

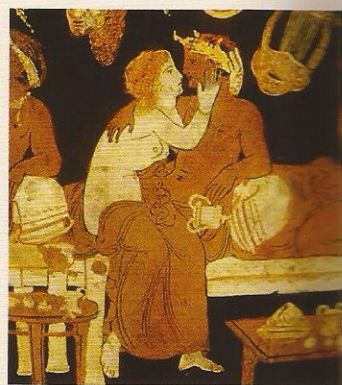


Mujer y sociedad en la Grecia clásica

En la Grecia clásica la mujer mantenía un perfil subordinado al hombre, pero el papel femenino también estaba al servicio de la comunidad política y tenía gran importancia para la sociedad.

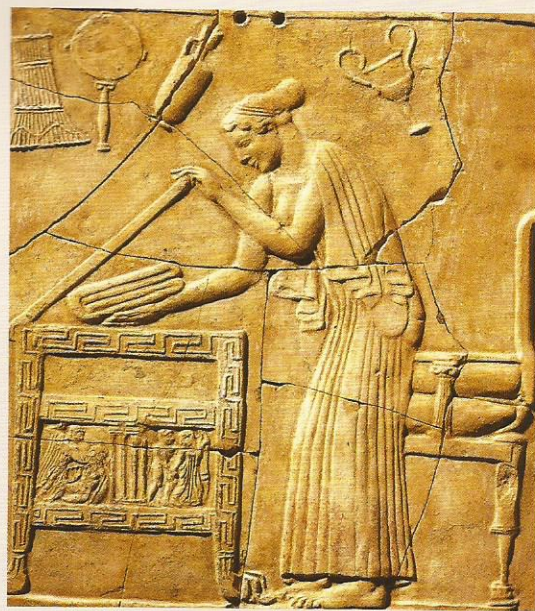
La principal misión de la mujer en la Grecia clásica era procrear y perpetuar la comunidad a través de los hijos, y su papel más destacado era la buena administración de la casa familiar, el *oikos*, la unidad socioeconómica básica de la ciudad antigua. Para ello, se educaba a la mujer en las artes prácticas útiles a tales fines y en las ciencias morales que la hacían acreedora del respeto de

sus conciudadanos. Hay quien afirma, como el profesor V. D. Hanson, que la *polis* clásica nació a partir de la fragmentación del suelo y del trabajo agrícola en unidades familiares, que obtenían un lote de tierra para el cultivo (*kleros*). La transmisión de ese lote a través del matrimonio era fundamental para la cohesión social. La figura femenina, más allá de la función reproductiva, debía tutelar en el



Las hetairas

Estas cortesanas eran mujeres independientes, que gestionaban sus propios bienes, pagaban impuestos y, a veces, ejercían una gran influencia pública. En la imagen, detalle de una crátera realizada hacia 340 a.C. (Museo Arqueológico Nacional, Nápoles).



Actividades permitidas

Una vez casadas, las atenienses quedaban al cuidado de la casa familiar y se prodigaban en visitas al mercado, el teatro y los festivales, aunque su participación en el ámbito público estaba limitada a las celebraciones religiosas. En las imágenes, una danza fúnebre desarrollada exclusivamente por mujeres en una pintura del siglo IV a.C. (Museo Arqueológico Nacional, Nápoles), y una escena doméstica en un relieve del siglo V a.C. (Museo Nacional de la Magna Grecia, Reggio Calabria).

ámbito de lo privado el buen funcionamiento del *oikos*.

Por otra parte, la educación de las niñas tenía lugar en el seno de la familia, ya que no existían en Atenas escuelas para muchachas. Una futura buena madre debía tener nociones de literatura, matemáticas, religión y moral tradicional (Homero era la escuela de todos los griegos). La alta cultura, sin embargo, les estaba normalmente vedada y las mujeres también eran excluidas de las cenas de los hombres, los *simposios*, en los que se cultivaba la conversación amical, la filosofía y la recitación de versos.

Respecto al ámbito público, la falta de información en las fuentes antiguas sobre el papel de la mujer en la sociedad griega ha llevado a veces a menospreciar su importancia en el funcionamiento de la ciudad. Pese a que la *polis* no contaba con las mujeres para el desarrollo de magistraturas políticas o para las asambleas pú-

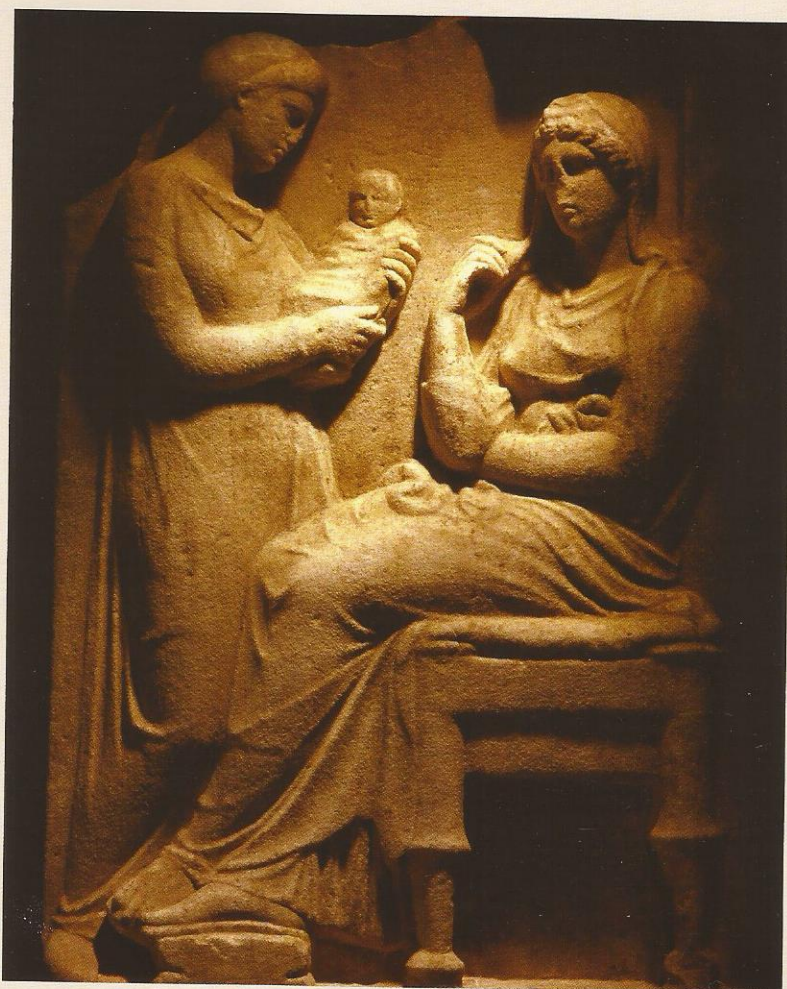
blicas, aquellas tenían un papel crucial en la vida religiosa de la ciudad. Como es bien sabido, religión, sociedad y política estaban indisolublemente unidas en la Atenas clásica; la presencia de la mujer en puestos sacerdotales, o en los cultos y rituales de ciertas festividades (Panateneas, Apaturias, Antesterias, Gamelias, etc.), puede ser un indicio de su relevancia pública en este ámbito.

La mujer en Esparta

La situación de la mujer en Grecia no era en absoluto uniforme y ya en la Antigüedad se contraponían las libertades de las mujeres espartanas a la situación subordinada de las atenienses. La oligarquía espartana permitía una mayor autonomía a la mujer, lo cual se refleja en las leyes de la ciudad y en la posibilidad de heredar, disfrutar de propiedades y ocuparse de actividades comerciales. Las mujeres espartanas recibían una educa-

ción parecida a la de los hombres en lo que a formación literaria, musical y deportiva se refiere. Eran educadas en congregaciones femeninas por tutoras de mayor edad. Su atuendo, el *peplo dorio*, también se asemejaba al de los hombres. Las jóvenes recibían un completo entrenamiento físico que las capacitaba para su importante función social: engendrar hijos fuertes para el ejército espartano.

Las espartanas estaban destinadas y obligadas por ley, como los espartanos, al matrimonio y a la perpetuación de la raza. Para liberar a las mujeres de la servidumbre del trabajo en el hogar, de modo que se pudieran dedicar a la educación de sus hijos, contaban con esclavas a su disposición. En paralelo con otras ciudades griegas, la principal finalidad de la mujer era la procreación de hijos y su educación hasta que a los siete años los niños pasaban a ser formados por el Estado. Las mujeres espartanas tampoco po-



Matrimonio y dote

El momento culminante para que la mujer alcanzase su máximo estatus en Atenas era el del matrimonio legítimo, la *engysis*, un ritual legalizado por el que pasaba a depender del *oikos* del padre al del marido, al que era entregada por contrato y con una dote para que engendrara hijos y se ocupara de las tareas que le correspondían legalmente. El matrimonio no era producto de una relación amorosa o romántica, sino una mera transacción legal entre el padre de la novia y el marido, por el que aquel daba a su hija con una dote. Este movimiento, de un *oikos* a otro, estaba estipulado en la legislación y en los ritos griegos con gran solemnidad. Las muchachas se casaban normalmente al llegar a la pubertad, mientras que los hombres contraían matrimonio a una edad más avanzada, entre los veinte y los treinta años. La dote consistía en una suma que administraba en usufructo el marido, quien debía devolverla en caso de divorcio, ya fuera éste por mutuo acuerdo o porque el marido repudiaba a su esposa, la cual podía ser obligada por su esposo o por su padre a casarse con otro hombre. En la práctica, la mujer ateniense estaba siempre bajo la tutela jurídica de un hombre, ya fuera el padre o uno u otro marido. Incluso en caso de viudedad se podía dejar estipulado en el testamento el futuro nuevo marido de la mujer. Un tutor (*kyrios*), figura jurídicamente determinante para la mujer, era su representante en todos los asuntos legales ante la ciudad. En la imagen, estela funeraria griega del siglo IV a.C.: la mujer que sostiene al niño posiblemente sea una esclava, y la mujer sentada, su señora.

deroso Pericles. Quién sabe si éste fue el origen de todos los malévolos rumores que se vertieron sobre ella.

En efecto, las mismas fuentes antiguas que la retratan con desprecio regentando un burdel podrían ser, según diversos estudiosos, simplemente infundios difamatorios que pretendían dañar la memoria del político ateniense. Se suele fechar el comienzo de su relación alrededor del año 445 a.C. Pericles ya estaba casado cuando se conocieron, y tenía dos hijos: Jántipo y Páralo. Tras divorciarse, Pericles habría pasado a vivir con Aspasia, tomándola como amante o como esposa legítima. Aspasia le dio un tercer hijo, de nombre Pericles, conocido como Pericles el Joven, que nació entre 445 y 440 a.C. (éste llegaría a ser estratega y sería ejecutado tras la batalla de las Arginusas). Cuenta Plutarco en su *Vida de Pericles* que el estratega ateniense se enamoró de Aspasia más por su talla intelectual que por sus encantos físicos.

En casa de Aspasia se reunían conocidos filósofos, como Sócrates, junto a artistas, poetas y médicos para tener el placer de debatir con ella. Alguno de los asistentes llevaba incluso a su mujer para que escuchase hablar a Aspasia; llama la atención este dato, pues según estos mismos testimonios su casa no era precisamente de las más decentes para una mujer casada. Pero es bastante cuestionable el tipo de establecimiento que regentaba Aspasia: ¿academia, salón de sociedad o burdel? En todo caso, y como afirma Plutarco, «esta mujer logró que los filósofos hayan hecho de ella una no despreciable mención». Y es cierto que en la historia de la filosofía griega hay varias menciones destacadas a Aspasia, sobre todo en las obras de los discípulos de Sócrates, como Platón y Jenofonte.

Pero además de ser una figura clave del mundo intelectual, Aspasia pasó a la posteridad como una mujer influyente en la política de su tiempo. Sin duda, además de filosofía, arte y sofisticación, hay que dar por seguro que en su casa se trataban también asuntos políticos. Erano los agitados años anteriores a la guerra del Peloponeso, que enfrentó a Atenas y Esparta, e inesperadamente una mujer, de fuerte ascendente sobre el más grande de los generales de una de las dos potencias, obtenía una posición de influen-

Mujer y clase social

En general, las atenienses vivían en el gineceo (es decir, la parte de la casa dedicada a las mujeres, donde tejían, cocinaban y cuidaban y educaban a los niños), práctica que está atestiguada en diversas fuentes, como el orador Lisias o el historiador Jenofonte. La notable excepción la constituyen las *hetairas*, cuyo propio nombre (en griego, *hetaira* significa «compañera») apunta ya a un cierto plano de igualdad con los hombres impensable para las mujeres casadas. Otros grupos importantes de población femenina en Atenas eran las mujeres de extranjeros y las esclavas. Las primeras debían de gozar de una relativa libertad; muchas de ellas, con educación y recursos, podían acabar como cortesanas o *hetairas*, consiguiendo una posición relativamente desahogada en comparación con la de las mujeres casadas. Otras veces, dependiendo de las circunstancias económicas, podían ejercer la prostitución en condiciones deplorables. En cuanto a las esclavas, éstas constituían el grupo más desfavorecido, careciendo totalmente de derechos legales. En la imagen, una escena de gineceo protagoniza la decoración de una cerámica griega del siglo v a.C. (Museo del Louvre, París).



cia en la esfera política internacional. Aunque, de nuevo, es posible que también haya que atribuir esta fama a la tradición adversa hacia su persona.

Los hechos, que refiere el historiador Tucídides, son que en 440 a.C. Mileto estaba en guerra con la isla de Samos y pidió ayuda a Atenas. Ésta, a instancias de Pericles, intentó mediar en el conflicto, pero Samos lo rechazó, por lo que el estratego consiguió que se aprobara por ley el envío de una expedición de castigo contra la isla del Egeo. Y junto a la historia viene de nuevo la anécdota: según Plutarco, Pericles hizo enviar esta expedición para complacer a su Aspasia, oriunda de Mileto.

Objeto de rumores de todo tipo, Pericles y Aspasia tuvieron que afrontar varias acusaciones en los tribunales promovidas por sus enemigos políticos en los momentos previos al estallido de la guerra; los cargos eran varios: corrup-

ción, perversiones, impiedad. Ninguno de estos procesos, que tuvieron lugar hacia 433-432 a.C., prosperó, pero seguramente tuvieron como resultado que Aspasia se ganara aún más la animadversión de gran parte de la ciudadanía. El estallido de la guerra del Peloponeso fue quizá el momento de peor fama de Aspasia, a la que parte de la población culpaba de esta guerra. Una de las causas del comienzo de la contienda fue el decreto contra Mégara. Esta ciudad había desertado de la alianza con Atenas, por lo que se promulgó un decreto que prohibía a todos los puertos proatenienses el comercio con ella. Mégara pidió ayuda a Esparta, lo que prendió la llama de la guerra. Pero el pueblo y su anecdotario lo interpretaba a su manera; a ello alude el comediógrafo Aristófanes cuando dice que «toda Grecia estaba en llamas por culpa de tres putas», refiriéndose a Aspasia y a otras *hetairas* de su

«casa», que habrían sido supuestamente raptadas por megarenses.

Tras la muerte de Pericles, Aspasia se casó de nuevo con Lisicles, político y militar ateniense, y tras la muerte de éste en combate, en 428 a.C., se pierde la pista histórica de tan extraordinaria mujer. No sabemos la fecha de su fallecimiento, que tal vez coincidiera con la derrota definitiva de Atenas frente a Esparta en el año 404 a.C. y que, seguramente, fuera anterior a la ejecución de su amigo Sócrates en 399 a.C. En cualquier caso, la desaparición de Aspasia de la escena ateniense coincide con el fin del siglo más brillante de esta ciudad. Así, discretamente, y con la propia extinción del poder y la gloria de Atenas, se esfumaba el rastro de una gran personalidad femenina con una enorme influencia política y cultural, que demuestra que el papel de la mujer en la Grecia antigua podía llegar a alcanzar una relevancia extraordinaria.

EL ARTE GRIEGO

Para comprender el arte griego, debemos entender sobre todo la vida cultural, civil y también política de los griegos. Las ciudades-estado eran gobernadas por la clase aristocrática, culta y apasionada por el arte.

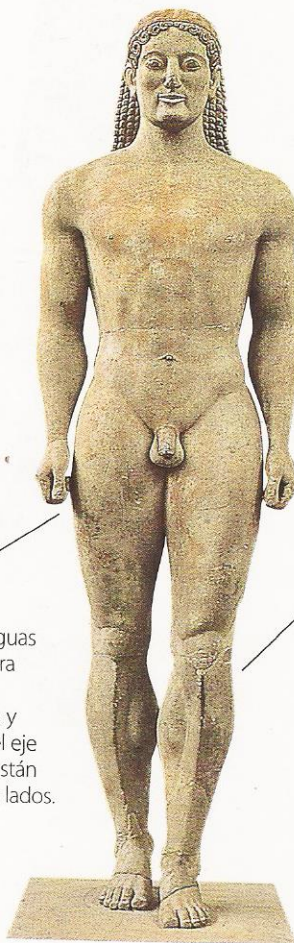
El valor del hombre como individuo aparece ya resaltado en los poemas homéricos escritos en el siglo VIII, y esta concepción humanista se refleja en todo el arte figurativo griego.

En la escultura dicha concentración en el hombre se manifiesta en la realización de estatuas en las que éste aparece en la plenitud de la vida: la juventud.



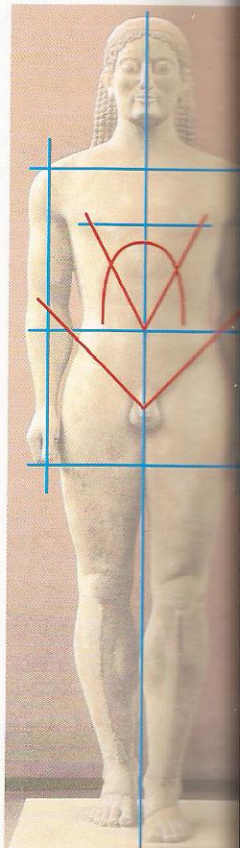
2. Estatua egipcia.

Las esculturas griegas más antiguas son esquemáticas y su estructura deriva de las estatuas egipcias. Aparecen en una postura rígida y frontal, la cabeza alineada con el eje vertical del cuerpo. Los brazos están rígidamente alineados a ambos lados.



1. Estatua de *kuros* de Anavyssos s. IV a.C. (Museo Arqueológico, Atenas). A la derecha, esquema compositivo de la misma estatua.

La desnudez absoluta era considerada atributo de los dioses y de los héroes.



La escultura arcaica

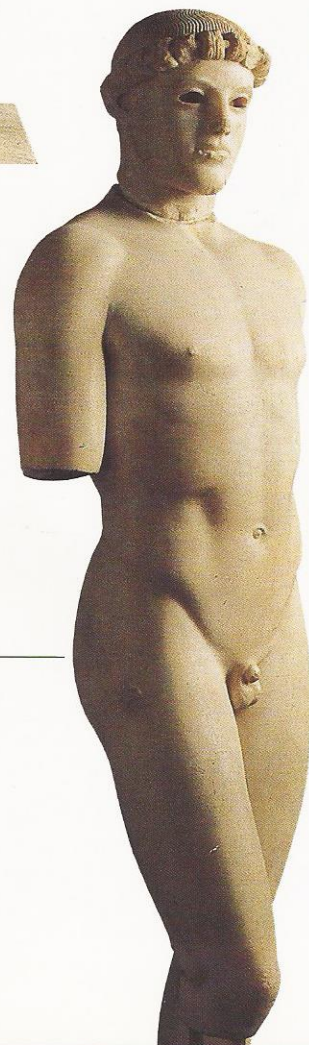
Durante el periodo antiguo el modelo preferido es el *kuros*, hombre joven que se representa desnudo, con la perfección de un cuerpo atlético (fig. 1).

El escultor griego se basó en modelos reales, aunque transformando los caracteres individuales hasta alcanzar un modelo ideal que representase no a un hombre, sino al Hombre, en pleno vigor y forma física. No se trataba de retratos, sino de imágenes que se colocaban en los lugares sagrados; podían ser estatuas de Apolo u ofrendas para recordar a un héroe fallecido en la guerra.

EL IDEAL ATLÉTICO

Durante la primera época clásica (principios del siglo V a.C.), el *kuros* fue sustituido por la figura del efebo, joven deportivo representado en posición de reposo (fig. 3). En efecto, la cultura atlética, ligada a los juegos olímpicos, ejerció una gran influencia sobre las artes. Los atletas olímpicos que resultaban vencedores en las competiciones eran honrados como héroes y su cuerpo, instrumento de competición y de victoria, era considerado imagen de la perfección divina.

Un nuevo lenguaje del cuerpo anuncia los futuros estudios sobre la figura humana. Las formas son menos rígidas y los miembros del atleta están a punto de iniciar el movimiento.



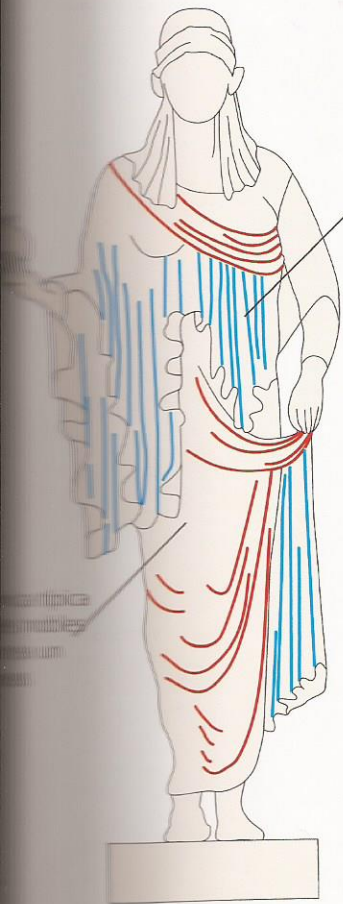
Los vencedores lucían la corona de olivo.



3. Efebo de la Acrópolis atribuido a Critios, principios del s. V a.C. Mármol, altura 1,67 m (Museo de la Acrópolis, Atenas).

MUCHACHAS

en la Acrópolis de Atenas, en la que se alzaba el templo de Palas Atenea, protectora de la ciudad, proceden numerosas estatuas de mujeres jóvenes (*koré* o *coré*, muchacha), ofrecidas por devotos a la diosa (figs. 4, 5). Estas aristocráticas imágenes de juventud y gracia femenina fueron destruidas por los persas durante la guerra persa.



El manto (*himation*), anudado transversalmente, cae formando tupidos pliegues verticales.



4. *Koré* procedente de la Acrópolis de Atenas, ca. 500 a.C. Mármol, altura 92 cm (Museo de la Acrópolis, Atenas).



5. Detalle del rostro de una *koré*.



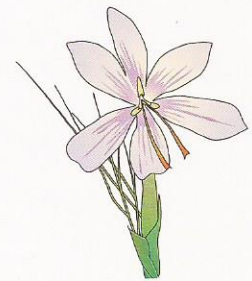
Las líneas ascendentes de los ojos y la boca proporcionan al rostro una expresión que transmite una profunda serenidad.

LA FUNCIÓN COMUNICATIVA

La utilización de la figura humana como representación de una imagen ideal dio lugar al establecimiento de un código visual que comprendía un repertorio de modelos, cuyo fin era comunicar conceptos, incluso de gran complejidad.

Las *korés* se caracterizan por la túnica que cubre pudorosamente su cuerpo y por el gracioso gesto con el que la mano izquierda sostiene un extremo de ésta. La mano derecha ofrece un fruto o una flor, granada y azafrán, cuyo significado simbólico estaba ligado al mito de Koré (Perséfone).

Más allá del mensaje sagrado que probablemente les ha sido confiado, estas imágenes femeninas transmiten una sensación de belleza, elegancia y nobleza que los escultores utilizaron para realizar un armonioso contraste de ritmos lineales. Originalmente la escultura estaba pintada y sobre la túnica se representaban los bordados con los que las mujeres nobles enriquecían su indumentaria.



Flor de azafrán

sosteniendo entre los dedos
de mirto
de rosa...
el cabello suelto,
sombra en los hombros y en la espalda.
a.C.)

La escultura clásica

La mayoría de las esculturas tiene como modelo al hombre, ya que en Grecia predominaba el ideal deportivo, prerrogativa de masculinidad. Los campeones olímpicos adquirirían el derecho a erigir en la ciudad una estatua con su nombre que transmitiera a la posteridad el recuerdo de sus triunfos.

Por este motivo, los escultores centraron sus estudios en el atlético cuerpo masculino. En los primeros decenios del siglo V floreció junto a Atenas una escuela de fundición de bronce. Esta técnica, para la que era necesario utilizar un modelo de cera, dio a los escultores la oportunidad de reflejar en el blando material incluso los detalles más insignificantes.

De esta escuela proceden obras excepcionales, en las que los escultores, que no tuvieron que enfrentarse a la dureza del mármol, representaron el movimiento y el empuje vital de la figura humana.



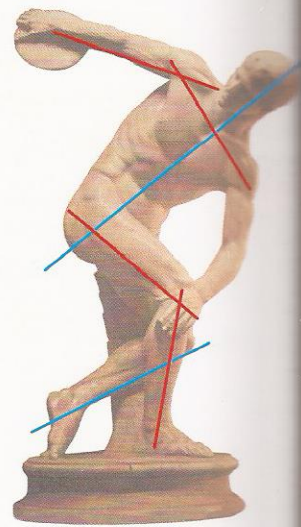
1. *Poseidón lanzando el tridente*, atribuida al escultor Calamis, 460 a.C. Bronce, original, altura 2,09 m (Museo Nacional, Atenas).

EL MOVIMIENTO EN POTENCIA

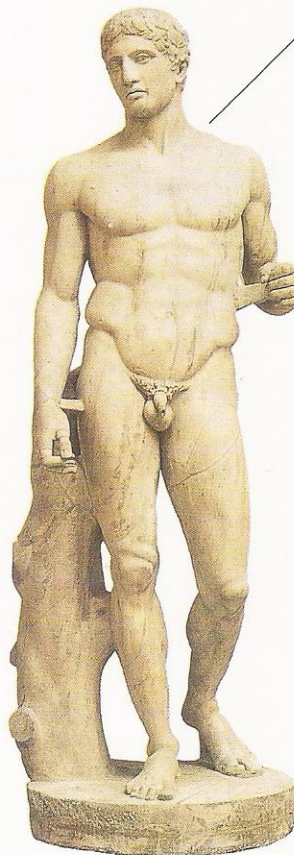
En la escultura de *Poseidón lanzando el tridente* (fig. 1) el desconocido bronzista ha captado las formas vigorosas de un lanzador de jabalina en una posición de ágil equilibrio. Esta hermosa figura fue atribuida al escultor Calamis y fechada en el año 460 a.C. El escultor Mirón (primera mitad del siglo V a.C.) se enfrentó a la dificultad de representar a un lanzador de disco en la famosísima estatua *El discóbolo*, que sólo conocemos a través de copias romanas realizadas en mármol (fig. 2).



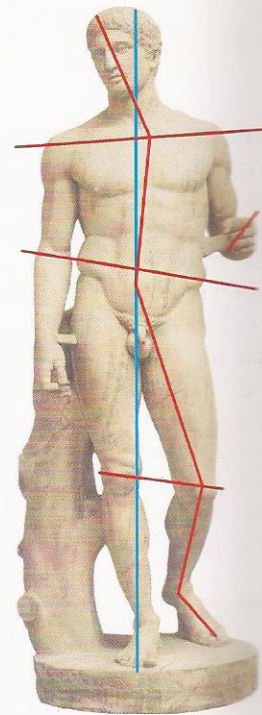
El atleta gira sobre sí mismo, los planos en los que se encuentran el busto, la pelvis y las piernas presentan un fuerte contraste, como se aprecia en el esquema



2. *El discóbolo*, Mirón, copia antigua del original del s. V a.C. Mármol, altura 1,24 m (Museo Nacional, Roma).



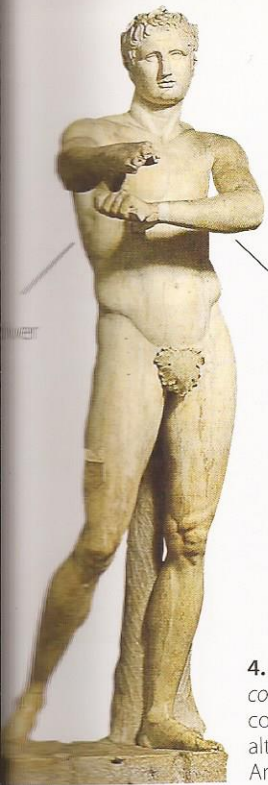
La flexión de la pierna izquierda, la cabeza ligeramente inclinada y el brazo doblado producen una impresión de movimiento en la quietud general de la figura.



3. *Doríforo*, Policlete, copia romana. Mármol. (Museo Nacional, Nápoles).

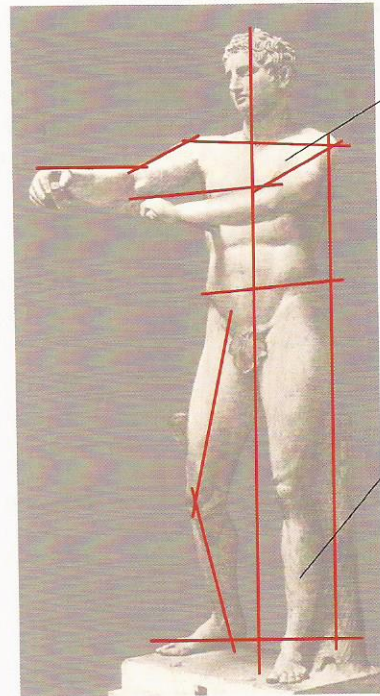
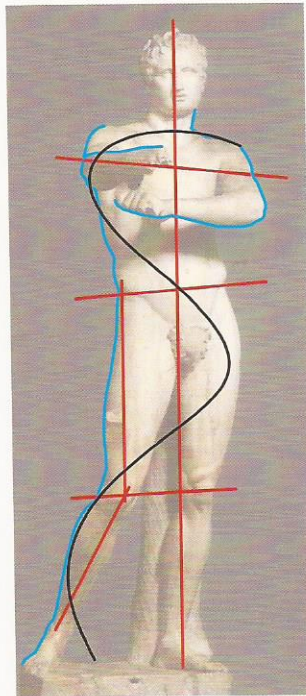
EQUILIBRIO Y MOVIMIENTO

Policlete (que trabajó en Argos en el siglo V a.C.) alcanzó la representación del equilibrio y del movimiento en las esculturas *Doríforo* y *Diadumeno*. Este escultor, gran conocedor de la anatomía humana, elaboró un canon de las proporciones de la figura masculina basado en la relación armoniosa entre las partes del cuerpo. Este modelo de forma física ideal constituyó una base teórica que influyó durante muchos siglos en el arte occidental. En el *Doríforo* (fig. 3), o portador de lanza, la figura erguida está en posición de reposo.



Las proporciones entre las distintas partes del cuerpo son diferentes a las del canon de Policleto. La cabeza es más pequeña en proporción al conjunto y las piernas son más largas, produciendo un efecto general de esbeltez.

4. *Apoxiomeno (atleta con la estrígula)*, Lisipo, copia romana. Mármol, altura 2 m (Museo Arqueológico, Vaticano).



Impulso de los brazos hacia delante.

El peso del cuerpo se carga en un solo pie.

EQUILIBRIO INESTABLE

Después de sus obras los escultores se aproximan vez más a la representación de la vitalidad de la figura, que nunca permanece estática. Lisipo (trabajó en Sicione, en el siglo IV a.C.) culminó su obra el proyecto de investigación acerca del movimiento y de la figura articulada en el espacio.

En *Apoxiomeno (atleta con la estrígula)* se aprecia con firmeza el pie izquierdo en el suelo, mientras que su cuerpo parece totalmente articulado. La pierna flexionada, los brazos hacia delante y el torso ligeramente arqueado pertenecen a planos espaciales que el observador

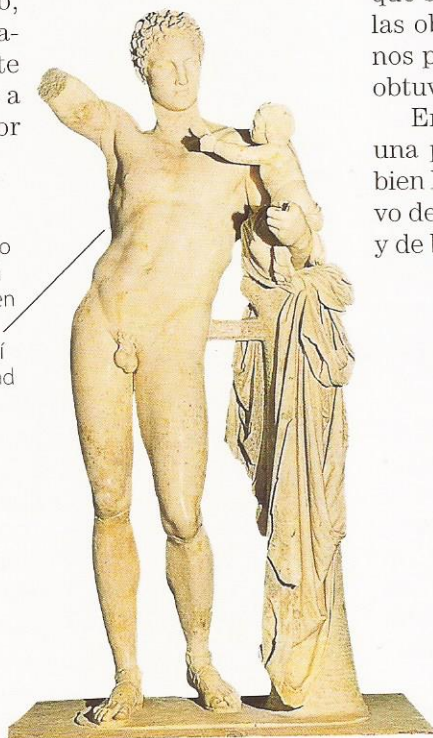
puede apreciar fácilmente girando alrededor de la escultura (fig. 4).

Praxiteles (Atenas, siglo IV a.C.) creó el modelo antiatlético y se dedicó fundamentalmente a modelar figuras de dioses y diosas (fig. 5). Los cuerpos presentan una postura flexionada y descentrada con respecto al eje vertical, y la figura parece necesitar un punto de apoyo, ya que su equilibrio es inestable. Sólo conocemos las obras de Praxiteles a través de copias que nos permiten comprender el enorme éxito que obtuvieron en el mundo grecorromano.

En la escultura del siglo IV se puede apreciar una progresiva aproximación a la realidad, si bien los artistas permanecieron fieles a su objetivo de expresar valores universales de perfección y de belleza a través de las figuras idealizadas.



El mármol ha sido pulido y el cincel no ha marcado en exceso los músculos, pero sí resalta la suavidad de su piel.



5. *Hermes con Dionisos niño*, copia antigua de un original de Praxiteles, s. IV a.C. Mármol, altura 2,15 m (Museo de Olimpia, Grecia).

La escultura helenística

Tras la derrota de Queronea (338 a.C.), los griegos fueron sometidos al imperialismo de los macedonios y en Grecia comenzó un periodo de crisis política y cultural, trasladándose la vida artística e intelectual a las ciudades que habían surgido fuera de la península griega. Estas ciudades fueron Alejandría en Egipto, Pérgamo y Rodas en el mar Egeo y Antioquía en Asia Menor, la actual Turquía.

Los sucesores de Alejandro el Grande, que se repartieron su inmenso imperio, crearon centros artísticos cuyas escuelas más notables fueron la de Alejandría, de Pérgamo y de Rodas.

En la época helenística la cultura y el arte reflejan las ideas del filósofo Aristóteles, que había sido el maestro de Alejandro. Aristóteles valoraba las experiencias del hombre obtenidas a través de los sentidos, utilizados para el conocimiento de la realidad y de uno mismo.

LA OBSERVACIÓN DIRECTA DE LA REALIDAD

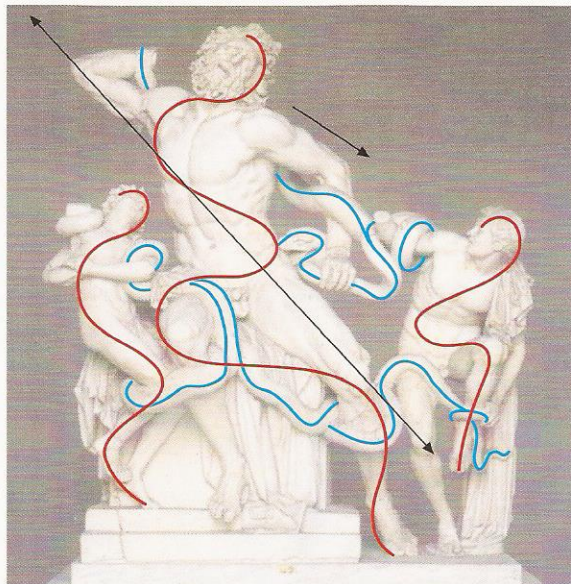
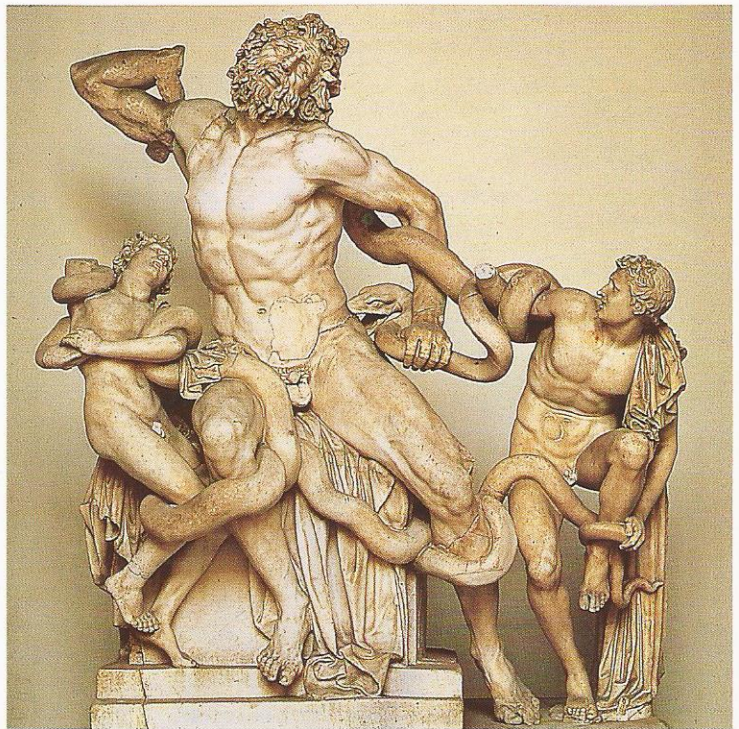
El nuevo modo de pensar influyó profundamente en las artes visuales, que dejaron de basarse en modelos ideales para hacerlo en la percepción directa de la realidad.

A las formas y figuras idealizadas del arte clásico se contrapusieron otras más cercanas a la realidad, que se asemejaban más a lo verdadero, o que eran de carácter naturalista. Los artistas se ocuparon de todos los aspectos de la figura humana, incluidas la fealdad y la vejez.

1. *El Laocoonte*, grupo escultórico atribuido a la escuela de Rodas, s. I a.C. Mármol, altura 2,42 m (Museos Vaticanos, Roma). La alteración de las líneas del rostro de Laocoonte produce una trágica expresión facial.

EL LAOCOONTE

Laocoonte (fig. 1), sacerdote de Apolo, fue condenado por Atenea a ser estrangulado con sus hijos por dos serpientes gigantes. El hecho se refiere a la leyenda del caballo de Troya, introducido por Ulises en la ciudad mediante un engaño. Según la leyenda narrada por Homero en *La Ilíada*, Laocoonte se habría opuesto a la entrada de la fatal «máquina de guerra», desencadenando así la ira de la diosa protectora de los aqueos.



Probablemente el tema formaba parte de una iconografía más completa, pero nos basta con observar la forma en la que el escultor ha representado la tensión física de las tres figuras en el desesperado intento de liberarse de la opresión de las serpientes. Esta tensión se expresa a través de líneas de fuerza contrapuestas y desgarradoras. Los cuerpos se retuercen entre los anillos de las serpientes; la musculatura, fuertemente resaltada, expresa la tensión.

IMPRESIÓN DEL DOLOR Y DE LA DERROTA
 Las imágenes clásicas del siglo V transmitían una sensación de equilibrio, serenidad y belleza. En el arte helenístico, por el contrario, los escultores representaban personajes y temas de carácter dramático (figs. 1, 2). La estructura compositiva es dinámica y produce sensación de inestabilidad; se acentúan las torsiones de las figuras, la tensión de la musculatura y el claroscuro del modelado, al tiempo que los rostros expresan sentimientos de alegría y de dolor.

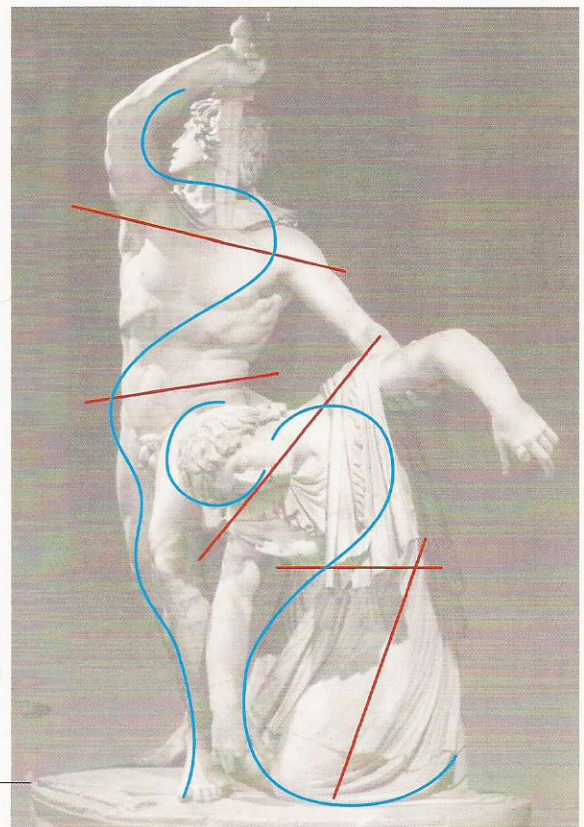
LA ESTRUCTURA EXPRESIVA

Para representar el carácter histórico y la veracidad de los hechos representados, el escultor personifica a los bárbaros con los rasgos de su etnia. El cuerpo es musculoso y pesado, las líneas del rostro están profundamente marcadas, el aspecto es tosco, los cabellos son hirsutos y están descuidados. La mujer moribunda, vestida con una basta túnica (fig. 2), no posee una belleza ideal.

Estas dos figuras no están aisladas, deben ser consideradas dentro de un grupo monumental hondamente dramático, en el que se representa a los gálatas. Estos, heridos y vencidos, siguen el ejemplo de su jefe, poniendo fin a su vida para evitar el deshonor de caer esclavos del vencedor.

La tragedia de este pueblo se expresa a través del realismo de la imagen y de la vigorosa gestualidad, elementos que suscitan en el observador una reacción psicológica y sus consiguientes reflexiones. La historia es el presente, la cultura y la civilización siguen siendo los valores más importantes, los bárbaros son hombres y su sentido del honor merece respeto incluso en la derrota.

Es un monumento a la historia y no al mito o a los héroes legendarios. Formaba parte de un gran exvoto, erigido en Pérgamo por el rey Átalo I, vencedor de los gálatas; no en vano las victorias sobre los bárbaros se celebraban con un monumento.



El bárbaro que acaba de matar a su mujer y se suicida para no caer en manos del

enemigo. Copia antigua de un original del s. III a.C. Mármol, altura 2 m, (Museo Nacional, Roma).

Obsérvese el carácter «abierto» de la composición y las líneas de fuerza en espiral.

TRAS LAS HUELLAS DEL MITO GRIEGO Y DE SUS MODELOS

Las figuras de la mitología griega han estado presentes en nuestro imaginario desde que fueron creadas, un milenio antes de nuestra era, aproximadamente.

El desnudo heroico

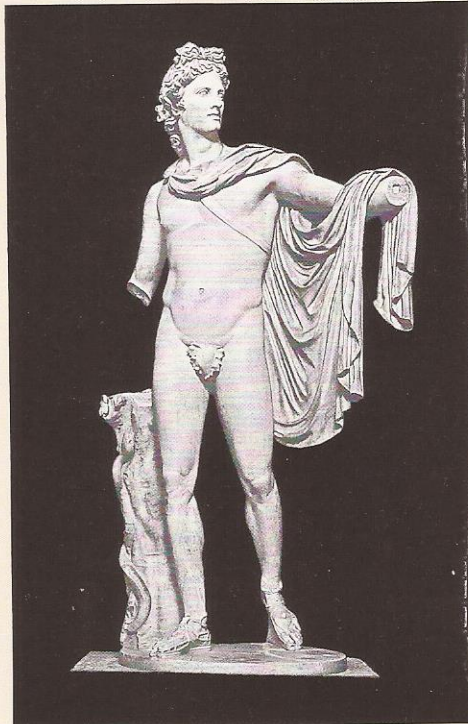
La figura humana había sido elegida por los griegos como símbolo de numerosas cualidades divinas o sobrehumanas. El desnudo masculino, llamado heroico, representaba tanto al hombre ideal como al dios Apolo (fig. 1).

En épocas posteriores a la civilización griega este modelo reaparece, con características similares en cuanto a la postura y a las formas plásticas, cuando se quiere representar de forma «heroica» a un personaje, bien se trate de un emperador romano o de un emperador como Napoleón Bonaparte (fig. 2).

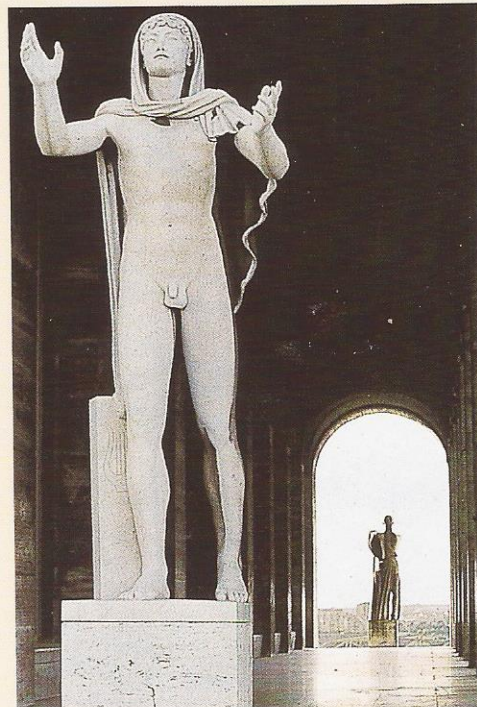
La estatuaria clásica, con sus connotaciones y valores de grandeza, reaparece en los primeros decenios del siglo xx. Las viriles estatuas de mármol del Palazzo della Civiltà del Lavoro, en Roma (fig. 4), constituyen buenos ejemplos de este tipo de escultura. La figura mítica de Poseidón (Neptuno en la mitología romana), dios del mar, preside muchas plazas italianas desde lo alto de fuentes monumentales de los siglos xvi y xvii (fig. 3).



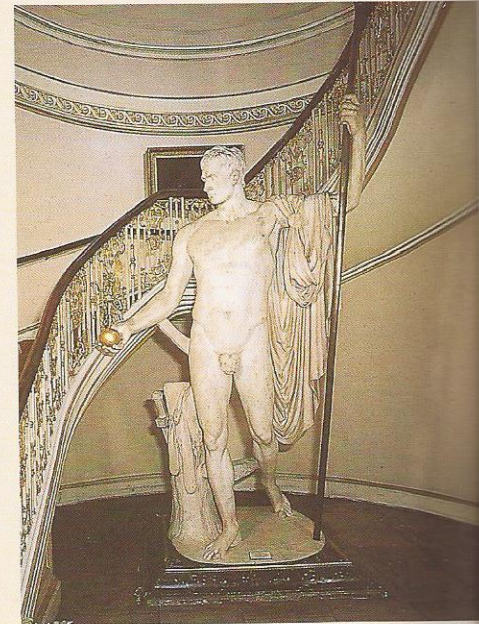
3. La estatua de Neptuno de Giambologna que adorna la fuente de la plaza homónima en Bolonia, s. xvi.



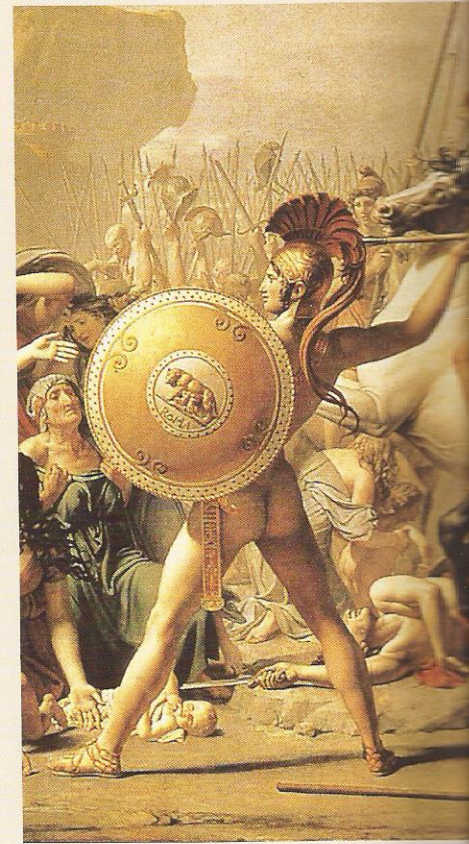
1. Apolo de Belvedere, s. iv a.C.



4. Escultura del Palazzo della Civiltà del Lavoro, Roma, s. xx.



2. Napoleón Bonaparte, estatua de A. Canova, s. xix.



5. *El rapto de las Sabinas* (detalle), Jacques-Louis David, s. xix.

Los ideales revolucionarios

El compromiso moral que siguió a la Revolución Francesa fue simbolizado por las figuras heroicas inspiradas tanto en las esculturas griegas como en las romanas. La figura 5 representa un detalle del cuadro *El rapto de las Sabinas* (1799) de Jacques-Louis David.

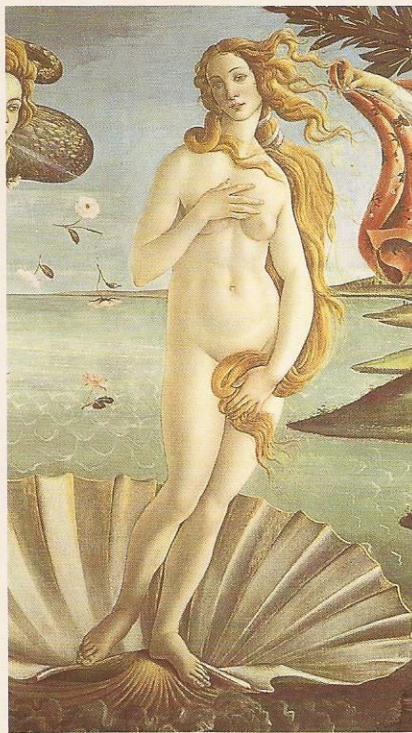
Las formas de la belleza

La imagen que mayor difusión alcanzó en la historia de Venus, retomada en todas las épocas como símbolo de la belleza femenina y de la seducción. De imagen idealizada (fig. 6) pasó a ser adorno, figura decorativa, o directamente objeto de desecralización, como se aprecia en la obra contemporánea *La Venus de los trapos*, del artista conceptual Michelangelo Pistoletto (fig. 7).

6. *La Venus de Médici*, s. II a.C. (Galería Uffizi, Florencia). Esta copia romana formaba parte de la colección de los Medici y ha sido objeto de estudio e imitaciones por parte de artistas de todas las épocas.



8. *Nacimiento de Venus*, (detalle), Sandro Botticelli, s. xv.



de la época. *El Laocoonte* alcanzó enorme fama y fue estudiado, copiado e imitado. Tanto en la postura como en la anatomía y en la fuerza dramática de los bocetos para los frescos de la Capilla Sixtina (fig. 9) de Miguel Ángel, se pueden apreciar vestigios de esta composición.

7. *La Venus de los trapos*, Michelangelo Pistoletto, s. xx.



9. Bocetos para la Capilla Sixtina inspirados en la expresión de *El Laocoonte*, Miguel Ángel, s. xvi.

Las expresiones dramáticas

En el siglo XVI se descubrió, en el subsuelo de Roma, un gran número de obras griegas del helenismo tardío (o de sus copias). El carácter fuertemente expresivo y el efecto dramático de estas esculturas causó una honda impresión en los artistas