

EL CANON GRIEGO

Una aproximación al pensamiento estético de la antigüedad clásica



LUIS SERRANO ESPINOZA

EL CANON GRIEGO

*Una aproximación al pensamiento
estético de la antigüedad clásica*

Luis Serrano Espinoza



FORUM
cultural
guanajuato

EL CANON GRIEGO

De esta edición:

D.R. © Fórum Cultural Guanajuato

Fórum Cultural Guanajuato
Museo de Arte e Historia de Guanajuato
Prol. Calzada de los Héroes 308
37500 León, Gto.

Primera edición, 2012

Hecho e impreso en México
Made and printed in Mexico

ISBN 978-607-95902-0-8

INDICE

INTRODUCCION	5
UNA NUEVA INQUIETUD EN LA ESCULTURA	9
EL REINO DE LA BELLEZA	19
LA UNIVERSALIZACION DE LA CULTURA GRIEGA	61
LA PROLIFERACION DEL RETRATO PUBLICO	99
BIBLIOGRAFIA	118



INTRODUCCIÓN

Una de las exigencias más importantes que ha impuesto el mundo contemporáneo a las instituciones museísticas es la necesidad de convertirse en espacios donde no sólo se conserven adecuadamente los testimonios materiales del hombre a lo largo de las diferentes épocas de la historia, sino que éstos se transformen en un claro objeto de estudio para que los públicos adquieran una mejor comprensión del entorno sociocultural que permitió su generación. Este fin didáctico, que la museología actual ha hecho suyo, reitera de forma enfática las posibilidades educativas que los museos deben contar como una de las metas más importantes de su quehacer.

En el caso particular de los museos de historia y de arte, la condición didáctica de sus exposiciones posee ciertas particularidades que no son compartidas por otros tipos de instituciones museísticas. Estas singularidades quedan comprendidas de forma indisoluble en los objetos mismos que son la materia de estudio de estos museos, ya que todos ellos constituyen piezas únicas e irrepetibles, en tanto representan testimonios de un pasado no renovable como que sean piezas originales de un creador consagrado por la crítica. En efecto, la función educativa de los museos de arte e historia se ve condicionada por la cualidad individual y por el reducido número de originales que se pueden obtener de aquellas obras que sean testimonios paradigmáticos del quehacer del hombre en una época determinada del decurso histórico.

En este sentido, “cuando se trata de las obras maestras de las bellas artes, el público, ante la imposibilidad de adquirirlas evidentemente por su condición única, rareza, o en su caso precio, exige la posibilidad de familiarizarse con ellas de forma más directa posible” (Moreno Guzmán, 2001:41). Estas formas de aproximación a la obra de arte original o al objeto de estudio irrepetible, que en principio resultan inalcanzables para el gran público, pueden permutarse mediante el acercamiento a reproducciones de aquellos bienes únicos y preciosos para la humanidad. Ciertamente, y enfocándose exclusivamente en el fin didáctico del museo, la apreciación de aquellas reproducciones que acerquen al público mayoritario la contemplación y el estudio de los originales inestimables, resulta una práctica comúnmente aceptada e incluso deseable.

Ejemplos de museos que exhiban colecciones de reproducciones de obras de arte únicas e invaluable pueden encontrarse por todo el hemisferio occidental, siempre cumpliendo con la función educativa de acercar los objetos preciosos al espectador para su contemplación, comprensión y entendimiento del entorno que los generó. Entre ellos pueden mencionarse la colección del Patio de los Moldes (*The Cast Court Collection*) en el Museo Nacional Victoria y Alberto en Londres; el Museo de los Monumentos Franceses (*Musée des monuments français*) en el Palacio de Chaillot en París; así como las colecciones de réplicas de esculturas de la antigüedad grecorromana del Instituto Arqueológico de la Universidad de Gotinga y del Salón de esculturas de Basilea (*Skulpturhalle Basel des Antikenmuseums*).

En este mismo renglón, pero mucho más cercana a nuestro entorno cultural, resulta la amplia colección de reproducciones de valiosas esculturas de la antigüedad clásica y de épocas posteriores que la entonces Academia de San Carlos de México mandó elaborar como material educativo y con fines estrictamente didácticos, para la formación de sus

alumnos en las diversas ramas de las artes. Esta colección, la primera en su género en América, se encuentra actualmente repartida entre varias sedes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y el Museo Nacional de las Culturas del INAH, todas en la Ciudad de México.

En efecto, la función didáctica de estos *corpus* de reproducciones se ha establecido con claridad desde el momento de declarar las intenciones que persiguen cada una de esas muestras:

Las cualidades comunicativas de las reproducciones didácticas tienen su origen en los programas, actividades y objetivos que la propia institución se ha marcado, para que éstas sirvan a fines educativos. La función didáctica o educativa es posiblemente la más importante y representativa del gran valor que guardan las reproducciones, ya que su exhibición no solamente da la oportunidad de mensajes comunicativos a los discursos, también son herramienta de enseñanza a sectores discapacitados, y han cumplido hasta la fecha una parte importante en los programas y planes de estudio de las escuelas de artes plásticas (Moreno Guzmán, 2001:65).

Con base en el anterior marco conceptual y sin soslayar la misión educativa con que el Museo de Arte e Historia de Guanajuato fue concebido, se inició en el año 2009 la curaduría de una colección de reproducciones de esculturas de la antigüedad griega y romana, en la que no sólo fuera posible recuperar la tradición ilustrada puesta en marcha por la Academia de San Carlos desde el siglo XIX, sino que también facilitara la apreciación y la aprehensión de aquellos originales, únicos e inestimables, al gran público de Guanajuato y de sus regiones cercanas.

En este sentido, es un hecho innegable que la civilización de los antiguos griegos ha sido enormemente influyente para el mundo contemporáneo de occidente, cuyas aportaciones son notables en nuestra lengua, política, sistemas educativos, filosofía, ciencia y artes. Es gracias a la expansión del mundo helénico encabezado por Alejandro Magno, primero, y por el imperio romano, después, que el mundo occidental de nuestros días piensa, razona y actúa como los antiguos griegos de la época clásica.

El canon griego es una exposición permanente de nuestro Museo, que pretende analizar las características socioculturales de la antigua Grecia y comprender la notable evolución formal que la representación del cuerpo humano sufrió en apenas un par de siglos, y cuyo desarrollo se aprecia a partir de los primitivos kuroí del siglo VI a.C. hasta el espléndido *Apolo de Kassel* creado por Fidias hacia el 450 a.C.

Uno de los objetivos de esta muestra es generar el interés entre los visitantes por los fundamentos del arte y de la estética occidentales, llevándolos de forma metódica y clara por el camino que el pensamiento griego transitó desde sus expresiones escultóricas más primitivas en la época arcaica hasta el logro de la belleza absoluta en la etapa clásica, y aún más allá, a la captura de los sentimientos de los protagonistas -el *pathos*- magistralmente representados durante el período helenístico, y hacia la transformación radical de los fines de la estatuaria, ya en plena época imperial romana.

Sustancialmente importante será que el visitante se apropie del contenido teórico de la ex-

posición, pero también que aprecie la fuerte carga de valores estéticos que los creadores imprimieron a sus obras con base en un lenguaje formal que sigue siendo el mismo hasta el día de hoy, a más de dos mil quinientos años de distancia. En este contexto, el visitante de nuestro Museo podrá *reconocer* las más famosas obras de la escultura griega antigua en reproducciones fidelísimas, y al mismo tiempo *reconocerse* como heredero de una cultura que remonta sus antecedentes a aquellos pensamientos que generaron los originales cuyas réplicas hoy contempla.

Aunque la exposición ha declarado desde sus orígenes que tiene como público objetivo a los estudiantes de arte y de historia de los programas educativos ofrecidos en la región, la muestra ha abierto su espectro de significación para abarcar también a las familias y al público infantil, con el fin de introducir a los más pequeños en la apreciación estética de obras de arte universales y en una mejor comprensión del entorno cultural en el que desarrolla cotidianamente sus actividades.

Por estas razones, el Gobierno del Estado de Guanajuato, a través del Fórum Cultural Guanajuato, reconoce el compromiso de Grupo Flexi S.A. de C.V. y de su presidente Don Roberto Plasencia Saldaña, cristalizado en la donación de las más de treinta reproducciones de tamaño natural que integran la exposición permanente *El canon griego*. Agradecemos cabalmente el loable afán de Grupo Flexi por cumplir con la responsabilidad social de las empresas, que es la de contribuir al pleno desarrollo de la sociedad. Este acto de generosidad no deja de ser concordante con las palabras de su presidente: *“La empresa está formada por hombres y para los hombres. Está insertada en la sociedad a la que sirve y no puede permanecer ajena a ella. La empresa debe tener conciencia de lo que debe a la sociedad y actuar en consecuencia”*¹.

El acervo del Museo de Arte e Historia de Guanajuato se ha incrementado notablemente con la donación de este corpus de reproducciones, cuya curaduría y exhibición no sólo enaltece los fines para los que fue creado nuestro Museo, sino que también contribuye con la recuperación de los valores éticos y estéticos de nuestra sociedad, así como con la alimentación del espíritu humano y de su calidad de vida, todos ellos cimientos de una Patria más ordenada y generosa.

Ciudad de León de los Aldama, Gto., junio de 2012

.....
1 Palabras de Don Roberto Plasencia Saldaña durante el protocolo de inauguración de la exposición permanente *El canon griego*. Museo de Arte e Historia de Guanajuato, León, Gto., 28 de febrero de 2012.



1 Atenas 2 Eleusis 3 Tebas 4 Delfos 5 Corinto 6 Micenas 7 Epidauro 8 Esparta 9 Mesene 10 Olimpia 11 Cnosos

UNA NUEVA INQUIETUD EN LA ESCULTURA

El período arcaico de Grecia, del siglo VIII al V a.C.

Antecedentes

La región que actualmente conocemos como Grecia antigua es la suma de un conjunto de territorios, ubicados tanto en tierra firme como en las islas del mar Egeo, que poseyeron características culturales comunes y que, con el paso del tiempo, constituyeron una unidad social y política.

Entre los años 2000 y 1500 a.C. florecieron dos grandes civilizaciones en esta región. La primera de ellas fue la civilización minoica, que desde la isla de Creta llegó a dominar una gran parte del mar Mediterráneo y que recibió su nombre por la asociación que hiciera el descubridor del palacio de Cnosos, el más representativo de esta cultura, con la leyenda del laberinto del minotaro y el rey Minos. En efecto, Arthur Evans descubrió, entre los años de 1900 y 1906, los restos de esta antigua civilización, lo que conformó uno de los descubrimientos más importantes para la construcción de la historia del mundo occidental.

La segunda civilización que se desarrolló durante esta misma época fue la cultura micénica, que asentada en tierra firme extendió su dominio al territorio continental de la antigua Grecia. Esta cultura fue descubierta a finales del siglo XIX por Heinrich Schliemann, quien hizo excavaciones en Micenas y Tirinto entre 1884 y 1886. Puesto que ambas culturas tuvieron contacto entre sí, tanto minoicos como micénicos desarrollaron algunas características culturales y artísticas similares, que, en conjunto, se consideran como antecesoras de la cultura griega de la antigüedad, por lo que también reciben el nombre de *culturas prehelénicas*.

Ambas civilizaciones iniciaron su desplome entre los años 1400 y 1100 a.C. por causas que no han podido ser identificadas completamente. Para explicar este fenómeno se han propuesto varias hipótesis. Una de ellas se refiere a la terrible catástrofe natural que pudo haber sido la erupción de un volcán en la actual isla de Santorini (ca. 1628 a.C.), cuyos efectos pudieron contribuir con el ocaso de la civilización minoica; mientras que para la desaparición de la cultura micénica se han argumentado invasiones de grupos aqueos a la península, mismos que con el paso del tiempo se convertirían en los fundadores de la cultura griega antigua:

...alrededor de un milenio a.C., tribus belicosas de Europa penetraron en la abrupta península griega y en las costas de Asia Menor, combatiendo y derrotando a sus primitivos habitantes. Únicamente en cantos que hablan de esas batallas sobrevive algo del esplendor y belleza del arte que fue destruido por aquel prolongado combatir, pues estos cantos son los poemas homéricos y los recién llegados eran las tribus griegas (Gombrich, 1995: 75).

Tras la caída de ambas civilizaciones, el territorio de la antigua Grecia se sumergió en una



El faraón Micerino (Menkaura) con su esposa Jamernebtj.
Ca. 2490 a.C. Museo de Bellas Artes de Boston.

Los hermanos Cleobis y Bitón.
Ca. 600 a.C. Museo Arqueológico de Delfos.



etapa de escaso florecimiento cultural y artístico, se perdió la escritura desarrollada por los micénicos y el arte apenas pudo mantener las formas cultivadas por la antigua civilización. Las ciudades se deprimieron económicamente y la producción se redujo a actividades primarias como la agricultura y la ganadería. De las antiguas ciudades del periodo micénico, únicamente Atenas presentó un florecimiento digno de tomarse en cuenta y que sería determinante para el desarrollo de las siguientes etapas históricas de la Grecia antigua. Este período de escasa actividad cultural y artística abarcó del siglo XII al siglo VIII a.C.

Los primeros pasos de la cultura griega antigua

A partir del siglo VIII y hasta los inicios del siglo V a.C. se desarrolló el periodo arcaico de la cultura griega antigua. Esta etapa se caracterizó por un *despertar cultural* de los pueblos asentados en la península griega y en sus islas, después de la etapa de oscuridad presentada en los siglos anteriores. En esta época se verá cómo los pueblos griegos iniciaron un camino importante en la maduración del pensamiento y de la noción del arte y de sus manifestaciones culturales, recorrido del que ya no habría marcha atrás y que, con el paso de los siglos, sería determinante para la de la definición de la cultura griega y de toda la civilización occidental fundamentada conceptualmente en las comprensiones generadas a partir de esta época.

Durante estos siglos las tribus griegas se asentaron en pequeñas comunidades independientes y autónomas, y constituyeron ciudades y poblaciones costeras, con gobiernos, ejércitos y sistemas de justicia propios; en esquemas de organización política que han sido identificados como *ciudades-estado*, y que se vieron constantemente envueltos en rivalidades y fricciones entre sí. Los más famosos de estos pequeñísimos estados fueron las ciudades de Atenas, en la región de Ática; Tebas, en Beocia, y Esparta, en el Peloponeso.

No obstante los importantes antecedentes artísticos generados por las culturas minoica y micénica, el arte del periodo arcaico griego desarrollado en Atenas y en las ciudades-estado vecinas, presenta pocos rasgos similares con el de aquellas primeras civilizaciones. En los primeros siglos de esta etapa no es posible encontrar algo de aquel "alegre estilo cretense" (Gombrich, 1995: 75) de los minoicos, sino principalmente un alto grado de rigidez y primitivismo que rivaliza con las creaciones de la otra gran fuente de aportaciones artísticas de la época que es el arte egipcio.

Es precisamente en el arte egipcio donde la época arcaica encuentra uno de sus más importantes recursos de inspiración. En efecto, más allá de nutrirse del arte minoico, los escultores griegos primitivos voltearon sus ojos a la estatuaria faraónica de Egipto, no solamente para apropiarse de sus características formales, sino también para imprimirles un sello propio, que andando el tiempo se convertiría en uno



Kurós de Anavysos.
Ca. 550 a.C. Museo Arqueológico
Nacional de Atenas.

de los paradigmas de la cultura griega.

Esta primera forma de manifestación estatuaria propia del mundo griego tiene su antecedente en los juegos olímpicos de la antigüedad, competencias atléticas que se realizaban cada cuatro años en la ciudad de Olimpia -donde se encontraba el más importante santuario de Zeus- y en la que participaban jóvenes de todas las ciudades-estado de la Grecia antigua:

Los que tomaban parte en ellos no eran deportistas o aficionados, ni profesionales, sino miembros de las principales familias griegas, y el vencedor en esos juegos era mirado con temor, como un hombre al que han favorecido los hombres con el don de la victoria. Para obtener esa virtud era para lo que originariamente se celebraban tales juegos, y para conmemorar, y acaso perpetuar, tales signos de gracia concedida por los dioses, para lo que los vencedores encargaban sus efigies a los artistas más renombrados de la época (Gombrich, 1995:75).

Hacia el año 650 a.C. están datadas las más antiguas imágenes encontradas de este tipo de esculturas, conocidas en la actualidad con el nombre de kuroí (en singular kurós, del griego antiguo *κουρός*, "hombre joven"). Estas representaciones se colocaban en el propio templo de Olimpia, o bien, en el *heroón*, el santuario de los héroes, un lugar sagrado ubicado a las puertas de la ciudad natal del muchacho campeón. Algunos de estos kuroí también han sido identificados como esculturas de tipo funerario que constituían la representación votiva del personaje fallecido, pero nunca como un retrato fiel que pretendiera semejanza real con el fallecido, como el *Kurós de Anavysos*, conservado en el Museo Nacional de Atenas, que representa a un muchacho de nombre Kroisos.

El apareamiento de esta primera tipología escultórica es de importancia capital para la evolución del arte griego en los siglos posteriores, ya que en aquella primera época la costumbre prohibía la representación de personajes que no fueran de estirpe divina o semidivina, como los héroes. Aun así, estas primeras representaciones estaban todavía muy lejos del retrato, tipología que no se desarrollaría sostenidamente en el mundo griego sino hasta la época helenística¹.

¹ Cuenta una tradición que la categoría de héroes fue concedida por el propio Zeus a los ganadores de la carrera de los cien metros en los juegos olímpicos, en conmemoración de aquellos muchachos dorios que habían raptado al pequeño Zeus del poder de su padre Cronos -quien pensaba devorarlo como al resto de sus hermanos- para llevarlo a la cercana Olimpia donde, corriendo, lo pusieron a salvo. Es por esta razón que a los vencedores de esta carrera se les otorgaba el rango de héroes, y con ello, el derecho a erigirse una efigie, con el nombre del ganador en la base. Si los muchachos ganaban tres veces la misma justa, al derecho de la estatua podía añadirse el del parecido, circunstancia que como se mencionó, difícilmente podría ser considerada como un retrato, tal como se le entiende en la actualidad.

Son estos kuroí las primeras obras escultóricas que pueden ser consideradas como específicamente griegas, aun a pesar de las grandes deudas formales que tienen con el arte egipcio, y de manera mucho más lejana, con el cretense. Las características que definen a los kuroí, además del sentido estrictamente temático que invariablemente representa a jóvenes varones desnudos, pueden definirse desde el punto formal como una apropiación del tipo escultórico faraónico, donde se presenta al personaje siempre para ser visto de frente y acusando el principio de simetría *-frontalidad-* así como con una marcada regularización de la anatomía humana, donde los músculos y sus uniones con los huesos o con el resto de las partes del cuerpo están contenidas en figuras geométricas elementales articuladas en los ejes verticales u horizontales *-geometrismo o esquematización-*.

Igualmente heredados de la estatuaria faraónica pueden apreciarse la *rigidez* y la *inexpresividad*, tanto en la composición que muestra de forma general los brazos cayendo a ambos lados del cuerpo y con las manos cerradas en puño, como en las facciones del rostro que apenas muestran la denominada *sonrisa arcaica* que parecer ser el resultado involuntario de la definición de los rasgos de la boca. No obstante lo anterior, la mano de la cultura griega puede apreciarse en estos primeros kuroí, ya de forma evidente e irreversible, en la concepción de la desnudez de los representados, circunstancia que conforma una de sus características formales esenciales y que es impensable en el desarrollo del arte egipcio, tan pudoroso en la representación del desnudo masculino en la estatuaria (Bruneau, 2006:37-38). En efecto, para la cultura griega, el desnudo en los varones nunca fue un tema vedado, incluso era la forma en que los atletas olímpicos participaban en las justas así como durante la preparación física y mental de los jóvenes griegos².

En este mismo sentido, y continuando con las características formales propias con que los escultores griegos dotaron a sus kuroí, es posible señalar también algunos de los rasgos particulares de los rostros, como los peinados, e incluso la referida *sonrisa arcaica*, cuyos caracteres remiten de manera inmediata a los tipos minoicos empleados en la representación de rostros y cabello. En resumen, los kuroí pueden ser considerados como una helenización temática de la estatuaria faraónica masculina del antiguo Egipto y como uno de los primeros productos esencialmente griegos aparecidos en el desarrollo de su escultura (Bruneau, 2006:38). Un buen ejemplo de esta tipología escultórica es el *Kurós de Merenda*, conservado en el Museo Nacional de Atenas y datado en el siglo VI a.C.

No obstante que las características formales heredadas del arte egipcio constituyeron las primeras manifestaciones de la escultura griega arcaica, fue a partir de este momento que los escultores se apartaron, cada vez más, paso a paso, de la tradicional rigidez y de la esquematización de la figura humana, para incorporar en sus esculturas un realismo cada vez mayor, conseguido a lo largo de casi doscientos años de experimentación estética. En estas circunstancias, las tipologías escultóricas se multiplicaron, tanto en temas como en formas,

² La palabra *gimnasio* deriva del griego γυμνάσιον "lugar donde se va desnudo" y se refería a los centros de enseñanza, no sólo de educación física de los jóvenes, sino también a otros tipos de enseñanza cognitiva. En comparación con las culturas del medio oriente, la costumbre de la desnudez, tanto en las prácticas atléticas como en las representaciones artísticas, siempre ha sido considerada como típicamente helénica.



Kurós de Merenda.
Ca. 550 a.C. Museo Arqueológico
Nacional de Atenas.

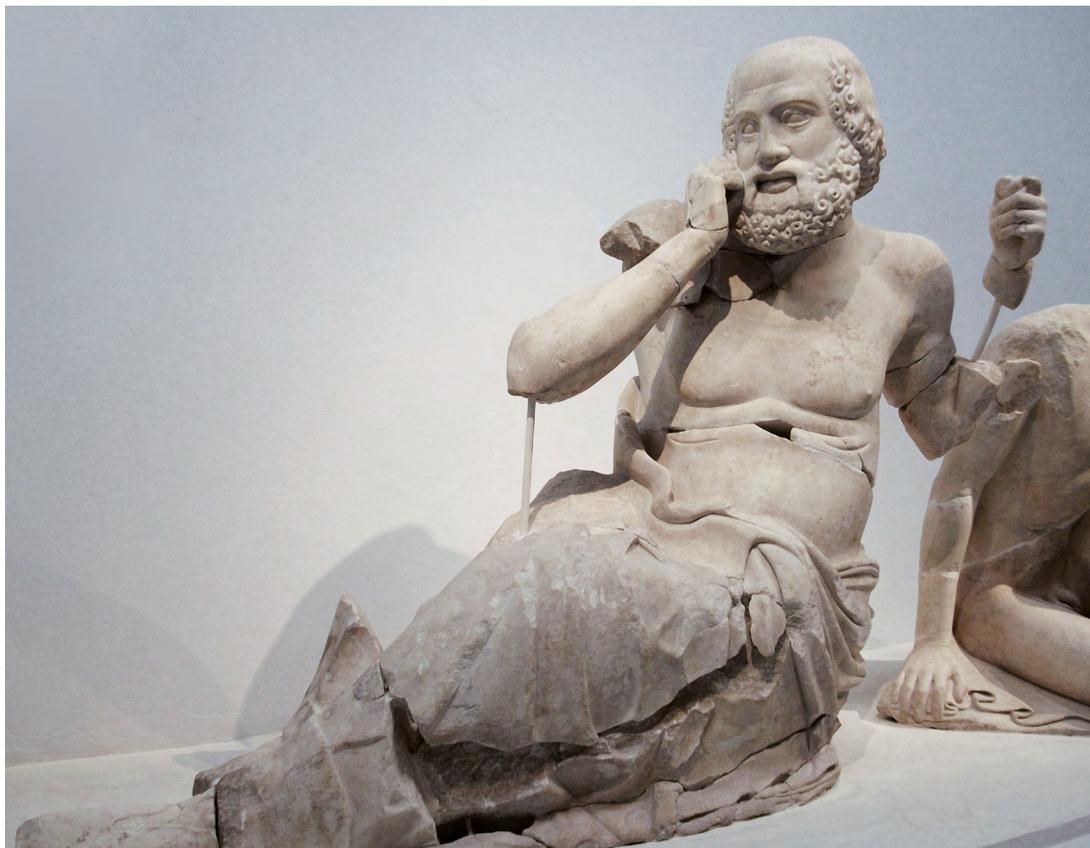
lo que nos permite asistir a la aparición de múltiples desarrollos escultóricos cuyas realizaciones se alejaron cada vez más del arcaísmo de las primeras manifestaciones.

El camino gradual que apartó la escultura griega arcaica de la esquematización y del geometrismo para llevarla a unos primeros grados de realismo, en los que la similitud entre la estatuaria y los cuerpos reales fuera cada vez más notable, está fundamentado en dos conceptos primordiales que permitieron a los artistas tales grados de evolución plástica. Uno de ellos se refiere a la observación y al estudio de la anatomía humana, no sólo en el sentido de la construcción del cuerpo, sino también en la apreciación de la manera en que éste se mueve, se enlaza, e incluso, la forma en la que se desarticula, pero aún más importante para la consecución de este realismo es la progresiva adquisición de destreza y habilidad manuales del escultor en la transferencia de las particularidades del cuerpo humano y sus ropajes a los bloques de piedra en bruto. En esta nueva etapa de la escultura arcaica, y acaso como un efecto colateral de los dos conceptos anteriores, es verdaderamente notable el interés que los artistas empezaron a desarrollar por la captura del movimiento de las figuras como una forma de apresar también el hábito de vida de los personajes representados. A partir de ese momento, la conquista del movimiento y el dinamismo de los protagonistas se convertiría en el objetivo a apoderarse para los escultores del siglo V a.C.

De forma simultánea a este nuevo interés por el movimiento, el desarrollo de la escultura transcurre por otra coyuntura de particular importancia, ya que en esta época se comienza a emplear en la articulación de los edificios públicos bajo la forma de relieves y de decoración arquitectónica con el fin de integrar complejos programas iconográficos que relataban historias y transmitían mensajes a los espectadores. Esta nueva manera de emplear las representaciones escultóricas contribuyó a que la disciplina avanzara un paso más hacia la libertad de las formas por sobre la rigidez y la esquematización de las primeras épocas, ya que la ubicación de las esculturas en los frisos y en el tímpano de los frontones de los templos griegos obligó a los artistas a buscar las mejores maneras de resolver el acomodo de las figuras en tan pequeños y disímolos espacios arquitectónicos.

Fue en ese momento cuando la escultura griega rompió todas las ataduras que aún conservaba con el primer estilo arcaico, generando los primeros escorzos del arte occidental, las primeras impresiones de movimiento y los primeros ciclos iconográficos destinados a la narración de historias. Fue en este siglo V cuando se pudo datar la realización de los conjuntos escultóricos ubicados en los frontones del templo de Zeus en Olimpia, que representan la batalla entre lapitas y centauros en el frontón oeste, así como la lucha de carros entre Enomao y Pélops, en el este; ambos presididos por las figuras centrales de Apolo y Zeus, respectivamente.

Es notable apreciar cómo la disminución geométrica del triángulo hacia las



Detalle del frontón oriental del templo de Zeus en Olimpia.
Ca. 480 a.C.
Museo Arqueológico de Olimpia.

esquinas definido por la forma del frontón fue aprovechado por el escultor para disponer allí figuras sedentes, heridas o recostadas, representadas a la misma escala de las figuras principales colocadas de pie, evitando así la solución primitiva de modificar el tamaño de las figuras, haciéndolas más pequeñas conforme se fueran acercando a los vértices, tal como ocurrió en los frontones del templo de Artemisa en Corfú hacia el año 580 a.C., es decir, más de medio siglo atrás:

Es admirable en Olimpia el arte con que se han distribuido las figuras en la forma triangular, ingrata, de los frontones. Mientras los protagonistas se yerguen notablemente en el centro, las figuras secundarias se acuestan o agachan medio escondidas en los extremos. En lo que se refiere al estilo y la técnica, en las esculturas de Olimpia se advierte gran progreso. (Fernández Torregrosa, 1976; II:40)



Panorámica del frontón occidental del templo de Afea en Egina. Ca. 500 a.C. Gliptoteca de Múnich.

Igualmente notables por el grado tan avanzado de sus realizaciones escultóricas son los conjuntos escultóricos dispuestos en los frontones de otro santuario helénico de gran importancia: el templo erigido a la diosa Afea, una divinidad local de origen cretense, en la isla de Egina³. Este templo reviste capital importancia porque marca el paso de la época arcaica a la época clásica del arte griego antiguo, y se constituyó en la representación conservada más avanzada del estilo arcaico:

Toda obra griega de este periodo muestra esa sabiduría y pericia en el reparto de las figuras, pero lo que los griegos de la época apreciaban más aún era otra cosa: la libertad recién descubierta de plasmar el cuerpo humano en cualquier posición o movimiento podía servir para reflejar la vida interior de las figuras representadas. Sabemos por uno de sus discípulos que eso fue lo que el gran filósofo Sócrates -asimismo formado como escultor- recomendaba a los artistas que hicieran. Debían representar los movimientos del alma mediante la observación exacta de cómo "los sentimientos afectan el cuerpo en acción". (Gombrich, 1995:94)

³ Afea está identificada con la ninfa cretense Britomartis por Pausanias. Con esa personalidad habría sido hija de Leto y por tanto medio hermana de Apolo y Artemisa. Se le atribuye la invención de las redes de caza. Muy bella, fue perseguida sin cesar por los hombres. Minos la persiguió. Ella intentó escaparse lanzándose al mar, pero fue recogida por las redes de un pescador cerca de la isla de Egina.



EL REINO DE LA BELLEZA

La Grecia clásica, de la segunda mitad del siglo V al siglo IV a.C.

La invención del arte

Entre todas las civilizaciones que han valorado sus propias manifestaciones de escultura y pintura en términos de lo que hoy conocemos como *arte*¹, es el periodo histórico de la antigua Grecia uno de los primeros donde el arte comenzó a surgir como un concepto filosófico independiente durante el siglo V a.C. (Bruneau, 2006:57)

Entre estas primeras especulaciones es posible encontrar al menos tres conceptos indicadores que se entienden como fundamentales para el logro de este cambio de mentalidad. El primero de ellos es el reconocimiento social de los artistas en esta época, cuando los más importantes escultores adquirieron tanto una amplia notoriedad en los territorios helénicos como un prestigio social que, entre otras cosas, les permitía compartir la mesa con la aristocracia de las ciudades, privilegio negado a los artesanos y al pueblo común.

La segunda condición es la aparición de teorías y estudios referentes a la creación artística, así como la investigación necesaria que habría de realizarse en torno a ella. De forma específica, tal como muchos creadores produjeron textos propios referentes a la creación artística a partir del Renacimiento italiano, los artistas griegos del periodo clásico crearon estudios donde se teorizaba la producción del arte en aras de lograr cada vez mejores resultados. Uno de ellos fue Eufránor, pintor y escultor, quien escribió un tratado sobre proporciones y cromática que Plinio llama *de Symmetria et Coloribus*. Igualmente importante fue la aportación de Policleto quien, como resultado de las investigaciones que realizó sobre las proporciones humanas, creó el célebre *Canon* que lleva su nombre. Incluso, los filósofos Sócrates y Platón se pronunciaron en diferentes escritos sobre el papel del arte y de los artistas en la sociedad y la política (Bruneau, 2006:57).

Un tercer indicador en el cambio de concepción del arte y de sus creadores, y acaso el que haya logrado consecuencias más interesantes, fue la alta estimación que en el periodo clásico se dirigió a las obras artísticas del pasado, circunstancia que no ocurrió durante la etapa arcaica inmediata anterior². Esta admiración por las obras de arte de las primeras épocas es notable a partir del siglo V y continúa a lo largo de toda la historia de la Grecia antigua, e incluso es heredada a los romanos tras la asimilación de la provincia griega.

Las obras de arte del pasado fueron objeto entonces, no sólo de alta admiración, sino también de estudio y comprensión, circunstancias que produjeron dos secuelas importantísimas para el desarrollo de los fundamentos de la escultura. Una de ellas fue la creación de la primera historia del arte de la que se tenga noticia en el mundo occidental, elaborada

.....
¹ Este arte no es otra cosa más que los productos realizados por los artistas en términos de Ernst Gombrich, diferentes a los realizados por obreros o artesanos; aquellos donde existe una intención clara de creación y expresión del individuo hacia la sociedad en la que vive (Gombrich, 1977:15; Bruneau, 2006:57).

² Es notablemente significativo que en la época arcaica, después de la ocupación persa de Atenas en el año 480 a.C., las antiguas esculturas de la Acrópolis fueron desechadas y enterradas para ser sustituidas por unas nuevas (Bruneau, 2006: 57).

por los propios griegos de la antigüedad; mientras que la otra -sin duda la más relevante para este estudio y para todo el mundo museístico- fue la aparición del coleccionismo de objetos artísticos griegos, desplegado de forma particular por el pueblo romano a partir de los primeros contactos entre ambas civilizaciones, y de forma mucho más intensa, después de la conquista definitiva de los territorios helénicos por Roma en el siglo II a.C.

Los romanos se mostraron siempre fascinados ante la serena belleza de la estatuaria griega de la época clásica, del sutil movimiento de su *contrapposto*, de la perfecta proporción de su canon y de la suprema habilidad técnica de los artistas evidenciada en la conceptualización de la imagen del cuerpo humano, tan alejada ya de los lenguajes primitivos de los egipcios o los etruscos. Gracias al despliegue de esta fascinación es posible que el día de hoy se conozca tanto de la escultura helénica, ya que no sólo los coleccionistas romanos se dedicaron al acopio de originales escultóricos griegos para enriquecer sus propios acervos, sino que también hubo importantes cronistas que consignaron en sus obras las descripciones de los escultores clásicos y de sus más importantes creaciones, como es el caso de Plinio el Viejo quien en *Historia natural* (ca. 177 d.C.) aportó una fuente invaluable de conocimiento documental sobre este tema; circunstancia que de manera simultánea se repitió con Pausanias de Lidia y su *Descripción de Grecia* (ca. 180 d.C.).

La admiración romana crecía día con día y de campaña en campaña. Los excesos del coleccionismo no tuvieron límites y la demanda de esculturas griegas siempre estaba por encima de la oferta. Esta situación tuvo como consecuencia una solución notablemente afortunada para las fuentes de la historia del arte occidental, ya que ante la imposibilidad de contar con más obras originales de Mirón, Praxíteles o Fidias -cuyo número era ciertamente finito y sus creaciones, piezas únicas- los aristócratas romanos encontraron la salida en la elaboración de copias o reproducciones de aquellos originales griegos, cuya demanda, de esta manera, se encontró debidamente satisfecha.

Se tiene noticia de varios talleres romanos de escultura, dispersos por todo el territorio de Italia, que se dedicaban a la manufactura de dichas copias, cabalmente reproducidas con los moldes correspondientes, tal como es el caso de los talleres explorados en la comuna de Baia, cerca de Nápoles (Astier, 2011c). Así, de estos establecimientos salieron un sinnúmero de copias de la *Afrodita de Cnido* y del *Apolo Sauróctono* de Praxíteles, de la *Atenea Velletri* de Crésilas, del *Diadúmeno* y del *Doríforo* de Policleteo, del *Apoxiomeno* de Lisipo, del *Apolo Parnopios* de Fidias y de *Atenea y Marsias* de Mirón; por citar únicamente algunas de las esculturas más reproducidas.

Este sistema de reproducciones de los originales griegos, generado en primera instancia para saciar la voracidad del coleccionismo romano, ha sido notablemente venturoso para el conocimiento de la escultura de la Grecia antigua, ya que gracias a este copiado sistemático hoy se conocen las cualidades con que los escultores griegos dotaron a sus creaciones, cuyos originales desafortunadamente se han perdido para siempre, en la gran mayoría, y de los que apenas conservaríamos un recuerdo escrito de no ser por la existencia de sus répli-

cas romanas. Son estas mismas copias las que en la actualidad integran los acervos de las colecciones de antigüedades griegas y romanas de los museos más importantes del mundo: la Gliptoteca de Múnich, el Louvre, el Británico o los Museos Vaticanos.

De esta forma, fueron los griegos de la época clásica quienes en primera instancia generaron la invención del arte, haciendo historia al escribir y teorizar sobre sus propias manifestaciones culturales en los campos de la escultura y la arquitectura; poniendo en valor las creaciones de las etapas históricas anteriores y reflexionando sobre el quehacer de los artistas en el mundo sensible y su papel como creadores de testimonios de la existencia humana. Por su parte, los romanos, maravillados ante las creaciones artísticas griegas, complementaron la teorización desplegada por los griegos al legar a nuestro mundo actual las obras más gloriosas de la estatuaria helénica por medio de sus copias, cuyos originales, de otra manera, nunca se hubieran conocido.

Los artistas

La época clásica de la cultura griega es el momento en que los grandes escultores emergen y adquieren una celebridad a todas luces notable, precisamente como resultado de la puesta en valor y de la teorización de las creaciones artísticas por parte de la sociedad helénica. Al escultor se le recubrió de un halo de fama, generado por la perfección de sus realizaciones, pero también por la propaganda que de ellos se hizo en escritos y tratados contemporáneos, e incluso posteriores.

Tal es el caso de la monumental *Historia natural* de Plinio el viejo, cuya prolijidad al momento de recabar información para su obra resultó en la consignación de los nombres de los más importantes escultores de la época clásica y de sus años de actividad. En el libro 34, Plinio relata las bondades del empleo del bronce en la estatuaria revelando los nombres de los artistas que se distinguieron en creaciones elaboradas con este metal:

Pequeñas estatuas y otros artificios innumerables han realizado muchos artistas; sin embargo, antes de todos está Fidias el ateniense, quien hizo el Júpiter Olímpico de marfil y oro, pero que también tiene obras en bronce. Floreció en la LXXXIII Olimpiada, cerca del año 300 de nuestra ciudad, al mismo tiempo que sus rivales Alcámenes, Crítios, Nesiotes y Hegias. Luego, en la LXXXVI Olimpiada: Agéladas, Callon, Gorgias de Laconia; y en la LXXXX Policleteo, Fradmón, Mirón [...]

En la CII Policles, Cefisodoto [el viejo], Leocares e Hipatodoro. En la CIII, Praxíteles, y Eufránor. En la CVII, Etion y Terímaco. En la CXIII a Lisipo, contemporáneo de Alejandro el Grande...³

³ Traducción libre del autor a Plinio: lib. 34, cap. 19, vers. 49 a 51.



Fidias. *Dionisio*.
Fragmento del frontón oriente
del Partenón.
Ca. 438 a.C.
Museo Británico.

Fidias es, junto a Policleto y Mirón, uno de los tres más famosos escultores de la primera época del periodo clásico de Grecia. Gran parte de su celebridad se debe a haber sido el artista elegido por Pericles para dirigir las obras de reconstrucción de la Acrópolis de Atenas tras la destrucción del sitio por los persas. En efecto, estas acciones de restauración se emprendieron a partir del 447 a.C. y conforman uno de los hitos históricos que marcaron el inicio de la época clásica de la antigua Grecia. Para ese año Fidias ya había consolidado su carrera de escultor, especialmente por la creación del *Apolo Parnopios* y de la *Atenea Promacos*, monumental escultura en bronce de la diosa, de más de siete metros de altura, emplazada en la misma Acrópolis (Pausanias: lib. 1, cap. 28, vers. 2). No obstante, la reconstrucción de esta área sagrada de Atenas otorgaría a Fidias la oportunidad irrepetible para la creación de una de sus obras maestras: la *Atenea Partenos*, escultura crisoelefantina concebida junto con el templo que le albergaba, el Partenón, como un gran exvoto dedicado a la diosa por la victoria sobre los ejércitos persas. Sobre ella relata Pausanias:

...La estatua está hecha de marfil y oro. En el centro de su yelmo hay una figura semejante a la Esfinge [...] La estatua de Atenea está representada de pie, con una túnica hasta los pies, y sobre su pecho la cabeza de Medusa está tallada en marfil. Sostiene una Victoria de aproximadamente cuatro codos y en la otra mano una lanza; a sus pies yace un escudo y cerca de la lanza hay una serpiente. Esta serpiente podría ser Erictonio (Pausanias: lib. 1, cap. 25, vers. 5 y 7).

De igual manera, la fama y celebridad de Fidias hicieron que le fuera encargado el Zeus crisoelefantino del templo de Olimpia que refirió Plinio y que fue catalogado como una de las siete maravillas del mundo antiguo y a la que Pausanias dedica varios capítulos de su *Descripción de Grecia*.

Fidias marca el rompimiento con el estilo arcaico de la escultura griega, cuyo novedoso manejo del estilo dio inicio al periodo clásico. El lenguaje formal de Fidias es conocido por algunos especialistas con el nombre de *estilo severo* o *estilo pre-clásico*, ya que si bien rompió por completo las leyes de frontalidad y rigidez que caracterizaron al periodo anterior, aún no contaba con la gracia y soltura que se apreciarían un siglo después con Praxíteles y Lisipo. El estilo de Fidias posee características mucho más naturales que el arcaico, cuyo resultado final acerca sus obras a un realismo compositivo, que si bien ha dejado de ser incipiente aún no logra reflejar por completo el concepto humanista que identifica al clásico, donde el ser humano es colocado en el centro de la totalidad griega.

Mirón de Eleutera estuvo activo entre los años 480 y 440 a.C. y forma parte de esta primera generación de artistas del estilo clásico. Cultivó de manera especial el bronce, aunque también se tiene noticias de obras suyas en mármol (Plinio: lib. 34, cap. 19, vers. 49 a 51). Fue uno de los primeros escultores que logró la captura del movimiento y de las tensiones y sentimientos de los protagonistas -el *pathos*- en sus obras. Es célebre por sus esculturas de atletas, entre las que destaca el *Discóbolo*⁴, que ha llegado a nuestros días por medio de varias copias de la época romana, así como por el grupo de *Atenea y Marsias*, donde por medio de un par de figuras exentas consiguió transmitir, asombrosamente, tanto el desprecio de Atenea por las flautas recién inventadas, como el temor y la fascinación de Marsias ante el hallazgo (Schärer, 2011).

Policleto es el restante de los tres escultores más importantes de la primera generación del estilo clásico. El estudio y la comprensión del cuerpo humano fueron las inquietudes que definieron gran parte del trabajo de este artista; prueba de ello fue el tratado que conceptualizó sobre las proporciones del cuerpo humano llamado *Canon*, que “recibió su nombre porque presentaba una simetría exacta de todas las partes entre sí” y del que sólo ha llegado a nuestros días una breve referencia en el libro de Galeno *De Temperamentis* (Galeno: lib. 1, f. 69, vers. 29).

⁴ “El lanzador de disco”, copias romanas en el Museo Nacional Romano (termas de Diocleciano) y en el Museo Británico.



Policleto. *Discóforo*.
Copia romana en mármol.
Museo Británico.

En su *Canon*, Policleto definió la proporción ideal con la que debían representarse las diferentes partes del cuerpo humano en la escultura para que el resultado poseyera un alto grado de belleza para los espectadores. Esta circunstancia tuvo como consecuencia que las obras de Policleto se apartaran del realismo buscado por Fidias y Mirón para tomar el camino del idealismo, ya que en la naturaleza no siempre se cumple con los principios propuestos por este artista. En efecto, el *Canon* es una abstracción del cuerpo humano ideal, cuya constitución se realiza con base en las proporciones adecuadas e impecables para ser agradable al ojo del público. De esta manera, Policleto llevó el humanismo al extremo más lejano, al grado de representar el cuerpo humano bajo un modelo de perfección que fue aclamado por la sociedad griega, pero que con el tiempo se convirtió en el blanco de serias críticas por los subsecuentes escultores debido a su ausencia de realismo y a la monotonía que adquirieron las obras canónicas.

La regla de oro del *Canon* fue la proporción de la altura del cuerpo humano con base en la disposición de “siete cabezas”, es decir, que la altura total debía ser igual a siete veces la altura del cráneo. De igual forma, definió las dimensiones del resto de los miembros del cuerpo basadas en proporciones matemáticas como 1:2, 2:3 y 3:4. Para ilustrar su teoría, Policleto realizó una escultura en bronce que cumplía con todas las especificaciones de su tratado: el *Doríforo*⁵ (Galeno: lib. 1, f. 69, vers. 29, fuera de márgenes) que solo ha llegado a nuestros días por medio de copias de la época romana. Igualmente importantes para el conocimiento de la obra de este escultor son el *Discóforo*⁶ y el *Diadúmenos*⁷, ambas esculturas de atletas que muestran también los preceptos de su canon. Policleto también cultivó la escultura monumental, ya que como lo hiciera Fidias, fue el creador de una escultura crisoelefantina de la diosa Hera, para su santuario de Argos, que llegó a equipararse con el Zeus Olímpico.

Otros escultores relevantes en esta primera etapa de la escultura griega clásica, pero con menor producción artística conocida son Críto y Nesiotes, quienes crearon las esculturas de los *Tiranidas Harmodio y Aristogitón*⁸; Alcámenes, al que por mucho tiempo se le adjudicó la creación del *Ares Borghese*⁹, y finalmente, Cefisodoto, el padre de Praxíteles, creador del grupo *Irene y Pluto*¹⁰.

5 “El que porta la lanza” copia romana en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, entre otras.

6 “El que porta el disco” copia romana en el Museo Británico, en Londres.

7 “El que ciñe” por su actitud de ceñirse una diadema en la cabeza. Copia romana en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, entre otras.

8 Copia romana en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

9 Copia romana en el Museo del Louvre.

10 Personificación de la paz y la riqueza, copia romana del original en bronce, conservada en la Gliptoteca de Múnich.



Cefisodoto. *Irene y Pluto*.
Copia romana del original en bronce. Gliptoteca de Múnich

Praxíteles. *Sátiro en descanso*.
Copia romana en mármol.
Museos Capitolinos. Roma.



Algunas décadas después del florecimiento de estos primeros artistas surgió la segunda generación de escultores de la época clásica que cuenta, entre sus mejores exponentes, a tres grandes nombres de la historia del arte occidental: Praxíteles, Escopas y Lisipo, quienes habrían de llevar aún más lejos las propuestas de la generación anterior, confiriendo a sus creaciones gracia y dinamismo, así como un dominio superior de la técnica y de la composición. Las obras de esta generación de escultores marcaron el camino hacia la transición entre el periodo clásico y la etapa helenística de la cultura griega antigua.

Praxíteles se mantuvo activo entre los años 370 y 340 a.C. A diferencia de muchos de sus contemporáneos escultores, se dedicó más a la escultura en mármol que a los bronce, tal como lo menciona Plinio el Viejo. En esta etapa del estilo, Praxíteles se alejó de la marcada musculatura característica de la generación anterior para mostrar a sus protagonistas con una conformación anatómica de músculos más sutiles, pero igualmente apegados al canon de belleza clásica. Se sabe también que este escultor hacía pintar sus obras una vez terminadas, y encargaba su elaboración al pintor Nicias, con lo que el resultado final sería notablemente diferente al que hoy se aprecia de los mármoles en blanco (Ratto, 2006:51).

Las esculturas de Praxíteles muestran más dinamismo y un enérgico *contraposto*, lo que hace que en ocasiones se sirva de un apoyo externo que se integra a la composición de la obra para equilibrar el peso de sus partes, tal como vemos en sus célebres *Sátiro en descanso* y *Hermes con Dionisio niño*¹¹. Se cree que su *Afrodita de Cnido*¹² fue la primera representación de una diosa completamente desnuda en la historia del arte griego, y fue tan grande su belleza que Plinio el Viejo la consideró superior a todas las esculturas producidas durante la Grecia clásica (Plinio: lib. 36, cap. 4, vers. 20).

Escopas comparte con Praxíteles la preferencia por la sutil definición de la musculatura de sus protagonistas, pero se aleja de él en la búsqueda de la representación de las pasiones que mueven a sus personajes. En palabras de Stefania Ratto, Praxíteles es el artista de la *charis*, es decir, de la gracia; mientras que Escopas es el escultor del *pathos*, de las pasiones y los sentimientos (Ratto, 2006: 50 y 55). Escopas nació en Paros y estuvo activo entre los años 395 y 350 a.C. Su ocupación se centró en trabajar para los grandes santuarios, por lo que su obra es mayormente devocional, lo que aprovechó para representar a los dioses revestidos con las emociones y los arrebatos de los humanos, por lo que se convirtió, desde ese momento, en un prelude de las características del periodo helenístico inmediato posterior. Se cree que realizó parte de las esculturas que ornamentaban el Mausoleo de Halicarnaso, así como la reconstrucción del templo de Atenea Alea en Tegea.

¹¹ Respectivamente, una copia romana conservada en los Museos Capitolinos de Roma y el original griego en el Museo Arqueológico Nacional de Olimpia, Grecia.

¹² Copia romana en la Gliptoteca de Múnich, entre otras.



Escopas. *Meleagro con el jabalí de Calidón*.
Copia romana en mármol.
Museo Pío-Clementino.
Museos Vaticanos.

Entre su producción, son dignos de mencionar también el *Meleagro con el jabalí de Calidón* y la *Ménade furiosa*¹³, donde se aprecia el gusto del escultor por la representación de las pasiones de los protagonistas.

Lisipo es el más tardío de esta generación de escultores y es el paradigma de la transición entre el periodo clásico y el helenístico; estuvo activo entre los años 350 y 325 a.C. Con este artista, la escultura de la Grecia clásica alcanza sus cotas más evolucionadas de estilo, lo que es posible apreciar en su lenguaje formal que avanza hacia un cambio del canon de Policleto, al modificar la proporción del cuerpo de 1:7 a siete cabezas y media, lo que origina una complexión mucho más esbelta y ligera en la composición de los protagonistas; sin embargo, una de sus principales aportaciones a la historia del arte occidental fue el interés por la representación de los rasgos individuales del personaje, apartándose de las esculturas genéricas y promoviendo de forma irreversible el retrato, tan poco cultivado, e incluso vetado en las épocas anteriores.

Lisipo fue el escultor de cámara de Alejandro Magno, de quien realizó una gran cantidad de esculturas aparentemente apegadas a las características fisonómicas del gobernante. Fue tan célebre en su época que, incluso aún estando en vida, existió un fuerte mercado de réplicas de sus esculturas; no obstante muy pocas obras han sobrevivido, y todas ellas a través de copias de la época romana, tal como es el caso del *Sileno con Dionisio niño*¹⁴, del *Ares Ludovisi*¹⁵ y del *Apoxiomeno*¹⁶, escultura de un atleta en actitud de limpiar su cuerpo del aceite y la arena después de la competencia.

Una célebre interpretación que hizo Ernst Gombrich sobre el *Brutus*, discurso pronunciado por Cicerón hacia el 46 d.C., resume magistralmente la posición en el tiempo y en el estilo de los más importantes escultores de la Grecia clásica:

También tenemos una idea suficiente del arte de Mirón, basada en copias y descripciones, para apreciar lo que quería decir Cicerón con "uno no dudaría en calificar a sus obras de bellas", aunque todavía no se acercan lo suficiente a la verdad. Podemos, por fin, entender por qué decía que Policleto era aún más bello, prácticamente perfecto, un veredicto académico que sin duda tenía algo que ver con la fama de Policleto como el escultor que había establecido el canon de las proporciones. Praxíteles, en el siglo IV a.C., añadió gracia; y Lisipo, en la época de Alejandro Magno, llevó la imitación de la naturaleza a su nivel más alto (Gombrich, 2002:23).

¹³ Copias romanas conservadas respectivamente en los Museos Vaticanos y en las Colecciones del Estado de Dresde.

¹⁴ Copia romana conservada en el Museo Chiaramonti de los Museos Vaticanos.

¹⁵ Copia romana conservada en el Museo Nacional Romano (Palazzo Altemps).

¹⁶ "El que se limpia", copia romana en mármol conservada en el Museo Pío-Clementino de los Museos Vaticanos.



Lisipo. *Síleno con
Dionisio niño en brazos.*
Copia romana en mármol.
Museo Chiaramonti.
Museos Vaticanos



Lisipo. *Ares Ludovisi*.
Copia romana en mármol.
Museo Nacional Romano
(Palazzo Altemps).



En la técnica de los paños mojados el escultor representaba a sus protagonistas femeninos como si estuvieran cubiertas con un delgadísimo velo adherido a la piel, mostrando todas las formas del cuerpo mediante el efecto de transparencia que se produciría como si aquellas prendas estuviesen mojadas.

Fidias. *Hestia, Dione y Afrodita*. Fragmento del frontón oriente del Partenón. Museo Británico.

Las aportaciones formales a la escultura. El canon

Amantes de la belleza, del orden, la sencillez y la racionalidad, los griegos vieron en el cuerpo humano, especialmente en el masculino, una herramienta para cristalizar todos los principios rectores de su pensamiento. Por esta razón, la escultura es tan descolante en el arte griego, ya que ofrecía a sus creadores todas las posibilidades para la representación de esos principios, con base en el modelado tridimensional de la figura humana (Cole y Gealt, 1989:14).

En el mundo griego, como en gran parte del mundo antiguo, el cuerpo humano sirvió para expresar valores personales y colectivos. En otras culturas diferentes a la griega, en el cuerpo de los protagonistas representados en el arte se aprecian rasgos variables de riqueza, condición social, género, creencias, e incluso filiaciones de pensamiento; circunstancia que se lograba por medio de la tipificación de los ropajes, las joyas y la alteración corporal.

Sin embargo, es en la Grecia clásica donde estas particularidades desaparecen del arte, especialmente de la escultura, al representar a sus personajes generalmente desnudos, absteniéndose, de esta manera, de calificar a los protagonistas con las etiquetas antes señaladas.

Nunca antes en la historia del arte occidental un pueblo le dedicó tanta importancia al desnudo del cuerpo humano. El amor de los griegos por la desnudez se evidencia en toda la producción estatuaria de su época antigua, que inició con los *kuroí* de la época arcaica y se desarrolló, de manera magistral, durante las épocas clásica y helenística. Esta pasión griega por el cuerpo desnudo fue tan notable que en las imágenes de batallas, los griegos se representan desnudos a sí mismos, para diferenciarse de los enemigos extranjeros, como los persas, que siempre luchaban vestidos con



En el Doriforo, Policleto plasmó su canon de siete cabezas, pero también imprimió a la postura del protagonista el *contrapposto* que habría de caracterizar a la escultura griega antigua a partir de este momento.

Policleto. *Doriforo*.
Copia romana en mármol.
Museo Arqueológico
Nacional de Nápoles.

atuendos característicos. De igual manera, es sabido que los jóvenes griegos competían desnudos en las justas olímpicas y que en los gimnasios -centros de educación integral de la juventud- también se ejercitaban mente y cuerpo en desnudez (Jenkins y Turner, 2011:14).

No obstante, es un error pensar que la sociedad griega transcurría entre cuerpos desnudos por sus calles. El desnudo se reservaba habitualmente para el ejercicio, la educación de los varones y las representaciones artísticas, y en estas últimas, siempre destinado sólo a los cuerpos masculinos, donde se interpretó como sinónimo de fortaleza, orden, belleza, heroísmo y triunfo; por el contrario, el desnudo femenino es casi inexistente en el arte griego, puesto que no era socialmente aceptable a menos que fuera resultado de contextos plásticos eróticos. Por esta razón no existen representaciones de diosas en total desnudez en el arte de la época clásica, regla que apenas alcanzan a exceptuar las esculturas de Afrodita, por su evidente connotación como diosa del amor; circunstancia que sin embargo parece no ocurrir sino hasta que Praxíteles tomara la iniciativa en representarla completamente desnuda en su *Afrodita de Cnido* hacia el año 360 a.C.

Esta restricción impuesta hacia la representación del cuerpo femenino en total desnudez fue la causante de la aparición de una tipología artística que satisficiera la necesidad de los artistas por mostrar también la fisonomía femenina sin que sus obras cayeran en el descrédito de la impudicia y la liviandad. La solución fue el desarrollo de la técnica de los *paños mojados*, en la que el escultor, en lugar de vestir a sus protagonistas femeninos con ropas gruesas y pesadas, las representaba como si estuvieran cubiertas con un delgadísimo velo que se adhiriera a la piel, mostrando todas las formas del cuerpo mediante el efecto de transparencia que se produciría como si aquellas prendas estuviesen mojadas. Esta nueva tipología aparece desde el siglo V a.C. y de forma especial se ha querido atribuir a Fidias el ser uno de sus primeros exponentes, a propósito de las esculturas que realizara para el friso del Partenón de Atenas, hacia el año 447 a.C., donde esta nueva técnica es ampliamente utilizada.

Otra de las características que distinguen a las obras de este periodo es que los tipos escultóricos, al acercarse de manera muy cercana al idealismo, no muestran en principio diferencias claras entre hombres y dioses, ya que un hombre joven y desnudo lo mismo podría representar a un atleta olímpico que una imagen de Apolo, circunstancia que es solo salvable por la eventual colocación de atributos iconográficos que permitieran la identificación de uno o de otro. De igual manera, no existe distinción entre condiciones sociales, puesto que todos los protagonistas son representados exentos de joyería o ropajes; y tampoco se aprecian diferencias sustanciales en la manifestación de características propias de los individuos -como serían los retratos, aparecidos de forma consistente sólo hacia el final de este periodo- o de sentimientos y expresiones emocionales -salvo honrosas excepciones presentes en las obras de Escopas-.

Las distinciones entre rangos de edad tampoco son muy comunes, ya que la gran mayoría de las obras muestra a muchachos, ya sean mortales o divinos, en la plenitud de la juventud y hasta los primeros años de la edad madura; es decir, entre los 16 ó 17 años y hasta los 30 ó 35. Las representaciones de ancianos son verdaderamente excepcionales. Finalmente, en la estatuaria griega clásica no existen nunca diferencias entre razas y origen étnico, distinción que no obstante es posible encontrar en la cerámica y en los relieves, pero no en la escultura de bulto redondo.

En este sentido, la única diferencia palpable y evidente que es factible estudiar en la escultura de este periodo es la distinción de géneros, donde es indiscutible la preferencia por el cuerpo desnudo del varón y el desplazamiento del cuerpo femenino a un segundo término, casi nunca presentado en completa desnudez o plásticamente disimulado con la tipología de los paños mojados, descrita líneas atrás.

Sin embargo, la principal aportación que habría de consagrar a este periodo es la búsqueda de la perfección, de la representación de la contextura del hombre en perfecta armonía y escala, y de las proporciones correctas como principio de la belleza del cuerpo humano. En este sentido, los escultores griegos de la época clásica iniciaron el camino hacia la perfección, dando el primer paso que habría de llevarlos hacia el realismo y apartarlos definitivamente del sofocante estilo de los *kuroi*. Este realismo es la primera de las glorias conquistadas por los escultores clásicos, entendiéndose este término como la máxima reducción de la brecha que existe entre la imagen y el objeto representado (Bruneau, 2006:71). En este momento, los artistas se volvieron capaces de capturar las variables del cuerpo humano, sus coyunturas y articulaciones, las maneras en que se flexionan los músculos y la estructura ósea que los sostiene; e igualmente dominaron las distinciones que el género aplica en la musculatura y en la complexión de los cuerpos, así como la naturalidad en el movimiento de los miembros y en las posturas de los protagonistas.

La evolución del pensamiento y el dominio de las técnicas en la representación del cuerpo humano obligaron a los escultores a dar un paso más allá. En la búsqueda de la captura de la belleza, muchos de ellos abandonaron paulatinamente el realismo cuando comenzaron a subsanar los defectos naturales que los cuerpos de sus modelos poseían. Si las piernas les parecían proporcionalmente muy cortas, los escultores las alargaban; si el ancho de hombros no compensaba el tamaño de las caderas o el volumen de la cabeza, se aumentaban o disminuían aquellas partes que fueran necesarias para conseguir el equilibrio buscado. Todas estas modificaciones, esos ensayos de proporcionalidad, fueron conformando un corpus de conocimiento que apartó a los artistas de aquel primer realismo que rompió con los preceptos del estilo arcaico, y los condujo, inexorablemente hacia el idealismo, cuyo fin fue la representación del cuerpo humano perfecto, en total armonía y proporción entre sus partes y el todo.

Es precisamente este idealismo uno de los principales responsables de que no haya distinción de edad, raza, condición social, rasgos individuales o divinidad



Lisipo modificó el canon de Policleto al adelgazar la figura humana, alterando la proporción de 1:7 a 1:7.5.

Lisipo. *Apoxiomeno*.
Copia romana en mármol.
Museo Pío-Clementino.
Museos Vaticanos.

en las esculturas del clásico, puesto que los artistas no buscaban la representación del individuo particular, sino de un ejemplar magnífico y perfecto, que fuera la representación de todas las características físicas del género humano potenciadas hasta la magnificencia.

El paradigma en la búsqueda de la perfección del cuerpo humano lo constituye el tratado que sobre sus proporciones realizara Policleto y que ha llegado a nuestros días con el nombre de *Canon*, apenas referido de forma tangencial en una de las obras del médico griego Galeno de Pérgamo. En su *Canon*, Policleto definió varias proporciones del cuerpo humano con base en razones matemáticas, siendo la más importante aquella que establece que la altura total del cuerpo debe ser siete veces la altura de la cabeza. Se sabe que para ilustrar los preceptos del Canon, Policleto realizó una escultura que Galeno identifica con el *Doríforo*. No obstante que la dimensión del cuerpo cumple cabalmente la relación 1:7, el *Doríforo* revela otra de las aportaciones formales más importantes que la época clásica realizó al arte occidental, y que por tal motivo se ha asociado a Policleto como uno de sus creadores. Se trata del *contrapposto*, una postura del cuerpo humano erguido donde uno de los pies avanza frente al otro, lo que ocasiona que esa misma rodilla se flexione haciendo que el lado contrario de la cadera se levante por sobre su igual del lado contrario. De forma complementaria, y como consecuencia de ese movimiento en los miembros inferiores, el hombro correspondiente al pie que se adelanta se coloca a un nivel superior que el del lado opuesto, lo que origina que los ejes transversales de cadera y hombros rompan el paralelismo para mostrarse oblicuos y encontrados. Finalmente, esta oblicuidad en los dichos ejes transversales ocasiona que la columna vertebral describa un ligero movimiento en forma de "S", circunstancia que además de romper abruptamente con la frontalidad de la época arcaica, dota a la escultura de ligereza y movilidad sublimes.

No obstante, la aceptación del *Canon* de Policleto no fue del todo unánime y las obras creadas bajo este esquema fueron blanco de críticas por un sector de la sociedad que defendía la representación realista de los cuerpos:

Como la belleza del Canon deriva de una estructura aritmética y no de la reproducción fiel de un cuerpo humano real y hermoso, este enfoque ha sido llamado "idealismo" en oposición al "realismo" representado por Mirón, cuyas obras como el Discóbolo, Ladas, y el grupo de Atenea y Marsias, fueron como instantáneas

que capturaban la verdad de un breve momento. El "realismo" también estuvo representado por el escultor Demetrio de Alopeke quien "prefería la semejanza a la belleza", y por Lisipo, a quien podría incluso llamarse un "naturalista" puesto que pensaba que era mejor imitar a la naturaleza y no al arte¹⁷.

En efecto, a partir de este momento se hubo de desarrollar una dicotomía en la fundamentación de la escultura entre quienes sostenían el canon idealista de Policleteo y aquellos que cultivaron un estilo más natural donde se prefería "la semejanza a la belleza". A pesar de que los límites de esta división no fueron del todo claros y precisos, es un hecho cierto que a finales de la etapa clásica y ya en plena época del dominio macedonio sobre los territorios griegos, la escultura se alejó de esa sobriedad impersonal, ideal y sin distinciones que caracterizó las obras de los artistas clásicos, para acercarse decididamente a la captura de las individualidades, de la semejanza con los modelos, de la aparición intensiva del retrato y de cuerpos más naturales y menos ideales. Una prueba de ello es la modificación del canon que hiciera Lisipo, alterando la proporción de 1:7 a siete y media cabezas, lo que daba como resultado cuerpos más delgados y gráciles.

La escultura del periodo clásico realizó notables aportaciones al desarrollo del arte occidental, avances que se aprecian fundamentalmente en la ruptura con la frontalidad y la rigidez asfixiante del estilo arcaico, en la búsqueda de la representación precisa de la belleza del cuerpo humano, en el desarrollo de técnicas y tipologías que permitieran la representación material de esos avances del pensamiento artístico de la época y en la centralización del cuerpo humano como eje rector de la plástica y de la cultura helénicas. La época clásica es, como bien la nombró Ernst Gombrich, el *reino de la belleza*, un reino formado por un puñado de ciudades donde en menos de ciento cincuenta años se dieron los más importantes pasos en el desarrollo de las artes, la cultura y el pensamiento occidentales.

¹⁷ Traducción libre del autor a Bruneau, 2006:72 y 73.

APOLO DE KASSEL

Reproducción de una copia romana en mármol del original griego en bronce de Fidias.

Castillo Wilhelmshöhe, Museos Estatales de Kassel. Procede de una antigua villa romana en el Lacio.

*Ca. 460 a.C. (original)
197 cms. de altura.*

*Colección
Fórum Cultural Guanajuato*

La escultura conocida como Apolo de Kassel fue encontrada en el año de 1721 en las ruinas de una villa cercana al Lago di Paola, o Lago de Sabaudia, en la provincia italiana del Lacio. Se cree que este lugar fue propiedad de Domiciano, emperador romano entre los años 81 y 96 de nuestra era (Instituto Arqueológico de Gotinga, 2011). Tras su descubrimiento fue adquirida por el landgrave Federico II de Hesse-Kassel, quien la llevó en 1779 a Kassel, donde se expuso originalmente en el Museo Fridericianum. Desde 1974 se conserva en el Castillo Wilhelmshöhe como parte de las colecciones estatales (Museos del Estado de Hesse Kassel, 2011).

Tradicionalmente se ha mantenido la hipótesis de que esta escultura es una copia de la época romana del Apolo Parnopios que Pausanias apreció en el exterior del Partenón de Atenas:

Fuera del templo hay un Apolo de bronce que se dice de Fidias, que se conoce como Apolo Parnopio porque el país estaba infestado de saltamontes y el dios prometió solucionar el tema, y se dice que realmente así fue, aunque no cómo. Yo sé que en el Monte Sípilo los saltamontes fueron exterminados hasta tres veces, de las siguientes maneras, la primera vez que un gran viento se los llevó, la segunda, un exceso de calor y luego continuas lluvias las hicieron morir, y la tercera que perecieron por un violento frío que llegó de repente (Pausanias: lib. 1, cap. 24, vers. 8).

La escultura muestra al dios como un hombre joven, en la plenitud de los treinta años, concebido bajo un enérgico fundamento idealista que es común apreciar en las obras de los escultores más afamados de esta época. El protagonista sostiene todo el peso de su cuerpo sobre la pierna izquierda, mientras que la derecha aparece flexionada; en tanto que en ese mismo costado el brazo se muestra suelto, mientras que el contrario aparece doblado a la altura del codo para sostener un atributo hoy desaparecido. Esta composición, donde las extremidades opuestas se encuentran flexionadas y las restantes en tensión, es una de las características esenciales del *contrapposto*, postura que nació en esta etapa y que se ha convertido en el paradigma de la escultura clásica griega.

Existen varias hipótesis acerca de los atributos que Apolo portaba en las manos y que se han perdido, una de ellas refiere que en la izquierda portaba un arco con un par de flechas, mientras que en la diestra sostenía una rama o una corona de laurel, tal como aparece en algunas monedas de la época. Menos verosímil es aquella que señala que en la diestra figuraba un saltamontes, que haría alusión a su advocación de Parnopios (Παρνοπιος, saltamontes o langosta (Elvira Barba, 2008:160)).



LA UNIVERSALIZACIÓN DE LA CULTURA GRIEGA

El periodo helenístico, del año 323 al 30 a.C.¹

El contexto sociopolítico

Durante el desarrollo de la época clásica las ciudades estado griegas, siempre celosas de su independencia y preocupadas por imponer su hegemonía sobre sus vecinas, se vieron envueltas en múltiples conflictos armados, los que alternadamente concluían en la victoria de uno o de otro bando. Este contexto de campañas militares recurrentes entre las *polis* por la supremacía del territorio, así como el consecuente divisionismo y recelo entre ellas, fue el caldo de cultivo que habría de propiciar la conquista de los pueblos helénicos por un estado del norte que, de forma sorpresiva, sometió a todas las ciudades peninsulares y potenció la cultura griega a su mayor expansión.

El reino de Macedonia nunca había representado peligro para las *polis* griegas de la península; sin embargo, esta circunstancia cambió radicalmente hacia el año 356 a.C. cuando Filipo II ascendió al trono macedonio tras una serie de acciones que consolidaron su poder en la región. Una vez coronado rey, Filipo emprendió varias campañas militares hacia el sur con el objeto de tener el dominio de todas las ciudades estado, notablemente debilitadas por las constantes luchas entre ellas. Fue en la decisiva batalla de Queronea (338 a.C.) donde Filipo derrotó definitivamente a la liga formada por Atenas y Tebas, circunstancia que obligó a que las ciudades griegas se aliaran a Macedonia como estados tributarios, aunque conservando parcialmente su independencia.

Tras esta victoria, la ambición de Filipo se encaminó a la conquista del reino de Persia, pero la muerte le sorprendió en el año 336. Los estados griegos celebraron el deceso del rey porque suponía el fin del dominio macedonio ya que el sucesor de Filipo, su hijo Alejandro, contaba apenas con veinte años: “era sólo en muchacho” como le llamó despectivamente Demóstenes (Asimov, 1965b: 261). No pudieron haber estado más equivocados. Este muchacho estaría llamado a ser uno de los primeros gobernantes en la historia universal que habrían de consolidar bajo su dominio enormes territorios y naciones, diversos y multiétnicos, en un único imperio, anterior al romano en más de tres siglos.

Alejandro ratificó su dominio sobre los territorios helénicos que tras la muerte de su padre no tardaron en rebelarse. En el año 335 arrasó la ciudad de Tebas, humillando al mismo tiempo a los atenienses, quienes no dudaron en reconocer su autoridad, otorgándole los títulos de *Egemon* (ἡγεμόν) como supremo gobernante de Grecia, y *Megas* (μέγας) el grande.

Deméter de Cnido.
Ca. 350. a.C.
Museo Británico.

¹ La época helenística se encuentra demarcada por dos sucesos de capital importancia, el primero de ellos es la muerte de Alejandro Magno, acaecida en el año 323 a.C., mientras que la fecha terminal corresponde con la caída del último reino helenístico en manos de Roma: el reino tolemaico de Egipto cuya reina Cleopatra se suicidó en el año 30 a.C.

Una vez dominada Grecia, Alejandro se lanzó contra el eterno enemigo extranjero. En el año 334 inició la invasión de Persia, cuyo rey, Darío III, fue totalmente derrotado en Tiro, un año después. En 332 entró en el territorio egipcio, donde se le reconoció como libertador por su victoria sobre los persas y se le nombró faraón. Al año siguiente, fundó la ciudad de Alejandría en la desembocadura del delta del Nilo, que convertiría en la capital del reino. Años después regresaría a Asia, donde en 331 tomó la ciudad de Babilonia y al año siguiente, dispuso el incendio de Persépolis en venganza por la destrucción de Atenas por manos persas un siglo atrás. Finalmente, emprendió una campaña hacia la India, donde venció al rey Poros del Punjab, conquistando la región para sus dominios. De regreso a Babilonia, planeó la conquista de Cartago, pero la muerte cegó sus proyectos en 323 cuando sólo contaba con 33 años.

Con el fin de Alejandro, el imperio macedonio tenía sus días contados. Al no contar con un heredero capaz de mantener unidos sus dominios, los generales que sobrevivieron a la muerte del gobernante impusieron su autoridad en varias regiones del imperio, dando origen a los reinos helenísticos que habrían de prolongar la tradición cultural griega en esas porciones del antiguo imperio hasta la llegada y conquista de sus territorios por la República Romana.

La muerte de Alejandro dio inicio a un nuevo capítulo en la historia de Grecia, la época helenística, en la cual la cultura griega fue llevada por los macedonios a todas las regiones del imperio alejandrino, expandiendo sus usos y sus costumbres. En los siglos siguientes, la tradición griega retuvo la hegemonía en las prácticas culturales de todo el mundo antiguo, pero, a diferencia de la época anterior, los grandes desarrollos artísticos, políticos y económicos, se desplazaron fuera de la Grecia nuclear, y se trasladaron hacia las capitales de los nuevos reinos surgidos del desmembramiento del imperio de Alejandro Magno y a cargo de las dinastías instaladas en ellos: la Antigónida en Macedonia, la Tolemaica en Egipto, la Seléucida en Asia Menor y la Atálida en Pérgamo.

El desarrollo de la escultura helenística

Con la disgregación del imperio macedonio, las capitales helenísticas se convirtieron en importantes núcleos artísticos, remplazando sin contemplaciones a las antiguas ciudades griegas de la península, que habían sido, desde siempre, los semilleros del arte y la cultura helénicos. Entre todas estas transformaciones, resultó un hecho incontenible el desarrollo de nuevas formas de pensamiento que desbocaron en nuevas escuelas filosóficas, pero asimismo, en nuevas formas de representación del mundo sensible, mediante la aparición de nuevos temas, sujetos, tipologías y estilos artísticos. Como respuesta a este periodo de agitación y de cambios, las artes se transformaron de nuevo.

La escultura alcanzó un alto grado de sensualidad y de aprensión de las emociones, las imágenes se hicieron notablemente más expresivas, en las que una fuerte carga de sentimientos suplantó la eterna serenidad de los personajes de la época clásica. La sofisticación en el estudio de las consideraciones anatómicas se unió a una nueva valoración de las texturas, pero también de la sensualidad, la gracia y la voluptuosidad (Cole y Gealt, 1989:15).



El espinario.
Copia romana en mármol.
Museo Británico.

Anciana ebria.
Copia romana en mármol.
Museos Capitolinos, Roma.



Una de las principales disoluciones que desarrollaron los artistas helenísticos con respecto de la época pasada fue el rechazo paulatino del idealismo clásico, tan dirigido a la eliminación de las particularidades en aras de la representación del cuerpo humano perfecto y homogeneizado. En efecto, el pensamiento artístico helenístico evolucionó para privilegiar lo individual y específico por sobre lo universal y genérico, interesándose del mismo modo por la captura de lo momentáneo y de lo efímero, dejando de lado las escenas suspendidas en el tiempo, perennes e inmutables, de la etapa anterior.

Por primera vez en la escultura griega se aprecia una verdadera voluntad de creación, sostenida y constante, en la configuración de distinciones y particularidades de los individuos representados. Una de ellas es la diferenciación de edades que, apenas esbozada en la época clásica, alcanza notas verdaderamente sublimes en el desarrollo de temas que se han tipificado como esencialmente helenísticos. Paradigma de estas nuevas tipologías son las representaciones de niños, cuyos cuerpos no son los de un adulto en miniatura, sino que en ellos se aprecia la redondez característica de los párvulos, tal como es posible admirar en el *Niño con un ganso*¹ de Boeto de Calcedonia; así como en las esculturas de *Eros y Psique*² y el *Espinario*³, ambas de autor desconocido, en las que pueden distinguirse los cuerpos púberes de los protagonistas delineados con gran precisión. De igual manera, en el extremo opuesto del hilo de la vida puede encontrarse a la *Anciana ebria*⁴ que muestra de forma magnífica a una mujer de avanzada edad, con el rostro surcado por arrugas, que aprieta contra su pecho una jarra de vino. Finalmente, en una misma obra, los artistas de esta época fueron capaces de representar varias edades del hombre: un padre en la edad madura y sus dos vástagos, uno adolescente y el otro púber, en el grupo de *Laocoonte y sus hijos* de los Museos Vaticanos.

Además de las diferencias de edad, los escultores helenísticos también se interesaron en capturar las distinciones étnicas y raciales que distinguían a los pueblos griegos de los vecinos o enemigos.

1 Copias romanas conservadas en el Museo del Louvre, los Museos Vaticanos y la Gliptoteca de Múnich.

2 Copia romana conservada en los Museos Capitolinos de Roma.

3 Copias romanas en mármol en el Museo Británico y en la Galería de los Uffizi, así como una copia romana en bronce conservada en los Museos Capitolinos de Roma.

4 Copias romanas conservadas en la Gliptoteca de Múnich y en los Museos Capitolinos de Roma.



Escuela de Pérgamo.
Galo moribundo.
 Copia romana en mármol.
 Museos Capitolinos, Roma.

Indiscutiblemente magistrales son el *Galo moribundo*⁵ y el *Gálata Ludovisi*⁶ que muestran en ambos casos a protagonistas de origen celta cabalmente representados con la fisonomía de los pueblos galos europeos -incluso con bigote- y con los atributos que apoyan su identificación, como el *torque*, un collar hecho de hilos de oro entrelazados de forma helicoidal, como el que el *Galo moribundo* porta en el cuello (Bruneau, 2006:97).

Este ímpetu innovador, en el que la búsqueda de la individuación se convirtió en uno de los ejes rectores de la creación artística, dio como resultado el desarrollo de una tipología escultórica que por extraño que nos parezca, no había sido cultivada de forma consistente en las épocas anteriores (Gombrich, 1995:105). En efecto, el retrato aparece de forma constante sólo hasta la época helenística, hacia finales del siglo IV a.C., cuando los cambios políticos y culturales del imperio alejandrino exigieron nuevas formas de comunicación visual. Durante la época clásica no se permitía la realización de estatuas que representaran las características fisonómicas de un individuo en particular, debido a los valores éticos de las *polis* que veían en los retratos una forma de autopromoción; por este motivo, las efigies estaban reservadas únicamente a aquellos personajes que merecieran la inmortalidad por sus hechos heroicos a favor de la humanidad o por sus logros atléticos en

⁵ Copia romana conservada en los Museos Capitolinos, Roma.

⁶ Galo que se suicida tras haber matado a su esposa, copia romana conservada en el Museo Nacional Romano (Palazzo Altemps).

las justas olímpicas. Como uno de los ejemplos de esta categoría debe considerarse el grupo escultórico de la época clásica que representa a los *Tiranícidias Harmodio y Aristogitón*, realizado por los escultores Crítios y Nesiotes; sin embargo y pese a lo anterior, no parece posible que estas esculturas hayan sido creadas como retratos fidedignos de los héroes, sino que tal vez solamente se tallaron con ciertos rasgos individualizados que bastaban para hacer referencia a las virtudes del heroísmo, de la fuerza y del valor cívico⁷. El caso del busto de Pericles, realizado por Crésilas, y de algunos otros que representan a filósofos tallados por autores desconocidos, parecieran estar más apegados a una eventual semejanza con el personaje retratado; sin embargo, no escapan del principio rector que los sitúa como un reconocimiento del pueblo griego por el loable desempeño prestado a la sociedad.

Esta prohibición ética impuesta a la elaboración de retratos cambiaría de manera sustancial con el advenimiento de la conquista macedonia y de la constitución de las monarquías helenísticas posteriores a la muerte de Alejandro. En ellas, este precepto carecía de sentido ya que la forma de gobierno era esencialmente diferente: se pasó de las pequeñas repúblicas griegas a los grandes reinos unipersonales, donde el culto al monarca estaba socialmente aceptado. A partir de este momento fue posible difundir no solamente la imagen del monarca en monedas, esculturas y pinturas, sino también la de algunos benefactores de ciudades que aún vivían y de otros personajes que erigieron efigies propias en varios santuarios como un acto votivo. En efecto, el desarrollo del retrato satisfizo también una necesidad nunca antes vista: el consolidar la imagen del gobernante en las regiones más apartadas de sus reinos. En la época de las pequeñas polis griegas, el gobernante en turno era conocido por todos los habitantes del estado; sin embargo, las grandes extensiones conquistadas por Alejandro imposibilitaban la presencia del rey en la totalidad de las regiones del imperio, lo que tuvo como consecuencia la aparición de la tipología del retrato real. A partir de este momento, el retrato se vio liberado de las ataduras impuestas por la severa ética de las *polis* griegas e inició su desarrollo artístico que ha devenido siempre constante durante toda la historia de la cultura occidental hasta nuestros días.

En este universo de cambios culturales originados por la ampliación del mundo griego, es posible identificar la que resulta la más notable de las características esenciales de la escultura helenística: su marcado interés por la captura precisa del *pathos*, es decir, de los sentimientos profesados por los protagonistas en el momento de la escena descrita por el escultor. Esta captura del *momento fugaz*, como lo ha llamado Phillipe Bruneau (2006:97) es una preocupación constante a lo largo de todo el periodo helenístico, circunstancia que si bien se vio prefigurada en la época clásica por las obras de Escopas, nunca alcanzó en esa etapa la interpretación exhaustiva que los artistas helenísticos cultivaron posteriormente:

...otorgando el lugar de honor a la más efímera de las situaciones: al esfuerzo momentáneo del Gladiador Borghese; al dolor de Marsias atado al árbol y desollado vivo, al de Laocoonte y sus hijos estrangulados por la serpiente, al de los gigantes del Altar de Pérgamo, y a ese dolor de la Anciana ebria, quizás abandonada por todos, aferrada a la jarra de vino que acuna en sus brazos en lugar de un niño; y a la muerte, la muerte del Galo moribundo o a la del Gálata Ludovisi suicidándose mientras su esposa muere⁸.

⁷ Cfr. Gombrich, 1995:105.

⁸ Traducción libre del autor a Bruneau, 2006:97



La captura del momento fugaz es una de las principales características formales de la escultura helenística. En esta obra se aprecia el instante congelado en la batalla de un guerrero.

Agasio de Éfeso.
Gladiador Borghese. Ca. 100 a.C.
Museo del Louvre.

Sin embargo, es un hecho cierto que existen notables ejemplos de escultura helenística que parecieron no interesarse en la captura del *momento fugaz*, sino que prefirieron conservar algunos rasgos del academismo de la época clásica, tales como la serena belleza, la impassibilidad de los protagonistas o el efecto de los paños mojados. Estas obras, como la *Afrodita de Melos* o la *Niké de Samotracia*, muestran una corriente paralela, menos cultivada pero existente, en la que se muestra una evidente admiración por el lenguaje formal de la etapa clásica y una intención deliberada de su empleo en las nuevas esculturas. Con base en lo anterior, las realizaciones de la escultura de la época helenística parecen haberse debatido siempre entre una continuación -cada vez más débil- del lenguaje artístico del clasicismo anterior y el desarrollo de una nueva creatividad que los nuevos tiempos imponían (Bruneau, 2006:95).

Las escuelas escultóricas helenísticas

La expansión del mundo griego trajo también de la mano otro tipo de consecuencias estilísticas que el gran crecimiento geográfico de los estados obligaba. En la época clásica, el desarrollo de la escultura contó con un territorio de dimensiones reducidas, por lo que las diversas variables estilísticas se cultivaron de manera homogénea por los escultores clásicos, siendo apenas distinguibles los rasgos particulares que cada uno de ellos imprimía en sus creaciones. Esta circunstancia cambió de forma radical en la época helenística, ya que la fragmentación del gran imperio alejandrino, en los más pequeños reinos helenísticos, supuso la difusión de lenguajes estilísticos, que si bien compartían la matriz común de la cultura griega, presentaron características formales que evidenciaban el desarrollo de variantes regionales del estilo.

Por esta razón, en la época helenística más que estudiar el trabajo de los artistas individuales -de cuyos nombres han llegado muy pocos a la actualidad- se distingue la producción de las diferentes escuelas de escultura que florecieron durante esta época, cuya denominación corresponde con las capitales de los reinos helenísticos en los que se desarrollaron.

La escuela de Pérgamo, desplegada desde la capital del reino homónimo, constituye la mejor conocida de estas corrientes regionales. Los reyes atálidas de este pequeño estado, que fueron benefactores, instruidos y promotores del desarrollo de las artes y las ciencias, estaban orgullosos de sus gestas heroicas y del triunfo de la dinastía sobre la amenaza de varias invasiones de pueblos celtas -los galos o gálatas- que fueron épicamente rechazadas. Pérgamo poseía la segunda biblioteca más importante del mundo antiguo, sólo superada por la de Alejandría, y fue la sede del famoso *Asclepeion*, un centro de investigaciones y práctica de la medicina al que asistía el célebre Galeno.



Escuela de Pérgamo.
Gálata Ludovisi.
Copia romana en mármol.
Museo Nacional Romano
(Palazzo Altemps).

Por estas razones, la escultura de la escuela de Pérgamo presenta como una de sus más notables características formales el gusto por las composiciones grandilocuentes y heroicas, así como por el arrebatado sublime del gesto épico, donde los hombres batallan al lado de los dioses y los gigantes, circunstancia que redundaba en una sustancial elevación del *pathos*, donde el honor, el arrojo y la valentía frente a la muerte conforman el eje absoluto de la composición.

Atalo I de Pérgamo rechazó una primera invasión celta hacia el año 233 a.C., y para conmemorar esta victoria dispuso la realización de un monumento votivo en el templo de Atenea de la acrópolis de su capital. En él se colocaron diferentes grupos escultóricos que hacían referencia a la batalla contra los celtas, de cuyo conjunto han llegado a la actualidad las copias romanas del *Galo moribundo* y del *Gálata Ludovisi* -reseñados párrafos atrás de este catálogo- en los que no solamente se aprecia la capacidad técnica de los escultores pergamenses en la captura y distinción de los rasgos fisonómicos de la raza invasora, sino que también es evidente el interés por la expresión y la emotividad escénicas.

Un tiempo después, el rey atálida Eumenes II, emprendió la construcción de lo que sería el mayor documento de esta escuela de escultura. El espléndido *Altar de Pérgamo*⁹ fue levantado entre los años 166 y 156 a.C., acaso como un testimonio votivo en agradecimiento de las grandes batallas ganadas por los reyes pergamenses frente a galos, macedonios y seléucidas, y se constituyó, al mismo tiempo, en un gran monumento destinado a glorificar el linaje de la dinastía atálida de Pérgamo.

Sobre la posible autoría del *Altar de Pérgamo*, es nuevamente la *Historia natural* de Plinio el Viejo, quien ofrece los nombres de los escultores involucrados en este conjunto de obras: “Muchos artistas han representado las batallas de Atalo y Eumenes contra los gálatas: Isígono, Pirómaco, Estratónico, y Antígono, quien escribió volúmenes sobre su arte”¹⁰.

Esta referencia ha sido el punto de partida para que los especialistas hayan atribuido gran parte de las esculturas de este altar a Pirómaco, a quien además el *Laterculi Alexandrini* sitúa entre los primeros cuatro grandes escultores griegos de todos los tiempos, después de Mirón, Policeto y Lisipo.

⁹ La reconstrucción de la fachada principal con elementos originales del Altar se encuentra en el Museo de Pérgamo de los Museos Estatales de Berlín.

¹⁰ Versión libre del autor a Plinio: lib. 34, cap. 19, vers. 84.



Atribuido a Pirómaco.
Friso de la Gigantomaquia
del Altar de Pérgamo.
Atenea contra Alcioneo.
Ca. 156. Museo de
Pérgamo. Museos Estatales
de Berlín.

El *Altar de Pérgamo* es una monumental construcción formada por un pórtico constituido por columnas de orden jónico que está desplantado desde un gran basamento, en cuyo friso se desarrolla un espléndido conjunto de esculturas que representa la lucha entre dioses y gigantes, la *Gigantomaquia*. En ella se han empleado figuras en altorrelieve, donde algunos de sus miembros se encuentran completamente exentos del muro que les sostiene. A lo largo de toda la batalla se aprecia el estilo grandilocuente, heroico y agitado que caracteriza a la escuela de Pérgamo y que cuenta en este altar con su obra más relevante.

Otras obras de igual importancia para el conocimiento de esta escuela son el *Fauno Barberini*¹¹ y el grupo del *Sacrificio de Marsias* o *Grupo del escita*¹², ambos de autores desconocidos, pero indiscutiblemente relacionados con los cánones artísticos pergamenses.

Después de Pérgamo, la corriente regional que más ejemplares ha legado a la actualidad es la Escuela de Rodas. Tras la muerte de Alejandro, esta pequeña isla mantuvo su independencia de las monarquías helenísticas tras varios intentos de anexión por parte de ellas. Durante el siglo III a.C. floreció rápidamente gracias al comercio y su gran riqueza se reflejó en la construcción de numerosos templos y edificios civiles. Paradigma de esta escuela es el celeberrimo *Coloso de Rodas*, levantado hacia el año 292 a.C.

¹¹ Posible original helenístico conservado en la Gliptoteca de Múnich.

¹² Copias romanas del grupo dispersas por varios museos. Marsias en la Gliptoteca de Múnich, entre otros, y el esclavo escita en la Galería de los Uffizi.



Apolonio y Taurisco de Tralles.
El castigo de Dirce o El toro Farnesio.
 Ca. 130 a.C. Museo Arqueológico
 Nacional de Nápoles.

por Cares de Lindos, tal vez como una conmemoración de la victoria frente a Demetrio I Poliorcetes de Macedonia que pretendía la conquista de la isla:

Pero, sobre todo, el más admirado fue el Coloso del Sol, en Rodas, hecho por Cares de Lindos, alumno de Lisipo, antes mencionado. Esta escultura medía 70 codos de altura y pasados 66 años un terremoto la derribó, pero incluso postrada es un milagro. Pocos pueden abrazar el pulgar y sus dedos son más grandes que la mayoría de las estatuas. El vacío de sus miembros abiertos se asemeja a grandes cuevas. En el interior se ven grandes rocas, con cuyo peso se habría estabilizado su conformación. Más de doce años tardaron en terminarla y costó 300 talentos, que provinieron de las máquinas de guerra abandonadas por el rey Demetrio en el sitio de Rodas¹³.

Las características formales de la Escuela de Rodas son similares a las de Pérgamo en su gusto por la teatralidad y el evidente interés en la captura de los sentimientos y las emociones de los protagonistas; sin embargo, no se concede tanta importancia a la épica y al gesto heroico, sino que se privilegia la amplificación de las pasiones mientras que la composición se vuelve sobrecargada y notablemente dinámica (lo que incorrectamente se ha llegado a conocer como *barroco helenístico*), compuesta con base en movimientos contorsionados y curvos. Ejemplos perfectos del desarrollo de estas características es el grupo de *Laocoonte y sus hijos*¹⁴, atribuido por Plinio a Agesandro de Rodas en colaboración con sus hijos Polidoro y Atenodoro, así como el extraordinario *Castigo de Dirce*¹⁵, también conocido como *Toro Farnesio*, imputado a Apolonio y a Taurisco de Tralles por el mismo cronista antedicho.

Finalmente, la Escuela de Alejandría es un poco menos conocida que sus contemporáneas antes descritas. Tuvo como centro la capital del reino helenístico de Egipto donde gobernaba la dinastía tolemaica. Alejandría fue la ciudad más cosmopolita de todo el antiguo imperio macedonio, sede de la biblioteca más importante del mundo antiguo y del *Museion*, un notable centro de investigaciones y de enseñanza consagrado a las musas, donde asistían los más importantes sabios de la época como Arquímedes, Euclides e Hiparco de Nicea. La diversidad de nacionalidades que confluían en la capital egipcia tuvo como consecuencia que el arte de la ciudad fuera igualmente multiétnico y que reflejara temáticas que no fueron cultivadas por los otros reinos helenísticos.

En este sentido, los temas que mejor definen la escuela alejandrina son aque-

¹³ Versión libre del autor a Plinio: lib. 34, cap. 18, vers. 3.

¹⁴ Posible original griego helenístico conservado en el Museo Pío-Clementino de los Museos Vaticanos.

¹⁵ Posible original griego helenístico conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



Escuela de Alejandría.
Alegoría del río Nilo.
 Copia romana en mármol.
 Museo Chiaramonti,
 Museos Vaticanos.

llos que, derivados de explotar la aprehensión de la realidad al máximo, potencian sus creaciones al extremo del pintoresquismo, prefiriendo el desarrollo de asuntos exóticos, la inclusión de originales grotescos o extravagantes e incluso la representación de motivos callejeros. Este particular gusto por lo exótico y lo fantástico encaminó a esta escuela hacia el cultivo intenso de las alegorías y las personificaciones, tal como es posible apreciar en la notabilísima *Alegoría del río Nilo*¹⁶ que muestra a esta vía fluvial encarnada en un anciano desnudo y de generoso aspecto que se recuesta sobre una esfinge faraónica y que se hace acompañar por imágenes de fecundidad como racimos de uva y espigas de cereales, así como por una gran cantidad de infantes que representan sus afluentes y que juegan a lo largo y ancho del cuerpo del anciano.

La siguiente característica esencial que identifica la producción de la escuela de Alejandría es la continuación de la serenidad plástica de los tipos escultóricos de la Grecia clásica, especialmente aquellos atribuidos a las obras de Praxíteles.

Esta impasibilidad etérea de los protagonistas praxitelianos se ve

.....
¹⁶ Copia romana que se conserva en el Museo Chiaramonti de los Museos Vaticanos.

complementada con una tipología propia que se conoce como la *esfumatura alejandrina*, que se refiere al tallado de las superficies del mármol que parecen disolverse en algunas partes o graduarse paulatinamente para fundir unas imágenes con otras en la composición.

Esta esfumatura puede apreciarse en los pequeños niños y los lagartos que se hunden en el agua que rodea al padre Nilo en la alegoría antes descrita, o bien, en la estela conocida como *Apoteosis de Homero*¹⁷, atribuida a Arquelao de Priene.

Todas las escuelas helenísticas de escultura compartieron rasgos similares al tener como fundamento común los cánones de la época clásica; pero su importancia capital radica en haber sido los nuevos centros difusores de la cultura griega, desde los cuales los paradigmas helénicos se difundieron a todo el mundo antiguo y se convirtieron en el modelo a seguir en la cultura de estos pueblos. Por esta razón, el pensamiento de nuestro mundo occidental debe mucho a la cultura griega, tanto en materia filosófica como política y moral. De la misma forma, en el caso del lenguaje artístico:

El imperio fundado por Alejandro fue un acontecimiento de enorme importancia para el arte griego, pues hizo que se desarrollara en extensión, pasando de ser algo confinado a unas cuantas ciudades pequeñas al lenguaje plástico de casi medio mundo (Gombrich, 1995:106 y 108).

¹⁷ Posible original helenístico conservado en el Museo Británico.



LA PROLIFERACIÓN DEL RETRATO PÚBLICO

El período romano imperial del 30 a.C. al 476 d.C.

Antecedentes del arte romano

Los orígenes del poderío romano tienen su principio en un mito fundante que, como en muchas otras civilizaciones, enlaza la leyenda con la realidad con el objeto de dotar a la propia cultura de legitimidad y grandeza. De acuerdo con esta narración, Roma nació como una pequeña aldea que fue fundada por los hermanos Rómulo y Remo a orillas del río Tíber, en el centro de la península italiana, hacia el año 753 a.C.

Los primeros siglos de vida de esta pequeña ciudad se constituyeron bajo la forma de una monarquía, hasta que en el año 509 a.C. Tarquino el Soberbio fue destronado por una revuelta que instauró la República Romana, sustituyendo/y se sustituyó al rey como jefe de estado por la figura de dos cónsules, que eran elegidos anualmente y puestos paulatinamente bajo la autoridad del Senado, que en este momento cambió su función de cuerpo consultivo de la monarquía a ser, con el paso del tiempo, el principal órgano de gobierno de la República.

Bajo el régimen republicano, Roma desarrolló una exitosa política expansionista y militar, lo que para el año 270 a.C. le permitió la conquista y el dominio de todos los territorios de la península italiana, desde el río Rubicón hasta el sur. Esta hegemonía supuso la sumisión de los pueblos sabino, umbro, volsco, etrusco, samnita y helénico de Magna Grecia, pero también comprometió la asimilación de sus caracteres culturales por parte de la potencia ocupante, circunstancia que habría de colaborar efectivamente en la formación de la cultura romana y de sus formas de expresión.

Con el paso del tiempo, Roma empezó a poseer provincias fuera del territorio peninsular italiano, producto de una serie de guerras ganadas contra sicilianos y cartagineses, hacia el occidente; y contra los reinos helenísticos hacia el oriente. De esta manera, Sicilia se convirtió en la primera provincia romana hacia el año 241 a.C., mientras que Cerdeña y Córcega lo harían diez años después y las provincias hispánicas no se establecerían sino hasta el año 197 a.C.

Tras haber conquistado los territorios occidentales, los ojos de la República se posaron en las riquísimas monarquías helenísticas del oriente, herederas de la tradición griega y del vasto imperio de Alejandro Magno. La primera campaña romana se dirigió contra el reino macedonio, bajo cuyo dominio se encontraban las antiguas *polis* griegas. La conquista romana de la península helénica se concretó a lo largo de cuatro campañas militares, que se conocen con el nombre de Guerras Macedónicas. La última de ellas obligó la reducción del reino de Macedonia y de la gran mayoría de las antiguas polis griegas al rango de provincia romana en el año 146 a.C., cuando además sufrieron la terrible humillación que supuso el saqueo y la destrucción de Corinto por la República en ese mismo año. A partir de este momento, la suerte estaba ya definida para el levante helenístico, puesto que en el año 133 a.C. murió el último rey atálida de Pérgamo quien, en su testamento, legó el reino a Roma, y lo convirtió, posteriormente, en la provincia de Asia. Igual destino ocurrió con

*Sarcófago de Seainti Hanunia
Tlesnasa. Ca. 150 a.C.
Terracota policromada.
Museo Británico.*

el imperio seléucida quien no tardó en caer bajo el poder latino, e instauró las provincias de Siria en 64 a.C. y de Judea, al año siguiente. Finalmente, el dominio romano sobre los reinos helenísticos concluyó en el año 30 a.C. con el suicidio de la última reina tolemaica de Egipto, la legendaria Cleopatra, a quien había derrotado Octavio un año antes en la batalla de Accio, con lo cual se instituyó la provincia egipcia al año siguiente.

En esta amplia ocupación desarrollada por la República hacia todos sus territorios vecinos es posible distinguir algunos denominadores comunes, de los cuales, el que más importancia reviste para este estudio, es la notable admiración que desplegaron todos los pueblos conquistados hacia la nación griega, a la que identificaron como foco de civilización y de cultura. Esta circunstancia es particularmente notable en el pueblo etrusco, cuyo arte estuvo influido durante varios siglos por aquel desarrollado en las regiones de Corinto y Ática, primero, y en los reinos helenísticos, después. En este sentido, escenarios similares al del pueblo etrusco pueden encontrarse en todos los territorios dominados por los romanos, en los que el arte griego fue siempre el lenguaje plástico más influyente. En efecto, artistas y artefactos helénicos fueron importados en grandes cantidades a esas otras culturas, donde se les estudió y se les copió, pero donde también se fusionaron con caracteres culturales propios y de otras civilizaciones vecinas. A dondequiera que los romanos dirigieran sus conquistas, habrían de encontrarse con el lenguaje artístico de los griegos: Etruria, Umbria, Magna Grecia, Sicilia, Macedonia, Siria, Pérgamo y Egipto.

Sin embargo, parece posible que el primer encuentro verdaderamente significativo de la República con la cultura griega se efectuó en el primer tercio del siglo III a.C. cuando se emprendió la conquista de las colonias helénicas del territorio de Magna Grecia, ubicadas en los límites meridionales de la península itálica, constituidas en pequeñas ciudades-estado, de forma similar a las *polis* de la Grecia nuclear:

Desde que derrotara a Pirro y absorbiera a las ciudades griegas de Magna Grecia, Roma quedó expuesta a las bellezas y atractivos de la cultura griega. Las familias nobles romanas hacían educar a sus hijos por griegos. Y esos hijos, una vez que aprendían griego, leían literatura e historia griegas y se enamoraban de ellas (Asimov, 1965a:150).

Esta admiración romana hacia la cultura y las manifestaciones artísticas de los griegos tuvo una de sus principales facetas en la avidez republicana por hacerse de obras de arte helénicas -aunque fueran solo copias- para ornamentar sus palacios, villas y jardines. El coleccionismo romano, como ya se ha comentado en otra sección de este trabajo, fue importantísimo para la historia del arte occidental, ya que gracias a él han llegado a nuestros días las imágenes de múltiples obras de arte griego a las hoy sólo conocemos por las copias romanas que de ellas se hicieron. Los empeños romanos por la obtención de arte griego, especialmente de esculturas, se desarrollaron de forma especial a partir de este siglo III a.C. y perdurarían durante toda la época helenística y hasta los primeros siglos de la época imperial, cuando Roma ya había diseñado un estilo propio que abrevaría principalmente de las fuentes griegas clásicas, pero también de otras tipologías locales en menor medida, como etruscas, egipcias y mediterráneas.

Los artistas helenísticos viajaron a Roma para establecer allí sus talleres, en tanto que las obras griegas eran transportadas en grandes cantidades como botín de guerra. Ciertamente, durante los primeros siglos de la civilización romana, únicamente el arte helenístico fue el centro de toda la admiración y la superioridad de los griegos fue sobrestimada (Barral i Altet, 2006:154).

Sin embargo, a lo largo de los siglos ha sido un error, a todas luces injusto, señalar que el arte romano es sólo una copia del griego. Este absurdo es tan grande como afirmar que la cultura romana es, de la misma manera, una flagrante copia de la cultura helénica. Un ejemplo de estas aseveraciones, falsas y reduccionistas, puede encontrarse en la noción que afirma que el panteón romano constituye solamente una adaptación de los caracteres de las divinidades griegas, sin tomar en cuenta el gran conjunto de dioses y potestades que fue aportado por las mitologías locales a la teología romana¹.

En este sentido, es innegable que la cultura y los valores griegos influenciaron notablemente el curso de la identidad del pueblo romano; sin embargo, es preciso mencionar que no fue la única influencia externa que asimilaron y que aún con ella presentaron diferencias sustantivas de gran importancia, impresas tanto por el carácter propio del pueblo romano como por las necesidades culturales que el devenir histórico les exigió.

El arte romano ha sido frecuentemente considerado menos importante que el arte griego, y el neoclasicismo ayudó a diseminar la noción de que el idealismo griego fue superior al realismo romano. Por largo tiempo hubo un fuerte rechazo a considerar el arte romano en su propio derecho y no como un pálido reflejo del arte griego, quien fue considerado como intelectual, abstracto y filosófico, mientras que el arte romano se etiquetó como mundano, concreto e histórico. Estas profundas diferencias conceptuales pueden ser apreciadas en las representaciones bélicas, batallas y victorias sobre pueblos extranjeros. En las imágenes de estos eventos, los griegos empleaban mitos, en los que los combatientes más civilizados, el elemento objetivo de la narración, estaban destinados a lograr la victoria; las imágenes muestran luchas entre dioses y gigantes, centauros y lápitas, y griegos y amazonas. En el arte romano, el mito y la religión dan paso a la realidad histórica representada en la narración, tradicionalmente mostrada en columnas triunfales. Este contraste entre las representaciones abstractas y los relieves, algunas veces considerados casi cinematográficos en la narración de los eventos, claramente demuestran los objetivos y las diferencias simbólicas entre estas dos formas de expresión artística.²

Este realismo es acaso una de las más importantes diferencias sustanciales entre las manifestaciones artísticas griegas y romanas. Los griegos estaban cautivados por las gestas de los

¹ Baste señalar en este caso que la diosa romana Minerva posee semejanzas más estrechas con la diosa etrusca Menrva que con su contraparte griega Atenea. Igualmente importante es el caso del dios Jano, así como el de muchas otras deidades menores romanas, que son creaciones estrictamente latinas, por lo que no tienen contrapartes similares en el panteón helénico.

² Traducción libre del autor a Barral i Altet, 2006:147

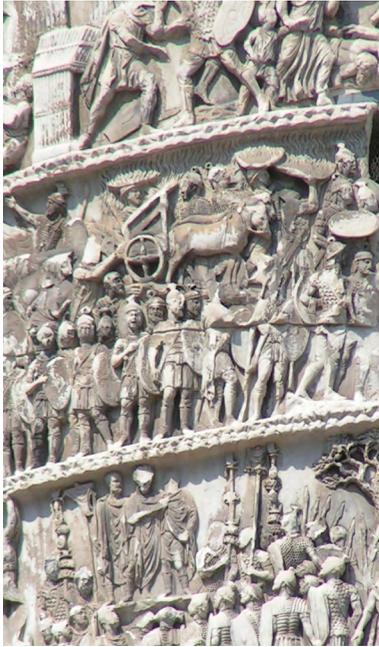
dioses y de sus héroes míticos, de ahí que su narrativa artística siempre refleja una mezcla de realidad con fantasía, donde las escenas representadas siempre terminan haciendo referencia a un pasado sobrenatural, a un antecesor de origen olímpico o a la idealización del género humano con base en cánones de perfección divina. Por el contrario, los romanos no privilegiaban su pasado como lo hicieron los griegos, sino que estaban notablemente orgullosos de su presente como supremos conquistadores de todos los territorios de la península italiana y los contornos del Mediterráneo. Su dominio no se debía a los dioses, sino a la superioridad demostrada en batalla de soldados y generales romanos. En esta cultura de honor y triunfos militares no cabía el gusto romántico de los griegos por la perfección, la idealización y la intercesión divina; sino la descripción pormenorizada de los eventos, donde cada escena, cada cuadro de imágenes, cumplía su parte en la narración de la gloria romana del suceso.

Es muy posible que, tanto el gusto estético como la habilidad técnica de la captura del realismo, haya sido heredada a los romanos por el pueblo etrusco, cuyo arte, si bien estuvo influenciado de igual forma por los cánones griegos, nos ha legado importantes testimonios de su carácter particular. Etruria fue un pueblo esencialmente marítimo, cuyo comercio con oriente le permitió establecer nexos importantes con las polis griegas de la península de quienes recibieron una fuerte influencia estilística y cultural. No obstante lo anterior, el pueblo etrusco ofreció una diferencia sustantiva con la Grecia antigua en el empleo que hubo de dar a sus manifestaciones estatuarias. A diferencia de los griegos, y con base en los vestigios que de ella se conocen, la cultura etrusca fue predominantemente funeraria, circunstancia que puede apreciarse de forma clara en el sólido desarrollo de tumbas y sarcófagos:

El etrusco teme a sus dioses, misteriosos y secretos, y teme por tanto a la muerte. Su defensa consiste en hacer ver que no ha muerto, que sigue viviendo en el más allá. De ahí que el deber del artista sea, por una parte, reproducir fielmente los rasgos del difunto y, por otra, recrear en el mundo subterráneo la alegre seguridad cotidiana. (Fernández Torregrosa, 1976: II-171).

Ejemplos de esta preocupación etrusca por la reproducción fidelísima de las facciones del difunto pueden encontrarse en muchos museos de la península italiana, entre ellos destaca el *Sarcófago de Seinti Hanunia Tlesnasa* (s. II a.C.) conservado en el Museo Británico. En este sentido, es muy posible que este antecedente etrusco haya sido el fundamento primigenio formal de la obsesión del arte romano por la captura de la realidad que, andando el tiempo, habría de dotar al arte occidental de una de las más importantes tipologías artísticas de todas sus épocas: el retrato público y la propaganda oficial.

En resumen, y como resultado de la acción expansionista de la República, el arte romano se nutrió de todos los antecedentes culturales de los pueblos a los que sometió. Entre



Detalle de los relieves de la columna de Marco Aurelio.
Ca. 193. Piazza Colonna. Roma.

La familia de Augusto en procesión.
Relieves del Ara Pacis. Ca. 9. Mármol.
Museo del Ara Pacis, Roma.



ellos, es preciso reiterar que la cultura griega se convirtió en la principal aportante de tipologías artísticas, pero que de ninguna manera fue la única fuente de la que abrevaron los romanos para la conformación de sus propios estilos y manifestaciones. La preferencia por el relieve histórico y narrativo, la evocación de caracteres artísticos de épocas previas, el sentido de la adaptación, la integración de la escultura en la arquitectura y la individualización de los retratos son algunos de los aspectos que definen de mejor manera las características fundamentales de la escultura romana durante las épocas republicana e imperial (Barral i Altet, 2006:148).

El desarrollo del retrato como reflejo del realismo romano

Los romanos utilizaron el retrato de forma esencial para el cumplimiento de dos fines suplementarios: la aclamación de los individuos aún vivos y la conmemoración de los muertos. Ambas vertientes fueron heredadas, en principio, por la cultura griega a través de los reinos helenísticos, pero también se vieron complementadas por algunas tradiciones locales, tal como lo fueron las prácticas funerarias del pueblo etrusco, expuestas en párrafos anteriores. De esta manera, la ejecución y colocación de esculturas destinadas a la glorificación de personajes en vida siempre tuvo carácter público, ya que implicaba connotaciones económicas, sociales y, principalmente, políticas. Por el contrario, la escultura funeraria fue de consumo fundamentalmente privado ya que sólo incumbía a los familiares de la persona fallecida.

El retrato personal, concebido con el objetivo intrínseco de capturar con ciertos grados de semejanza la fisonomía del protagonista, aparece en el mundo grecolatino alrededor del siglo V a.C. Posteriormente, la época helenística se torna no sólo más permisiva sino que incluso fomenta la producción de retratos de personajes relevantes, como es el caso de las múltiples estatuas de Alejandro Magno, elaboradas en vida del gobernante y ejecutadas con el fin de llevar su imagen a todos los rincones de su imperio. Durante todo este tiempo, la brecha de la semejanza del retrato con el personaje fue cerrándose de forma paulatina e irreversible, hasta alcanzar en la época romana notables grados de igualdad en la captura de la fisonomía e incluso en el carácter del protagonista (Barral i Altet, 2006:167).

No obstante lo anterior, el realismo en las representaciones de los retratos romanos no es la única diferencia que los separó de la escultura griega clásica y de la helenística. Existe también la distinción fundamental consistente en que el retrato romano nunca representó a sus protagonistas con la desnudez propia de la Grecia antigua.

En efecto, el desnudo humano perdió las connotaciones de heroísmo, fuerza y belleza que adquirió en la época clásica, puesto que en la tradición romana su propia cultura estableció otros lenguajes simbólicos para la representación de esos mismos valores. La fuerza, la valentía y el heroísmo

de los personajes se medían con base en la pericia militar y en el número de batallas y territorios ganados; sólo así se explican las grandes series *casí cinematográficas* que se aprecian ascendiendo helicoidalmente por los fustes de las columnas de Trajano y de Marco Aurelio (113 y 193 d.C. respectivamente). Adicionalmente, los romanos desarrollaron imágenes simbólicas que referían una condición suplementaria que no poseyeron los retratos griegos. El valor del buen gobernante se convirtió en una cualidad más a destacar en los retratos oficiales romanos, al que -a la muerte de César y el ascenso de Augusto como *Princeps e Imperator*- se añadió también el atributo de divinidad en el caso de los retratos imperiales. Ejemplos paradigmáticos de ambas circunstancias se aprecian en los relieves de la *Ara Pacis* erigida en tiempos de Augusto (ca. 9 a.C.) para honrar la paz traída a la República tras sus victorias militares en Hispania y Galia, y en el *Augusto de Prima Porta* (ca. 20 d.C.) estatua del emperador de tipo militar erigida por el Senado para su veneración seis años después de su muerte.

El culto a la persona del emperador se tradujo en una nueva función que la escultura debía cumplir cabalmente, para lo que hubo de valerse de lenguajes que nunca habían sido empleado en las épocas anteriores:

Posteriormente, cuando Roma se convirtió en un imperio, el busto del emperador siguió siendo contemplado con religioso temor. Sabemos que cada romano tuvo que quemar incienso delante de ese busto en señal de fidelidad y obediencia, y que la persecución de los cristianos se inició por la negativa de éstos a aceptar esta exigencia [...]

Lo extraño es que, pese a esta solemne significación de los retratos, los romanos permitiesen que fueran realizados por los artistas con mayor verosimilitud y menos intentos halagadores de lo que los griegos intentaron nunca. Acaso emplearon mascarillas en ocasiones, adquiriendo así su sorprendente conocimiento de la estructura y los rasgos de la cabeza humana. Sea como fuere, conocemos a Pompeyo, Augusto, Tito o Nerón como si hubiéramos visto sus rostros en los noticiarios. No hay propósito alguno de halago en el busto de Vespasiano, nada que pretenda conferirle la imagen de un dios (Gombrich, 1995:76).

En efecto, el atributo de divinidad con que se dotaba a las imágenes imperiales no era un símbolo relacionado con las características imágenes divinas de los griegos, ideales, imperturbables y perfectas; sino que en la época romana la efigie del emperador debía representarlo con sus propios rasgos fisonómicos, determinando su individualidad y diferenciándolo de otros emperadores pasados o venideros. Era a ese emperador en particular, con el semblante personal bien definido, al que los romanos debían ofrendar sus votos de respeto y obediencia; no se trataba de una deidad olímpica inalcanzable, sino de un dios vivo que requería la lealtad de todos los habitantes del imperio romano.

El realismo romano alcanzaba ya los límites de la practicidad. Atrás había quedado la búsqueda del canon ideal de los griegos, suplantada ahora por la precisión en la captura



Augusto de Prima Porta.
Ca. 20. Mármol.
Museo Chiaramonti,
Museos Vaticanos.

de los rasgos fisonómicos del personaje vivo e individual. La estatuaria épica griega, tan afecta a las batallas olímpicas de dioses y de sus sobrenaturales oponentes quedó olvidada ante el triunfo de la narración histórica y la objetividad de los hechos romanos. El idealismo griego cayó definitivamente ante el vigoroso realismo romano, el canon ante la praxis y la poiésis frente a la hegemonía militar.

La admiración hacia la belleza del cuerpo humano ya nunca volvería a tener la importancia que le confirieron los griegos de la época clásica. A partir de la consolidación del imperio romano, tras su caída y durante los estilos de casi diez siglos de la Edad Media, el cuerpo humano no recuperó su papel preponderante en la cultura occidental sino hasta el siglo XV con la institución del humanismo en el renacimiento italiano, cuyos pensadores -notablemente antropocéntricos- buscaron en la antigüedad clásica las fuentes de inspiración cultural, haciendo *renacer* los conceptos y los cánones del mundo griego.

GOBIERNO DEL ESTADO DE GUANAJUATO

Héctor López Santillana, Gobernador del Estado de Guanajuato

El Gobierno del Estado de Guanajuato
a través del Fórum Cultural Guanajuato
agradece a

Roberto Plasencia Saldaña
Grupo Flexi

la donación de las reproducciones
que conforman esta exposición

FÓRUM CULTURAL GUANAJUATO

Consejo Directivo

Presidente Héctor López Santillana, Gobernador del Estado de Guanajuato

Vocal Ejecutivo Juan Antonio García Ramírez

Secretario Luis Serrano Espinoza, Director General del Fórum Cultural Guanajuato

Consejeros José Manuel Cabrera Sixto, Rector General de la Universidad de Guanajuato; Juan Alcocer Flores, Director General del Instituto Estatal de la Cultura; Ricardo Sheffield Padilla, Presidente Municipal de León; Gilberto Enríquez Sánchez, Secretario de la Gestión Pública.

Consejeros Ciudadanos Roberto Plasencia Saldaña, Mariano González Leal, David González Flores

Directora de Vinculación y Programación Nora Delgado Magaña

Directora Administrativa Blanca M. Cortés Hernández

Director del Teatro del Bicentenario Alonso Escalante Mendiola

Coordinadora Jurídica Blanca Estela Rodríguez Chávez

Coordinadora de Comunicación Social Karla Martínez Trejoluna

Coordinador de Planeación Estratégica Ian Kornhauser Obregón

Contraloría Interna Beatriz Eunice Rodríguez Chong

Museo de Arte e Historia de Guanajuato

Consejeros Ciudadanos del Comité Técnico Mariano González Leal, Presidente; Ricardo Torres Álvarez, Daniel Malacara Hernández

Directora del Museo de Arte e Historia de Guanajuato Amelia Chávez Padilla

Coordinaciones Francisco Javier Romero Ramos, Exposiciones; Marco Antonio García González, Operaciones; María Eugenia Chávez Hernández, Servicios Educativos

El canon griego

La exposición

Curaduría Luis Serrano Espinoza, Ricardo Torres Álvarez, Amelia Chávez Padilla

Producción escultórica Silvano Bertolin

Registro de obra, museografía y montaje Francisco Javier Romero Ramos, Oscar Lara Chávez, Israel de Jesús Arenas Ávalos

Diseño gráfico Arlette Ramírez Aceves

Logística Ian Kornhauser Obregón

El catálogo

Investigación y textos Luis Serrano Espinoza

Coordinación editorial Nora Delgado Magaña

Diseño editorial Eurídice Vázquez Herrera

Fotografía David Romero

GOBIERNO DEL ESTADO DE GUANAJUATO



FORUM CULTURAL GUANAJUATO
Museo de Arte e Historia de Guanajuato

Prol. Calzada de los Héroes No. 308, col. La Martinica León, Gto.
Tel. (477) 104.11.00 <http://forumcultural.guanajuato.gob.mx>