este punto de vista, Pierre Paris ilustra perfectamente las pautas definidas por la escuela metódica francesa finisecular y de principios del siglo XX según las cuales un saber reservado a una pequeña élite no sirve (Delacroix, Dosse, Garcia, 2007, 154-155). Al contrario, tiene que difundirse entre los ciudadanos para contribuir a su educación. Recordemos que *La sculpture antique* forma parte de la colección de la «Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts», dirigida desde 1880 por Jules Comte. Son publicaciones concebidas como obras enciclopédicas pero también accesibles. Pierre Paris recoge los últimos avances de la investigación pero se dirige a un público amplio. Esta síntesis compagina por tanto erudición y divulgación, como lo explica su autor en el prólogo:

Est-ce bien dans un petit livre comme celui-ci, non scientifique, mais didactique, est-ce dans un livre élémentaire, où l'on doit surtout enregistrer les solutions acquises, qu'il convient de s'attarder aux débats encore ouverts et aux hypothèses? Nous avons cru que notre travail serait plus utile si nous pouvions obtenir que le lecteur, arrivant à la dernière page de ce volume, connaisse bien et sache apprécier à sa date et dans son milieu historique ou artistique l'œuvre conservée des vieux portraitistes égyptiens ou des décorateurs ninivites, de Phidias, de Praxitèle, ou du grand génie inconnu qui sculpta la Vénus de Milo. (El subrayado es nuestro)⁸¹

El vínculo que establece entre investigación y enseñanza es menos sorprendente pero no menos evidente, como muestra el *Annuaire des Facultés de Bordeaux*⁸² (Fig. 4). El tema de la escultura griega aparece al menos hasta 1892. Después, amplía sus enfoques hacia el arte en general y otros periodos de la historia del arte antes de volver a la escultura griega durante el curso 1897-1898. No dudamos de que su elección esté directamente relacionada con su viaje a España durante la primavera de 1895, que le permite descubrir el Diadúmeno madrileño y la escultura ibérica. En cuanto al programa de los años 1898-1899 y 1899-1900, parece evidente que los temas sobre «La historia de la escultura griega» y «Los griegos en España» tengan algo que ver con el

⁸¹ Paris, 1889a, 6.

⁸² Bordeaux, Imprimerie de l'Académie et des Facultés.

1886-1887	Les terres cuites grecques (cours public) Institutions grecques Exercices pratiques d'archéologie
1887-1888	La sculpture grecque (cours public) Institutions grecques Exercices pratiques d'archéologie
1888-1889	La sculpture grecque au Ve siècle (cours public) Institutions grecques
1889-1890	Histoire de la sculpture grecque au V ^e et au IV ^e siècles (cours public) Inscriptions relatives aux artistes grecs Confection du catalogue du Musée des moulages
1890-1891	Histoire de la sculpture grecque depuis le IV ^e siècle Confection du catalogue du Musée des moulages Dernières découvertes archéologiques
1891-1892	Eleusis et ses mystères Confection du catalogue du Musée des moulages Dernières découvertes archéologiques dans l'Orient hellénique
1892-1893	L'art et l'industrie des Achéens (cours public) Exercices pratiques d'archéologie Les découvertes récentes dans l'Orient hellénique
1893-1894	Les représentations d'animaux dans l'art grec (cours public) Exercices pratiques d'archéologie Les découvertes récentes dans l'Orient hellénique
1894-1895	L'art grec au V ^e siècle Les arts sous Louis XIV (cours public) Chronique des découvertes en Grèce et en Orient
1895-1896	Les arts sous Louis XIV (cours public) Chronique des découvertes en Grèce et en Orient La mort, les funérailles, le culte du tombeau en Grèce d'après les monuments figurés
1896-1897	La vie privée des Grecs (conférence) Chefs d'œuvres de l'art antique (cours public)
1897-1898	Mythologie figurée de la Grèce. Les dieux de l'Olympe (cours public) Histoire de la sculpture grecque
1898-1899	Histoire de la civilisation grecque au V ^e siècle Histoire de la sculpture grecque
1899-1900	Cours d'histoire de l'art antique Les Grecs en Espagne (cours public) Questions d'archéologie portées aux programmes des agrégations

FIG. 4.

Programa de las clases impartidas por Pierre Paris en Burdeos entre 1889 y 1913. Fuente: según S. Morinière, «La collection de moulages de la faculté des lettres de Bordeaux», Universidad de Burdeos, 2012, <http://patrimoine-artistique.u-bordeaux3.fr/collection-moulages.php> y *Annuaire des Facultés de Bordeaux*, Bordeaux: Imprimerie Cadoret, 1887-1913.

1900-1901	Les chefs d'œuvres de la Renaissance en France Cours d'histoire de l'art antique Histoire de l'art (programme agrégation)
1901-1902	Les chefs d'œuvres de la Renaissance en France Cours d'histoire de l'art antique Questions d'histoire de l'art portées aux programmes des agrégations
1902-1903	Pompéi et Herculanium (cours public) La vie privée des Grecs (licence et agrégation)
1903-1904	Les chefs d'œuvres de l'art antique au Musée du Louvre (cours public) La religion grecque (licence et agrégation) L'art roman et l'art gothique (licence et agrégation)
1904-1905	Les chefs d'œuvres de l'Antiquité classique au Musée du Louvre (cours public) L'art grec au V ^e et IV ^e siècles (conférence ouverte)
1905-1906	Les chefs d'œuvres de l'Antiquité classique au Musée du Louvre (cours public) Les arts en Flandre et en France depuis le début du règne de Charles V jusqu'aux guerres d'Italie
1906-1907	?
1907-1908	Les chefs d'œuvres de l'Antiquité classique (l'hellénisme) ; cours public Exercices pratiques d'archéologie et d'histoire de l'art en vue de la nouvelle licence d'histoire Histoire générale de l'art (à l'École des beaux-arts durant le semestre d'été)
1908-1909	L'art en Gaule depuis l'époque préhistorique jusqu'au christianisme (cours public) Exercices pratiques d'archéologie et d'histoire de l'art en vue de la licence d'histoire Histoire générale de l'art (à l'École des beaux-arts durant le semestre d'été)
1909-1910	L'art des primitifs français (cours public) Exercices pratiques d'archéologie et d'histoire de l'art en vue de la licence d'histoire Histoire de l'art antique
1910-1911	Raphaël (cours public) Exercices pratiques d'archéologie et d'histoire de l'art en vue de la licence d'histoire
1911-1912	Michel Ange (cours public) Exercices pratiques d'archéologie et d'histoire de l'art en vue de la licence d'histoire
1912-1913	Exercices pratiques d'archéologie et d'histoire de l'art en vue de la licence d'histoire Histoire de l'art grec au V ^e et IV ^e siècles

segundo viaje de Pierre Paris a España, en 1897, cuando “descubre” y compra el busto de la Dama de Elche para el Museo del Louvre. Con estas líneas, nos conformamos con esbozar unas ideas que muestran que, desde entonces, Pierre Paris se reorienta poco a poco hacia el hispanismo y el estudio de la cultura ibérica. Pero se trata de una cuestión que merece un estudio mucho más profundo y que no podemos desarrollar aquí.

Por tanto, creemos que Pierre Paris merece el título de precursor. Lo conocíamos desde hace mucho tiempo como un pionero de la arqueología ibérica. Lo hemos descubierto, en otros trabajos que publicamos, como un pionero de la arqueología griega (sobre todo por sus estudios sobre la arquitectura doméstica en Delos). Pensamos que podemos concederle otro título, el de pionero de la historia del arte griego.

BIBLIOGRAFÍA

- Aubrun, Ch.-V., 1931, «Pierre Paris», *Bulletin de la Société d'études des professeurs de langues méridionales* 72, 42-44.
- Audollent, A., 1940, «Notice sur la vie et les travaux de M. Pierre Paris, membre de l'Académie», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 84/2, 184-202.
- Aurigny, H., 2012, «Une notion encombrante dans l'histoire de la sculpture grecque: le "dédalisme"», *Revue archéologique* 53/1, 3-40.
- Azoulay, V., 2014, *Les tyrannicides d'Athènes. Vie et mort de deux statues*, Paris: Éditions du Seuil.
- Bald Romano, I., Senff, R., Voutiras, E., Hermary, A., 2009, «La sculpture grecque: découvertes archéologiques, avancées scientifiques, orientations méthodologiques», *Perspectives* 1, 10-22.
- Bruneau, P., 1975, «Situation méthodologique de l'histoire de l'art antique», *L'Antiquité classique* 44/2, 425-487.
- Bruneau, P., 1995, «Qu'il n'est d'art qu'abstrait ou du réalisme dans la statuaire grecque», *Topoi* 5/1, 33-61.
- Bruneau, P., Ducat, J., 2005, *Guide de Délos*, Paris: De Boccard (4^a ed.).
- Cartailhac, É., 1902, «Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "Mea culpa" d'un sceptique», *L'Anthropologie* 13, 348-354.
- Collignon, M., 1881a, *Manuel d'archéologie grecque*, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, Paris: A. Quantin.
- Collignon, M., 1881b, «L'Apollon d'Orchomène», *Bulletin de correspondance hellénique* 5, 319-322 (pl. IV).
- Collignon, M., 1883, *Mythologie figurée de la Grèce*, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, Paris: A. Quantin.
- Collignon, M., 1885, «Caractères généraux de l'archaïsme grec», *Revue archéologique* 5, 271-292.
- Collignon, M., 1892-1897, *Histoire de la sculpture grecque*, 2 vol., Paris: Firmin-Didot.
- Coste-Messelière, P. de la, 1950, «Rapport sur les travaux de l'École française d'Athènes en 1949-1950», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 217-230.
- Croce, B., 1968, *Théorie et histoire de l'historiographie*, trad. A. Dufour, Genève: Droz.
- Croissant, F., 1994, «La sculpture grecque est-elle un art abstrait?», *Topoi* 4/1, 95-107.
- Croissant, F., 2000, «La fouille de Delphes et l'histoire de la sculpture grecque», en Jacquemin, A. (ed.), *Delphes cent ans après la Grande fouille. Essai de bilan. Actes du colloque international organisé par l'EFA, Athènes-Delphes, 17-20 septembre 1992*, Paris: Supplément au Bulletin de correspondance hellénique 36, 333-347.

- Croissant, F., 2008, «Les premières *korés* cycladiques», en Kourayos, Y.; Prost, F. (eds.), *La sculpture des Cyclades à l'époque archaïque. Histoire des ateliers, rayonnement des styles. Actes du colloque international organisé par l'Éphorie des antiquités préhistoriques et classiques des Cyclades et l'École française d'Athènes (7-9 sept. 1998)*, Paris: Supplément au Bulletin de correspondance hellénique 48, 311-331.
- Delacroix, C.; Dosse, F.; Garcia, P., 2007, *Les courants historiques en France. XIX^e-XX^e siècle*, Paris: Gallimard.
- Delaunay, J.-M., 1994, *Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XX^e siècle (1898-1979)*, Madrid: Casa de Velázquez.
- Demargne, P., 2007, *Naissance de l'art grec, L'univers des formes*, Paris: Gallimard.
- Gran-Aymerich, É., 2007, *Les chercheurs de passé (1798-1945). Aux sources de l'archéologie*, Paris: CNRS Éditions.
- Flinders Petrie, W. M., 1890, «The Egyptian bases of Greek History», *The Journal of Hellenic Studies* 11, 271-277.
- Flinders Petrie, W. M., 1891, «Notes on the Antiquities of Mykenae», *The Journal of Hellenic Studies* 12, 199-205.
- Fougère, G., 1887, «Bibliographie. De antiquissimis Dianae simulacris deliacis, par Théophile Homolle», *Bulletin de correspondance hellénique* 11, 303-304.
- Girard, P. F., 1880, «Statue de style archaïque trouvée dans l'île de Samos», *Bulletin de correspondance hellénique* 4, 483-493 (pl. XIII-XIV).
- Helbig, W., 1884, *Das homerische Epos, aus den Denkmälern erläutert*, Leipzig: B. G. Teubner.
- Holtzmann, B., 2010, *La sculpture grecque*, Paris: Le Livre de poche.
- Holtzmann, B., Pasquier, A., 2010, *Histoire de l'art antique. L'art grec*, Petits manuels de l'École du Louvre, Paris: Réunion des Musées nationaux – Grand Palais.
- Homolle, T., 1879a, «Statues trouvées à Délos», *Bulletin de correspondance hellénique* 3, 99-110 (pl. II-III).
- Homolle, T., 1879b, «Sur quelques monuments figurés trouvés à Délos», *Bulletin de correspondance hellénique* 3, 393-399 (pl. VI-VII).
- Homolle, T., 1879c «Inscriptions archaïques de Délos», *Bulletin de correspondance hellénique* 3, 1-19 (pl. I).
- Homolle, T., 1880, «Sur quelques monuments figurés trouvés à Délos», *Bulletin de correspondance hellénique* 4, 29-43 (pl. VIII-IX et XIV-XVI).
- Homolle, T., 1885, *De antiquissimis Dianae simulacris deliacis*, thèse latine, Paris: A. Labitte.
- Homolle, T., 1887, «Rapport sur une mission archéologique dans l'île de Délos», *Archives des missions scientifiques et littéraires* 13, 389-435.
- Lagrange, M., Miane, F., 1886, «Le Musée archéologique de la faculté des lettres de Bordeaux (1886). L'institutionnalisation des collections pédagogiques et scientifiques», *Situ. Revue des patrimoines* 17 (<http://insitu.revues.org/920>).

- Lechat, H., 1890a, «Statues archaïques d'Athènes», *Bulletin de correspondance hellénique* 14, 121-154.
- Lechat, H., 1890b «Observations sur les statues archaïques de type féminin du Musée de l'Acropole», *Bulletin de correspondance hellénique* 14, 301-362 y 552-586.
- Legendre, M., 1933, «Souvenirs sur Pierre Paris. L'homme, le fondateur», *Bulletin hispanique* 35/1, 155-167.
- Malraux, A., 1965, *Le Musée Imaginaire*, Paris: Gallimard.
- Marcadé, J., 1950, «Notes sur trois sculptures archaïques récemment reconstituées à Délos», *Bulletin de correspondance hellénique* 74, 181-217 (pl. XXX-XXXIII).
- Marcadé, J., 1963, «La vie et l'œuvre de Pierre Paris», en *Célébration du centenaire de la naissance de Pierre Paris et de Georges Radet (10 et 11 mars 1961)*, Bordeaux: Faculté des lettres et sciences humaines, 14-30.
- Marcadé, J. 1996 (dir.), *Sculptures déliennes*, Sites et Monuments 17, Paris: De Boccard.
- Marcadé, J., 2008, «À propos des sculptures archaïques de l'ἄγορὰ θεῶν de Délos», en Kourayos, Y.; Prost, F. (eds.), *La sculpture des Cyclades à l'époque archaïque. Histoire des ateliers, rayonnement des styles. Actes du colloque international organisé par l'Éphorie des antiquités préhistoriques et classiques des Cyclades et l'École française d'Athènes (7-9 sept. 1998)*, Paris: Supplément au Bulletin de correspondance hellénique 48, 263-281.
- Marrou, H.-I., 1954, *De la connaissance historique*, Paris: Seuil.
- Martin, A., 2009, «Comte, Jules», en Ph. Sénéchal, C. Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris: INHA (<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/comte-jules.html>).
- Mora, G., 2004, «Pierre Paris y el hispanismo arqueológico», *Anejos de Archivo Español de Arqueología* 30, 27-42.
- Olmos, R., Rouillard, P., 1996 (eds.), *Formes archaïques et arts ibériques*, Madrid: Collection de la Casa de Velázquez 59.
- Paris, P., 1889a, *La sculpture antique*, Paris: Maison Quantin.
- Paris, P., 1889b, «Statue archaïque de Délos», *Bulletin de correspondance hellénique* 13, 217-225 (pl. VII).
- Paris, P., 1892, *Élatée. La ville, le temple d'Athéna Cranaia*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 60, Paris: Ernest Thorin.
- Paris, P., 1892 (ed.), *Catalogue méthodique des moulages des œuvres de sculpture grecque rédigé par un groupe d'étudiants*, Bordeaux: Imprimerie Cadoret.
- Paris, P., 1895, *Polyclète*, Paris: Librairie de l'Art.
- Paris, P., 1897a, «Le Diadumène de Madrid», *Monuments et mémoires de la fondation Piot* 4/1, 53-76 (pl. VIII et IX).

- Paris, P., 1897b, «Buste espagnol de style gréco-asiatique trouvé à Elche (Musée du Louvre)», *Monuments et mémoires de la fondation Piot* 4/2, 137-168, pl. XIII-XIV.
- Paris, P., Ville de Mirmont, H. de la, 1899, «Le musée des moulages de Bordeaux», *Revue internationale de l'enseignement* 38, 513-515.
- Paris, P., 1903-1904, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, 2 vol., Paris: E. Leroux.
- Paris, P., 1979, *L'Espagne de 1895 et 1897: journal de voyage*, prólogo de G. Demerson, Publications du Centre Pierre Paris (5), Paris: De Boccard.
- Pasquier, A., 2009, «Pourquoi les korai de l'acropole d'Athènes sourient-elles?», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 153/4, 1585-1608.
- Puech, A., 1931, «Pierre Paris», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 75/4, 334-339.
- Schnapp, A., 1997 (dir.), *Histoire de l'art Flammarion. Préhistoire et Antiquité*, Paris: Flammarion.
- Reimond, G., 2013, «Pierre Paris, un parcours athénien (1882-1885). Des premiers travaux au noviciat délien: la découverte des études archéologiques», *Ἔργα. Ricerche di Storia Antica* 5, 69-94.
- Reimond, G., 2015, «“Et la Grèce le scella de son empreinte”. Pierre Paris, des lettres à l'archéologie, du Normalien à l'Athénien», *Anabases* 22, 167-192.
- Reimond, G., 2016, «Pierre Paris, un parcours athénien (1882-1885). Le dossier phocidien: les fouilles du sanctuaire d'Athéna Cranaia», *Pallas* 100, 219-249.
- Renan, E., 1883, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris: Calmann Lévy.
- Rouillard, P., 2004, «Pierre Paris», en Ayarzagüena Sanz, M.; Mora, G. (eds.), *Pioneros de la arqueología en España (del siglo XVI a 1912)*, Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional, 311-315.
- Rouillard, P., 2009a, «Paris, Pierre», en Díaz-Andreu, M.; Mora, G.; Cortadella, J. (eds.), *Diccionario histórico de la arqueología en España*, Madrid: Marcial Pons, 510-512.
- Rouillard, P., 2009b, «Paris Pierre (15 janvier 1859, Rodez - 20 octobre 1931, Madrid)», en Sénéchal, Ph.; Barbillon, C. (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris: INHA (<http://www.inha.fr/spip.php?article2480>).
- Trawinski, F., 1894, *L'épopée homérique expliquée par les monuments*, Paris: Firmin-Didot.
- Vallois, R., 1929, «Topographie délienne II. Les édifices du groupe Nord», *Bulletin de correspondance hellénique* 53, 185-315 (pl. VI-XV).
- Veyne, P., 2005, *L'Empire gréco-romain*, Paris: Seuil.
- Will, E., 1955, *Le Dôdékathéon*, Exploration archéologique de Délos 22, Paris: De Boccard.

La utilización del pasado en la construcción de los discursos identitarios nacionales resulta un fenómeno omnipresente en la modernidad occidental. La formación de identidades colectivas y, en particular, aquellas que se conforman alrededor de la nación, han recurrido al pasado como uno de los resortes principales que permiten reconocerse como miembro de una comunidad dada. La apelación a una serie de episodios, personajes o momentos del pasado, que se articulan en una línea de continuidad con el presente, constituye una referencia política, cultural y sentimental para los miembros de la comunidad. Esas referencias se ordenan, codifican y difunden a través de diferentes mecanismos, desde el sistema educativo reglado hasta la propaganda política u otros mecanismos de transmisión cultural, como la pintura histórica o los monumentos conmemorativos.



Ediciones Lolifemo

ISBN: 978-84-16335-47-3



9 788416 335473

