

Mary Beard  
John Henderson

# El arte clásico

De Grecia a Roma

*Traducción del inglés*

JOSÉ C. VALES

# Índice

	<i>Prólogo a esta edición. Por Mary Beard</i> . . . . .	III
	<i>Introducción</i> . . . . .	9
<b>Capítulo 1</b>	<b>La pintura en la Antigüedad: redescubriendo el arte</b> . . . . .	23
<b>Capítulo 2</b>	<b>Estatuas viajeras. El arte en la era de la imitación</b> . .	93
<b>Capítulo 3</b>	<b>Sensualidad, sexualidad y el amor en el arte</b> . . . .	151
<b>Capítulo 4</b>	<b>La medida del poder: los amos del arte</b> . . . . .	201
<b>Capítulo 5</b>	<b>Cara a cara con la Antigüedad: el arte y la vida</b> . .	275
	<i>Notas</i> . . . . .	321
	<i>Mapas y planos</i> . . . . .	325
	<i>Cronología</i> . . . . .	343
	<i>Lecturas complementarias</i> . . . . .	353
	<i>Museos y páginas web</i> . . . . .	369
	<i>Lista de ilustraciones</i> . . . . .	371
	<i>Índice onomástico-temático</i> . . . . .	387

## Prólogo a esta edición

Una de las sugerencias de la portada de este libro es que el arte clásico es muy colorido. Aunque durante siglos se ha dado por hecho que «lo clásico» implica blancura (y mármol blanco en concreto), a lo largo de las últimas décadas se ha puesto de manifiesto la importancia de los colores brillantes, y a veces (para nosotros) estridentes, en las imágenes del mundo antiguo. No es un descubrimiento nuevo. Ya en el siglo XVIII J. J. Winckelmann, que fue uno de los admiradores más fervientes de las superficies blancas, puras y brillantes de la escultura antigua, era muy consciente de que algunas piezas de la época se habían pintado en su momento, y dedicó varias páginas de su *Historia del Arte de la Antigüedad* a la cuestión del color. Pero recientes análisis científicos han demostrado que muchísimas de las esculturas que hoy lucen un blanco inmaculado fueron tiempo atrás un espectáculo colorista.

El famoso retrato del emperador Augusto de Prima Porta, llamado así por el lugar donde se encontró, en las afueras de Roma, es un buen ejemplo (pág. 289). Si hacemos caso a la reconstrucción moderna, su capa era originalmente de un rojo intenso, y la escena que se desarrolla en el centro de su coraza, que representa el regreso a Roma de los estandartes aprehendidos por los enemigos partos, estuvo en su momento pintada con llamativos rojos y azules, de modo que llamaba aún más la atención del espectador sobre ese momento crucial y «victorioso» del Imperio. La impresión

que debió de producir en su época es absolutamente diferente a lo que vemos en el museo moderno.

En cualquier caso, no es solo una cuestión de reimaginar lo que hoy es una escultura blanca para mostrarla con su aspecto original, pintado. A lo largo de este libro intentaremos recuperar un mundo antiguo pleno de color, desde la fabulosa Sala de los Jardines de la Villa de Livia (pág. 82 y cubierta) y las delicadas pinturas de la Villa de los Misterios, en Pompeya (pág. 69) hasta los mármoles de colores que pavimentaban y decoraban los suelos de los monumentos públicos más prestigiosos de Roma (pág. 226). Estos mármoles, procedentes de los rincones más lejanos del imperio, revelaban orgullosamente al espectador la supremacía romana: el arte nunca estuvo muy lejos del poder.

La deslumbrante luminosidad del mundo grecorromano es solo una de las muchas sorpresas que esperamos que depare este libro, contribuyendo así a difundir una imagen completamente distinta a lo que se suele ver en las reconstrucciones cinematográficas convencionales del mundo clásico, con sus monumentos pulidos e imponentes, casi fascistas. En este libro intentamos «redescubrir» el mundo antiguo y procuramos dar menos crédito a eso que habitualmente se ha considerado como «clásico». La imagen de la desnudez femenina clásica es uno de los ejemplos más claros. En la actualidad, mucha gente observa centenares de antiguas Venus y Afroditas que se suceden en los museos y galerías de arte como si fueran algo trivial, un lugar común del arte occidental, replicadas infinitamente casi *ad nauseam*. Vale la pena retrotraerse a los mismísimos principios de la tradición de la escultura femenina de tamaño natural (en el siglo IV AEC) para descubrir que lo que hoy nos parece un clasicismo reiterativo fue en su momento un género radical y casi ofensivo. La leyenda dice que cuando el escultor Praxíteles talló el primer desnudo de Afrodita, fue rechazada de plano por el primer cliente al que se le ofreció (pág. 175). Solo mucho después los desnudos de Afrodita se convirtieron en modelo y, al mismo tiempo, en atracción turística en el mundo antiguo. ¿Seremos capaces de pensar en un tiempo en el que las diosas desnudas no nos resultaban «habituales»? ¿Podremos recobrar la estupefacción de lo que era novedoso en la Antigüedad?

En cualquier caso, hay otras maneras de intentar devolver su verdadero significado a algunas convenciones clásicas aparentemente manidas. Actualmente, muchos turistas dan por hecho que las columnas de Trajano y de Marco Aurelio son una parte característica del paisaje romano. Pero nosotros le pedimos al lector que preste más atención a semejante rareza estética, a esta ingeniosa innovación (impacto máximo en un área mínima), y a sus sorprendentes funciones (la columna de Trajano era, de hecho, también su tumba: las cenizas del emperador están enterradas debajo). Esos pilares enormes que nosotros llamamos «columnas» son mucho más sorprendentes de lo que creemos.

Lo mismo ocurre con algunas de las convenciones de las representaciones de la Antigüedad que ahora consideramos «normales», sin pararnos a reflexionar demasiado. Un ejemplo de esas convenciones manidas es el *tamaño*. Es fácil dar por sentadas las suposiciones derivadas de las convenciones de la miniatura o de lo colosal. Pero nunca fue sencillo representar a Hércules como una miniatura o a un emperador (de tamaño muy humano) como un coloso (pág. 268). Las miniaturas de las cabezas de los reyes que aún se siguen viendo en las monedas son una audaz manera de representar el poder, aunque en nuestros días lo hayamos olvidado.

Tal vez, de todas, la faceta del arte clásico a la que hemos prestado menos atención es la del retrato escultórico, el busto. El retrato de la cabeza puede parecer casi una representación lógica o evidente del ser humano. Pero no lo es: se inventó en el periodo helenístico del que se ocupa este libro. Los retratos antiguos griegos eran generalmente una figura completa, de cuerpo entero. Fueron los romanos los que nos *obligaron* a ver una cabeza cortada como una persona (más que como la víctima de una ejecución). Incluso Plinio, a mediados del siglo I EC, no podía evitar el espanto cuando se preguntaba si esas cabezas serían realmente el recuerdo de una espantosa decapitación.

Este libro trata, al menos en cierta medida, de cómo las innovaciones artísticas de la Antigüedad se convirtieron en convenciones de la cultura occidental. Queremos que el lector vea el arte clásico con una mirada nueva.



# Introducción

Hacia el año 65 EC la corte romana ya estaba más que harta de su emperador Nerón, infantilizado y cada vez más trastornado. La conspiración para eliminarlo fue una completa chapuza y, como represalia, Nerón arrestó a un buen número de sospechosos importantes. Entre ellos se encontraba su antiguo tutor, Séneca, ya retirado y ocupado en convertirse en un perfecto filósofo, en un Sócrates romano. Cuando recibió la acostumbrada «invitación» para quitarse la vida, Séneca aprovechó la ocasión para representar un martirio respetable. Se cortó las venas (en brazos, muñecas y piernas), se metió en un baño de agua caliente para precipitar el flujo de sangre... y murió (tal y como él mismo se aseguró de dejar bien claro) por la causa de la libertad.<sup>1</sup>

Mil quinientos años después salió a la luz en Roma una antigua estatua de mármol que representaba el momento concreto del suicidio de Séneca: el filósofo aparecía sufriendo un espantoso dolor, con el rostro surcado por las arrugas de la vejez y la resignación, con las venas recorriendo muy significativamente su cuerpo demacrado, palpitantes bajo la piel enjuta; y todo, con un místico fulgor alrededor, derivado de la brillante piedra en la

que está tallado [1]. Esta fabulosa imagen pagana de la fortaleza estoica tocó de inmediato la fibra sensible de Rubens, que lo convirtió en un icono de la «emoción» cuando lo pintó como figura central de su *Muerte de Séneca* [2], y suscitó numerosísimos elogios de unos y otros: «Si nuestros escultores supieran cómo tallar un CRISTO con una expresividad semejante, con seguridad haría llorar a todos los cristianos», lamentó un ferviente admirador de la obra en 1700.<sup>2</sup> Otro admirador de esta escultura, Napoleón Bonaparte, compró el Séneca en 1807 para exponerlo en su nuevo y gran museo, el Louvre, donde los visitantes aún pueden verlo, encorvado en su baño... enfrentándose a la muerte y retándonos a hacer lo mismo.

Pero si se analiza esta historia con más detenimiento, se verá que es mucho más jugosa de lo que parece. Para empezar, cuando se descubrió, la estatua había perdido claramente los ojos y algunas partes del rostro, ambas piernas desde las ingles hasta por debajo de las rodillas (al parecer, solo un pequeño fragmento de la pantorrilla es antiguo) y probablemente los dos brazos desde las axilas. Y, desde luego, no estaba metido en un barril. Todos esos añadidos son restauraciones del Renacimiento, concebidos para ofrecernos una obra de arte clásico en su totalidad y para recrear la figura de un personaje famoso de la Antigüedad en un momento crucial y glorioso. La estatua también se adornó con un llamativo «fajín» moderno cuyos extremos se funden detrás de la figura para conformar una columna de apoyo que apuntala la talla, peligrosamente encorvada, y la mantiene erguida. Casi de inmediato se puso en duda la identificación y la coherencia de aquella restauración.

En la década de 1760, J. J. Winckelmann (el «padre» de la Historia del Arte, que será un personaje decisivo en este libro) se mostró desdeñoso con la obra, seguro de que aquel no era Séneca, sino más bien un esclavo, un actor del teatro romano. En la actualidad, los historiadores del arte ven en la estatua a un «viejo pescador» (muy probablemente representado mientras vadeaba un curso de agua, y, por tanto, sin nada por debajo de las





pantorrillas). Y suelen identificarlo como una copia de un original griego perdido; de hecho, se ha descubierto más de una docena de versiones bastante bien conservadas de esta figura en diferentes lugares del mundo grecolatino: suelen llevar «fajines» parecidos, o «paños pudendos», pero ninguna de ellas tiene las rodillas dobladas o el torso encorvado de semejante manera.

Todas estas disputas han hecho mella en el *Séneca* del Louvre. Alrededor de 1900, en un arrebatado de tibio purismo, el museo retiró la deslumbrante pileta y colocó la estatua encima de un bloque de hormigón; pero a finales de los años noventa del pasado siglo volvieron a ponerla en la pileta, como si se quisiera resaltar la importancia de la asombrosa y radical restauración que se había llevado a cabo en el Renacimiento. Los gustos estéticos también han tenido su impacto en la obra. Si el descubrimiento suscitó grandes elogios, cuando Napoleón se llevó al *Séneca* a París las tornas habían empezado a cambiar, y aquel cuerpo enflaquecido y aquel rostro demacrado se percibieron con más repugnancia que entusiasmo. Desde luego, ya no se encuentra entre las obras maestras más apreciadas de la escultura clásica.

Esta historia prefigura muchos de los temas que se abordarán en este libro: la identificación y la restauración, las polémicas y los plagios, la erudición internacional y el espectáculo imperial. Nuestra historia comienza con la meteórica carrera de Alejandro Magno de Macedonia. Al tiempo que ponía fin de una vez por todas a la independencia de las ciudades-estado libres de la Grecia clásica (Atenas, Esparta, Corinto y todas las demás), sus ejércitos se abrieron camino hasta las mismísimas fronteras de la India, antes de que su carismático líder muriera en el 323 AEC cuando regresaban de Asia. Nuestro periplo acaba en el 138 EC, con la muerte del emperador romano Adriano, que había gobernado un territorio que se extendía desde las Islas Británicas e Hispania hasta los desiertos del Sáhara y Siria (Mapas y planos 1). Los cuatrocientos cincuenta años que separan ambos episodios quedaron marcados en primer lugar por la rivalidad de los reinos que se fundaron cuando los generales de Alejandro se repartieron sus conquistas;

y luego adquirirá protagonismo el abrumador surgimiento de Roma, que pasó de ser un reducto tribal más bien mediano a convertirse en la mayor superpotencia imperial que el mundo había conocido. En el curso de esta transformación, Roma evolucionó desde una república quasi-democrática a un despotismo arbitrario bajo el mando de los césares (aunque su régimen se disfrazara como una adaptación benigna de la república). Buena parte del arte que vamos a examinar en este libro se realizó para complacer a tiranos, fueran reyes griegos o emperadores romanos. Inevitablemente, su dominio ha relegado otras tradiciones —fueran etruscas, itálicas antiguas o de Oriente Próximo— a la periferia de los estudios artísticos.

El periodo que se estudia aquí se ha convertido en un episodio crucial de la historia del arte antiguo: conoció las primeras tentativas de llevar a cabo análisis críticos de la pintura y la escultura, y la invención del «artista» como figura famosa. Algunas piezas grecorromanas concretas elaboradas durante este medio siglo no solo han disfrutado de un prestigio duradero (piénsese en la Venus de Milo [84], o el Laoconte [49]), sino que durante la mayor parte de la historia occidental han definido la propia idea de «arte clásico». Antes de las primeras décadas del siglo XIX casi no se conocía nada de los mármoles del Partenón ni de ninguno de los muchos tesoros de la Grecia del siglo V AEC: la mayoría de los especialistas solían catalogarlas, en un sentido general, como «clásicos». Lo que se desenterró en la Roma renacentista y, posteriormente, en las excavaciones de Pompeya y Herculano (en el sur de Italia), es decir, los tesoros artísticos que se convertirían en la inspiración para el propio movimiento renacentista y que proporcionaron modelos para las sucesivas generaciones de pintores y escultores europeos, casi todos, pertenecían al periodo que va de Alejandro Magno a Adriano. Y, precisamente, en el intento de comprender estos materiales fue cuando nació la disciplina moderna de la Historia del Arte.

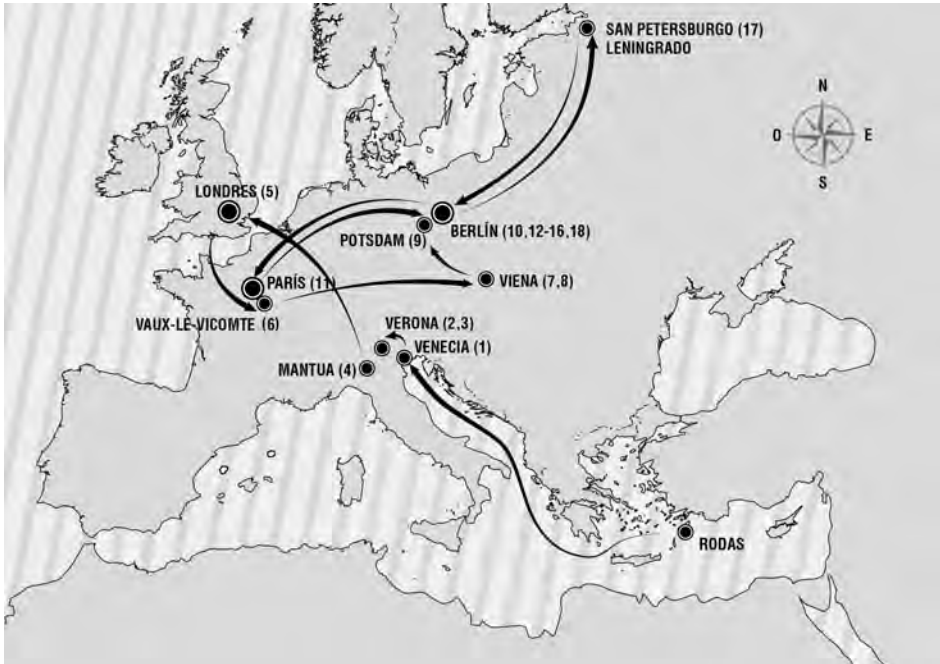
Trataremos el arte clásico por temáticas y géneros, con capítulos dedicados a la pintura, a la escultura, al deseo, al poder respecto al tamaño, y al retrato. Organizar el libro cronológicamente, de acuerdo con una línea temporal de evoluciones artísticas, habría sido imposible (véase la Cronología). Por otra parte, las caleidoscópicas complejidades de la historia polí-

tica de la Grecia postalejandrina (comúnmente conocida como periodo helenístico) no pueden resolverse en un relato inteligible en el que pudiéramos encajar una sucesión de estilos artísticos o modalidades regionales. En otro sentido, como veremos, la diversidad de la cultura visual del Imperio Romano y el carácter típico de la imitación creativa (en forma de obras de arte copiadas y multiplicadas, adaptadas y parodiadas a lo largo de los siglos) inevitablemente impiden cualquier modelo unitario de transformación. El mundo que asimiló Roma era un magma multicultural y global en plena ebullición: el «helenismo» estaba por todas partes, y sobre todo en Roma; la «romanización» avanzó rápidamente, especialmente en Grecia y en todo el arco del este mediterráneo. Tal y como veremos, hay solo una fórmula general que cabe mantener: en el arte clásico, Grecia siempre aparece mediatizada por los gustos de Roma.

Nos preocuparemos de no desvincular los objetos de estudio de sus orígenes en la Antigüedad clásica, pero en la misma medida será fundamental la atención a su historia y desarrollo desde la Antigüedad. Prestaremos mucha atención al coleccionismo y la restauración de las obras de



arte, y al papel que desempeñaron a la hora de inspirar a otros artistas para realizar copias fieles o para crear obras nuevas; atenderemos a los cambios de propietarios y a los movimientos entre museos, y a las variopintas fortunas de estas obras en las turbulentas disputas de la crítica y en el juego de la fama [3, 4].



## ▲4

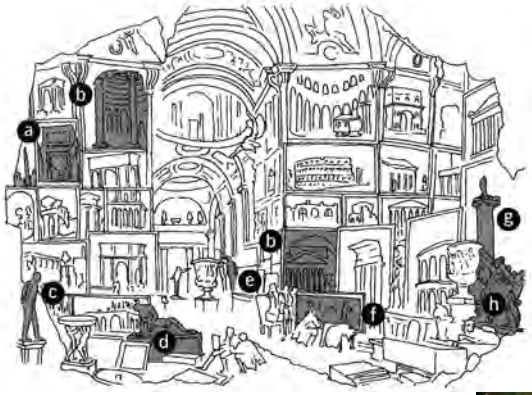
Los viajes del *Joven orando*.

Hasta que recaló en Berlín, buena parte de Europa pudo disfrutar de esta estatua. Se dijo que había sido encontrada cerca de las murallas de Rodas y se trasladó a Venecia hacia 1503; el káiser Federico el Grande de Prusia la compró en 1747 y fue admirada en los jardines de Sanssouci (Postdam); el muchacho se identificó con varios personajes distintos, como el *Joven Apolo*, *Ganímedes Antínoo*, el *Jugador de pelota* o el *Joven victorioso*. El *joven* se trasladó después al Musée Napoléon de París, en 1806, para ser la pieza central de la Sala de Diana. En 1936 fue la estrella de los juegos olímpicos de Berlín; en 1958 regresó desde Leningrado a Berlín Oriental.

## ◀3 a, b, c

Estatua de bronce, el *Joven orando* de Berlín: **(a)** sin brazos; **(b)** simulación por ordenador de la construcción de la estructura interior; **(c)** con los brazos restaurados.

Como muchas otras estatuas antiguas, el *Joven orando* ha perdido los brazos originales, lo cual representa tanto un desafío como un dilema para nosotros. La restauración debe decidir (inventar) qué es lo que debe expresar la figura: ¿está *realmente* «orando»? ¿Es esta misma estatua, titulada *Oración*, la que aparece en un catálogo romano de famosas obras maestras de bronce **(c)**? ¿O la tarea de restaurar su «verdadera» pose es solo un tema menor? ¿Deberíamos limitarnos a disfrutar de su aspecto mutilado, como aparece en **(a)**? ¿Estamos seguros de poder comprender los procesos tecnológicos y la perfección artesanal que implica el trabajo artístico **(b)**?



### 5 G. P. Panini

*Roma Antica*, de la *Galería de Escenas de la Antigua Roma*, c.1755. Este conjunto imaginario de obras canónicas del arte clásico es algo más que una muestra de grandes tesoros clásicos –entre ellos se encuentran muchos de los que destacaremos en este libro: (a) *Arco de Tito* (131-132), (b) el *Panteón* (123), (c) *Hércules Farnesio* (144), (d) el *Gálata moribundo* (110), (e) el *Apolo Belvedere* (77-78), (f) *Las bodas aldobrandinas* (44), (g) la *Columna de Marco Aurelio* (pág. 246), (h) el *Laoconte* (49).

Panini también cataloga en su obra las diferentes maneras que tienen los amantes del arte moderno de interactuar con las pinturas antiguas, la escultura y la arquitectura: asimilación, debate, reproducción de las obras maestras y representación moderna de las mismas (incluido, por supuesto, el conjunto panorámico del propio Panini). En el centro de la pintura, el artista que está acabando una copia de *Las bodas aldobrandinas* (44) nos proporciona la percepción clásica de todo clasicismo: copiar es recrear el original; pero también es *crear* un original.



Estas obras han influido en la historia de la cultura occidental de una manera decisiva. Incluso después de su redescubrimiento, han sido inspiración para muchos artistas: Séneca proporcionó a Rubens su visión de la entereza; y Rafael decoró los palacios papales con los estampados de la fabulosa Domus Aurea (Casa de Oro) del mismísimo emperador Nerón [46].

Y aún a mayor escala, los grandes coleccionistas organizaron exposiciones de arte clásico que definieron y redefinieron la propia civilización en términos de lo que representaban esos mismos objetos [5]. Así fue como Winckelmann, administrador del gran coleccionista de la Roma renacentista, el cardenal Albani, acabó desarrollando sus teorías sobre el canon del arte clásico. Y las adquisiciones y expolios de obras maestras por parte de Napoleón hicieron de su museo (el Louvre) no solo la concentración de arte más asombrosa desde la Roma clásica, sino un modelo de civilización en su cénit. Por lo tanto, todos ellos serán objetivos prioritarios en este libro ([63], [76], [110], [111], y [77 (b)], [92-93], [129], [150]).

Pero —y esto es aún más trascendental— las obras de las que vamos a tratar aquí *no* pueden considerarse ajenas a la historia desde que se descubrieron para el mundo. En el nivel más elemental, el *Séneca* fue básicamente *creado* por la restauración que se hizo en el Renacimiento; y, como veremos, el siglo XVIII *manufacturó* su propio retrato favorito del primer emperador romano, Augusto. En términos más generales, la historia de la museología y de las estrategias en la exposición, de la estética y de la teoría del arte, de los descubrimientos arqueológicos y de la erudición académica, han contribuido a fijar cómo vemos y comprendemos el arte del mundo

## ► 6 Alma-Tadema

*The Picture Gallery*, 1874.

Este cuadro recrea idealmente un museo de pinturas en la antigua Roma, que muestra en las paredes obras maestras perdidas de la pintura griega —conocidas únicamente por copias halladas en Pompeya o por referencias de los autores romanos—. En parte, el artista está poniendo de manifiesto las deficiencias de la conservación del arte y las graves limitaciones de nuestros conocimientos sobre dichas obras de arte (para el retrato de Medea, en el centro, y la imagen del extremo izquierdo apenas visible —en realidad, una imagen famosa de una victoria de Alejandro Magno, véanse 12, 22). Pero también está escenificando la problemática que tenemos que afrontar cuando pensamos en las circunstancias en las que se realizó, se comercializó y se contempló la pintura antigua. En este sentido, el cuadro representa una alegoría de la percepción clásica del propio arte clásico, nada menos.





antiguo [6]. Por estas razones, el objetivo de nuestra presentación del esplendor del arte clásico debe ser una visión estereoscópica del arte en la historia cultural antigua y moderna (véase la Cronología).

Estos procesos de recuperación, restauración, recreación y reinterpretación están, desde luego, lejos de haber concluido. Tal y como veremos en los capítulos siguientes, las grandes obras de arte van a seguir revelándose y, por supuesto, «manufacturándose» bajo el régimen tecnológico de la restauración moderna (uno de los grupos escultóricos más importantes descubiertos en el siglo XX fue «reconstruido» a partir de cientos de fragmentos diminutos [52]). Hemos intentado averiguar cómo se ha visto el arte griego y romano a lo largo de los siglos, cómo se observó y cómo querían observarlo, qué significaba entonces y qué puede significar ahora. Los museos y los coleccionistas también siguen reorientando nuestra visión del mundo clásico. Desde luego, la colección de J. Paul Getty en California (la colec-

## 7

Museo J. Paul Getty de Malibú, California. Sala llamada Temple of Herakles [Templo de Hércules, 1974], con una réplica del mosaico de la Villa de los Papiros, de Herculano, y la estatua de Hércules (el *Hércules de Lansdowne*, por un antiguo propietario: 66). El sueño del coleccionista multimillonario se hizo realidad. Este mosaico es una réplica del que se encontró en 1751 en la Villa de los Papiros de Herculano (que sirvió de modelo para el museo de Getty). Se hizo con coloridos triángulos de mármol italiano y se envió a Malibú para ser el suelo del Templo de Hércules, construido para albergar la estatua favorita de Getty.



ción más grande y valiosa de obras de arte clásico y de otras épocas reunida en el siglo XX) nos cuenta esta historia con la mayor claridad. Este potentado construyó su primer museo a orillas del Pacífico de acuerdo con el plano de una de las villas más grandes y suntuosas de la ciudad romana de Herculano, en sí misma un verdadero tesoro de escultura antigua, y conformó así un nítido ejemplo del compromiso actual con el arte del pasado clásico, diciéndonos cómo debemos seguir haciendo nuestras propias copias para recrear adecuadamente las antiguas [7] (cfr. 65,72).