

La β elleza δ el cuerpo

arte y pensamiento
en la Grecia Antigua

abril-septiembre 2009

THE
BRITISH
MUSEUM



MARQ
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE

al
DIPUTACIÓN
DE ALICANTE

CM
FUNDACIÓN CAJAMURCIA

ASISA

PRESIDENCIA DE HONOR

S.M. La Reina Dña. Sofía

COMITÉ DE HONOR

Molt Honorable Sr. D. Francisco Camps Ortiz
President de la Generalitat Valenciana

Ilmo. Sr. D. José Joaquín Ripoll Serrano
Presidente de la Excm. Diputación de Alicante

Excm. Sra. Dña. Sonia Castedo Ramos
Alcaldesa del Excmo. Ayuntamiento de Alicante

Sr. Neil MacGregor
Director del Museo Británico

Excmo. Sr. D. Carlos Egea Krauel
Presidente de Cajamurcia

Sr. D. Francisco Ivorra Miralles
Presidente de ASISA

Sr. D. Francisco Luzón López
Vicepresidente de Universia

Sr. D. Rafael Esteban Muguero
*Consejero Delegado y miembro del
Comité Europeo de AON en España y Portugal*

Sr. D. Jaime Argüelles González
Director del Área de Empresas de Allianz

PATRONATO DE LA FUNDACION MARQ
Presidente:

Ilmo. Sr. D. José Joaquín Ripoll Serrano

Vicepresidente:

D. Pedro Romero Ponce

Generalitat Valenciana:

Molt Honorable Sr. D. Francisco Camps Ortiz

Honorable Sra. Dña. Trinidad Miró Mira

Sra. Dña. Paz Olmos Peris

Diputación de Alicante:

Sr. D. Juan Ramón Varó Devesa

Sra. Dña. M^a. Asunción Prieto Candela

Sr. D. Agustín Navarro Alvado

Sra. Dña. Antonia Moreno Ruiz

Sr. D. Pablo Bernabeu Bernabeu

Ayuntamiento de Alicante:

Excma. Sra. Dña. Sonia Castedo Ramos

Sr. D. Miguel Valor Peidró

Patronos:

Sr. D. Josep Albert Cortés i Garrido

Sr. D. Manuel H. Olcina Domenech

Sr. D. Jorge A. Soler Díaz

Sr. D. Francisco Ivorra Miralles

Sr. D. Alejandro Soler Mur

Sr. D. Rafael Ramos Fernández

Sr. D. Emilio Soler Pascual

Sr. D. Lorenzo Abad Casal

Sr. D. Mauro Hernández Pérez

Caja del Mediterráneo

Sr. D. Vicente Sala Belló

Sr. D. Armando Sala Lloret

Cajamurcia:

Excmo. Sr. D. Carlos Egea Krauel

Sr. D. Antonio Gil Olcina

Secretaria:

Sra. Dña. Ana Gil Alvarez

LA BELLEZA DEL CUERPO.

Arte y pensamiento en la Grecia Antigua

MARQ, 2 Abril 2009 - 13 Octubre 2009

Fundación MARQ
Diputación de Alicante
Museo Arqueológico de Alicante
British Museum
Fundación Caja Murcia
Asisa

BRITISH MUSEUM

Comisarios

Ian Jenkins
Victoria Clare Turner

MARQ

Director Gerente de la Fundación MARQ

Josep A. Cortés Garrido

Director Técnico

Manuel H. Olcina Doménech

Director de Exposiciones

Jorge A. Soler Díaz

Director de Arquitectura

Rafael Pérez Jiménez

Coordinación institucional

Pilar López Iglesias

Coordinación de producción

Juan A. López Padilla
José L. Menéndez Fueyo
Teresa Ximénez de Embún Sánchez
Lorena Hernández Serrano
Laura Acosta Pradillos

Documentación MARQ

Manuel H. Olcina
Rafael Moya Molina
Julio J. Ramón Sánchez
Enric Verdú Parra
Ana García Barrachina
Antonio Gilabert Mas
Eva Tendero Porras
Sonia Bayo Fuentes

Arquitectura expositiva

Diseño

Rafael Pérez Jiménez

Proyecto y dirección Ejecutiva

Rafael Pérez Jiménez
Iván Martínez García
Manuel Olcina Doménech

Producción creativa y diseño gráfico

Cota Cero
Vdh Comunicación
Bohemia S.L.

Consultoría instalaciones eléctricas

Solbes Ingenieros, S.L.

Coordinación de ejecución

Luis Miguel García Martínez
ATD Estudio

Asistencia Administrativa

Alicia Hernández Santamaría
Área de Arquitectura Diputación de Alicante

Construcción y montaje

J. M. Valer S. L.

Empresas auxiliares

Aliplaca
Aluestil S.L.
Alvado Muebles
Fotograbados García
Luis Cerdá Miró S.L.U.
Sebatían López Valero
Thron S.L.

Transporte y manipulación

Manterola

Director operativo
Borja Zabala Adrada

Supervisor técnico
Mihad Kapic

Corrección y traducción lingüística

Inglés - Arqueotrad

Valenciano - Teresa Mª Llopis, Josep M. García

Actividades Didácticas

Gemma Sala Pérez
Rafael Moya Molina
José María Galán Boluda
María Briones Marín

Audioguía

Hachelius S.L.

Guión
Mona León Siminiani
Música
Lluís Ivars

Seguros

Aon Gil y Carvajal
Alianz

Documental

Dirección

Domingo Rodés

Productor ejecutivo

Joan Vicent Hernández

Guión

Gabriel J. Antón

Coordinación Diputación de Alicante

Isabel Bartolomé

Coordinación MARQ

Josep Albert Cortés

Fotografía y montaje

Antonio López

Diseño cabecera

José Pérez

Música

Luis Ivars

Soprano

Pilar Jurado

Voz

Yasmine Ammari

Locución

Camilo García

Jordi Rollo

Miguel Ángel Jenner

Kevin O'Shea

Claudio Rodríguez

César Lechiguero

José Luís Siurana

Alex Warner

Agradecemos la colaboración de:

THE BRITISH MUSEUM

Dr. Ian Jenkins

Victoria Turner

Anais Aguerre

James Peachey

Heidy Hollernweguer

EMBAJADA DE ESPAÑA EN ATENAS

Embajador: Miguel Fuertes Suárez

Cónsul: Juan Lugo Sanchíz

Agregada: Eleni Jaratsi

Secretaría General de Comunicación de Grecia

Primer Comité de Antigüedades de Atenas

Comité de Antigüedades de Olimpia

MARQ - Museo Arqueológico y Fundación MARQ

Unidad de Colecciones y Excavaciones

Miguel Benito Iborra
 Julio J. Ramón Sánchez
 Consuelo Roca de Togores Muñoz
 Vanessa Alguacil Varona
 Ana García Barrachina
 Antonio Guilabert Mas
 Adoración Martínez Carmona
 Eva Tendero Porras
 Enric Verdú Parra
 Adela Sánchez Lardiés
 Ximo Martorell Briz
 Sonia Bayo Fuentes

Restauración MARQ

Silvia Roca Alberola
 Elena Santamaría Albertos
 Antonio Chumillas Sáez
 Ana Teresa Cerezo Lorenzo
 Manuel Moragues Santacreu

Biblioteca

Carmina Ferrero Valls
 Remedios Gómez Llopis
 Celia Sancho Gómez
 Sara Gozálbex Sarrió

Unidad Administrativa y Económica

Ana Gil Álvarez
 M.ª Ángeles Agulló Cano
 Rosario Masanet Rameta
 Olga Manresa Bevià
 Mª José Seva Rovira
 Anabel Cortés Estela
 Pilar López Iglesias
 Yásmína Campello Carrasco
 Francisco Praes Gonzalez
 Mª José Varó García

Comunicación y Difusión

Marisa Botella Montoya
 Aurora Cerdá Fuentes
 Manuel Molina Martínez

Atención al Público

Juan José Ramos Sequeiro
 Carlos Pascual Climent
 Florentino Lacal Hita

Mantenimiento

Francisco Guillén Vilaplana
 Ignacio Andreu Asuar
 Francisco Martín Díaz

Seguridad

Tomás Jiménez Pareja

Hace escasamente dos años celebrábamos el 75 aniversario del Museo Arqueológico Provincial de Alicante y el quinto del MARQ, tras su inauguración en Mayo de 2002 por S.M La Reina D^a Sofía en su actual sede, el antiguo Hospital Provincial “San Juan de Dios”. Y si en 2004 recibíamos en Atenas el Premio al Mejor Museo Europeo del año, ese 2007 acogíamos en Alicante la 30 Edición de estos mismos Premios, patrocinados por el Consejo de Europa y la Casa Real Belga, con la presencia de SM. la Reina de los Belgas, D^a Fabiola. Con motivo de tales eventos el MARQ albergó la magnífica exposición “Arte e Imperio” que mostraba el esplendor del arte asirio a través de una amplia selección de piezas de una calidad excepcional. Era una muestra del *British Museum* que había visitado varios de los principales museos del mundo y que desde Alicante se desplazó a Boston antes de volver de nuevo a las salas del museo londinense. El MARQ tuvo el privilegio de poder divulgar una de las más fascinantes civilizaciones del mundo antiguo que nunca antes había sido contemplada con tal profusión en nuestro país. El éxito de la propuesta, que ya venía precedida de la anterior “El Señor de Sipán” procedente del Perú y también inédita en España, consolidó una vertiente de exposiciones internacionales que alternaban con las dedicadas a la arqueología española y a las de nuestro inmediato territorio, la provincia de Alicante, que se entendió como un deber derivado de la naturaleza de la Diputación para proyectar la difusión del trabajo museístico local. Con ser todo ello relevante, la colaboración con el British, significó para el MARQ su entrada en el circuito de los “grandes museos”, convirtiéndose en un importante colaborador del Museo Británico, con quién hemos abierto una línea de cooperación que va más allá de lo puramente profesional. Fruto de esta relación y dos años después de aquella magna exposición “asiria” llega a Alicante una espléndida muestra en coproducción con el British, que nunca antes ha visto la luz y que nos permitirá disfrutar, de abril a octubre, de una parte importante de la colección de obras de arte griegas del Museo Británico.

Uniendo intencionadamente Atenas con el MARQ y Grecia con Alicante a través de una muestra que explora la representación del cuerpo humano desde las formas simples de los albores de la cultura helena hasta la plasmación realista de tipos y actitudes. Una simple visión de las cerámicas, esculturas, bronce y relieves nos producen por una parte un extraordinario e inmediato goce estético y por otra nos sitúa ante las raíces de nuestra cultura occidental. Aquellos que realizaron las maravillosas obras que contemplamos fundaron los cimientos del sistema democrático y del razonamiento filosófico de occidente. En Grecia nació el concepto de ciudadanía, y hoy no nos reconoceríamos si la civilización griega no hubiera florecido y pervivido en tiempos posteriores.

Los hombres y mujeres que formaron aquella sociedad, sus creencias y mitos, se admiran en esta exposición que del prestigioso museo londinense llega al MARQ. Nuestra institución ha realizado un ingente trabajo con el propósito de acercar a todos esta cima de la cultura de la humanidad. No se ha limitado a recibir las piezas sino que ha aportado una razonada ordenación de este universo plástico, reforzando la muestra con un moderno y sugerente diseño, junto al uso de vanguardistas medios audiovisuales que ponen de relieve el mensaje de cada una de las secciones que la forman. El MARQ, como museo de la provincia de Alicante que mira al mundo, no podía dejar pasar la oportunidad de mostrar también los ecos griegos en nuestra tierra. De modo que junto a la “Belleza del Cuerpo”, otra exposición de producción propia exhibe los vestigios materiales helenos en la antigua Contestania Ibérica, instalada en nuestra Biblioteca, capilla del antiguo Hospital Provincial. Los visitantes tendrán entonces la oportunidad de contemplar el esplendor cultural de Grecia a través del Museo Británico y la impregnación de sus formas e ideas en la cultura ibérica en los testimonios hallados aquí, en nuestra tierra, como la brisa mediterránea que vivifica nuestros campos y montañas. Dando lugar a un acontecimiento museográfico y expositivo único en la historia de nuestra arqueología.



Queda agradecer su profesionalidad a todo nuestro personal y al del museo británico, así como a cuantos técnicos y especialistas han intervenido en la realización de la muestra. Agradecer el entusiasmo de cuantas personas integran nuestro Patronato. Agradecer las aportaciones económicas de nuestros Patrocinadores, muy especialmente, las de la Fundación Cajamurcia y Asisa. Agradecer la colaboración recibida por la Generalitat Valenciana, el Gobierno de España y su Ministerio de Cultura. Tanto como la de los Ayuntamientos y Museos que han cedido obras, así como el de la Embajada de España en Grecia. Agradeciendo de modo muy destacado el apoyo de la Casa Real y de SM. La Reina, no sólo por aceptar la presidencia del Comité de Honor de la Exposición sino por acompañarnos en su inauguración oficial el dos de abril de este 2009.

Permitan, no obstante, que acabe estas líneas con una invitación a todas las alicantinas y alicantinos, pero también a todos los cientos de miles de visitantes que se acercan a nuestra tierra y nos visitan, a recorrer nuestros pueblos y ciudades, disfrutarlos, conocer nuestras gentes y su historia. A compartir un mismo presente y a alumbrar un nuevo futuro frente al Mediterráneo.

Mi propuesta no es otra que la de acercarnos a una cultura que originó tantos avances en la filosofía o la política, el derecho, la ciencia, el arte o la literatura... Tantos que todavía hoy sustentan el pensamiento occidental moderno, tejiendo el lazo más continuo y resistente entre el pasado y el presente que une a todas las civilizaciones posteriores.

¡Que la disfruten!

José Joaquín Ripoll Serrano
Presidente de la Diputación de Alicante



Esta exposición, que cautiva la vista e invita a la reflexión, nos muestra una panorámica sobre la condición humana según la visión de los griegos de la antigüedad, a través de una exclusiva selección de piezas pertenecientes todas ellas a la colección del Museo Británico, incluyendo algunas muy célebres, como el Discóbolo. La exposición, que viajará por Europa, Oriente y las Américas, constituye sólo uno de los muchos medios que permiten al Museo compartir sus tesoros con un público universal.

Inciendiando en conceptos de representación, la exposición invita al visitante a considerar cómo las obras de arte han conformado la manera en que nos vemos y pensamos sobre nosotros mismos. Hace más de dos mil años los griegos se ejercitaron en la representación del cuerpo humano con obras encuadradas entre una simplicidad abstracta y un realismo integral. Ellos situaban la humanidad en el centro de su universo, y en su filosofía, en el teatro, en la poesía, en la historia, en el arte y en la arquitectura, dieron forma a la idea actual de lo que se define como humano. Concebían incluso a sus dioses como seres humanos sobrenaturales que, salvo su inmortalidad, tenían como nosotros la misma fortaleza y debilidad de carácter. Como dijo Protágoras, filósofo del siglo V a. C. en su famosa sentencia «El hombre es la medida de todas las cosas». En aquella época, la sociedad griega era irreductiblemente varonil; hoy diríamos “la humanidad” es la medida de todas las cosas.

Los atletas griegos se esforzaban por hacer de su cuerpo una estatua viviente y los escultores los convertían en esculturas inmortales. El cuerpo de la mujer solía representarse vestido salvo en la estatutaria de cultos como el de Afrodita, diosa del amor, o en escenas de actividades carnales. Los

escultores lograron una gran habilidad en insinuar las formas femeninas bajo una sutil representación de ropaje.

Belleza atlética y eterna juventud suele ser nuestra percepción predominante del arte de la Grecia clásica. En el marco cosmopolita forjado por las conquistas de Alejandro Magno, los artistas fueron sucumbiendo a la fascinación de la diversidad humana, lo que dio por resultado todo tipo de retratos físicos. Y es a los griegos a quienes somos deudores del retrato facial en su doble aspecto de semejanza física y paradigma del carácter del modelo.

Este lenguaje de la forma humana trasciende la representación de seres humanos y de dioses e incorpora una plétora de seres sobrenaturales cuya anatomía es muchas veces mezcla de animal y de ser humano, y entre los que se cuentan híbridos míticos como centauros, sirenas y esfinges. Si el ser humano civilizado ocupa el centro del mundo griego, esos seres en parte animales y en parte humanos habitan en los lindes físicos y morales del mismo.

Mucho me complace que la exposición *La Belleza del Cuerpo. Arte y Pensamiento en la Grecia Antigua* se presente al público en el Museo Arqueológico de Alicante. La costa mediterránea española, colonizada en la antigüedad por griegos, con su hermoso paisaje y deslumbrante mar azul, es un escenario idóneo para el antiguo pueblo que recoge esta fascinante exposición.

Neil MacGregor
Director del Museo Británico



El Museo Arqueológico Provincial de Alicante (MARQ) acoge la exposición *La belleza del cuerpo. Arte y pensamiento en la Grecia Antigua*, la única y más amplia muestra sobre el periodo helenístico realizada en el mundo con fondos del British Museum, exposición que cuenta con el patrocinio de la Fundación Cajamurcia.

Nuestra colaboración con el MARQ se remonta a 2001, año de creación de su Fundación, por lo que hemos sido testigos en primera línea de la magnífica trayectoria del museo, de su crecimiento y evolución hasta alcanzar un formato de dinamizador cultural que ya es referencia internacional. En este compromiso de colaboración participamos en la inauguración del MARQ por Su Majestad la Reina en mayo de 2002 y sentimos como algo muy nuestro el premio obtenido en Atenas en mayo de 2004 al Mejor Museo Europeo del Año.

Además, Cajamurcia ha querido ser un patrono comprometido en la consolidación del éxito del MARQ, participando de manera activa, a través de nuestra Fundación, en el mantenimiento del programa expositivo que con tanto éxito realiza el museo. En este sentido en 2005 colaboramos para llevar a Alicante la muestra *Scombraria. La historia oculta bajo el mar*, para más tarde, en 2008, patrocinar íntegramente la exposición *Escitas. Los Tesoros de Tuvá*, magnífica muestra que el MARQ produjo junto al Instituto de Historia y Cultura Material de la Federación de Rusia y que permitió contemplar en Alicante, y por vez primera en Europa, el oro de los escitas de Tuvá, región asiática rusa, vecina de Siberia, Mongolia y China.

Y ahora, de nuevo, y en el espacio dedicado a las grandes civilizaciones del Mundo Antiguo dentro de nuestro programa expositivo, hemos intervenido

activamente en la muestra *La belleza del cuerpo. Arte y pensamiento en la Grecia Antigua* que traerá hasta Alicante un excepcional conjunto de piezas griegas que se custodian en uno de los museos más importantes del mundo y entre las que se encuentra el *Discóbolo* de Mirón.

Para la Fundación Cajamurcia es especialmente gratificante ampliar ahora esa colaboración con el MARQ incorporando a una institución del prestigio y autoridad del British Museum, un centro que ha sabido mantener a lo largo del tiempo, desde su creación en 1753, la función cívica del museo y mostrar y exaltar las maravillas del mundo, desde la perspectiva cultural de la Ilustración basada en que todos somos herederos de la misma cultura.

Disfruten de una primera visión de estas piezas en este soberbio catálogo pero no dejen de acercarse hasta el MARQ para saborear esta sugerente, atractiva y didáctica exposición que profundiza en el concepto de belleza clásica, en la idea del hombre y en la representación de dioses y seres de la mitología griega y del mundo sobrenatural y que, además, ha sabido reunir una buena representación del impacto griego en las tierras de Alicante, produciendo en paralelo la muestra *Huellas griegas en la Contestania*.

Una vez más, la Fundación Cajamurcia será una aliada en la intensa trayectoria que caracteriza a este gran Museo Arqueológico que Europa tiene en Alicante.

Carlos Egea Krauel
Presidente de la Fundación Cajamurcia



Resulta un honor acompañar al Presidente de la Diputación de Alicante y de la Fundación MARQ en la presentación del catálogo de la exposición *La Belleza del Cuerpo. Arte y Pensamiento en la Grecia Antigua*. Participar en el patrocinio de tan impresionante muestra es para ASISA una buena oportunidad para transmitir el compromiso que guardamos con la cultura, en este caso, a través de nuestra colaboración con el MARQ, una institución de referencia en el ámbito de la museografía y la arqueología nacional e internacional.

Cuando en el 2007 entré a formar parte del Patronato de la Fundación MARQ, no cupo mayor orgullo como Presidente de ASISA, que duda cabe, pero más aún lo fue, si me lo permiten, como alicantino. Participar del mismo no sólo nos ha acercado a la riqueza arqueológica de Alicante a todos cuantos formamos ASISA y nos sentimos vinculados a ella, sino también al cuidado rigor y entusiasmo con el que el Museo Arqueológico de Alicante aborda sus proyectos. La conjunción de ciencia, buen diseño y tecnología es lo que el visitante aprecia del MARQ. Nosotros además sabemos de primera mano de la profesionalidad y preparación de quienes lo rigen y gestionan.

Con el MARQ quisimos estar la primera vez que este colaboró con el British Museum, cuando en 2007 en sus salas pudieron contemplarse relieves de los míticos palacios asirios que se recogía en la exposición *Arte e imperio*. Plenamente satisfechos con la línea de exposiciones temporales que desarrolla el Museo, hemos procurado dar continuidad a nuestro patrocinio, de modo que en 2008 colaboramos en las exposiciones *Artífex. Ingeniería Romana en España* y *Elda Arqueología y Museo*. Con ese bagaje no podíamos faltar a la recepción del Discóbolo, junto a la

amplia selección de obras maestras griegas del arte universal procedente de los magníficos fondos del Museo Británico que lo acompañan, representaciones idealizadas o, por el contrario, del todo realistas, que se observa en las esculturas o cerámicas que componen la muestra. Las tres salas temporales del MARQ se dedican al arte y al pensamiento de una cultura que nos es muy próxima tanto que es la base de la nuestra. Aparte y en un montaje propio del MARQ quedan las primeras influencias de lo griego en la antigua Iberia, mostrándonos en la Biblioteca del Museo, Capilla del antiguo Hospital Provincial, la impronta helena en los antiguos habitantes de Alicante.

Con nuestro agradecimiento a todas cuantas personas e instituciones han posibilitado este, sin duda, acontecimiento cultural de primer orden en nuestro país, reciban mi más cordial saludo.

Francisco Ivorra Miralles
Presidente de ASISA

Una vez más el MARQ acoge una espléndida exposición de carácter internacional fruto de la colaboración con el Museo Británico. Es esta la segunda ocasión en que esto se produce, tras el éxito de la muestra “Arte e Imperio” sobre la cultura asiria que acogió el museo en 2007, año de su 75 Aniversario y el quinto del MARQ. En este caso se trata de *La belleza del cuerpo. Arte y Pensamiento en la Grecia Antigua* que, al contrario de la anterior, es inédita. 125 obras de una calidad artística e histórica excepcionales, como la copia romana del Discóbolo, hallada en la villa de recreo de Adriano en Tiboli, serán admiradas por primera vez en nuestro país y en el MARQ por período de seis meses. Nuestro Museo ha puesto todo su empeño en que la exposición transmita, con todo el rigor y de forma didáctica, el arte y pensamiento de los griegos, su concepto de la vida, a través de la plasmación de la forma y representación del género humano, de las mujeres y los hombres y de su proyección a la naturaleza mitológica divina o monstruosa.

Nuestra institución, de conformidad con los comisarios de la muestra a los que agradecemos el fructífero y constante diálogo, ha ordenado las secciones en que consta la exposición de manera distinta a como aparece la selección de piezas en este catálogo. Así, en la primera sala, la dedicada a la memoria de d. Enrique Llobregat, se han agrupado las secciones sobre la belleza masculina, la belleza femenina y “Rostros”. De un espacio en el que el peso del ideal griego de la belleza clásico se plasma en gran número de piezas, se pasa a la segunda sala, la dedicada a d. Francisco Figueras Pacheco, donde el realismo en el arte, como relato de la vida de los griegos,

es el hilo conductor, agrupando las secciones “Carácter y realismo”, “Nacimiento, matrimonio y muerte” y “Sexo y deseo”. La tercera sala, la dedicada a honrar la memoria del Conde Lumières, vuelve a presentarnos los ideales griegos en un itinerario que nos conduce al Olimpo. Primero, los “atletas”, donde se muestra el modelo de ciudadano a través del ejercicio del deporte y la competición atlética. Le sigue el santuario de Olimpia, todo ello tras tomar como escenario de los Juegos, la espléndida maqueta de esta ciudad santuario. Accediendo inmediatamente al héroe de la antigüedad por excelencia, Hercules, que además fue el fundador mítico de los Juegos en Olimpia. Frente a éste, Zeus, su padre que preside la sección del “cuerpo divino de los dioses”. Para finalizar, asomándonos al mundo mítico, poblado de seres híbridos y pueblos exóticos irreales contra los que en numerosas ocasiones se mide el héroe griego.

Esta exposición, cuyo discurso está apoyado por un diseño de producción propia, sugiere e incluso enfatiza las ideas que han sido expuestas, con el objetivo final de ofrecer un recorrido comprensible a los orígenes de una civilización tan lejana como próxima a la nuestra despertando el interés por descubrir cuanto de ella guardan las mujeres y hombres de nuestro siglo XXI, sin duda, una oportunidad única para acercarnos a una cultura que impregna nuestra manera de entender hoy el universo que nos rodea.

25



El desnudo
y otras formas
de la desnudez

39



El hermoso
cuerpo
del varón

55



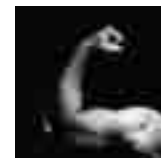
Αφροδίτα y
el cuerpo
femenino

69



El divino
cuerpo de
los dioses

81



Ηέρκουλς:
superhombre

89



Μαquette
de Olimpia

105



Αθλητάς

121



Ναγίμιο,ν
ματρίμιο
y muerte

143



Sexo
y deseo

155



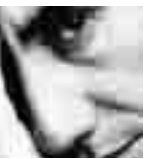
Μονστρoοs
y seres
fantásticos

167



Carácter
y realismo

189



El rostro
humano



El δεςnudo y otras formas de la desnudez

La representación del cuerpo es un instinto básico del ser humano, y no fueron los griegos, entre los pueblos de la antigüedad, los únicos que aspiraron a mostrar la forma humana como objeto bello cargado de contenido. Además, igual que en la sociedad actual, en el mundo antiguo el cuerpo humano vivo servía de vehículo para expresar valores personales y colectivos –riqueza, condición social, clan, género y conformidad o discrepancia– mediante el ropaje, las joyas, los tatuajes, el “piercing” y otras modalidades de alteración del físico. Pero nunca en la antigüedad ni en ningún otro lugar como en Grecia, se dedicó mayor atención al cuerpo, tanto en el arte como en la vida cotidiana, ni hay ninguna civilización en que sea más ostensible el gusto por la desnudez.

En consonancia con otras civilizaciones de la antigüedad, la desnudez femenina en la Grecia arcaica es representación del culto religioso vinculado al deseo de fertilidad humana o de productividad agrícola. La religión es la madre del arte y, con su sencilla y elegante representación del cuerpo humano, las figurillas cicládicas (cat. 12) son los albores prehistóricos de la gran tradición griega de obras en mármol.

En el lenguaje pictórico del antiguo Egipto y de las antiguas civilizaciones de Oriente Próximo, el desnudo masculino aparece en los cultos y en contextos específicos tales como la representación de trabajadores manuales o el de hechos bélicos y su repercusión. En la guerra, simboliza el sometimiento o la muerte del vencido. Sin embargo, en el arte griego, y desde la época arcaica, suele ser el héroe triunfador el que aparece desnudo o con alguna pieza de armadura, lo que, unido a los genitales a la vista, añadía un interés al homoerotismo griego. En las escenas de batalla, la desnudez

se hace recurso normativo para diferenciar a los guerreros griegos de sus enemigos, en particular los persas, para quienes la desnudez era vergonzosa, cuando, en realidad, era tan prevalente en cualquier período del arte griego que cabría pensar que el atuendo normal de hombres y muchachos era ir desvestidos. Pero la desnudez en público no era norma ni en la guerra, ni mucho menos en la vida cotidiana, sobre todo cuando concurrían ambos sexos. Si bien, cuando no había mujeres sí que era normal que los atletas anduvieran desnudos por la escuela de lucha (*palestra*) y en el gimnasio, palabra ésta que, por cierto, deriva del vocablo griego *gymnos* que significa “desvestido”. En la antigua Grecia los gimnasios, al contrario que los actuales, no eran cerrados y espaciosos, llenos de aparatos, sino espacios abiertos, generalmente fuera de las murallas de la ciudad, situados en parajes donde hubiera agua para beber y árboles que dieran sombra. Otra circunstancia en que la desnudez masculina era norma se daba en el *symposium*, una curiosa modalidad griega de fiesta masculina en la que todos estaban desnudos, bebían vino, cantaban y se entregaban a relaciones sexuales con muchachos y cortesanas (cat. 76 y 78).

La desnudez femenina, salvo en el culto y la prostitución, no era socialmente aceptable, y en arte va casi siempre acompañada de connotación sexual. Entre las escenas eróticas con figuras de la cerámica ateniense hay representaciones de mujeres bañándose y vistiéndose, reservándose al espectador varón el papel de observador que mira furtivo. En escultura, las representaciones de Afrodita desnuda, diosa del amor, explotan la interrelación de curiosidad natural del mirón y los poderes sobrenaturales de una diosa desnuda sorprendida en el baño, que se venga de los fisgones (cat. 17, 18 y 19). Mirar lascivamente a las ninfas de categoría semidivina no era tan arriesgado, y en el arte de tema mitológico se representan muchas veces sus carnes violadas a modo de fruto del botín (cat. 82).

El restringido repertorio de circunstancias en que se aceptaba la desnudez femenina espoleó cada vez más la imaginación de los escultores en el tratamiento del ropaje para dotar a las formas femeninas de un erotismo más elocuente que la propia desnudez. Ninguna estatuaria como la del Partenón confiere al ropaje que vela las formas femeninas mayor poder de connotación sexual. La figura de Dionisos reclinado en su esplendorosa y divina desnudez, en el extremo Este del frontón, contrasta en el opuesto con la figura reclinada de una diosa de incierta identidad, tal vez Afrodita (Fig. 1).

Aunque el dios está desnudo, la diosa y las dos notables figuras que la acompañan aparecen cubiertas por un sutil tejido que ciñe sus cuerpos y cae como agua poniendo de relieve los senos y vientre turgentes, los hombros redondos, la rodilla y el muslo, relacionando entre sí las zonas erógenas y transformando el frío mármol en carne animada y vaporoso drapeado.



Fig. 1. Figuras L y M del frontón oriental del Partenón. Una diosa, tal vez Afrodita, se reclina en el regazo de otra. El contorno de sus cuerpos queda realizado por los pliegues de sus vestidos. (British Museum, Sculpture 303.L-M)

Honor y excelencia

Para los hombres y muchachos de las clases dirigentes de la antigua Grecia el logro del *areté* o “excelencia” iba íntimamente relacionado con el honor. Antes del advenimiento de la democracia y en gran medida durante la misma, el logro de estas dos cualidades era prerrogativa de los hijos de “buena familia”. Honor y excelencia tenían que lograrse, naturalmente, perfeccionando el buen aspecto físico y entregándose al tipo correcto de relaciones sentimentales, destacando en los juegos atléticos, en la palabra en público en el ágora y aportando el armamento para luchar en defensa de la ciudad y, en caso necesario, sucumbir en el campo de batalla con una “hermosa muerte” (*kalos thánatos*).

La lealtad a la ciudad o *polis* era el primer deber de todo varón. La Hélade no era una nación como la Grecia actual, sino un conjunto de ciudades-estado independientes habitadas por gentes de habla griega o helenos, vinculadas por un idioma común, una religión y unos valores morales, pero rara vez unidas y en frecuente guerra unas con otras. Fue Aristóteles quien definió al hombre como *politikon zoon*, lo que suele traducirse como “animal político”, aunque sería más adecuado decir “persona de *polis*”, alguien que pertenece a la ciudad con toda la responsabilidad social y moral que conlleva la ciudadanía.

En el siglo VI a. C. el concepto de virtud masculina se resumía en un prototipo de estatua llamada *kouros*, literalmente “mancebo” (cat. 3), cuya forma básica y proporciones aritméticamente calculadas eran herencia de Egipto, donde una representación escultórica típica era la efigie del varón de pie con faldellín, cabeza y tronco acordes con la simetría frontal, brazos estirados sobre los costados y piernas separadas con el peso sobre la pierna retrasada (Fig. 2). Las piernas no se esculpían en bulto redondo, sino que estaban unidas por un puente de piedra sin labrar. En la adaptación griega, en desnudo integral, del modelo egipcio, las piernas ya eran de bulto redondo y el peso descargaba sobre las dos como si la estatua caminase.



Fig. 2. Estatua de caliza pintada de Nenkheftka, VI Dinastía, alrededor de 2200 a.C. Estas esculturas funerarias egipcias se concebían como sustitutos del cuerpo del difunto. (British Museum, AES 1239)



Fig. 3. Estatua de Croisos
Museo Arqueológico Nacional de Atenas
© 1990. Photo Scala, Florencia.

El *kouros* griego era un maniquí compuesto según una fórmula que reunía los elementos intrínsecos de la virilidad ideal: fuerza, rasgos fuertes y regulares, pelo largo peinado, hombros anchos, bíceps y pectorales desarrollados, cintura de avispa, vientre plano, cesura marcada entre torso y vientre y nalgas y muslos potentes. La satisfacción de haber logrado el *areté* la representaba la sonrisa arcaica que anima el, por otro lado, deliberado rostro carente de expresión. Eso es precisamente el *kouros*: un rostro en blanco, inexpresivo, al que se le puede dotar de identidad en función de características tipológicas o por una inscripción. Una de esas inscripciones es el conmovedor pareado que dota de identidad al *kouros* Croisos esculpido en 530 a. C. aproximadamente (Fig. 3):

*Detente y laméntate ante la tumba de Croisos muerto
A quien en las primeras filas destruyó el furioso Ares.*

La leyenda grabada confirma un papel común de la estatua del *kouros* como jalón funerario en representación simbólica del muerto que yace enterrado junto a él. El equivalente femenino del *kouros* es la *kore* o doncella, que transmite un mensaje similar al de su homólogo masculino, expresado en su caso mediante joyas y ropaje, a menudo complejo y cada vez más sugerente del cuerpo que oculta. Igual que sucede con el *kouros*, la *kore* era un medio versátil al que sólo confería sentido explícito una inscripción complementaria. Frasikleia, cuya soberbia estatua fue descubierta en el campo ateniense, tumbada de espaldas y enterrada junto a un *kouros* no menos magnífico, habla al espectador a través de la inscripción del pedestal (Fig. 4):

*Seré virgen para siempre, ya que en vez del matrimonio
Este nombre me asignaron los dioses*

La guerra fue para Croisos lo que el matrimonio habría sido para Frasikleia si una muerte prematura no hubiera impedido su papel natural, el *telos* o logro de su destino de convertirse en esposa, madre y amante de su casa.



Fig. 4. Estatua de Fraxikleia.
Museo Arqueológico Nacional de Atenas.
© Ministerio de Cultura de Grecia. Archaeological
Receipts Fund.

Lo bello y lo bueno

Hacia finales del siglo VI a. C. los *kouroi* van perdiendo progresivamente la rigidez de formas angulosas de sus hermanos precedentes y acusan un incipiente naturalismo. En algunos ejemplares tardíos es como si hubiera dentro del *kouros* una figura animada que pugna por liberarse. La misma tendencia se aprecia en la pintura de vasos cerámicos, en la que los llamados precursores de figuras rojas del estilo ateniense acometieron efectos pictóricos experimentales como el escorzo para dar a los temas volumen tridimensional (cat. 5).

Estas innovaciones coinciden en torno a 510-500 a. C. con el surgimiento de la democracia en Atenas que, por limitada que fuese, permitió que un mayor número de ciudadanos varones nacidos libres participaran en las decisiones políticas. En 490 a.C. la joven democracia tuvo que hacer frente a su primer gran reto cuando en la batalla de Maratón, Atenas y su único aliado griego, la ciudad de Platea, combatieron contra un ejército persa invasor enormemente superior, derrotándolo. Diez años más tarde, en 480-479 a. C., sería de nuevo invadida y saqueada esta vez por un ejército todavía más numeroso al mando del gran Jerjes en persona. La población evacuada de Atenas desempeñó un importante papel en la alianza que puso fin a la amenaza persa gracias a decisivas victorias por mar y en tierra.

En el lapso de una sola generación, entre 510 y 479 a. C., Atenas vivió enormes cambios internos y externos. La experimentación artística, ya evidente a finales del siglo VI a. C., vivió una enorme aceleración en el V. Los resultados pueden apreciarse en los restos de las esculturas destruidas durante el saqueo persa de la Acrópolis en 480 a. C. y soterradas posteriormente en la nivelación de la ciudadela sagrada tras la invasión. Allí perma-

necieron casi dos mil quinientos años hasta el siglo XIX en que los arqueólogos realizaron excavaciones sacándolas a la luz. La estatua de mármol llamado "Efebo de Critios" (Fig. 5) marca un notable distanciamiento del genuino esquema del *kouros* como representación de la figura humana. Es un cambio sencillo pero magistralmente logrado con sólo hacer que quede en reposo una pierna del *kouros* de manera que el peso descargue sobre la otra, rompiendo con ello la simetría frontal al representarlo erguido en la despreocupada postura que adoptan los muchachos, con una cadera más elevada y la cabeza vuelta hacia un lado. Un mohín sustituye a la sonrisa arcaica, que hacia finales del siglo VI ya comenzaba a desaparecer.

El "Efebo de Critios" anuncia lo nuevo, pero es obligado reconocer el papel de este prototipo como vehículo de los mismos valores que los que encarna el *kouros*. En efecto, el Efebo de Critios y sus sucesores son los *kouroi* del siglo V. No cabe duda de que la excelencia y el honor eran valores que permanecían asociados, y a ellos se unirían otros. En el diálogo *Cármides* de Platón, del 432 a. C., Sócrates, que acaba de regresar del servicio militar, se apresura a acudir a la escuela de lucha de Taureas, donde le presentan a Cármides que es *kalos kai agathos*, es decir, "hermoso y bueno" o, como diríamos nosotros "hermoso y de buen corazón". Cármides es el modelo de Atenas a quien sigue por doquier una cohorte de admiradores. "Nadie se fijaba en nada y sólo le miraban a él como si fuese una estatua" (*agalma*). Querefonte pregunta a Sócrates si Cármides le parece bello y Sócrates responde que sí, y Querefonte añade que si Cármides se desvistiera, sería como si no tuviera rostro (*aprosopos*), tan perfecta es la belleza de su cuerpo. La escultura griega de aquella época poseía concretamente el

atractivo de reducir la personalidad humana a un prototipo que trasciende la belleza individual para proyectar una especie de canon gráfico de la belleza en sí.

Cármides, a ojos de Sócrates, era aún más deseable porque, a pesar de ser objeto de tanta atención, no había en su comportamiento nada que la suscitara, salvo un gracioso rubor propio de su edad que le hacía aún más irresistible por su encanto y *sofrosyne*, cualidad esta última que podría traducirse por "templanza". En la apología sobre la naturaleza de la *sofrosyne* que continúa en boca de Sócrates en el diálogo con Cármides, éste señala otro atributo atractivo del carácter perfecto del joven: el don del *aidos*, la "modestia natural". Una réplica de estas cualidades parece darse en la modesta apostura del efebo de Westmacott, cuya belleza intemporal se ajusta a la descripción del *aprosopos* y cuyos ojos bajos ahuyentan la mirada inquisitiva de posibles admiradores (cat. 40).



Fig. 5. Efebo de Critios.
Museo de la Acrópolis de Atenas.
© 1990. Photo Scala, Florencia



Fig. 6. Reconstrucción de Georg Römer del llamado *Doríforo* o "portador de lanza" de Policleteo de Argos.
© Deutsches Archäologisches Institut

Equilibrio entre los opuestos

Un principio inmutable de la filosofía natural griega es el concepto de que el orden del universo y el debido lugar que la humanidad ocupa en él vienen determinados por un equilibrio de fuerzas contrarias y complementarias. La primera aparición conceptual de dualismo aparece en la especulación sobre origen y naturaleza del mundo de los filósofos de la escuela jónica que floreció en el siglo VI a. C. en la costa e islas del actual oeste de Turquía. Mileto era, antes de que lo destruyeran los persas en 494 a. C., el primer centro intelectual jónico, que dio al mundo pensadores como Tales, Anaximandro y Anaxímenes. Según Anaximandro, en concreto, la formación del universo es consecuencia de la pugna entre los principales opuestos, calor y frío, humedad y sequedad, como, por ejemplo, en el ciclo de las estaciones. La propia naturaleza conserva el equilibrio necesario para el bienestar del mundo, y establece que ninguno de los principios contrarios prevalezca sobre los demás.

Los cosmólogos griegos arcaicos ejercerían gran influencia en la medicina teórica y práctica en Grecia. En la antigua Grecia el arte de curar se aplicaba por medio de lo que denominamos medicina holística, considerándose al organismo humano como un conjunto de principios opuestos que el médico procuraba regular para obtener el equilibrio de las partes, tanto en su mutua relación como respecto al cuerpo como unidad.

Equilibrio, ritmo, proporción, armonía y simetría es el léxico tanto de la antigua medicina griega como de la representación artística. Ello salta a la vista en la estatua en posición quieta, o tal vez en actitud de marcha, del llamado *Doríforo* o "portador de lanza", realizada en bronce hacia 440-430 a. C. por Policleteo de Argos (Fig. 6). Esta representación idealizada de la belleza joven y atlética gravita sobre el efecto logrado por la sistematización ordenada de miembros y músculos dentro de un sistema biomecánico de partes con carga de peso o sin él, en tensión y pasivas, estiradas y contraídas, tensas y relajadas, alzadas y caídas. Se decía que cada elemento de esta composición de Policleteo respondía a una serie de medidas calculadas para representar la perfección. El escultor llegó incluso a escribir un tratado llamado *Canon*, algo más habitual en los arquitectos para explicar las facetas técnicas de los edificios. No se han conservado ni el tratado de Policleteo ni la estatua original en bronce, pero a partir de copias romanas, casi todas en mármol, puede deducirse en cierto modo la impresión que produciría en el espectador.

Dentro del intento por establecer una fórmula de estatua masculina exenta de aquella época, no fue el *Doríforo* la primera escultura en que se aplicó una composición consciente a partir de una serie de elementos contrarios, y cabe considerarlo un conato por restablecer el canon formal del *kouros*. De todos modos, es más posible que Policleteo se inspirase en la obra del escultor ateniense Mirón, que hacia 450-440 a. C. fundió el *Discóbolo*, o lanzador de disco (cat. 1). Esta figura de un joven atleta suele considerarse la representación congelada, como si dijéramos, de un lanzador de disco real captado en plena acción. En realidad, no es sino la síntesis de elementos artificialmente ensamblados para obtener una composición ideal abstracta de belleza viril, elaborada mediante una serie de opuestos binarios, como los del *Doríforo*, pero, a diferencia de éste, la escultura de Mirón no llega a explorar completamente el volumen escultórico tridimensional, sino que lo presenta ante el espectador sobre un plano poco profundo que requiere la contemplación desde un único punto de vista. Sus principales características son el brazo derecho tensado hacia atrás sosteniendo el disco, mientras el izquierdo cuelga con la mano vacía por delante de la rodilla derecha. Si el torso está vuelto hacia el espectador, las piernas y las nalgas se ven de perfil. El peso se carga sobre una sola pierna, quedando la otra relajada. Los dedos del pie de la pierna derecha en acción se apoyan arqueados, mientras que los del pie de la otra se doblan hacia adentro. En ambos pies, los dedos aparecen en posición de resorte contenido, listos para descargar energía. Los elementos sometidos a tensión (*entasis*), contrastan con los que están en reposo y que juntos conforman una serie de líneas que se intersecan y trazan la curvatura del arco tensado y la cuerda a punto de lanzar una flecha. *Bíos Bíos*, como en el antiguo dicho: "la vida es un arco". Esta metáfora del arco figura en el corpus de tratados médicos de Hipócrates, citada en el caso de un sanador o quiropráctico ajustador de dislocaciones óseas que compara adecuadamente el buen ajuste de las extremidades a un arco tensado en el que las fuerzas contrarias se equilibran.

Proyección de Grecia en la época romana y épocas posteriores

“La Grecia conquistada cautivó a su conquistador y llevó las artes al rústico Lacio”. Así ironizaba el poeta Horacio durante el reinado del primer emperador romano, Augusto (27 a. C.- 14). Este comentario, citado con frecuencia, ilumina y oscurece a la vez la relación entre Grecia y Roma. La ilumina al poner de relieve el modo en que los romanos veían a los griegos, pero la oscurece al no hacer suficiente hincapié en la manera en que el arte y la cultura griega florecieron en la época romana ni hasta qué extremo se prolongó bajo el reinado de los emperadores filohelenos como Adriano en el siglo II, cuando Roma se convirtió en Grecia y Grecia en Roma. Los ricos coleccionistas romanos apreciaban las obras griegas del mismo modo que los coleccionistas actuales codician los “maestros antiguos”. Cuando no se disponía de los originales, los expertos y coleccionistas romanos encargaban réplicas y copias de los antiguos originales griegos. De este modo, en la época romana se mantuvo pujante el eclecticismo del arte griego tardío, el llamado helenístico, y prosiguió la circulación de estilos y géneros clásicos griegos. Hubo romanos que incluso llegaron a encargarse retratos en los que se colocaba una cabeza realista sobre un cuerpo griego idealizado, con absurdo resultado. Así, una matrona romana se convertía en una inverosímil Venus (Fig. 7) y un general romano encarnaba a Ares, dios de la guerra.

Un caso curioso de esa apropiación de Grecia por parte de Roma es la lápida esculpida hacia 350 a. C. que representa a un joven atleta (cat. 11). Es probable que sea una idealización en memoria de un varón muerto que seguramente no tenía el aspecto con el que aparece representado y que posiblemente no era un atleta. Aproximadamente en tiempos de Augusto, la lápida fue reutilizada para conmemorar la muerte de un tal Trifón, cuyo nombre aparece grabado en el arquitrabe con letras griegas de la época romana. Como para personalizar más aún la lápida, la cabeza del atleta fue otra vez esculpida, dándole el aspecto de un joven de la época de Augusto con un peinado parecido al del propio emperador, un “retrato” que tampoco guardaría parecido con la persona a la que “representaba”.

Esta pieza reciclada nos ha llegado notablemente bien conservada. Al borrarse el recuerdo de Trifón entre sus descendientes, la lápida debió caer, quedó enterrada y así se libró de la furia religiosa iconoclasta, ya que en la primera época del cristianismo, una vez asociado el triunfo de Cristo a la mortificación de la carne del ser humano, cualquier objeto que enalteciera el cuerpo corría peligro, a menos que fuera susceptible de ser reinterpretado dentro de la iconografía cristiana. Así, la estatua cultual de Demeter en la ciudad de Cnido de la costa occidental de la actual Turquía, fue reidentificada como la Virgen, conservándose por ello notablemente intacta, mientras que otras bellas esculturas, de las que sólo nos han llegado fragmentos, fueron destrozadas y arrojadas a hornos para hacer cal para mortero (Fig. 8).



Fig. 7. Matrona romana convertida en Venus.
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen. Foto: Ole Haupt



Fig. 8. Escultura de mármol representando a la diosa Demeter procedente del santuario de Cnido. (British Museum, Sculpture 1300)

La estatuaria de bronce era aún más proclive a la fundición para su reutilización en una época en que aquellas obras se apreciaban más por su peso en metal que por su valor artístico y así se han perdido casi todas las estatuas grandes de bronce de la Grecia clásica. Sólo en ocasiones el mar nos devuelve sus despojos con el afortunado descubrimiento de una obra de arte hundida en un naufragio, como es el caso de los bronce de Riace del siglo V a. C., hallados en el mar de Calabria (Fig. 9 y 10). Estos dos jóvenes guerreros, desnudos y barbudos, armados en origen con escudo y casco, no desvían modestamente la mirada como el efebo de Westmacott, sino que parecen conminar con la atracción fatal de su desnuda virilidad cargada de una amenaza de violencia, de agresión sexual, o ambas cosas. Una de las características relevantes de los bronce de Riace del siglo V a. C., común a otras estatuas de bronce, es el realce de detalles como los ojos, los labios, los dientes y los pezones por medio de diversos metales. El cobre, el oro y la plata se empleaban para un contraste cromático con el bronce, mientras que para los ojos se empleaba también vidrio y marfil, pero también se realizaba la estatuaria en mármol con diverso grado de colorido, desde un tratamiento general de de la armadura y el ropaje con sus motivos hasta el detallismo de joyas, pelo y ojos. La diferencia de enfoque corresponde a la época de la escultura –en los ejemplares más antiguos



Fig. 9. y 10. Bronces de Riace. Estas excepcionales estatuas de bronce procedentes de un pecio hallado en la costa meridional de Italia ponen de relieve el extraordinario poder de las esculturas griegas originales. Museo Nacional de Reggio Calabria.

© 1990. Photo Scala, Florencia. Cortesía del Minist. Beni e Att. Culturali

suele haber mayor nota de color– o del grado de drama o realismo buscado. No ha quedado recogido en la Historia cómo los bronce de Riace fueron a parar a un barco que en ruta por la punta de la bota italiana; tal vez fuesen parte del botín expoliado en algún templo griego durante los violentos años de guerras entre la república romana y Grecia cuando aún no se había producido la simbiosis de la época imperial.

Por mucho que los romanos admirasen el arte griego, de hecho, éste no representa más que una parte de todo el humanismo intelectual de la herencia de Grecia. En arte, arquitectura, teatro, filosofía y ciencia, la experiencia griega fue la primera configuración formal de los conceptos occidentales sobre lo humano. La escultura griega irradia vitalidad pero trasciende al mismo tiempo la mera imitación de la naturaleza para dar forma a la idea en obras de intemporal belleza. Es, por una parte, su humanismo y por otra su idealismo lo que caracteriza la representación griega del ser humano. La figura humana artística, tanto en su sencillez conceptual en estatuillas cicládicas arcaicas como en los retratos naturalistas posteriores, quedó plasmada con semejanza física y a la vez cargada de sentido para unas gentes sensibles cuya pasión vital, dentro de la trágica certeza de la muerte, motivaba su arte.

El hermoso cuerpo del varón



La simple mención de la antigua Grecia evoca la estatua de un atleta desnudo, dado que los griegos más que ningún otro pueblo de la antigüedad representaban desnudos a los dioses, a los héroes y a los mortales.

Las imágenes del cuerpo masculino de la antigua Grecia son esquemáticas y enfatizan los elementos esenciales de la virilidad. Las estatuas del *kouros* del siglo VI a. C. transmiten el mensaje de la excelencia juvenil (*areté*) con abstracta simplicidad, mientras que en la estatuaria del siglo V a. C. la figura masculina exenta aparece más relajada que en el *kouros* pasado de moda. Regían esta tendencia hacia un mayor realismo las ideas de la época sobre armonía, equilibrio, ritmo y proporción.

En el arte griego ulterior el atleta desnudo se convirtió en uno de los numerosos tipos de representación del cuerpo masculino. Otro fue el físico blando y afeminado de los dioses Apolo y Dioniso, pero, por otra parte, creció el interés por la diversidad física del ser humano y por el retrato individual con carácter.

1. LANZADOR DE DISCO

Esta estatua ha adquirido fama como símbolo de los antiguos griegos. Representa a un atleta –desnudo, elegante y eternamente joven– como captado en el momento previo de lanzar el disco. En realidad, las extremidades y el torso están dispuestos artificialmente en consonancia con los conceptos griegos de equilibrio y ritmo para obtener una composición que resulta placentera desde un único punto de vista.

Esta estatua de mármol del siglo II es una copia romana del original en bronce obra del escultor Mirón a mediados del siglo V a. C. Nos han llegado otras réplicas que han sido restauradas con diversa fortuna. La cabeza de ésta mira al frente, cuando, en realidad, debería mirar hacia atrás.

Estatua de mármol de un lanzador de disco (*diskobolos*).

Época romana, siglo II, copia de un original griego perdido de aproximadamente 450-440 a. C., de la villa del emperador Adriano en Tívoli, Italia.

1690 mm. x 1050 mm. x 630 mm .

GR 1805,0703.43 (Sculpture 250).





2. EL ARREBATO DE ÁYAX

Este sencillo bronce muestra al héroe desnudo, con excepción del yelmo, en el momento en que dirige un puñal contra su pecho. La angustia del momento y su extremo estado de ánimo están expresados por el falo erecto. Áyax era más fuerza que inteligencia. Acababa de recoger del campo de batalla el cadáver del heroico Aquiles y, lógicamente, esperaba que sus compatriotas griegos le otorgaran las armas del caído, mucho mejor que las suyas, pero el taimado Ulises las ganó vencéndole en combate. Loco de rabia y envidia, Áyax pasó la noche matando los rebaños de los griegos, creyendo que se trataba de un contingente de troyanos enemigos, y al despuntar el alba comprendió su locura y que la única salida honrosa era quitarse la vida.

67 mm. x 25 mm. x 30 mm.

Figura en bronce de Áyax 720-700 a. C. GR 1865, 1118.230.



3. EXCELENCIA Y HONOR

Esta estatuilla es una versión en miniatura del *kouros*, un prototipo en la escultura griega del siglo VI a. C. El cuerpo es una abstracción anatómica de un joven de excelencia física y moral (*areté*): cabello largo aristocrático, hombros anchos, cintura estrecha, muslos potentes y labios congelados en una perenne sonrisa de satisfacción. Conserva restos de pintura en el pelo y en el rostro. Las esculturas de la época arcaica, en concreto, solían pintarse y había figuras masculinas como ésta que a veces llevaban un bigote pintado. Muchos *kouroi* eran evocaciones funerarias, alegoría de eterna juventud y honor. Solían ser de tamaño natural o incluso colosal.

Estatuilla de un *kouros* de yeso pintado.

Probablemente manufactura chipriota, hacia el 560 a. C., procedente de Naucratis, Egipto.

257 mm. x 88 mm. x 44 mm.

GR 1888, 1006.1 (Sculpture B438).





4. KOUROS CON LANZA

El tipo *kouros* aparece aquí en acción con una lanza (desaparecida) en la mano derecha alzada. El gesto amenazador recuerda al del "dios punitivo" del arte de la antigüedad en Oriente Próximo y Medio. Este notable bronce etrusco es obra de la época prerromana con influencia griega.

Figura etrusca en bronce de varón desnudo, realizada y procedente de Italia, aproximadamente de 550-515 a. C.
215 mm. x 98 mm. x 59. mm.
GR 1772,0302.9 (Bronze 513).

5. DISPUTA ENTRE UN DIOS Y UN HÉROE

Este conjunto de figuras con el héroe Hércules visto de frente y el dios Apolo visto de espaldas, es una obra experimental de la fase precursora de la cerámica ateniense de figuras rojas correspondiente a la última década del siglo VI a. C. Hércules y Apolo se disputan la posesión del trípode del oráculo de Delfos, en presencia de las diosas Atenea, a la izquierda, y Artemis, a la derecha. El tema pone a extrema prueba la capacidad del pintor para lograr una acción convincente. Obsérvese cómo el brazo derecho doblado de Apolo no se articula debidamente en el hombro.

Ánfora de figuras rojas. Disputa del trípode del oráculo de Delfos entre Hércules y Apolo.

Griego, manufactura ateniense, 510-500 a. C., atribuido al Pintor de Dikaios, procedente de Vulci, Italia.

630 mm x 410 mm. x 410 mm.

GR 1843, 1103.41 (Vase E255).



6. "EL MUCHACHO ES BELLO"

Este joven persigue a una liebre en una postura perfectamente adaptada a la copa circular. Hacia finales del siglo VI a. C. los famosos pintores de cerámica ateniense experimentaron con un mayor realismo en la representación de la figura humana. Hacia 520-510 a. C., en sustitución de las figuras negras, se introdujo la técnica de figuras rojas que permitía mayor libertad expresiva, ya que las escenas se trazaban sobre la vasija antes de la cocción y no grabándola después sobre la arcilla. El *kýlix* presenta dos inscripciones: "Leagros es bello" y "el muchacho es bello", un tipo de inscripción corriente en la cerámica de esta época y que formaba parte de la cultura del cortejo a muchachos y jóvenes, en cuyo marco solían intercambiarse liebres como regalo amoroso.

Copa (*kýlix*) de figuras rojas. Muchacho y liebre.

Griego, manufactura ateniense, aproximadamente 510-500 a. C., atribuido a Onésimos, procedente de Caere, Italia.

98 mm. x 300 mm. x 234 mm.

GR 1892, 0718.7 (Vase E46).



7. ZEUS "POLICLÉTICO"

Un dios con barba, probablemente Zeus, en la misma postura que el famoso portador de lanza, obra del escultor Policleto en el siglo V a. C. La estatua de Policleto, conocida como el *Canon*, fue muy admirada por los romanos, quienes hicieron numerosas réplicas y adaptaciones. Esta estatuilla reproduce con fidelidad el famoso equilibrio entre opuestos del *Canon*: el peso descarga sobre una pierna y la otra está en reposo; tiene un brazo en flexión con el músculo en tensión y el otro cuelga en reposo; el hombro izquierdo y la cadera derecha aparecen en acción y elevados, mientras que el hombro derecho y la cadera izquierda permanecen pasivos y caídos. Complementa el brazo derecho relajado la pierna derecha en acción; y el brazo izquierdo flexionado, la pierna izquierda doblada y relajada. Las extremidades izquierdas están en movimiento y las derechas, inmóviles.

Estatuilla de bronce de Zeus.

Época romana, Siglo I, según un original griego realizado hacia el 440 a. C. Posible procedencia de Grecia.

170 mm. x 65 mm. x 45 mm.

GR 1824,0446.16 (Bronze 910).



8. FEMINIZACIÓN DEL CUERPO MASCULINO

Esta estatuilla del dios Dioniso refleja el gusto de la época del arte tardío griego o "Helenístico" por formas más suaves y menos marcadamente atléticas. En la estatuaría se fundían en ocasiones las características masculinas y femeninas en un intento por parte del escultor de alcanzar la forma ideal. Este tipo de cuerpo afeminado se hizo particularmente adecuado para Dioniso, cuyo culto iba asociado al afeminamiento y al travestismo.

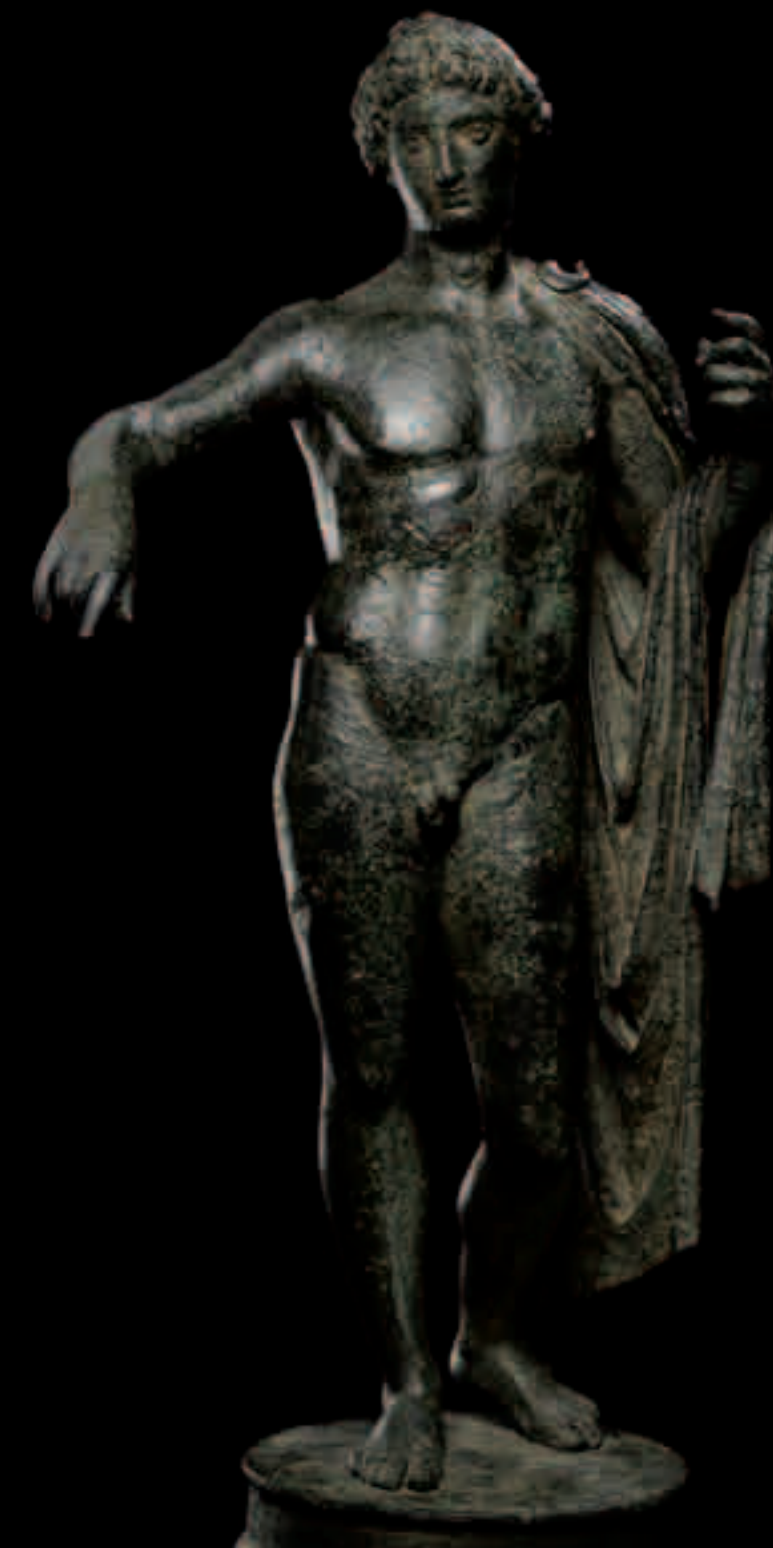
Estatuilla de bronce de Dioniso con copa (*kàntharos*)
Griego; tal vez manufactura de Tarento, Italia, hacia el 200 a. C.
Procedente de Chessy, Francia.
260 mm. x 105 mm. x 75 mm.
GR 1851, 0813.1 (Bronze 808).



9. APOLO AFEMINADO

En la época griega tardía se representa al joven dios Apolo cada vez más afeminado. En esta estatuilla, con un elaborado peinado, el dios descarga ostensiblemente el peso sobre una pierna y eleva la cadera en un fuerte contraste que traza una curva en S entre las piernas y el torso. No se sabe con certeza qué representa el gesto de los brazos.

Estatua de bronce de Apolo.
Época romana, siglo I o II.
810 mm. x 390 mm. x 290 mm.
GR 1805,0703.10 (Bronze 987).





10. HOMBRE MUSCULOSO

El héroe Hércules está aquí representado con el físico musculoso de un boxeador profesional, una tipología desarrollada y admirada en la época tardía del arte griego o "Helenístico". Hércules ha concluido su último trabajo y sostiene las manzanas de oro de las Hespérides. La serpiente guardiana se enrosca en el árbol detrás de él. Las manzanas en cuestión eran la fuente de la eterna juventud de los dioses y el premio de inmortalidad para Hércules.

Escultura de bronce que representa a Hércules con las manzanas de las Hespérides.
Época romana, siglo I, procedente de un templo de Biblos, Líbano.
1045 mm. x 530 mm. x 410 mm.
GR 1805, 0703.38 (Bronze 827).

11. ETERNAMENTE JOVEN

El joven del relieve de esta lápida está desnudo salvo el manto que cubre su brazo izquierdo y el hombro. Sostiene un rascador (*strigilis*) que lo identifica como un atleta. Es un relieve griego, típico de la escultura funeraria en relieve del siglo IV a. C. Se trata de un joven bello e intemporal en representación de una imagen idealizada del difunto, pero, curiosamente, la cabeza fue vuelta a esculpir en la época romana para reutilizar la escultura y se grabó en la parte superior el nombre de Trifón, hijo de Eutico.

Relieve funerario de mármol pentélico. Joven desnudo.
Griego, Siglo IV a. C., probablemente procedente de Atenas.
La cabeza otra vez vuelta a esculpir en el siglo I.
1790 mm. x 895 mm. x 265 mm.
GR 1839,1102.1 (Sculpture 626).



Aφροδίτα y el cuerpo femenino

En el arte griego el cuerpo femenino solía representarse vestido, pero los cultos de fecundidad, las escenas eróticas y las representaciones de Afrodita daban la oportunidad de plasmar la desnudez femenina.

Se representaba a los hombres desnudos en un incomparable mayor número de ocasiones, reflejo de una vida mucho más activa comparada con la de las mujeres griegas de la antigüedad que vivían en relativo aislamiento. Escultores y pintores competían por retratar el cuerpo femenino vestido de un modo cada vez más sofisticado en el que los ropajes desvelaban tanto como ocultaban y frecuentemente con resultado erótico.

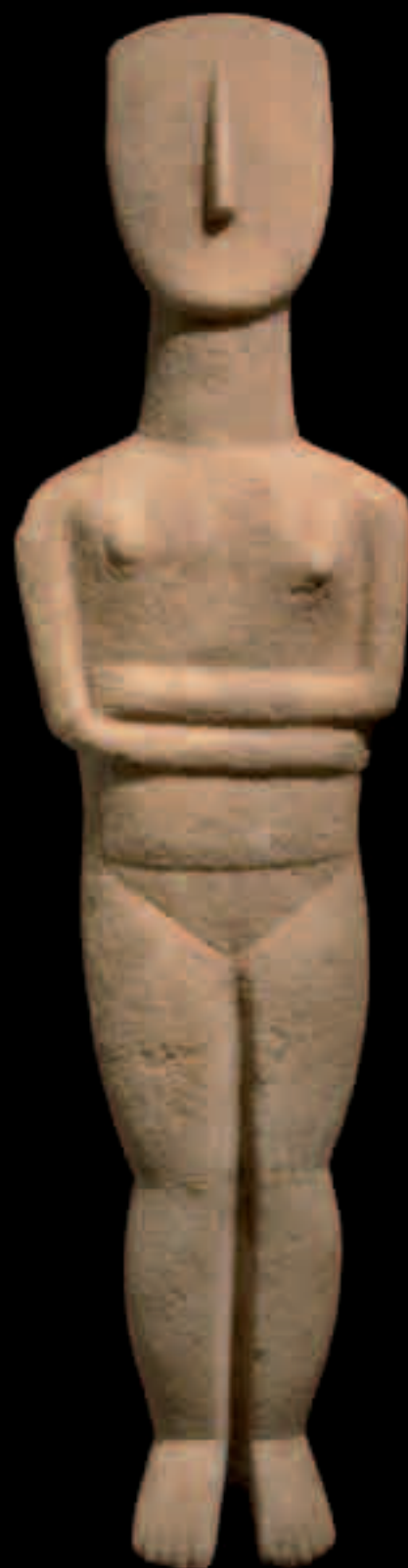
El desnudo femenino más famoso de la antigüedad fue la Afrodita de Praxíteles esculpida en mármol e instalada en la ciudad de Cnido en Turquía suroccidental hacia el 360 a. C. La Afrodita de Cnido inspiró numerosas representaciones de la diosa desnuda.



12. CUERPOS ABSTRACTOS

Esta estatuilla femenina de mármol, típica del arte de las islas Cícladas, es del III milenio a. C. El cuerpo ha sido reducido a un esquema simplificado mediante la técnica de abrasión, anterior al empleo habitual de herramientas de cobre o bronce. Los detalles, en origen estaban pintados. Esta refinada representación del cuerpo marca los albores de la gran tradición artística griega de obras en mármol, cuyas piezas suelen encontrarse en tumbas no como ornamentos, sino para acompañar al difunto en la otra vida.

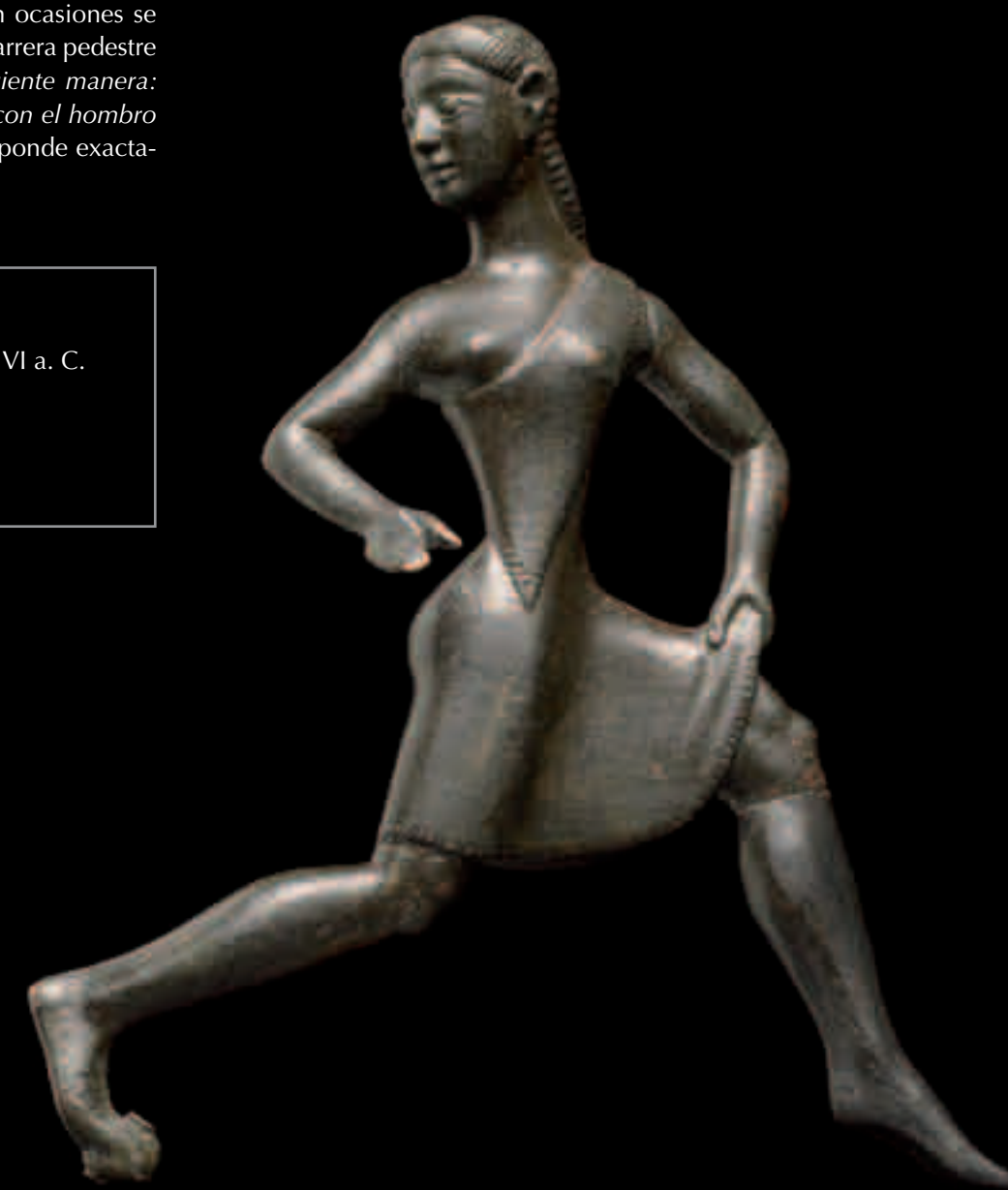
Estatuilla femenina de mármol, tipo *Spedos* tardío.
Griego. Realizado en las Cícladas hacia el 2600-2400 a. C.
485 mm. x 122 mm. x 70 mm.
GR 1863,0213.1 (Sculpture A17).



13. ¿MUJERES ATLETAS?

Se cree que esta figurilla está hecha en Esparta, ya que, a diferencia de otras ciudades, allí las mujeres practicaban el atletismo. En ocasiones se celebraban competiciones atléticas para mujeres, como la carrera pedestre femenina de Olimpia. Según Pausanias *“corrían de la siguiente manera: con el pelo suelto, una túnica que les llegaba a la rodilla y con el hombro derecho descubierto hasta el seno”*, descripción que corresponde exactamente a esta joven corredora.

Figurilla de bronce de muchacha corriendo.
Griego, de probable manufactura laconia (Esparta), siglo VI a. C.
Quizá procedente de Prizren, Kosovo.
110 mm x 90 mm. x 22 mm.
GR 1876,0510.1 (Bronze 208).





14. ÁSEME

El cuerpo de esta joven desnuda está ingeniosamente modelado en una postura acrobática que forma el asa de una *cista*. Este tipo de recipiente de bronce se colocaba en las tumbas etruscas y quizás se utilizara también para objetos de tocador. La figura representa probablemente a una acróbata actuando en un banquete.

Asa de bronce de un estuche o caja (*cista*) en forma de acróbata.
Etrusco, 325-250 a. C. Realizada en Palestrina (antigua *Praeneste*), Italia.
65 mm. x 145 mm. x 35 mm.
GR 1884,0614.34 (Bronze 741).

15. RENACER GRIEGO

Esta estatuilla es de época romana pero imita el estilo griego de las figuras arcaicas de *korai* del siglo VI a. C. Estos homólogos femeninos de la estatua masculina del *kouros* desnudo se representaban siempre vestidos. Ésta viste una túnica y un manto superpuesto, sujeto al hombro derecho y que pasa por debajo del brazo contrario. El ropaje tiene un adorno en meandro de ataujía en plata y unos corchetes del mismo metal sujetan el manto al brazo derecho. Los ojos son diamantes incrustados, probablemente modernos.

Figura femenina de bronce.
Época romana, siglo I a. C.-siglo I. Posible procedencia de Verona, Italia.
180 mm x 60 mm. x 42 mm.
GR 1873,0820.4 (Bronze 192).





16. ROPAJE TRANSPARENTE

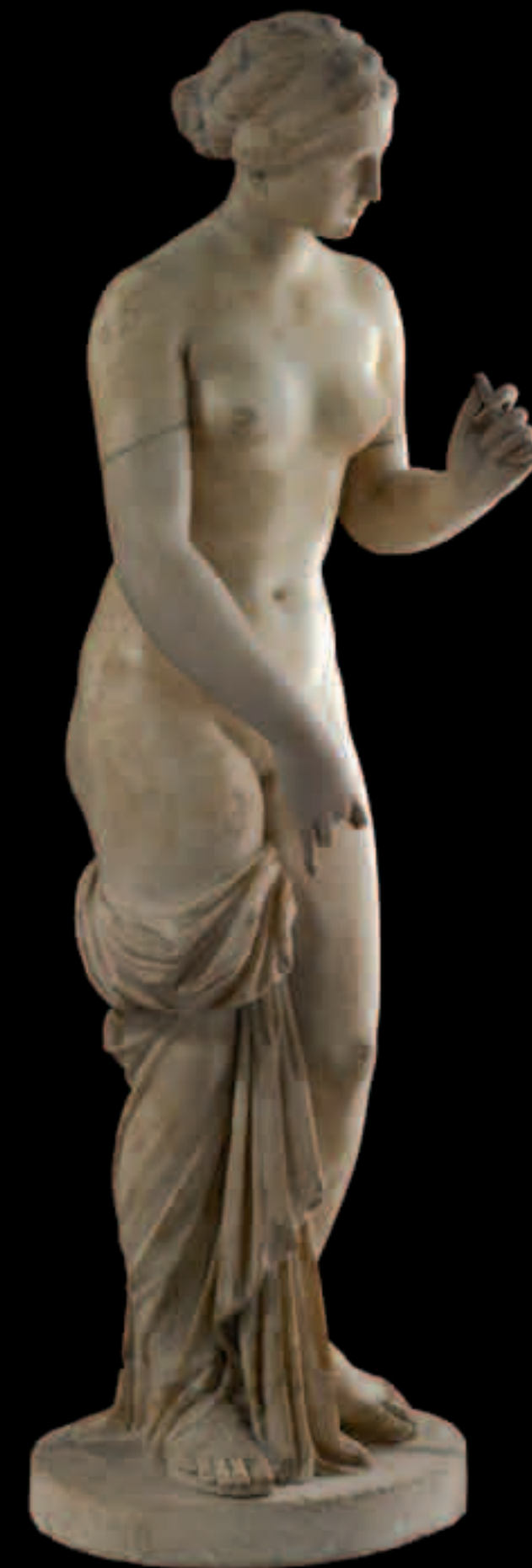
En la Grecia arcaica los *kouroi* (varones desnudos) se esculpían a modo de emblema de excelencia física y moral. Su homólogo femenino era la *kore* y, aunque se representaba vestida, las formas del cuerpo solían marcarse minuciosamente bajo el ropaje esculpido. Esta pieza imita el estilo arcaico y es una obra del período tardío del arte griego. Viste el atuendo tradicional: la túnica larga con un manto dispuesto diagonalmente y abrochado sobre el hombro derecho. En origen, sostenía un cuenco en la mano derecha y con la izquierda sujetaba un pliegue de la falda.

Escultura de mármol de una muchacha (*koré*).
Griego, 100-30 a. C. Procedente de Atenas.
725 mm x 300 mm. x 170 mm.
GR 1818,0509.1 (Sculpture 153).

17. SORPRENDIDA DESNUDA

Hacia 360 a. C. los habitantes de la ciudad griega de Cnido, del sudoeste de Turquía, adquirieron una escultura de Afrodita, diosa del amor, que instalaron en un templo de la ciudad donde se convirtió en atracción de los viajeros. Se diría que el observador que contempla a la diosa desnuda, dispuesta para el baño, hiciera el papel de mirón que sorprende a Afrodita. La obra de Praxíteles sirvió de inspiración para numerosas copias y variantes. En esta versión a tamaño reducido, los brazos son una restauración del escultor inglés Joseph Nollekens a finales del siglo XVIII. Un leve resalte en la barbilla apunta a que, en el original, la diosa alzaba la mano tocándose el rostro con la punta de los dedos.

Estatua de Afrodita en mármol de Paros.
Época romana, versión de un original griego del siglo IV a. C.,
procedente de Ostia, Italia.
1070 mm. x 330 mm. x 350 mm.
GR 1805,0703.16 (Sculpture 1577).



18. AFRODITA DE CNIDO



Este busto es parte de una réplica de cuerpo entero de la Afrodita de Cnido, estatua de mármol obra de Praxíteles. Diosa imponente, representada como una hermosa mujer desnuda, la estatua estaba destinada a inspirar tanto admiración religiosa como deseo sexual. Aunque no fue el primer ejemplar en que se representó a la diosa desnuda, como se ha dicho a veces, lo innovador de la versión de Praxíteles era el tratamiento, que escritores de la antigüedad calificaron de extraordinariamente naturalista. Su fama fue imperecedera e inspiró numerosas imitaciones.

Busto de mármol de Afrodita.

Época romana, copia de un original griego de aproximadamente el 360 a. C. Posiblemente hallada en el río Tíber, en Roma.

810 mm. x 550 mm. x 450 mm. (approx)

GR 1924,1115.1

19. BELLEZA EN EL BAÑO

El tema de Afrodita preparándose para el baño en diversas poses conoció difusión en la última fase del arte griego como representación de la diosa. Este bronce es uno de los de mayor tamaño y más logrados de todas las versiones de una tipología popular de Afrodita, en la que aparece inclinada sobre el pie alzado para quitarse la sandalia. La diosa, en equilibrio sobre un solo pie, parece como captada en un instante de la vida real. Los ojos son incrustaciones de plata.

Figura de bronce de Afrodita preparándose para el baño.
Griego, 200-100 a. C., probable procedencia de Patras, Grecia continental.
650 mm. x 250 mm. x 155 mm.
GR 1865,0711.1 (Bronze 282).



20. CONCURSO DE BELLEZA

En lo que quizás fuese el concurso de belleza más famoso de todos los tiempos, el príncipe troyano Paris hizo de árbitro para juzgar quién de las tres diosas, Hera, Atenea y Afrodita, era la más bella. En este vaso, Atenea, a la izquierda, aparece con casco, escudo y lanza. Tiene a su lado a Paris sentado, y en el centro vemos a Niké, diosa de la victoria, que entregará la manzana de oro a la ganadora. Hera aparece sentada en su trono, con Afrodita en el lado contrario. También está presente Hermes, el dios mensajero.

Jarrita para aceite (*lékythos*) de figuras rojas.
Juicio de Paris.
Cultura apula, aproximadamente del 365-350 a. C., atribuido al Grupo de Viena 4013.
Procedente de Ruvo, Italia.
350 mm. x 155 mm.
GR 1856, 1226.44 (Vase F109).





21. ¿PASEANDO?

Aunque pasaban la mayor parte de su vida dentro de casa, las mujeres acomodadas salían a la calle en las fiestas religiosas y con ocasión de funerales familiares, circunstancia que aprovechaban para ataviarse. Esta figura está muy bien vestida con túnica larga y manto. Su rostro velado y el amplio sombrero que protege su blanco cutis, era considerado signo de modestia, pero la postura jactanciosa y las formas del cuerpo bajo el ropaje insinúan una intención erótica.

Figura femenina de terracota.
Griego, aproximadamente del 300-200 a. C. o posterior.
Procedencia probable de Tanagra, Beocia.
260 mm. x 110 mm. x 70 mm.
GR 1875,1012.9 (Terracotta 2047).

22. DANZARINA DE TERRACOTA

Esta bailarina viste con elegancia y modestia un manto que oculta su cuerpo y al mismo tiempo enfatiza su movimiento. Quizás se trata de una fiesta religiosa, pues éstas ofrecían la ocasión a las mujeres respetables de mostrarse en público y exhibir su elegancia y su figura.

Figura femenina de terracota.
Manufactura italiana, siglo II a. C. Probable procedencia de Capua (Italia).
180 mm. x 110 mm. x 80 mm.
GR 1856,1226.264 (Terracotta D339) .



El divino cuerpo de los dioses



La adoración a dioses con forma humana era parte integral del humanismo griego. Estos dioses se diferenciaban de sus devotos por la inmortalidad y poderes sobrenaturales.

La idea de una familia de dioses que habitaba el Olimpo, monte del norte de Grecia, aparece por primera vez en la poesía homérica del siglo VIII a. C. Cada deidad tenía su peculiar asociación: Poseidón, el mar; Afrodita, el amor; Ares, la guerra y así el resto.

Los dioses podían cambiar de forma, metamorfosearse a modo de disfraz. La literatura de la antigüedad habla de hombres y mujeres que se encuentran con dioses disfrazados de mendigos o de parientes. Zeus adopta la forma animal de cisne y seduce a Leda, se convierte en toro para raptar a Europa y en águila para raptar a Ganimedes.

23. SEÑOR DE LOS DIOSES

Esta magnífica estatuilla representa la imponente majestad de Zeus, señor de los dioses del Olimpo y de los cielos. Sujeta el cetro y el relámpago, símbolos de su dominio sobre los dioses y los mortales y de su poder destructor. La estatuilla es semejante a la colosal estatua criselefantina de 13 metros de altura que existía en el templo del dios en Olimpia, obra del famoso escultor Fidias. Considerada una de las siete maravillas de la antigüedad, encarnaba la presencia mayestática del dios en su santuario.

Estatuilla de bronce de Zeus.
Época romana, siglos I-II. Posiblemente proviene de Hungría.
236 mm. x 110 mm. x 108 mm.
GR 1865,0103.36 (Bronze 909).



24. JUEGOS OLÍMPICOS DE ATENAS, 1896

El autor de esta medalla para los Juegos Olímpicos restablecidos en Atenas en 1896 cinceló un rostro de Zeus exactamente igual al de la estatuilla de bronce que la acompaña (veáse cat. 23). Igual que en la estatua colosal de Olimpia, Zeus sostiene una Niké (personificación de la victoria entre los antiguos griegos), recreada también directamente de una estatuilla antigua. Los juegos olímpicos de la antigüedad sirvieron de inspiración a los organizadores de los juegos que se celebran actualmente, uno de tantos ejemplos de la influencia de la antigua Grecia en el mundo moderno.

Medalla conmemorativa de los primeros Juegos Olímpicos. Copia electrolítica.
Acuñada en París en 1896 por Jules-Clément Chaplain.
Donación de C. Smith, 1901.
50 mm.
CM M9252.



25. PARTO DE LA CABEZA

El nacimiento de los dioses es muchas veces milagroso. Atenea, diosa de la razón y de las artes, nació literalmente de la cabeza de Zeus adulta y completamente armada. Las otras figuras son: diosas del parto; Hefesto, dios de las fraguas, que partió con un hachazo la cabeza de Zeus para que naciera Atenea; e Iris, mensajera de los dioses.

Ánfora de figuras negras.

Griego, aproximadamente del 510 a. C. Atribuida al estilo del Pintor de Antimenes, procedente de Vulci, Italia.

446 mm. x 280 mm. x 290 mm.

GR 1837,0609.27 (Vase B218).

26. REGRESO AL OLIMPO (Cara 1)

Hefesto era dios herrero cojo expulsado del Olimpo por su madre, la diosa Hera, avergonzada de su deformidad. Existía la creencia de que los dioses se peleaban y expresaban sus emociones como los mortales. En esta cara del ánfora, Hefesto regresa al Olimpo a lomos de un burro conducido por Dioniso, dios del vino, que ocupa el otro lado del ánfora. Obsérvese que al recipiente se le ha dado carácter humano añadiéndole un par de ojos en cada lado. Los términos que los griegos usaban para describir las vasijas las convertían también en seres humanos, pues llamaban pie a la base y orejas a las asas. También en la actualidad se describen con términos como pie, cuerpo, hombro, cuello y labio.



DIONISO CONDUCE A HEFESTO AL OLIMPO (Cara 2)

Dioniso, dios del vino, sosteniendo una rama de vid y una copa frente a un león sedente, conduce a Hefesto (imagen del lado opuesto) de regreso al Olimpo. Bajo las asas están representados sátiros y seres mitológicos con orejas y cola de caballo, que era el cortejo de Dioniso que solía verse en las fiestas en que se consumía vino.

Ánfora de figuras negras.

Griego. Aproximadamente del 520 a. C., atribuida al Grupo de Würzburg 199, procedente de Vulci, Italia.

387 mm. x 255 mm. x 250 mm.

GR 1836,0224.48 (Vase B264).



27. DIONISO BEBE

Los griegos creían que sus dioses vivían en perpetuo gozo. Como un invitado a una fiesta para beber de la antigua Grecia, Dioniso, dios del vino, aparece reclinado en un lecho mientras Hermes, el dios mensajero, le ofrece una copa. Hefesto, dios herrero, aparece al fondo a la izquierda y unos sátiros y ménades rodean el catre.

Jarra para agua (*hydria*) de figuras negras.

Griego, manufactura ateniense, aproximadamente del 520 a. C., atribuida al estilo del Pintor de Lisippides. Procedente de Vulci, Italia.

450 mm. x 365 mm. x 315 mm.

GR 1837,0609.35 (Vase B302).

28. EL JOVEN DIONISO

Dioniso, dios del vino, representado como un joven afeminado que apoya el brazo izquierdo en el hombro de una encarnación del vino, como figura semihumana sobre la que crecen hojas y uvas. Se ha modelado el cuerpo alargado y esbelto de Dioniso con curvas femeninas suaves como formalismo tipológico de la época griega tardía o "helenística". El brazo que sostiene la copa y otras pequeñas partes están restauradas.

Figura de mármol de Dioniso con una encarnación del vino.

Época romana, aproximadamente del 150-200. Tal vez basada en un original griego del siglo II a. C. Procedente de La Storta, Italia.

1580 mm. x 680 mm. x 390 mm.

GR 1805,0703.1 (Sculpture 1636).





29. DIOS MENSAJERO

Hermes, el Mercurio de los romanos, era el mensajero de los dioses. Aquí aparece sentado en una roca con el manto, prenda genuina del heraldo. Sus sandalias tienen unas alas para que viaje rápido. La mano derecha sostendría el cayado de caminante. Además de protector de los viajeros, Hermes acompañaba a los muertos al otro mundo, en su condición de “conductor de almas”.

Estatuilla de bronce de Mercurio.
Época romana, siglo I.
240 mm. x 135 mm. x 117 mm.
GR 1772,0302.41 (Bronze 1220).

30. AFRODITA Y EROS

Afrodita, diosa del amor, representada con manto sobre la cabeza y una larga túnica. El ropaje deja traslucir y al mismo tiempo cubrir las formas del cuerpo, logrando el buscado efecto erótico. Su hijo Eros, dios niño del amor, aparece sobre una columna junto a ella y se apoya en su hombro. Ambos lucen un tocado cilíndrico (*polos*).

Grupo de terracota de Afrodita y Eros.
Griego, 300-100 a. C. Se supone que procede de Tanagra, aunque también quizá de Asia Menor.
260 mm. x 105 mm. x 68 mm.
GR 1982,1002.2 (Terracotta 2493).





31. EL ESPEJO DEL AMOR

Esta figurilla de Eros, representación alada del deseo, sostiene en la mano izquierda un espejo abierto con tapa de bisagras. Eros, representado muchas veces como un niño travieso, era considerado la fuerza mediadora entre los amantes e inspirador del deseo. En la figurilla aparece con el atuendo persa de pantalones y gorro, como connotación del supuesto erotismo y exotismo de Persia.

Figura de terracota de Eros.
Griego, probablemente siglo III a. C. Quizá procedente de Eretria, Grecia.
113 mm. x 90 mm. x 75 mm.
GR 1894,1031.3 (Terracotta 2161).



32. LOS AMADOS POR LOS DIOSES MUEREN JÓVENES

Este estuche para espejo muestra el rapto de Ganímedes por Zeus en forma de águila en presencia de sus hermanos y su madre. Zeus, padre de los dioses, se enamoró de Ganímedes, supuestamente el más bello de los mortales, se transformó en águila y raptó al joven para hacerlo su copero en el Olimpo. Estas historias de niños raptados para llevarlos a la morada de los dioses consolaban a los padres afligidos por la pérdida de un hijo.

Estuche de bronce para espejo.
Etrusco tardío. Manufactura, procedente de Palestrina, antigua Praeneste, Italia.
205 mm. x 148 mm. x 40 mm. (cerrado).
GR 1884,0614.54 (Bronze 726).

Hércules: superhomβre



En la cosmología griega, el lugar entre los dioses y los seres humanos lo ocupaban los héroes, y el más famoso de ellos era Hércules, el hombre más fuerte de todos. Según los relatos adoptó diversas formas, desde la de niño de pecho hasta la de un musculoso atleta profesional.

Hércules es famoso por los doce trabajos. Hera, celosa esposa de Zeus, le detestaba por ser hijo de Zeus y de una mortal, y le infundió un ataque de locura que le impulsó a matar a su esposa y a sus hijos. Los doce trabajos fueron las tareas que hubo de realizar como expiación.

Hércules vería sus esfuerzos recompensados con la inmortalidad y un lugar entre los dioses. Su historia sirvió de ejemplo a los atletas de la antigüedad en el sentido de que con la resistencia física se logra el premio de la victoria. Hércules fue el legendario fundador de los Juegos Olímpicos y el dios patrón de los gimnasios.

33. HÉRCULES, EL SUPERHOMBRE

Hércules fue representado con diverso aspecto físico según la edad y la proeza. Ya desde la cuna poseía una fuerza prodigiosa y estranguló a dos peligrosas serpientes. Aquí está representado por una colosal cabeza con barba, probablemente parte de una estatua íntegra, copia de un bronce griego original que no se conserva. La minuciosa disposición de los rizos del cabello y de la barba y la nitidez de ojos y labios son características de las obras en bronce. La cabeza fue reproducida para la villa del emperador Adriano en Tívoli, al Este de Roma, adornada con numerosas réplicas en mármol de obras griegas famosas.

Cabeza de mármol de una estatua de Hércules.

Época romana, hacia el 117-118. Procedente de la villa del emperador Adriano en Tívoli, Italia.

740 mm.

GR 1805,0703.75 (Sculpture 1734).



34. HÉRCULES Y EL LEÓN DE NEMEA

El primer trabajo de Hércules fue matar al león de Nemea, cuyo cuello inmoviliza en el ánfora con una llave de lucha. Después de esta aventura, Hércules vistió siempre a guisa de armadura la piel del león que le hacía invulnerable, por lo que dio muerte a monstruos con el disfraz de la piel. En la escena se representan sus armas habituales: la maza, que sostiene su compañero Yolao, y el arco, que aparece colgado. Atenea, su diosa protectora, contempla la escena.

Ánfora de figuras negras.

Griego, hacia el 520-510 a. C. Procedente de Nola, Italia.

477 mm. x 315 mm. x 290 mm.

GR 1867,0508.958 (Vase B159).





35. LUCHA CON UN MONSTRUO MARINO

Hércules lucha aquí con el monstruo marino Tritón, de medio cuerpo humano y con cola de pez. Aparte de los doce trabajos, Hércules llevó a cabo otras aventuras, como atestiguan la literatura y el arte. En esta escena los contendientes luchan como atletas y, como de costumbre, Hércules viste la piel protectora del león de Nemea. Contemplan la escena Nereo, el Viejo del Mar, y una de sus hijas, ninfa marina.

Ánfora de cuello de figuras negras.
Griego, hacia el 520-510 a. C. Procedente de Vulci, Italia.
337 mm. x 240 mm. x 240 mm.
GR 1836,0224.106 (Vase B224).

36. HÉRCULES Y GERION

El décimo trabajo de Hércules consistió en apoderarse de los bueyes de Gerion, el monstruo de tres cuerpos nieto de la gorgona Medusa. Pero antes de enfrentarse con él mató a su pastor y a su perro guardián. Obsérvese que el pastor agonizante está vuelto hacia el espectador. Las figuras de la cerámica griega suelen estar dibujadas de perfil y sólo se recurre a la posición frontal en situaciones muy dramáticas o de gran sufrimiento.

Ánfora de figuras negras.
Griego, aproximadamente hacia el 540 a. C. Procedente de Vulci, Italia.
413 mm. x 280 mm. x 280 mm.
GR 1836,0224.103 (Vase B194).





37. VIAJE DE HÉRCULES AL OLIMPO

Hércules fue recompensado por su tesón con la entrada en el Olimpo y la inmortalidad. Aquí le vemos de camino con su protectora Atenea, en un carro y en compañía de Apolo que toca la *kitára*, una especie de lira.

Ánfora de figuras negras.

Griego. Manufactura ateniense, hacia el 520-500 a. C., atribuido al Grupo de Leagros, procedente de Vulci, Italia.

640 mm. x 390 mm.

GR 1843,1103.97 (Vase B199).



38. HÉRCULES ENTRA EN EL OLIMPO

Hércules, a quien se atribuye la fundación de los antiguos juegos olímpicos, fue el arquetipo del vencedor olímpico. Tras realizar los doce trabajos, fue recompensado con la inmortalidad, el premio supremo que todos los atletas vencedores en los juegos compartían, dado que su fama y su renombre eran imperecederos. Aquí, Hércules aparece con sus atributos habituales, la maza, el arco y la piel de león, recibido en el Olimpo para ocupar su puesto entre los dioses inmortales. La diosa Niké sostiene una corona para ceñirla a la cabeza de Hércules, mientras Zeus, con el cetro y el relámpago, contempla la escena.

Ánfora de figuras rojas.

Griego. Manufactura ateniense, hacia el 480-460 a. C. Atribuido al Pintor del Louvre G231. Procedente de Vulci, Italia.

618 mm. x 410 mm. x 410 mm.

GR 1849,0518.3 (Vase E262).

Μαqueta δε Οlimπια

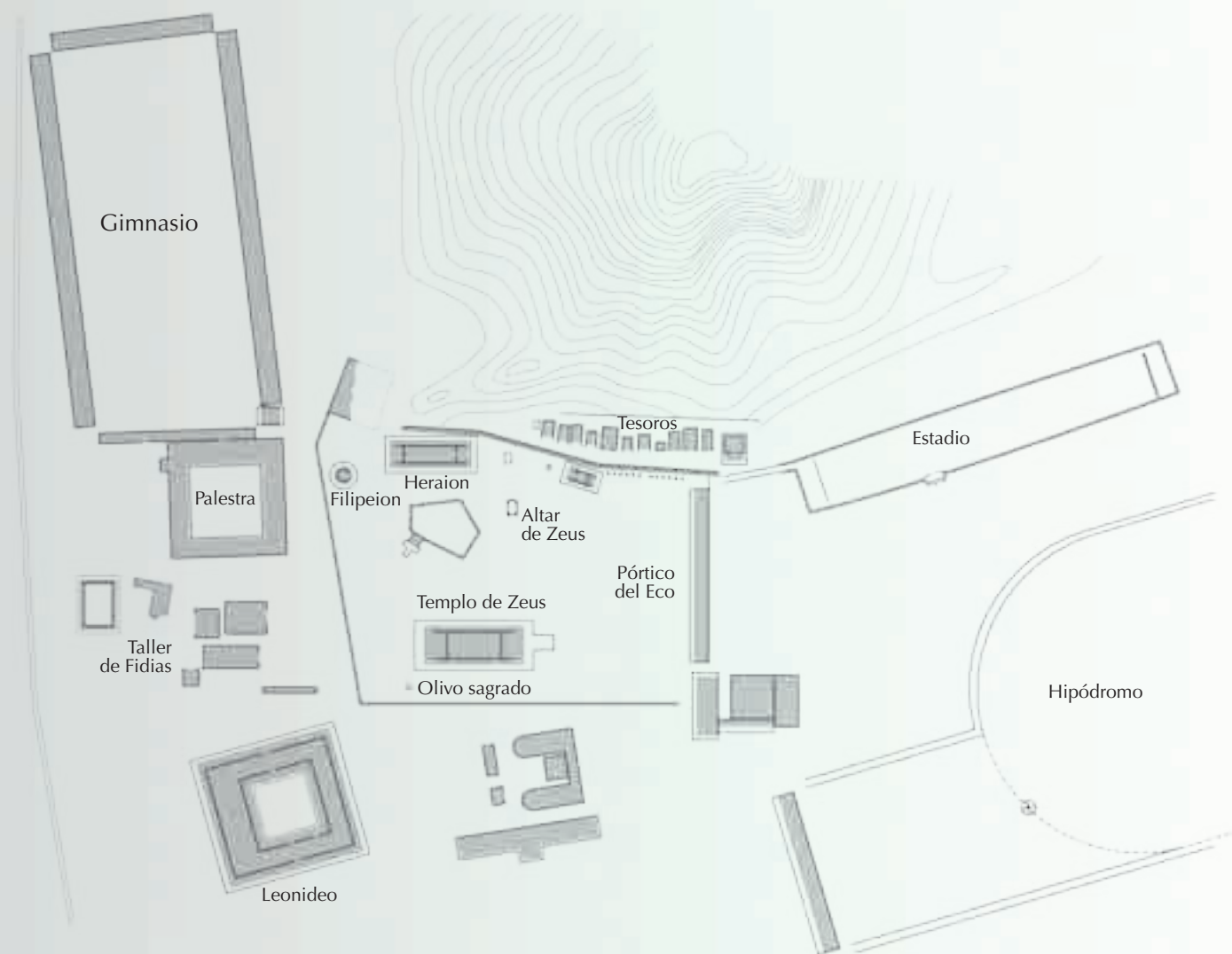
Olimpia y otros centros olímpicos fueron escenario para la exhibición del cuerpo masculino atlético. En la Grecia occidental, Olimpia es uno de los cuatro lugares donde se celebraban las fiestas “panhelenas” abiertas a todas las gentes de habla griega, que se denominan “helenos”.

Los festivales religiosos solían incluir competiciones deportivas que atraían a atletas y espectadores de todo el mundo griego de la antigüedad. Los juegos más antiguos fueron los de Olimpia, celebrados cada cuatro años a partir del 776 a. C. en honor del dios Zeus, pero había otros muchos festivales en otras localidades, entre ellos los Juegos Panatenaicos de Atenas.

En la Edad Media, Olimpia había desaparecido completamente cubierta por aluviones y asolada por terremotos, pero fue redescubierta en las excavaciones que se iniciaron en el siglo XIX. Gran parte de lo que ha salido a la luz queda confirmado por Pausanias, un escritor viajero griego del siglo II, que describe el lugar en su *Descripción de Grecia*.

La maqueta a escala de 1:200 muestra el emplazamiento tal como sería hacia el 100 a. C., antes de las importantes construcciones y alteraciones romanas.

39. MAQUETA DE OLIMPIA





Gran Altar de Zeus

Formaba parte del emplazamiento del santuario existente ya en el siglo X a. C. y se cree que señalaba el lugar sobre el cual Zeus lanzó un rayo desde el Olimpo para proclamar sagrado aquel sitio. Pausanias describe un altar como una plataforma de piedra y cubierta por una acumulación de cenizas de 7 metros de altura por los numerosos sacrificios a Zeus. En la fotografía se muestra el emplazamiento aproximado del altar.



Templo de Zeus

Este gran templo terminado en 456 a. C. constaba de 34 enormes columnas y dos frontones triangulares en sus extremos, con esculturas que representaban escenas mitológicas. Sobre el arquitrabe, los paneles (metopas) recogían escenas de los doce trabajos de Hércules, el legendario fundador de los Juegos Olímpicos. El interior alojaba la colosal estatua de 13 metros de alto de Zeus sentado en su trono, hecha de oro y marfil, una de las siete maravillas del mundo antiguo.





Taller de Fidias

Este edificio reproducía las dimensiones de la cella del templo de Zeus y en él llevó a cabo el escultor Fidias la colosal estatua del dios. Los arqueólogos hallaron una copa de arcilla con una inscripción en la base que dice "Pertenezco a Fidias". Sin embargo, su autenticidad se ha puesto en duda. Cerca del lugar se descubrieron moldes de algunas partes de la estatua. Muchos de los elementos visibles en la fotografía pertenecen a la basílica paleocristiana que se construyó en el siglo V d.C. en este mismo lugar.



El olivo sagrado

Los griegos creían que era el héroe Hércules quien había plantado el olivo sagrado con cuyas ramas se confeccionaban las coronas para los vencedores de las pruebas de los juegos olímpicos, y existía la costumbre de que antes de su inauguración fuese un niño cuyos padres aún vivieran quien cortara las ramas con una hoz de oro. El olivo de la fotografía se encuentra en el lugar donde supuestamente se hallaba el original.





Templo de Hera

Era el templo más antiguo, construido hacia 600 a. C., probablemente por gentes del lugar devotas de la diosa, antes de que los habitantes de la cercana Elis dedicasen a Zeus el *Altis*, el bosquecillo sagrado del recinto. A las vencedoras en los juegos de Hera, la competición de Olimpia reservada a mujeres, les estaba permitido dedicar a la diosa representaciones pictóricas de sí mismas en la columnata del templo.



Filipeion

Filipo de Macedonia dedicó este edificio a su victoria militar sobre los griegos en Queronea en 338 a. C., aunque también conmemoraba sus numerosos triunfos en las carreras de carros de los Juegos de Olimpia en años anteriores.





Leonideo

Esta hospedería para funcionarios y personajes importantes recibió su nombre en honor a Leónidas de Naxos, su fundador en el siglo IV a. C. Poseía un peristilo exterior (de columnas) para paseo de los residentes y uno interior que daba a un patio central, como era habitual en tantas casas griegas.



Tesoros

Estas construcciones parecidas a templos en miniatura, estaban situadas al pie de la colina de Cronos y fueron construidas en el siglo VI a. C. por colonos griegos de Sicilia y de otras localidades. En ellas se guardaba un fondo de objetos valiosos y dinero, del que las ciudades podían retirar cierta cantidad en casos de urgencia, aparte de su función como prestigio de las colonias griegas en la misma patria.





Estadio

En los primeros años de los Juegos, los corredores competían en una extensión de terreno nivelado abierto al aire libre y la carrera terminaba cerca del altar de Zeus. En aquella época los juegos no formaban más que una pequeña parte de la gran fiesta religiosa, pero a medida que éstos fueron cobrando importancia, se construyeron instalaciones, un ejemplo de las cuales es este magnífico estadio terminado hacia 350 a. C.



Hipódromo

Es difícil reconstruir el hipódromo ya que quedó totalmente destruido por los desbordamientos del río. Por las referencias literarias sabemos que era de grandes dimensiones y rica ornamentación, probablemente de 600 metros de largo por 200 de ancho, lo que permitiría la competición simultánea de 40 carros. Dos columnas señalaban el punto de giro, y Pausanias escritor viajero griego del siglo II, describe un complejo dispositivo para dar la salida.





Portico del Eco

Este edificio también fue dedicado posiblemente por Filipo II. Estaba situado al pie oriental del *Altis*, para delimitar la zona del templo con la del estadio y el hipódromo. Se llamaba así porque en él reverberaba siete veces como mínimo la voz humana. En su interior se celebraban los campeonatos de heraldos y trompeteros.



Palestra y Gimnasio

Fueron construidos en los siglos III y II a. C. respectivamente para uso exclusivo de los participantes en los juegos, y eran instalaciones donde se practicaba el calentamiento deportivo: el gimnasio para la carrera, el disco y la jabalina, y la palestra para la lucha y el salto.



Atletas



Los griegos de la antigüedad consideraban el atletismo fundamental para la educación del ciudadano y atribuían rango de obligación social al cuidado del cuerpo y a mantenerlo en forma.

El atletismo era una modalidad de entrenamiento para la guerra, y casi todos los ciudadanos varones podían ser llamados a filas para luchar en defensa de su ciudad-estado. Pero la perfección física externa se consideraba igualmente reflejo de rectitud moral interna. Mantener un buen físico era exponente de valía interior.

Los atletas se ejercitaban y competían desnudos, y para una cultura que fomentaba la admiración sexual de los jóvenes por parte de los varones mayores, el gimnasio y la competición eran lugares concurridos.

Un atleta victorioso obtenía casi condición heroica, su nombre perduraba después de su muerte y su victoria solía conmemorarse mediante una oda encomiástica o con una estatua.

40. LO BUENO Y LO BELLO

Como una vasta galería al aire libre, los grandes centros olímpicos estaban llenos de monumentos conmemorativos a los vencedores, a menudo obra de escultores famosos. Apenas se han conservado las estatuas originales y, como es el caso de ésta, muchas veces las conocemos gracias a copias. Se cree que esta estatua de mármol es una copia romana de una obra perdida del escultor Polícleto.

Representa a un joven que ha traspasado la pubertad, con un esbelto cuerpo muy bien modelado y en una postura buscada para lograr mayor efecto en la que carga firmemente el peso sobre una pierna, elevando así la pelvis y logrando una amplia curva en el torso, acentuada por la perpendicular divisoria del tórax (*linea alba*). El rostro mira de lado hacia abajo, ajeno al espectador, actitud que confiere al joven vencedor las apreciadas cualidades de modestia y templanza: le hacen *kalos kai agathos*, bello y moralmente bueno.

Existen diversas copias y variantes del tema, muy apreciado por los coleccionistas romanos. El brazo derecho (perdido) alzaba hasta la cabeza una corona de olivo, premio a su victoria.

Estatua de mármol de atleta victorioso.

Época romana, siglo I, réplica de un original griego perdido de aproximadamente 430 a. C.

1500 mm. x 610 mm. x 550 mm.

GR 1857,0807.1 (Sculpture 1754).





41.
GRUPO DE PENTATLETAS DANZANTES
(Cara 2)

Contendientes de tres pruebas del antiguo pentatlón representados en desfile danzante, quizás celebrando el triunfo. Aparecen representados el salto de longitud y el lanzamiento de jabalina y de disco. Las otras pruebas de la “competición quintuple” eran la carrera y la lucha. La figura de la izquierda sostiene unas pesas que empleaban los saltadores, mientras que los lanzadores de jabalina la enrollan con las tiras de cuero utilizadas para hacerla girar en el aire y conseguir un vuelo más homogéneo. La cuarta figura sostiene un disco.



TROFEOS DE LAS PANATENEAS
(Cara 1)

Ánforas llenas de aceite se concedían de premio en los juegos panatenaios celebrados en Atenas, los más famosos de las diversas fiestas locales. El aceite era un premio más apreciado que el recipiente, pero éste solía conservarse como recuerdo tras consumir el contenido. Hay, además, recipientes que muestran señales de reparación, lo que demuestra que sus dueños los tenían en gran estima. Un lado está decorado con la imagen habitual de Atenea entre dos columnas y en el otro suele haber una escena de la prueba atlética correspondiente al trofeo ganado.

Ánfora-trofeo de las Panateneas de figuras negras.
Atenea entre dos columnas (cara 1) y grupo de pentatletas danzantes (cara 2).
Griego, ateniense. Hacia el 530-520 a. C., atribuido al Pintor de Euphiletos. Procedente de Vulci, Italia.
618 mm. x 410 mm. x 410 mm.
GR 1842,0314.1 (Vase B134).

42. “KAIKIPPOS ES HERMOSO”

Joven desnudo apoyado en una jabalina. Los músculos están minuciosamente marcados. La inscripción reza “Kairippos es bello”. Los juegos olímpicos y otros eventos eran ocasión para que los jóvenes lucieran el físico ante un público de admiradores, y casi todos los atletas competían desnudos.

Ungüentario (*alabastron*) de fondo blanco.
Griego, manufactura ateniense, aproximadamente hacia el 470 a. C.
160 mm. x 55 mm.
GR 1892,0718.9 (Vase D15).





43. "EL MUCHACHO ES BELLO"

El atleta de esta copa sostiene unos pesos de saltar y se prepara para el salto inclinado sobre el peso de la mano izquierda. La postura está estratégicamente elegida para que el cuerpo quepa en el interior circular de la copa. Lleva una corona, quizás como prueba de haber triunfado en el pentatlón.

Copa (*kylix*) de figuras rojas.

Griego, manufactura ateniense, aproximadamente 510 a. C.
Atribuida al Pintor de Winchester. Procedente de Vulci, Italia.

133 mm. x 418 mm. x 335 mm.

GR 1836,0224.200 (Vaso E5).

44. ENSAYO MUSICAL

La música era un importante complemento del atletismo para dar ritmo de acompañamiento y fomentar una actuación mejor y más grácil. En la escena, un flautista con las mejillas sujetas para que no se desinflen, aparece tocando en un ensayo. A su derecha el maestro sostiene una vara para castigar las faltas. El lanzador de disco aparece en el punto máximo del giro hacia atrás y el atleta sentado ciñe una tira de cuero a la jabalina, junto a unas pesas de salto y un pico, utilizado para ablandar el suelo.

Vasija para agua (*hydría*) de figuras rojas.

Griego, manufactura ateniense, aproximadamente hacia el 500 a. C.

370 mm. x 385 mm. x 320 mm.

GR 1867,0508.1139 (Vase E164).





45. ¡DALE AL CABALLO!

Dos jinetes desnudos azuzan con fusta de tres colas a sus caballos, que montan sin silla ni estribos, ya que no se habían inventado en la época en que se pintó la escena. La carrera de caballos se celebraba en los Juegos Olímpicos sobre una pista dañada por las carreras de carros que era aún más peligrosa.

Ánfora-trofeo panatenáico de figuras negras.
Griego, manufactura ateniense, aproximadamente del 500-490 a. C., atribuida al Pintor de Eucharides. Posible procedencia de Vulci, Italia.
653 mm. x 400 mm. x 400 mm.
GR 1836,0224.193 (Vase B133).

46. A RITMO SOSTENIDO

La posición de los brazos de los cuatro corredores apunta a que se trata de una carrera de fondo. El pintor ha aprovechado la postura repetitiva de los cuerpos para crear una agradable composición homogénea.

Ánfora-trofeo panatenáico de figuras negras.
Griego, manufactura ateniense, aproximadamente del 530-520 a. C., atribuida al Pintor de Euphiletos, procedente del sur de Italia o de Sicilia.
372 mm. x 240 mm. x 240 mm.
GR 1836,0224.177 (Vase B137).



47. CARRERA CON ARMADURA

Decoran el exterior de esta copa cuatro guerreros que atacan lanza en alto, y en el lado contrario, un atleta dispuesto a correr con armadura (*hoplitedromos*). Esta carrera para contendientes armados de los juegos de Olimpia y otras ciudades, refleja el hecho de que el atletismo era entrenamiento para la guerra.

Copa (*kylix*) de figuras rojas.
Griego, manufactura ateniense, 510-500 a. C.
125 mm. x 415 mm. x 328 mm.
GR 1837,0609.74 (Vase E22).



48. PROHIBIDO SACAR LOS OJOS Y MORDER

A la izquierda, dos boxeadores peleando y a la derecha, un luchador de *pankraton* intenta sacar el ojo a su adversario y le muerde la mano, ambas cosas prohibidas en esta competición de lucha libre, por lo que el árbitro está a punto de sancionarle por la falta. En segundo plano vemos colgando un disco en una bolsa y un haz de correas de lucha. Los boxeadores, en la decoración de la cerámica griega, se identifican por una complexión más fuerte que los atletas, ya que el peso de un boxeador constituía una ventaja. Filostrato, escritor romano de los siglos II y III, señala que la barriga del boxeador entorpecía los puñetazos del contrario a la cabeza.

En el lado opuesto, hay una escena de preparación al combate: un joven boxeador vendándose la mano con una correa. Los griegos empleaban correas llamadas *himantes* a modo de guantes para protegerse las manos. Junto a él hay un entrenador o árbitro que sostiene el bastón con el que castiga al que cometa falta.

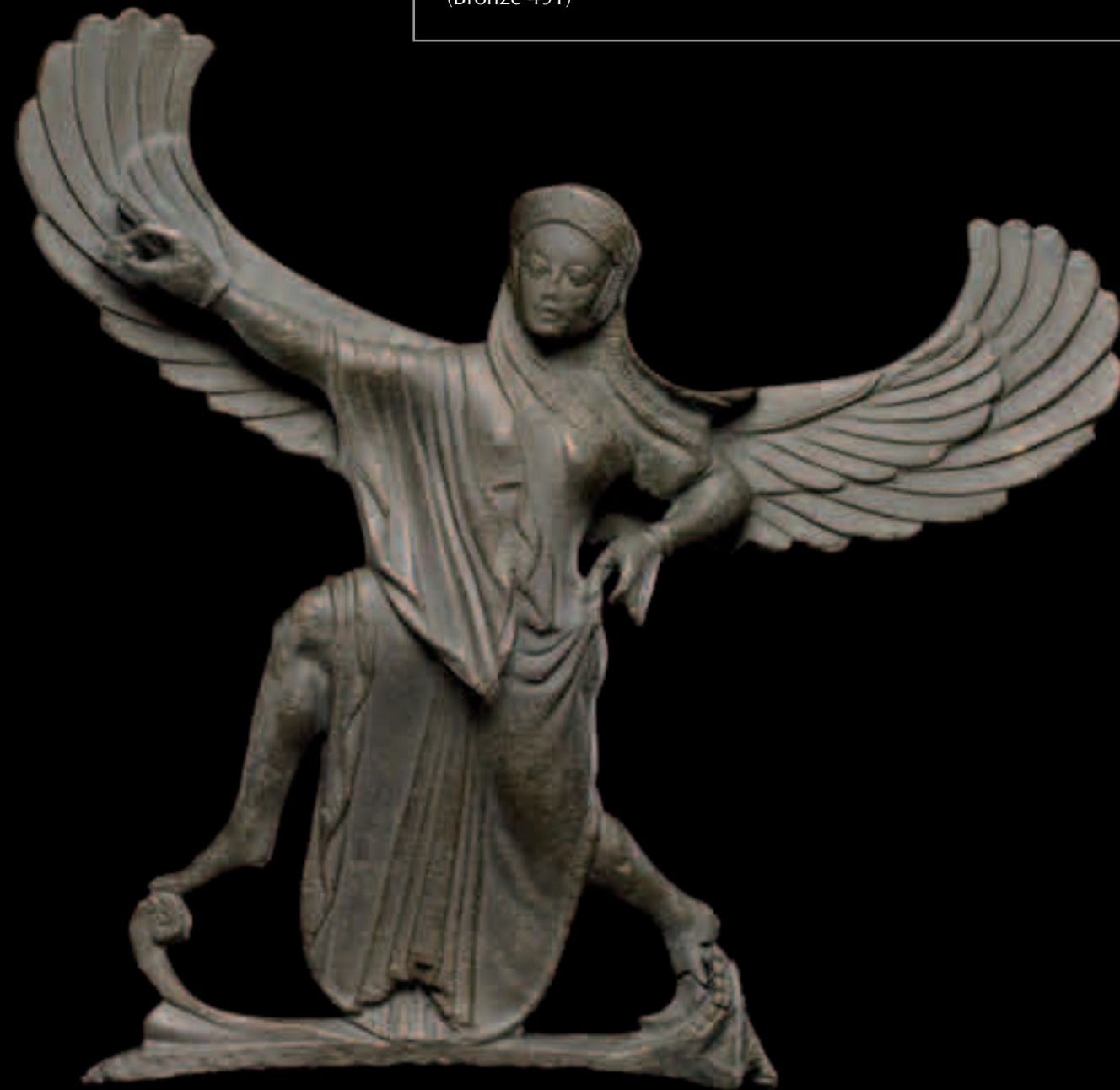
Copa (*kylix*) de figuras rojas.
Griego, manufactura ateniense, 490-480 a. C., procedente de Vulci, Italia.
123 mm. x 395 mm. x 318 mm.
GR 1850,0302.2 (Vase E78).



49. NIKÉ, DIOSA DE LA VICTORIA

Este aplique de bronce representa a Niké, diosa de la Victoria, quien se suponía concedía su favor a los atletas victoriosos. La figura era originalmente adorno de un recipiente. Niké aparece en numerosas representaciones artísticas y su imagen más famosa, obra del escultor Paionio, era una gran estatua de mármol erigida ante el templo de Zeus en Olimpia sobre un pedestal de 9 metros de altura, como si bajara del cielo.

Estatuilla de bronce de Niké.
Griego, manufactura del sur de Italia, tal vez de Tarento, en torno al 500 a. C.
GR 1824,0497.21
H: 150 mm. (approx.)
(Bronze 491)



50. CINTAS DE VICTORIA

En la izquierda de la escena un joven tiende una cinta de victoria a un atleta desnudo triunfador de una competición. El atleta sostiene ramas de olivo, otro trofeo de victoria, que en Olimpia se lanzaban en una ceremonia llamada *phyllobolia*. Tiene más cintas en la cabeza y en los brazos. El premio a los vencedores de los juegos olímpicos era una corona de olivo cuya entrega probablemente se hacía en una ceremonia al final de los juegos. En espera de la misma, a los ganadores se les ceñían cintas de lana a la cabeza, brazos o piernas como signo de victoria. Más tarde se entregaba también una palma.

Copa (*kýlix*) de figuras rojas.
Griego, manufactura ateniense, 490-480 a. C., atribuido a Douris, procedente de Vulci, Italia.
120 mm. x 385 mm. x 302 mm.
GR 1843,1103.53 (Vase E52).



51. ATLETA VICTORIOSO

Joven ciñéndose la corona y con una palma en la mano, símbolos de victoria. Su postura arrogante indica la confianza en sí mismo y el orgullo del triunfo. Está apoyado en un herma, pilar con cabeza de Hermes y genitales masculinos. Estos pilares solían colocarse en los gimnasios y fuera de las casas y a guisa de mojones, ya que el dios Hermes se asociaba a la fertilidad, la suerte, los caminos y las fronteras. Los griegos creían también que las representaciones del falo erecto servía de amuleto contra los peligros.

Figura en terracota de atleta victorioso.

Griego, de manufactura probable en Myrina, Turquía occidental, a principios del siglo I a. C.

153 mm. x 80 mm. x 50 mm.

GR 1907,0519.6 (Terracotta 2291) .



Nacimiento, matrimonio y muerte



El itinerario del cuerpo y la mente entre la cuna y la sepultura estaba marcado por ritos de iniciación.

Los griegos nos han legado algunas de las imágenes de niños más naturalistas de la historia. Estas escenas suelen estar relacionadas con una serie de rituales de tránsito que jalonaban la progresiva integración del niño en la familia y la sociedad.

Las niñas estaban destinadas a ser esposas y madres y había matrimonios convenidos que convertían el enlace en una experiencia triste y temible, dado que la novia abandonaba la casa de su niñez, a menudo según un ritual de rapto fingido, para ir a vivir con extraños.

A los niños se los educaba como soldados-ciudadanos preparados para sucumbir en una “muerte gloriosa” en defensa de la libertad de su ciudad. Los funerales de jóvenes y de doncellas vírgenes se asemejaban en ciertos aspectos del ritual a las bodas, compensando de ese modo el matrimonio que la muerte había impedido.

52. NACIDO DE LA TIERRA

Según el mito, el héroe ateniense Erictonio fue concebido cuando el dios herrero Hefesto esparció su semen sobre el muslo de la diosa Atenea. Ésta, asqueada, se limpió con lana y la tiró al suelo, naciendo de esta mezcla de semen, lana y tierra Erictonio. En este recipiente le vemos en una cesta, sobre una roca, que probablemente representa la Acrópolis, observado por Atenea. Las serpientes son los atributos de la relación de Erictonio con la tierra, pues los atenienses jonios se consideraban autóctonos, "nacidos de la tierra", el pueblo primitivo de la Grecia peninsular, en contraste con los espartanos que eran colonos dorios llegados de otro lugar.

Péllice (*pelike*). Jarra de figuras rojas. Nacimiento de Erictonio.

Griego, manufactura ateniense, aproximadamente 450 a. C., procedente de Kamiros, Rodas (cementerio de Fikellura).

267 mm. x 180 mm.

GR 1864,1007.125 (Vase E372).



53, 54, 55, 56. PARA BEBER EL NENE

Las *Antesterias* eran las fiestas anuales en honor de Dioniso, dios del vino. A los niños que ya habían cumplido dos o tres años, con lo que habían sobrevivido a la infancia, se les daba a probar el vino en un jarrito o *khoús*. Las escenas de la decoración en estos jarritos suelen representar a niños pequeños jugando. De izquierda a derecha: niños en una mesa, uno de ellos con un cordel de amuletos; un niño gordito gatea hacia una pelota; gallos de pelea; niños con carros de juguete y uvas. Estas escenas fueron pintadas durante los peores años de la guerra del Peloponeso, por lo que su ingenuidad contrasta con las penurias reales que muchos atenienses padecerían en aquella época.

Jarras (*khoés*) de figuras rojas.

Griego, manufactura ateniense 420-400 a. C., procedente de Grecia.

90 mm. x 63 mm. x 75 mm.

53. GR 1873,0111.9 (Vase E550)

80 mm. x 62 mm. x 65 mm.

54. GR 1877,0805.5 (Vase E548)

70 mm. x 50 mm. x 60 mm.

55. GR 1873,0111.10 (Vase E552)

60 mm. x 45 mm. x 50 mm.

56. GR 1873,0111.11 (Vase E536)





57. LECCIÓN DE MÚSICA

El profesor de música y su alumno sentados uno frente a otro, tañendo una especie de lira o laúd (*barbitos*). En la Atenas clásica los hijos de buena familia acudían a escuelas de pago donde los preparaban para su papel de soldados-ciudadanos, recibiendo lecciones no sólo de leer y escribir, sino de música y atletismo, que hacían de ellos equilibrados intelectuales y ciudadanos-soldados físicamente fuertes.

Vasija para agua (*hydria*) de figuras rojas.
Griego, manufactura ateniense, 480-470 a. C., atribuida al Pintor del Cerdo, procedente de Kamiros, Rodas (Cementerio de Fikellura).
300 mm. x 300 mm. x 250 mm.
GR 1864,1007.85 (Vase E172).



58. LECTURA Y ESCRITURA TAMBIÉN PARA NIÑAS

La vida de la mujer estaba fundamentalmente circunscrita a la casa, y para las mujeres que se encargaban de la economía doméstica era deseable una alfabetización básica y nociones de aritmética. Esta niña escribe con el estilo sobre un tablero plegable. La enseñanza y la alfabetización estaban restringidas en el mundo griego a ciertas clases sociales y era más excepcional en las mujeres que en los hombres.

Figura de terracota de niña sentada escribiendo.
Griego, siglo IV a. C., procedente de Enkomi, Kition o Salamina (Chipre).
127 mm. x 50 mm. x 44 mm.
GR 1881,0824.104 (Terracotta 2906).

59. BELLA EN LA MUERTE

Se consideraba una gran tragedia que una joven muriera sin casarse por lo que en los ritos funerarios y en la tumba se hacían esfuerzos simbólicos para compensar a la difunta la vida matrimonial que la muerte le había negado. Esta lápida representa a una muchacha ataviada como virgen casadera, con un espejo. Destaca por su elegancia el peinado llamado *melon*. Se trata de una de las últimas lápidas con figura esculpidas en Atenas antes de 317 a. C. año en que se publicó un decreto prohibiendo ese tipo de monumentos por su alto coste.

Lápida de mármol.

Griego, probablemente de manufactura ateniense, 330-317 a. C.

900 mm. x 410 mm. x 130 mm.

GR 1909,0611.1



60. ATRÁPAME SI PUEDES

El matrimonio solía convenirse previamente, por lo que los novios eran auténticos extraños. La boda era un rito iniciático que marcaba en la joven el paso de virgen a mujer casada. Por ello, la ceremonia incluía el ritual de un raptó ficticio en el que el novio se llevaba a la novia a la fuerza. Las uniones míticas reflejaban muchas veces esa costumbre de la vida real. La figura representa a Peleo, un mortal que trata de sujetar a la ninfa Tetis, quien trató de resistir su acoso transformándose en fuego, aire y diversos animales salvajes, en este caso, en león. De la pareja nacería Aquiles. Los hombres consideraban a la mujer como un ser indómito y rebelde al que había que domar.

Relieve en terracota. Peleo y Tetis.

Griego, 490-470 a. C., posible manufactura de las Cícladas, procedente de Kamiros, Rodas (cementerio de Fikellura).

170 mm. x 163 mm. x 16 mm.

GR 1864,1007.133 (Terracotta 615).





61. MUJERES EN CASA

Las mujeres guardaban en este estuche con tapa objetos de tocador o joyas, y quizás constituía un regalo de boda. Muestra mujeres en el hogar. Una de ellas se ata el pelo con una cinta, otra saca un collar de una caja, otra sujeta en la mano un frasco de perfume y otra hace un ovillo con lana que hay en una cesta. Aunque a estas figuras se les da en ocasiones nombre de heroínas mitológicas, sus actividades reflejan la vida de las esposas e hijas de los ciudadanos. Trabajar la lana era una faena respetable para mujeres decentes, a quienes bodas, entierros de parientes y fiestas religiosas procuraban la ocasión de vestirse elegantemente y salir de casa. La columna y la puerta de la decoración son atributos de la vida casera propia de las mujeres.

Caja de tocador o joyero (*pyxís*) de figuras rojas. Escenas de mujeres en el hogar.

Griego, manufactura y procedencia de Atenas, 470 a. C., atribuida a un alumno del Pintor de Douris.

175 mm. x 120 mm.

GR 1873,0111.7 (Vase E773).

62. FIESTA DE LAS FUENTES

En las fuentes las mujeres se reunían y cotilleaban mientras recogían agua para la casa. Los griegos creían que el agua de los manantiales era un don de las ninfas y estos *nymphaea* eran centros del culto a las mismas. En esta vasija vemos a unas mujeres adornando un elaborado ninfeo para una fiesta. El agua cae en recipientes como el exhibido desde unos caños en forma de cabezas de león y de jinetes, y las mujeres alzan sus manos para adornarlos con ramos. Las fiestas religiosas eran un aspecto de la vida pública en las que podían participar las mujeres, que ejercían de sacerdotisas y actuaban de intermediarias entre el mundo de los hombres y el de los dioses.

Vasija para agua (*hydria*) de figuras negras. Mujeres adornando una fuente.

Griego, manufactura de Atenas, hacia el 520 a. C., atribuida al Pintor AD, procedente de Vulci, Italia.

570 mm. x 425 mm. x 330 mm.

GR 1843,1103.49 (Vase B329).





63. FILÓSOFO

Los antiguos griegos propugnaban el principio de cultivar una mente sana en un cuerpo sano. Las escuelas de filosofía estaban situadas en los gimnasios que, por ser el lugar de reunión habitual de los jóvenes, se convirtieron en centro tanto de la vida intelectual como de entrenamiento físico. La mano alzada hasta la barbilla es gesto de reflexión y el manto que descubre medio pecho y deja libre un brazo es característico de la estatuaria de filósofos.

Estatuilla de bronce de filósofo desconocido.
Época romana, copia de un original del 300-275 a. C.,
supuestamente hallada en el puerto de Brindisi, Italia.
470 mm. x 470 mm. x 270 mm.
GR 1865,0712.1 (Bronze 848).

64. JUEGO DE PELOTA

Para los hombres, el deporte era, además de una agradable actividad de ocio, una modalidad de entrenamiento. El hombre sentado a la izquierda de la escena es tal vez el árbitro del juego de pelota, cuyo reglamento desconocemos. Un aspecto inequívocamente erótico es la representación de los jóvenes desnudos a hombros de sus compañeros mayores.

Ánfora de figuras negras. Juego de Pelota.
Griego, manufactura ateniense, 540-520 a. C., atribuida al Pintor del Swing, probablemente procedente de Etruria, Italia.
391 mm. x 250 mm. x 250 mm.
GR 1837,0609.65 (Vase B182).





65. LA PARTIDA DEL GUERRERO

Las escenas de guerreros partiendo del hogar eran muy corrientes en las vasijas cerámicas atenienses y reflejaban el hecho de que los ciudadanos tenían la obligación de ir a la guerra en defensa de su ciudad. Un joven guerrero hoplita ocupa el centro con el casco echado hacia atrás y, frente a él vemos un arquero con barba y la característica indumentaria oriental, tal vez un compañero mercenario. A la derecha, un hombre calvo con barba baja la mirada con el ceño fruncido en actitud pensativa; debe de ser el padre del guerrero, a cuyos pies hay un perro grande tumbándose. Todos los personajes potencian la emoción del momento.

Ánfora de figuras rojas. Partida del guerrero.

Griego, manufactura ateniense, 510-500 a. C., atribuida al Pintor de Dikaios, procedente de Vulci, Italia.

630 mm. x 400 mm. x 400 mm.

GR 1843,1103.88 (Vase E254).

66, 67. ARMADURA DE HOPLITA

Era deber de los ciudadanos griegos luchar por su ciudad. Los más ricos, que podían aportar un caballo, constituían la caballería de elite; los más pobres remaban en la flota y quienes podían permitirse el armamento básico servían como hoplitas, soldados de infantería fuertemente armados que constituían la principal formación de combate. Su equipo consistía en un gran escudo redondo, lanza larga, casco, coraza (en dos piezas: que cubrían el pecho y la espalda) y canilleras para proteger espinillas y rodillas. El adorno en estas dos defensas es una Gorgona, monstruo mitológico que convertía en piedra a quien miraba y a cuya efigie se atribuían poderes protectores.

Coraza de bronce.

Griego, manufactura itálica, aproximadamente 350-300 a. C., procedente de Ruvo, Italia.

360 mm. x 330 mm. x 300 mm.; D: 100 mm. (sección trasera); D: 120 mm. (sección frontal)

66. GR 1873,0820.223

Grebas de bronce con incrustación de hueso.

Griego, manufactura de Apulia, Italia, aproximadamente 550-500 a. C., procedente de Ruvo, Italia.

470 mm. Izquierda 430 mm. x 100 mm. x 140 mm.;

Derecha 420 mm. x 95 mm. x 130 mm.

67. GR 1856,1226.615 (Bronze 249).



66



67

68. LA DESPEDIDA DEL GUERRERO

La Estela representa un lutróforo (*loutrophoros*) sobre una esfinge de doble cuerpo. El lutróforo era una vasija alargada utilizada en los ritos matrimoniales para traer el agua del baño que tomaban la novia y el novio el día antes de la boda. Se colocaba igualmente sobre las tumbas de quienes morían célibes. En este caso parece marcar la tumba de dos guerreros, Arquíades y Polemónico, ambos con barba, denotando que son camaradas y no amantes. La esfinge cumple la función de guardar contra el mal de ojo.

Lápida de mármol. Estela funeraria con relieve de lutróforo (gran vasija ritual).

Griego, manufactura y procedencia de Atenas, en torno al 400 a. C.

1410 mm. x 408 mm. x 177 mm.

GR 1886,1008.1 (Sculpture 693).



69. NI ESPERANZA NI FUTURO

Los niños eran la esperanza del futuro y garantía para la vejez. Según el relato de la guerra de Troya, Príamo, rey de la ciudad, fue brutalmente asesinado por el hijo de Aquiles, Neoptólemo, cuando el rey troyano buscaba refugio junto a un altar sagrado para suplicar protección a los dioses. Pero Neoptólemo sin ningún respeto por la religión ni por la vida humana mató a Príamo con el cuerpo de su nieto Astianacte, hijo de Andrómaca y del desventurado Héctor.

Ánfora de figuras negras. Muerte de Príamo.

Griego, manufactura ateniense, 550-540 a. C., atribuida al Grupo E, posiblemente procede de Vulci, Italia.

465 mm. x 320 mm. x 305 mm.

GR 1842,0314.3 (Vase B205).



70. EOS Y CÉFALO

Céfalo fue un héroe ateniense famoso por su belleza y habilidades de cazador a quien raptó Eos, diosa de la aurora enamorada de él. En la escena aparece persiguiendo al joven Céfalo, quien mira hacia atrás y alza su mano derecha en gesto de asombro. Aunque Eos raptó a otros jóvenes, la escena de este recipiente gozaba de gran favor entre los pintores atenienses de cerámica por la relación de Céfalo con la ciudad. El relato de los raptos de Eos servía de alegoría para quienes morían jóvenes. Del mismo modo que la aurora marca el final del sueño nocturno normal, y la mañana era igualmente el final de los funerales en Atenas, cabía imaginar a la diosa de la aurora llevándose al joven muerto para que iniciara otra vida entre los inmortales.

Crátera de caliz de figuras rojas. Recipiente para mezclar vino y agua. Eos y Céfalo.

Griego, ateniense, 440 a. C., atribuida al Pintor de Aquiles.

243 mm. x 250 mm. x 250 mm.

GR 1772,0320.31 * (Vase E463).

71. CORONA DE MIRTO

Se trata de una corona funeraria que colocada dentro de la tumba era alegoría de la victoria del alma inmortal sobre la muerte. Ceñir la cabeza con un círculo significaba también cerrar el ciclo de la vida. En ocasiones en que el difunto era joven o célibe, la corona funeraria sustituía a la corona del matrimonio y señalaba la vida matrimonial impedida por una muerte prematura.

Corona de oro con hojas de mirto y bayas.

Etrusco, 400-300 a. C.

27.9 cm. (curva interior); 35 mm. x 220 mm. x 80 mm.

GR 1841,0301.13 (Jewellery 2292).



72. ¿QUIÉN SABE?

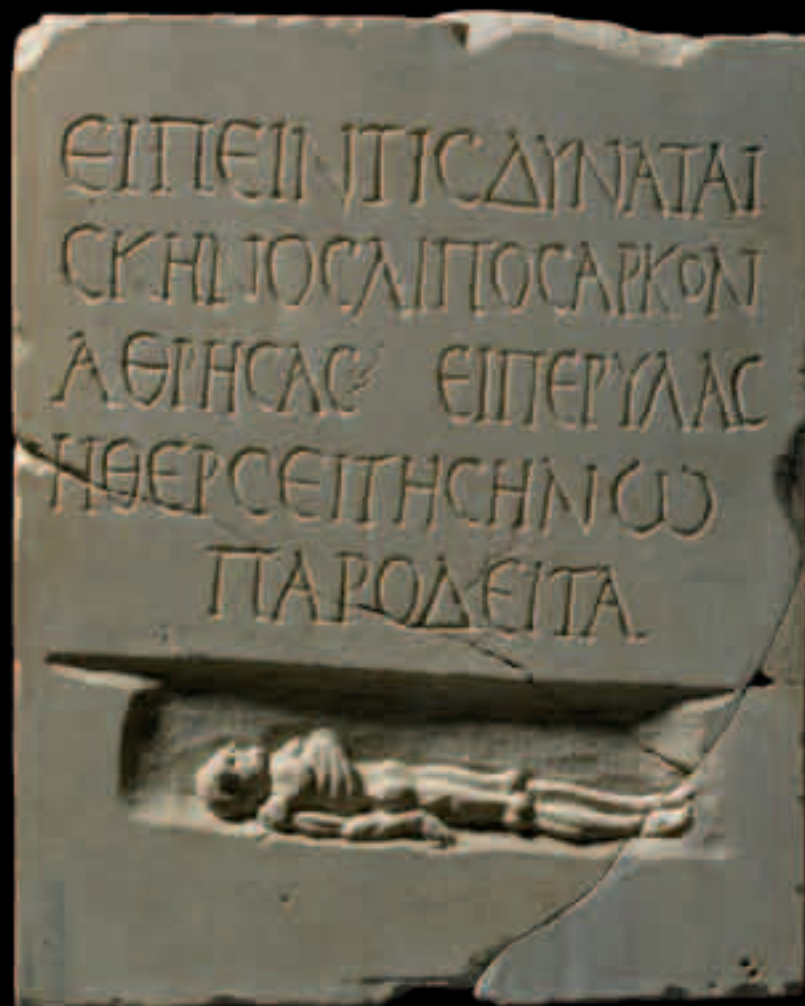
Esta inscripción de tumba insta al caminante a considerar quién puede decir, a la vista de un cadáver descarnado, si se trata de los restos del hermoso joven Hílas o de los de Tersites, personaje de la *Iliada* de Homero, famoso por su fealdad y cobardía. El sentimiento de que la muerte nos iguala a todos predomina en el arte y el pensamiento griego.

Lápida funeraria de mármol.

Época romana, siglo II.

430 mm. x 340 mm. x 40 mm.

GR 1805,0703.211 (Sculpture 2391; Inscripción 1114).



73. DESCANSE EN LA PAZ DEL SUEÑO Y EN LA MUERTE

Los recipientes de este tipo estaban destinados a guardar ofrendas de aceite colocadas dentro o fuera de la tumba. El fondo formado por un engobe blanco es un medio idóneo para la decoración de escenas que suelen guardar relación con la muerte y sus rituales. En el jarrón vemos dos figuras aladas con túnica corta que recogen a un guerrero del campo de batalla y lo depositan en una tumba de delicado trazo. La figura con barba personifica la muerte (*thanatos*) y su joven acompañante es el sueño (*hypnos*).

Lécito (*lékythos*), vaso para aceite. *Hypnos* (el sueño) y *Thanatos* (la muerte).

Griego, manufactura ateniense, 470-440 a. C., atribuido al Pintor de Sabouroff, procedente de Grecia.

360 mm. x 115 mm. (diámetro)

GR 1884,0223.2 (Vase D59).



74. AQUILES ARRASTRANDO EL CADÁVER DE HÉCTOR

En la guerra de Troya, Héctor mató a Patroclo, provocando la cólera de Aquiles a tal extremo que éste, tras matar a Héctor, no dio descanso al cadáver tal como imponían los preceptos religiosos y morales, sino que lo ató a su carro y lo arrastró diariamente alrededor de la tumba de Patroclo. El cadáver insepulto de Héctor no pudo completar el ciclo de vida y muerte, con peligro de volverse un alma en pena. Príamo, rey de Troya y padre de Héctor, fue al campamento de Aquiles y suplicó piedad al héroe griego, convenciéndole para que entregara el cadáver de su hijo. El propio Príamo moriría brutalmente a manos de Neoptólemo, hijo de Aquiles.

Ánfora de figuras negras.

Griego, 520-500 a. C., procedente de Vulci, Italia.

450 mm. x 290 mm.

GR 1842,0314.2 (Vase B 239).



Sexo y deseo

Las imágenes sexuales manifiestas eran comunes en el arte griego y aparecen en una amplia gama de objetos, incluidos los de uso cotidiano.

La forma humana desnuda suele representarse en un contexto sexual explícito, pero no siempre la intención era despertar deseo. Hay desnudos relacionados con rituales vinculados a la fecundidad, otros al culto de Dioniso, dios del vino; y otros son simples amuletos contra la desgracia.

Las escenas de actos sexuales aparecen en copas de cerámica y ciertas vasijas utilizadas en reuniones para beber de hombres (*symposia*). Las imágenes reflejan su condición de auténticas fiestas sólo para varones en las que se contrataba a mujeres para diversión y relaciones sexuales.

Estas escenas de la cerámica griega pintada incluyen relaciones homosexuales entre jóvenes y hombres mayores, ya que, en un marco formal de convenciones, tal relación se consideraba parte del desarrollo normal del joven.

75. EROS TENSANDO EL ARCO

Eros, hijo de Afrodita diosa del amor, personificaba el deseo, incluido el amor entre hombres y muchachos. En el imaginario griego era un adolescente alado que lanzaba flechas para inflamar de deseo a los seres humanos. Las estatuas de Eros solían adornar los gimnasios donde los jóvenes eran objeto de admiración y de conquista. Se cree que esta estatuilla es copia de una escultura griega de finales del siglo IV a. C. obra de Lisipo.

Estatuilla de mármol de Eros.

Época romana, siglo II, procedente de Castello di Guido, Italia.

605 mm. x 440 mm. x 260 mm.

GR 1805,0703.19 (Sculpture 1673).



76. BAILARINA EXÓTICA

Las fiestas de libación (*symposia*) de los antiguos griegos ofrecían una amplia gama de estímulos para los sentidos. Las bailarinas y músicos despertaban el deseo sexual y aparecen a menudo representados desnudos o semidesnudos, pero eran las cortesanas (*hetairai*), las prostitutas (*pornai*) y los muchachos quienes satisfacían los deseos sexuales. En esta vasija, el turbante y la exigua piel de animal de la bailarina constituyen una nota exótica deliberada.

Escena exterior: *symposion*.

Copa (*kýlix*) de figuras rojas. Bailarina exótica, flautista y *symposion*.

Griego, manufactura ateniense, aproximadamente 510 a. C., obra del ceramista Pitón con decoración de Epikletos, procedente de Vulci, Italia.

110 mm. x 190 mm. x 140 mm.

GR 1843,1103.9 (Vase E38).





77. TAZA EN FORMA DE MAMA

En las fiestas de libación hasta las copas eran eróticas. Ésta tiene forma de seno femenino (*mastós*) con un pezón en la base, una hechura muy sugerente para el bebedor. Cabe preguntarse si la intención de tales copas era obligar a beber deprisa, ya que no se pueden dejar en la mesa una vez apurado el contenido. A esta copa se le ha dado, además, apariencia humana con los ojos y la nariz pintados sobre los dos lados. Los ojos pintados eran considerados amuleto contra la mala suerte. Bajo las asas aparecen representados sátiros con ramas de vid.

Copa en forma de pecho femenino (*mastós*) de figuras negras.
Griego, manufactura ateniense, aproximadamente 520-500 a. C.,
procedente de Etruria, Italia.
177 mm. x 125 mm.
GR 1837,0609.37.a (Vase B376).

78. LECCIONES DE BAILE

Dos muchachas bailan observadas atentamente por una maestra y un joven apoyado en un bastón. Al fondo vemos una lira colgada. Se trata probablemente de muchachas educadas para ser cortesanas (*hetairai*) que ensayan un baile para practicarlo en los *symposia*, en cuyo contexto el cuerpo femenino era objeto de deleite para los espectadores varones. Aquí, las muchachas visten túnicas cortas semitransparentes que parecen temblar con sus movimientos.

Jarra para agua (*hydria*) de figuras rojas.
Griego, manufactura ateniense, 430 a. C., atribuida al Pintor de la Fiala, procedente de Capua, Italia.
122 mm. x 410 mm. x 325 mm.
GR 1873,0820.354 (Vase E185).



79. ADOPTANDO LA POSTURA

Adornan el interior de de esta copa un hombre y una mujer desnudos: obsequio erótico para el convidado cuando apura el vino del recipiente. La mujer tiene pelo corto, lo que la distingue como una esclava, probablemente prostituta de oficio. Escenas sexuales como ésta que se exportaban de Atenas a Etruria, Italia, fueron halladas en tumbas, colocadas tal vez en ellas para deleite del difunto en la otra vida.

Copa (*kylix*) de figuras rojas. Escena de copula.

Griego, manufactura ateniense, hacia el 480 a. C., atribuida al Pintor de la Dokimasia, procedente de Vulci, Italia.

100 mm. x 308 mm. x 230. mm.

GR 1836,0224.173 (Vase E818).



80. JARDÍN POCO CORRIENTE

Los falos erectos llegaban a cobrar vida propia como símbolos de fecundidad, humana o de la tierra. Una mujer riega con un cuenco una hilera de falos que crecen en el suelo. El significado de la escena no está claro, ya que la idea de “cultivar” falos podría más bien tratarse de un chiste y lo más probable es que tuviera algo que ver con un ritual religioso para obtener la fecundidad.

Jarra (*peliké*) de figuras rojas. Mujer regando falos.

Griego, manufactura ateniense, 440-430 a. C., procedente de Nola, Italia.

390 mm. x 330 mm. x 270 mm.

GR 1865,1118.49 (Vase E819).

81. ENCARGADO DE UN BURDEL

Esta figurilla de terracota representa a un actor cómico en el papel de proxeneta, encargado de burdel, uno de los personajes del teatro griego, con una máscara de viejo rodeada y cubierta de serpentinatas (en parte rotas). La prostitución como oficio era corriente en la antigüedad para mujeres y hombres no ciudadanos, y el trato con prostitutas estaba aceptado como parte de la vida del ciudadano masculino.

Figurilla de terracota de un actor.
Griego, manufactura de Myrina, Turquía occidental, siglo II a. C.,
posible procedencia de Myrina.
195 mm. x 58 mm. x 53 mm.
GR 1893,0915.5 (Terracotta 2301).



82. INTENTO DE VIOLACIÓN

La joven que forcejea por escapar de un sátiro es una ninfa, ser sobrenatural asociado a la naturaleza. Los sátiros eran seres míticos de cuerpo en parte humano pero con patas, cola y orejas de caballo (más tarde, macho cabrío). Era habitual representar a las ninfas, seres singulares, desnudas y muchas veces víctima de agresión sexual de sátiros. Esta clase de imágenes eran una modalidad de pornografía que colmaba las fantasías masculinas sobre relaciones sexuales desenfrenadas en una sociedad en la que entre ciudadanos y mujeres respetables estaban estrictamente reguladas. Ésta es una de tantas copias romanas de una obra anterior griega de los siglos II y I a. C. que no se ha conservado. El magistral entrelazamiento de los cuerpos en una composición compleja prevista para ser vista desde cualquier posición, es característico del arte griego tardío.

Escultura de mármol. Ninfa rechazando a un sátiro.
Época romana, siglo II, hallada cerca de Tívoli, Italia.
770 mm. x 680 mm. x 520 mm.
GR 1805,0703.2 (Sculpture 1658).



83. MIRONES

Un joven se dispone a subir encima de otro, sentado y en erección, observados por un hombre mayor con barba y otra figura humana que asoma por una puerta entreabierta. La mirada de los curiosos potencia la carga sexual de la escena. Las elaboradas coronas son quizás señal de que los jóvenes son campeones atléticos y el hombre mayor su entrenador.

Crátera de campana de figuras rojas. Escena erótica homosexual.
Griego, manufactura ateniense, hacia el 420 a. C., atribuido al Pintor de Dinos, procedente de Capua, Italia.
280 mm. x 325 mm. x 310 mm.
GR 1772,0320.154 (Vase F65).



84. HOMBRES CORTEJANDO A JÓVENES

La escena representa a tres parejas homosexuales en diversas fases de galanteo. A la izquierda, un hombre mayor con barba obsequia a un joven un venado de caza, mientras, a la derecha, otro sostiene un gallo, también regalo amoroso. Los pretendientes mayores están en erección mientras que de sus respectivas parejas sólo el joven del centro está claramente excitado por el acto de su amado que lo abraza en el coito *inter femora*. Las relaciones homosexuales entre jóvenes y hombres mayores formaban parte de la cultura clásica ateniense y según la convención el joven permanecía impasible.

Ánfora de figuras negras. Escena de relación homosexual.
Griego, hacia el 540 a. C., atribuida al Pintor de Berlín 1686, procedente de Vulci, Italia.
345 mm. x 260 mm. x 250 mm.
GR 1865,1118.39



Monstruos y seres fantásticos



En el mundo imaginario de la mitología griega abundaban los monstruos, muchos de ellos mezcla de ser humano y animal como alegoría de su naturaleza sobrenatural.

Para los griegos de la antigüedad estos seres extraños imaginarios representaban un contraste con su sociedad de comportamiento civilizado. Seres como los sátiros, en parte hombre y en parte macho cabrío, aparecen en el arte entregados a actos bestiales que indican sus bajos instintos humanos.

De físico humano pero no menos extrañas eran las amazonas, una raza de mujeres guerreras que se suponía vivían en los últimos confines del mundo conocido. Estas “bárbaras” solían representarse en el arte en sustitución de invasores extranjeros reales, los persas, en particular.

El mito explora las fronteras del género e incluye a personajes que cambian de sexo o que poseen los dos, como en el caso de los hermafroditas.

85. EL ENIGMA DE LA ESFINGE

En la mitología griega la esfinge tenía cabeza de mujer, cuerpo de león y alas de águila. Las estatuas de esfinges solían ser hitos funerarios en su papel de guardianas de tumbas. Se decía que la famosa esfinge de Tebas se cobraba terrible venganza en los viajeros incapaces de resolver los enigmas que planteaba. Edipo supo contestar el de "*¿qué animal anda a cuatro patas, después a dos y luego a tres?*", cuya respuesta era el hombre que camina a gatas de pequeño, con los dos pies de mayor y con bastón en la vejez.

Esfinge de mármol, probablemente base de una mesa.
Época romana, aproximadamente 120-140, procedente de Monte Cagnolo, afueras de *Lanuvium*, cerca de Roma, Italia.
840 mm. x 800 mm. x 550 mm.
GR 1805,0703.40 (Sculpture 1719).



86. MUJERES GUERRERAS

Las amazonas eran una raza mítica de mujeres guerreras que se creía vivían cerca del Mar Negro, allende las fronteras del mundo griego civilizado. Para los griegos era impensable que sus mujeres fuesen guerreras y los exóticos orígenes y el comportamiento extraño de las amazonas hacía de ellas un fascinante tema artístico como representantes de un mundo al revés.

Ánfora de figuras negras. Amazonas.
Griego, 510-500 a. C., atribuida al Grupo de Leagros, procedente de Vulci, Italia.
482 mm. x 300 mm. x 310 mm.
GR 1837,0609.47 (Vase B158).



87.
CENEO Y LOS CENTAUROS
(Cara 1)

El guerrero lapita Ceneo es un personaje mítico transexual. Nacido mujer y de nombre Cenis, fue violada de joven por Poseidón. En compensación el dios le concedió un deseo y ella pidió ser transformada en un hombre, invulnerable a espadas, lanzas y otras armas. Los centauros –seres míticos mitad hombre mitad caballo– en su lucha contra los lapitas consiguieron matar a Ceneo golpeándole con troncos de abeto hasta enterrarle vivo.



LAPITA Y CENTAURO
(Cara 2)

Un centauro, mitad hombre y mitad caballo, ataca a un lapita con un árbol arrancado de cuajo. El lapita herido, sangrando por el pecho, mira de frente al espectador, posición poco frecuente en la decoración cerámica, a la que únicamente se recurría para detalles de escenas particularmente dramáticas.



Crátera de columnas de figuras rojas.
Griego, manufactura ateniense, 480-460 a. C., atribuida al Pintor de Pan.
380 mm. x 393 mm. x 330 mm.
GR 1846,0925.6 (Vase E473).



88. PERSEO Y LA MEDUSA

La Medusa era una de las tres gorgonas, monstruos con cabeza erizada de serpientes, que convertía en piedra a quien la miraba. A Perseo le fue ordenado traer la cabeza de la Medusa y lo hizo decapitándola mientras dormía, valiéndose del reflejo en su escudo para no mirarla directamente. En este relieve sostiene la cabeza cortada. Medusa estaba encinta del dios Poseidón y, al morir, de su cuello cercenado surgieron el gigante Crisaor y el caballo alado Pegaso.

Placa de terracota en relieve.
Griego, hacia el 490-470 a. C., procedente de Melos.
170 mm. x 170 mm. x 8 mm.
GR 1842,0728.1134 (Terracotta 619).

89. TESEO Y EL MINOTAURO

Si casi todos los seres míticos que son mitad animales tienen cabeza humana, el Minotauro, por el contrario, tenía cuerpo humano y cabeza de toro. Era hijo de Pasífae, concebido de su unión con un toro. Su esposo, el rey Minos de Creta, encerró al monstruo en el famoso Laberinto, donde lo alimentaba con mancebos y doncellas que exigía como tributo a los atenienses. Teseo, el héroe ateniense, se ofreció voluntario para ser enviado con los destinados al sacrificio, mató al Minotauro y salió del Laberinto gracias a haber dejado desenrollado el hilo del ovillo de Ariadna.

Ánfora de figuras negras.

Griego, 510-500 a. C., procedente de Vulci, Italia.

395 mm. x 250 mm.

GR 1843,1103.21 (Vase B246).



90. DIOS CAPRÍPEDO

Pan era el dios de los pastores y los rebaños, a quien se creía hijo de Hermes. Tenía patas de cabra y se le atribuía una vida rústica en las montañas, donde tocaba la "siringa" o flauta de Pan. Su nombre dio también origen a la palabra "pánico" pues se le otorgaba el poder de infundir un miedo cerval que hacía huir a la gente como animales en estampida.

Figura de bronce de Pan.

Época romana, siglos I-III, procedente del sur de Italia.

240 mm. x 100 mm. x 90 mm.

GR 1772,0302.177.g (Bronze 1355).





91. UN BARRIGUDO

Sileno formaba parte del cortejo del dios del vino Dioniso. Era como un sátiro y se le representaba generalmente viejo y bastante dado a la embriaguez. Aunque de apariencia en gran medida humana, en el arte, su naturaleza bestial quedó reflejada con físico grotesco y cuerpo en parte animal. Este bronce, que sería probablemente la pata de una camilla, representa a Sileno de cintura para arriba surgiendo de unas hojas de parra y de una pata de león. La enorme barriga es signo de su afición al vino, y unas líneas incisas marcan su pelo animal en cuerpo y brazos.

Pata de bronce de una cama representando a Sileno.

Época romana, siglos I-II.

280 mm. x 110 mm. x 80 mm.

GR 1824,0480.5 (Bronze 1366).

92. LA BELLA Y LA BESTIA

Los sátiros eran seres míticos con orejas y cola de caballo o rabo de cabra. Los griegos de la antigüedad los consideraban mitad humanos mitad animales, por lo que su comportamiento en el arte y la literatura transgredía a menudo las normas sociales griegas. En esta escena es el sátiro quien parece más bestial que el animal.

Copa (*kylix*) de figuras negras. Sátiro y cervatillo.

Griego, manufactura ateniense, hacia el 500 a. C., atribuida al Pintor de Teseo, procedente de Kamiros, Rodas (Cementerio de Fikellura).

150 mm. x 395 mm. x 300 mm.



93. HERMAFRODITO

El hijo de Hermes y Afrodita, Hermafrodito, fue un tema muy recurrido en arte y se le representaba con genitales de varón y senos y cuerpo de mujer. En su juventud, bañándose en el arroyo Salmacis de Halicarnaso, suroeste de Turquía, una ninfa de las aguas se enamoró de él y lo estrechó entre sus brazos pidiendo a los dioses que jamás pudiesen separarse, por eso quedaron unidos en un solo cuerpo con características de ambos sexos.

Figura de bronce de Hermafrodito.

Época romana, siglos I-III.

77 mm. x 25 mm. x 22 mm. (not inc base); H: 93 mm. (inc base).

GR 1824,0447.1



Carácter y realismo

La diversidad humana fue un tema al que cada vez recurrió más el arte griego. La herencia de Alejandro Magno (muerto en 323 a. C.) fue un mundo cosmopolita en que los griegos conocían otros pueblos y se relacionaban con ellos.

En el arte griego primitivo las diferencias de edad, género y etnia se representaban con arreglo a fórmulas, e incluso el arte ateniense realista del siglo V a. C. tendía a generalizar la tipología humana, centrándose los artistas en representar los valores de la ciudad (*polis*) y de su clase dirigente de soldados-ciudadanos más que en el retrato de individuos.

Pero gradualmente se amplió el horizonte de experiencias griegas fuera de las murallas de la *polis* y a finales del siglo IV a. C. las conquistas de Alejandro darían paso a la “aldea global” en la que el arte y las ideas griegas eran cultivados y compartidos por griegos y no griegos. En este mundo cosmopolita, artistas y patrocinadores hallaron mayor gama de temas humanos con diversidad de estilos para representarlos.



94. SÓCRATES

El filósofo Sócrates encarna la idea moderna sobre actitud intelectual en la antigua Grecia, por su constante cuestionamiento de las opiniones recibidas y su búsqueda de la verdad moral. Aunque se granjeó la lealtad de un grupo de seguidores amigos, también se buscó enemigos por su tendencia a denunciar la vanidad y la hipocresía de quienes se pretendían sabios. En 399 a. C. fue juzgado por el estado y declarado culpable por impío y corruptor de la juventud.

El aspecto físico de Sócrates contrastaba enormemente con su belleza intelectual, pues era barrigudo, chato y calvo, y por su nariz respingona y sus mofletes se parecía al sátiro Sileno. Obligado a beber la cicuta, cuando el veneno comenzaba a hacer efecto inició el último diálogo con sus amigos, tranquilizándoles y confortándoles acerca de la inmortalidad del alma. Platón, testigo del hecho, en su *Apología* nos ofrece un relato del conmovedor episodio, uno de los textos históricos más notables sobre la experiencia humana.

Estatuilla de mármol de Sócrates.

Helenístico o romano, 200 a. C.–100, probablemente procede de Alejandría, Egipto.

320 mm. x 115 mm. x 80 mm.; H: 275 mm. (figure without base).

GR 1925,1118.1



95. NIÑO RIENDO

En la última fase del arte griego y en la época del arte clásico romano, Eros, el niño dios del amor, se hace cada vez más joven en el transcurso de los siglos. En la época romana se le representa ya con frecuencia como un niño de pecho. No se sabe bien si esta cabeza de niño riendo representaba o no a Eros o se trata de un retrato infantil. En cualquier caso, el escultor ha captado la despreocupación traviesa de la infancia. La decoloración del cabello, minuciosamente trabajado, tal vez corresponda al resto de una preparación para el dorado. La cabeza está montada sobre un busto moderno.

Busto de mármol de niño riendo.

Época romana, probablemente siglo I.

570 mm. x 400 mm. x 260 mm.

GR 1856,1226.1702 (Sculpture 1932).



96. LO VIEJO Y LO JOVEN

Esta figura de una vieja niñera que acuna a un niño refleja el creciente interés del arte griego, a medida que fue madurando, por la representación de múltiples experiencias humanas y del carácter de los personajes. Aquí, en esta escena de gran ternura, contrastan los dos extremos de la edad, la vejez y la infancia, un sentimiento humano que anteriormente tuvo ya expresión en el drama ateniense del siglo V a. C.:

“Yo le crié, lo tomé recién nacido de brazos de su madre.

¡Oh! ¡Cuántas veces me llamó a gritos por la noche,

Hizo que me levantara, y me fastidió con esto o con aquello,

Y todas mis esperanzas para nada! Porque, sabréis,

Que un niño no hace otra cosa”.

(La nodriza de Orestes recuerda el pasado en *Las Coéforas* de Esquilo).

Figura de terracota de vieja nodriza con niño.

Griego, manufactura de beocia posiblemente de Tanagra, Grecia, 330-300 a. C.

108 mm. x 70 mm. x 70 mm.

GR 1874,1110.18 (Terracotta 2113).



97, 98, 99. NIÑOS

En la fase final del arte griego aumentó la tendencia entre los escultores de captar la esencia de la niñez. Si anteriormente, en las representaciones, los niños eran como adultos en pequeño, a partir de entonces se reproducían sus proporciones y gestos con gran realismo. Las figurillas de terracota colocadas en tumbas o en los templos responden muchas veces a un exvoto de padres que han perdido a su hijo. El niño de la figura sostiene en una mano una bolsa de tabas (juego) y alza con otra la orla del manto. En contraste, otro niño con guirnalda en la cabeza, viste una túnica larga hasta los tobillos. La tercera terracota representa a una niña bien vestida y con peinado estilo *lampadion* (hachón pequeño), que modestamente agacha el rostro sonriendo.

Figura de terracota de un niño.

Griego, manufactura beocia posiblemente de Tanagra, aproximadamente 300-250 a. C.

127 mm. x 40 mm. x 40 mm.

97. GR 1877,0805.4 (Terracotta 2128).

Figura de terracota de niño con bolsa.

Griego, manufactura beocia posiblemente de Tanagra, principios del siglo III a. C.

135 mm. x 50 mm. x 40 mm.

98. GR 1903,0518.2 (Terracotta 2127).

Figura de terracota de niña de pie.

Griego, probablemente, manufactura beocia, siglo IV a. C.

123 mm. x 43 mm. x 32 mm.

99. GR 1867,0810.2 (Terracotta 2039).



97

98

99

100. UN JUEGO

La última fase del arte griego suele recoger en su realismo algún momento fugaz de la vida del personaje directamente tomado del natural. En esta figura, capta un momento de la adolescencia de dos doncellas elegantemente vestidas inclinadas, jugando despreocupadamente a las tabas en cuclillas. Su apacible juego contrasta con la violenta reyerta de los dos jóvenes que representa la pieza siguiente.

Grupo de terracota de dos mujeres jugando a las tabas.
Griego, manufactura de Campania o de Puglia, 330-300 a. C.,
posiblemente procedente de Capua, Italia.
213 mm. x 240 mm. x 115 mm.
GR 1867,0510.1 (Terracotta D161).



101. CONTRA LAS REGLAS

Formaban la escultura original dos jóvenes jugadores de tabas riñendo. De una de las figuras sólo queda un brazo, que su adversario muerde. En la última fase del arte escultórico griego estaba muy difundida la combinación de dos figuras en acción recíproca, como recurso compositivo de escenas complejas que el observador pueda contemplar con interés desde cualquier punto de vista. La ausencia de una de las dos figuras del conjunto da mayor dramatismo a la acción violenta del muchacho conservado.

Escultura de mármol. Muchachos peleándose por un juego de tabas.

Época romana, siglo I, copia de un original del siglo II a. C.,
procedente de Roma.

700 mm. x 900 mm. x 580 mm.

GR 1805,0703.7 (Sculpture 1756).





102. MUCHACHO NEGRO

Era corriente entre los ceramistas atenienses del siglo V a. C. hacer vasijas en forma de cabezas exóticas. Era frecuente la representación de tipos marginales como sátiros, ménades o extranjeros y de animales. Esta cabeza de africano representa probablemente a un esclavo. Los griegos utilizaban el término etíope (cara quemada) como vocablo genérico para los negros africanos. Algunos de los primeros africanos que se vieron en Atenas, formaban parte del ejército que invadió Grecia continental al mando del rey persa Jerjes en 480-479 a. C.

Jarro (*oinokhōe*) de figuras rojas. Cabeza de muchacho de raza negra.

Griego, manufactura ateniense, 420-400 a. C., procedente de Tanagra, Grecia.

89 mm. x 45 mm. x 70 mm.

GR 1891,0422.2



103. MUJER TATUADA

Los tatuajes eran para los griegos señal de origen extraño y sobre todo asociados con mujeres. Según la mitología, Orfeo encantó a las mujeres de Tracia con su música, pero las enojó por su castidad. En el ánfora vemos a una mujer tracia, de brazo profusamente tatuado, atacando a Orfeo con la lanza. Junto con las míticas amazonas y las ménades, las mujeres de Tracia eran consideradas seres marginales, calificadas de “diferentes”, con un comportamiento en radical contraste con el de las hijas y esposas de ciudadanos atenienses.

Ánfora de figuras rojas. Orfeo y mujer tracia.

Griego, manufactura ateniense, aproximadamente 470 a. C., atribuida al Pintor de Oionokles, procedente de Capua, Italia.

332 mm. x 190 mm. (dia)

GR 1873,0820.363 (Vase E301).



104. BUSCANDO LA JUVENTUD PERDIDA

Esta vasija ilustra el asesinato del anciano Pelias, por un ardid de la hechicera Medea que convenció a las hijas de éste de que le rejuvenecería, para lo cual les demostró sus poderes descuartizando y poniendo a cocer un carnero, como se ve en la escena. Cuando el carnero salió del caldero rejuvenecido, las hijas quedaron convencidas, mataron al padre mientras dormía y lo descuartizaron para que Medea lo cociera. Pero la hechicera no tenía intención de resucitarlo rejuvenecido.

Vasija para agua (*hydria*) de figuras negras. Asesinato de Pelias.
Griego, manufactura ateniense, 510-500 a. C., atribuida al Grupo de Leagros, procedente de Vulci, Italia.
430 mm. x 300 mm. x 275 mm.
GR 1843,1103.59 (Vase B328).

105. HÉRCULES ESCAPA A LA VEJEZ

Hércules eludió la vejez y la muerte ganando la inmortalidad gracias a su tesón. En el ánfora aparece venciendo a Geras, personificación de la vejez. Hay un evidente contraste entre el cuerpo fuerte de Hércules, el héroe en su plenitud, y el escuálido y deforme anciano. Los griegos de la época clásica consideraban feo todo cuerpo masculino que no respondiera al ideal de joven atlético o de varón fuerte. Por eso les parecía mucho mejor tener la muerte gloriosa de un guerrero joven.

“Pero la vejez con sus penas se apodera de nosotros, hace al hombre feo y débil... Entonces se vuelve odioso para los jóvenes y despreciado por las mujeres. Esa es la penalidad que los dioses han impuesto a la vejez”.

Mimnermo, siglo VII a. C.

Ánfora de figuras rojas. Hércules y Geras.

Griego, manufactura ateniense, 480-460 a. C., atribuida al Pintor de Charmides.

365 mm. x 195 mm. (día).

GR 1772,0320.423 (Vase E290).



106. CARNES FOFAS

Los artesanos del último período del arte griego representaron todos los tipos y tamaños de cuerpo. En esta representación caricaturesca de una mujer gorda, obsérvese la diferencia entre la dignidad de la anciana nodriza (cat. 96) en contraste con la dejadez despreocupada y poco atractiva de esta mujer cuyas carnes quieren salirse del ropaje que vela su cuerpo, parodia de los “paños mojados” tan difundidos en la estatuaria en mármol griega.

Figura de terracota de mujer obesa sentada en una silla.
Griego, manufactura beocia posiblemente de Tanagra, Grecia,
aproximadamente 300 a. C.
147 mm. x 105 mm. x 95 mm.
GR 1895,0511.2 (Terracotta 2115).



107. BOXEADOR BARRIGUDO

A la izquierda, un esbelto atleta parece reacio a combatir contra un boxeador barrigudo y lo mantiene a distancia. Filóstrato, escritor romano, dice que la barriga es ventajosa en el boxeo porque entorpece los golpes a la cabeza del adversario. Es frecuente representar a los boxeadores más robustos que otros atletas. Para los griegos, el cuerpo ideal era el grácil y elegante del pentatleta, similar al de los lanzadores de jabalina y disco de la derecha de la escena.

Copa (*kylix*) de figuras rojas. Escena de ejercicios atléticos.
Griego, manufactura ateniense, hacia el 510 a. C., atribuida al
Pintor de Fidipo, procedente de Vulci, Italia.
138 mm. x 420 mm. x 335 mm.
GR 1846,0512.2 (Vase E6).



108. UNAS COPAS DE MÁS

Esta figura representa a Sileno, tutor y acompañante del dios del vino Dioniso, fondón, barrigudo y borracho. En el arte griego, el cortejo de Dioniso –Sileno y los sátiros– aparecía representado en forma de seres bestiales y feos, tradición que se prolongó hasta la época romana, como muestra la figura. Sus cuerpos deformes y su comportamiento eran sintomáticos de su libertinaje, en enorme contraste con el ciudadano racional e ideal, cuyo cuerpo debía ser elegante y atlético.

Figura de bronce de Sileno.
Época romana, siglos I-III, procedente de Puglia, Italia.
132 mm. x 77 mm. x 38 mm.
GR 1824,0411.6 (Bronze 1361).



109. ¿QUIÉN COMPRA...?

Las figuras humanas realistas creadas en la última fase del arte griego siguieron gozando de popularidad en Roma, donde muchas veces se hacían copias de ellas. En este pescador se ha exagerado el modelado de músculos y tendones para acentuar la impresión de una persona cuya piel ha estado sometida a largos años de duro trabajo y a la acción del salitre y el sol. El pelo y la barba descuidados y la piel animal que le cubre contribuyen también a dar la impresión de una vida en contacto con la naturaleza. Su boca abierta parece anunciar el pescado que muestra en una mano, mientras en la otra sostiene una cesta con anguilas, ostras y peces pequeños.

Estatua de mármol de pescador vendiendo su género.
Época romana, finales del siglo I a. C.– principios del siglo I,
procedente de Roma.
840 mm. x 420 mm. x 270 mm.
GR 1805,0703.47 (Sculpture 1766).





110, 111, 112. ACTORES CÓMICOS

Como cantera de personajes, el teatro ejercía notable influencia sobre los artistas y era, sobre todo la comedia, la que aportaba una serie recurrente de tipos, tal como el joven tonto con dinero e inútilmente guapo, el esclavo fugado, el mensajero, el proxeneta, la niñera y tantos otros. Estas tres terracotas de rasgos exagerados son representaciones de una característica figurilla grotesca de rostro y cuerpo deforme sobre piernas largas y delgadas: un esclavo cargado y una nodriza con el niño envuelto en pañales.

Figura de terracota de un actor cómico.
Griego, manufactura ateniense, hacia el 350 a. C., posiblemente procedente de Tanagra, Grecia.
90 mm. x 40 mm. x 35 mm.
110. GR 1880,1113.2 (Terracotta 737).

Figura de terracota de un actor cómico encarnando a un esclavo con equipaje.
Griego, manufactura ateniense, hacia el 350 a. C., posiblemente procedente de Tanagra, Grecia.
105 mm. x 40 mm. x 33 mm.; H: 90 mm. (figure not including base).
111. GR 1880,1113.3 (Terracotta 738).

Figura de terracota de actor cómico encarnando a una nodriza con niño.
Griego, manufactura ateniense y procedente de Atenas, hacia el 350 a. C.
75 mm. x 30 mm. x 30 mm.
112. GR 1865,0720.37 (Terracotta 747).

113. RETRATO DE LA FEALDAD

Esta figura de terracota presenta un personaje deliberadamente feo. Estas figurillas llamadas "grotescas" proliferaron en la última fase del arte griego y, como en este caso, representaban a gente con defectos o desfiguraciones, personas que a veces se dedicaban, como la de esta estatuilla, al oficio de cómicos para ganarse la vida. El gesto ampuloso, con la mano alzada, a modo de un orador declamando, forma contraste deliberado con el aspecto físico para mayor efecto cómico.

Figura de terracota de un actor.
Griego, manufactura de Myrina o Esmirna, siglo I a. C., posiblemente procedente de Myrina, Turquía occidental.
112 mm. x 82 mm. x 50 mm.
GR 1906,0512.4 (Terracotta 2302).



114. BOXEADOR

Las personas de corta estatura solían ser contratadas como boxeadores para entretener a los romanos ricos en los banquetes, pero eran atletas consumados que se tomaban en serio su papel de púgiles. Los romanos, generalmente no atribuían al atletismo la misma importancia social que los antiguos griegos, aunque sí era un deporte que gozaba de su favor en los espectáculos que tanta fama dieron a los romanos.

Jarrito de bronce en forma de boxeador.

Romano, siglos I-III.

185 mm. x 85 mm. x 69 mm.

GR 1824,0431.9 (Bronze 1665).



115. BAILARÍN, "GROTESCO"

Esta figura romana pertenece a la tradición iniciada en la última fase del arte griego con representaciones de figuras llamadas "grotescos", algunas exageradas, aunque hay otras que muestran individuos con auténticas enfermedades. A esta figura enormemente delgada se le notan todos los huesos y tiene un cuerpo y un rostro deformes. Bailar o actuar para un público morboso que pagaba el espectáculo era el modo de ganarse la vida de los discapacitados, sobre todo en la época romana.

Bronce "grotesco" de figura danzante.

Romano, siglos I-III .

122 mm. x 47 mm. x 42 mm.

GR 1824,0477.6 (Bronze 1664).

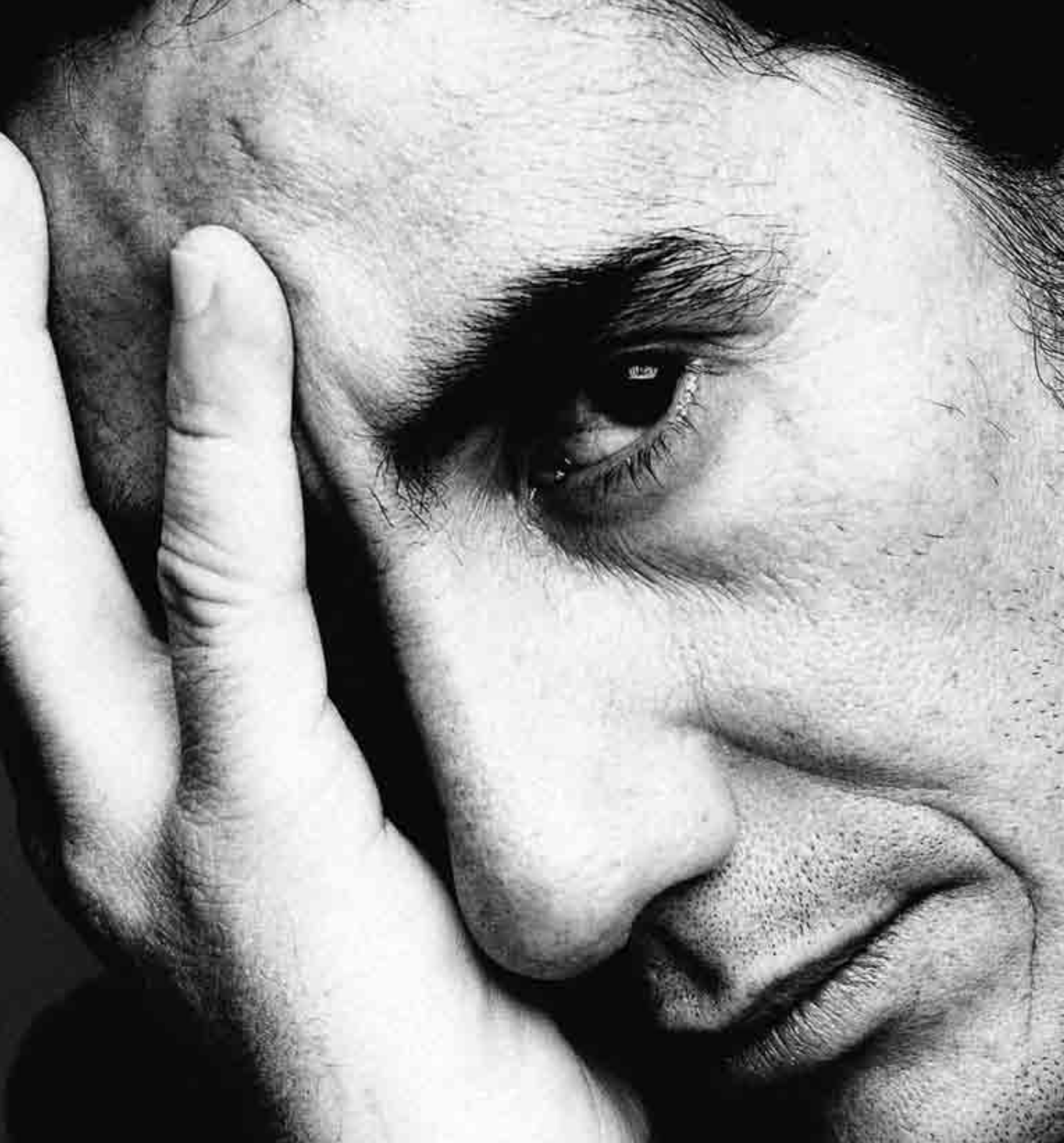
116. BOXEADORES

Este mosaico muestra a un boxeador victorioso. El vencedor sujeta la palma del triunfo con la boca mientras a su lado el adversario derrotado se mantiene en cuclillas. Parece ser que los boxeadores representados eran hombres de corta estatura que los romanos solían contratar para que combatieran a modo de diversión. En el mosaico aparecen desnudos, salvo por los guantes, que en el vencedor tienen puas horripilantes. La tercera figura vestida es probablemente el árbitro. Se sabe que en Roma los boxeadores usaban guantes (*caestus*) con trozos de metal para lesionar más al adversario.

Mosaico con boxeadores.
Romano, siglos I-II.
600 mm. x 720 mm. x 45 mm.
GR 1896.0619.2



El rostro humano



Los griegos desarrollaron la idea del retrato al extremo de crear imágenes tan realistas como las del visionario y aventurero Alejandro, el inflexible suicida Demóstenes y Sócrates, paradójicamente feo.

Desde la sosegada e idealizada belleza de las estatuas conmemorativas a la grotesca exageración de las máscaras de teatro, el interés griego por el carácter humano se centró, naturalmente, en el rostro. Los ojos incrustados o pintados llegaban a transformar un objeto en una presencia con apariencia de vida y a veces amenazadora. En la leyenda de la gorgona Medusa, una mirada suya convertía en piedra a la víctima.

Al final de la época helenística fue tal la demanda en Grecia de retratos de hombres famosos, y en ocasiones de mujeres, que generales, poetas y filósofos resultaban a veces de uniforme similitud. Los retratos de dirigentes de la ciudad de Pérgamo que había en su biblioteca del siglo II a. C. son todos de este estilo. Cuando el retratado vivió en tiempos anteriores a la época escultórica realista, se recurrió a un retrato tipo.

117. CABEZA DE HERA

Esta cabeza de Hera es una versión romana de una estatua griega de aproximadamente 420 a. C. Representa a Hera, hermana y esposa de Zeus y diosa del matrimonio, con diadema y pelo recogido en moño (perdido). Los escultores solían representar a los dioses en un tamaño mayor del natural para dar mayor énfasis a su poder y naturaleza divina. La mirada fría e impasible de la efigie dota a la diosa de una actitud distanciada e inflexible.

Cabeza de mármol de una estatua de Hera.

Época romana, 30-180, procedente de Agrigento, Sicilia.

630 mm. x 330 mm. x 360 mm.

GR 1873,0820.740 (Sculpture 504).



118. ATLETA IDEALIZADO

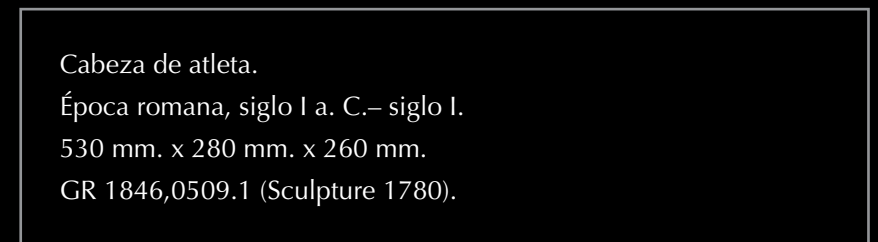
Era frecuente la conmemoración de atletas victoriosos con una estatua. Aunque la cinta que lleva éste es signo de victoria, su rostro no expresa la celebración del triunfo y ostenta un gesto impasible y neutro según el estilo escultórico idealizado del siglo V a. C. Esta escultura romana es copia de un original griego de 470-460 a. C. o se trata de un original romano hecho a imitación del estilo del arte griego clásico.

Cabeza de atleta.

Época romana, siglo I a. C.– siglo I.

530 mm. x 280 mm. x 260 mm.

GR 1846,0509.1 (Sculpture 1780).





119. CASCO DE GUERRERO

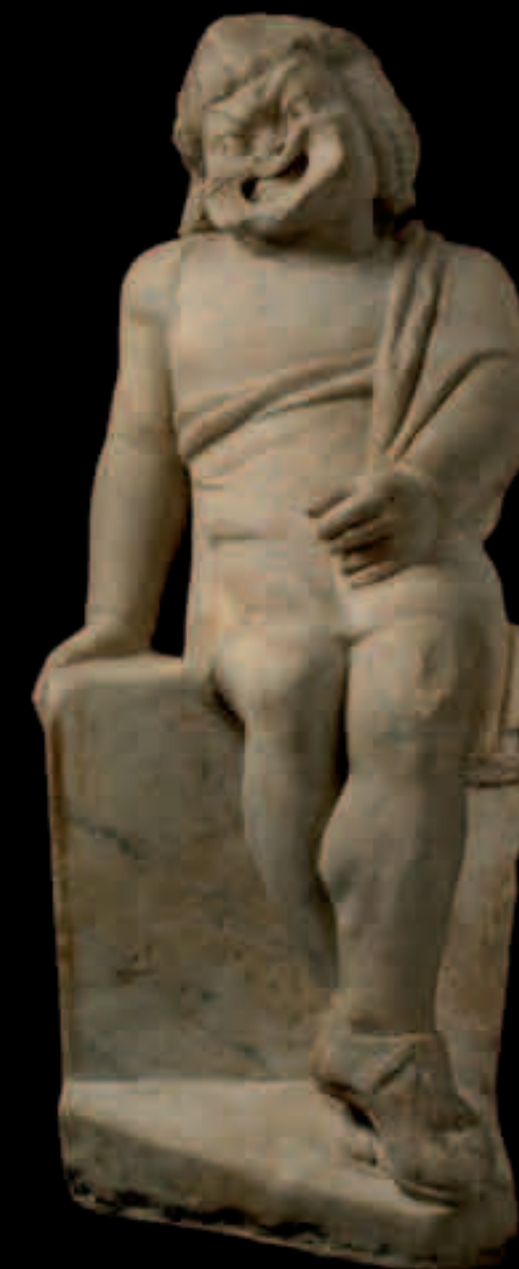
Este yelmo de estilo corintio cubría la mayor parte del rostro del combatiente y confería buena protección. En la Grecia del siglo VI a. C. la guerra consistía en combates de soldados en formación fuertemente armados, llamados hoplitas, que luchaban a pie, cuerpo a cuerpo. El casco corintio semejante a una máscara, además de proteger el rostro despersonalizaba al guerrero.

Casco de bronce tipo corintio.
Griego, hecho en Apulia, Italia, aproximadamente 510 a. C.
250 mm. x 190 mm. x 285 mm.
GR 1865,0722.1 (Bronze 2838).

120. ¿ALGUIEN ME LLAMA?

Un personaje de repertorio de la comedia griega era el esclavo que se escapa y se esconde de su amo en el altar doméstico. En ciertas representaciones del tema el esclavo aparece con la mano en el oído, fingiendo que no oye al amo que le llama. En esta representación romana de cómico con máscara, los rasgos exagerados de la misma incluyen una boca sonriente que deja ver los labios y los dientes del actor, por lo que es una obra poco frecuente e interesante por la diferenciación entre actor y máscara.

Figura de mármol de actor cómico.
Romano, siglos I-II, procedente de Roma, monte Celio.
600 mm. x 270 mm. x 320 mm.
GR 1805,0703.45 (Sculpture 1767).



121. ¿A QUIÉN MIRAS?

Perseo cortó la cabeza a la gorgona Medusa que tenía el poder de transformar en piedra a quien la mirase. La Gorgona, de ojos saltones, cabeza completamente erizada de serpientes, colmillos de animal y lengua protuberante, se convirtió en amuleto contra el mal. Los contenidos de esta vasija para agua, depositada en una tumba, estaban bien guardados gracias a la terrible mirada de la monstruosa Medusa.

Vasija para agua (*hydría*) de figuras rojas.

Griego, manufactura ateniense, en torno a 490 a. C., procedente de Tarquinia, Italia.

411 mm. x 395 mm. x 320 mm.

GR 1867,0508.1048 (Vase E180).

122. DOS DE LA MISMA CONDICIÓN

A los vasos atenienses se les daba con frecuencia forma de cabezas de animales exóticos, de seres humanos o de personajes mitológicos. De acuerdo con su función para beber vino, está decorada con un sátiro barbudo de orejas de caballo y una ménade, ambos acompañantes de Dioniso, el dios del vino. En lo relacionado con las libaciones de vino en las fiestas, los normalmente moderados griegos se permitían expresar aquella faceta espontánea e irracional de su carácter, representada en el mito por el comportamiento generalmente desenfrenado y libertino de sátiros y ménades. La decoración de hiedra sobre sus cabezas era la planta sagrada de Dioniso.

Copa (*kántharos*) de figuras rojas.

Griego, hecho en Atenas, 470-460 a. C., atribuida a la Clase Vaticana.

205 mm. x 155 mm. x 160 mm.

GR 1873,0820.270 (Vase E793).



123. SONRISA ENIGMÁTICA

Las representaciones de niños no siempre son tan inocentes como parece. Esta cabeza de aspecto encantador de niño procedente de Chipre quizás pertenezca a una de aquellas estatuas de “niño del templo”, un tipo de escultura sedente de niños que exhiben los genitales y que algunas fuentes apuntan a su condición de “prostitutos sagrados”. Pero es también probable que esta clase de esculturas fuesen donaciones por algún ritual de paso.

Cabeza infantil perteneciente a una estatua de mármol.

Tal vez hecha en Chipre, 350-250 a. C., procedente del templo de Afrodita en el antiguo Pafos (actual Kouklia), Chipre occidental.

270 mm. x 140 mm. x 170 mm.; H: 182 mm.

GR 1888,1115.1 (Sculpture 1679).



124. FASCINADO POR LAS ESTRELLAS

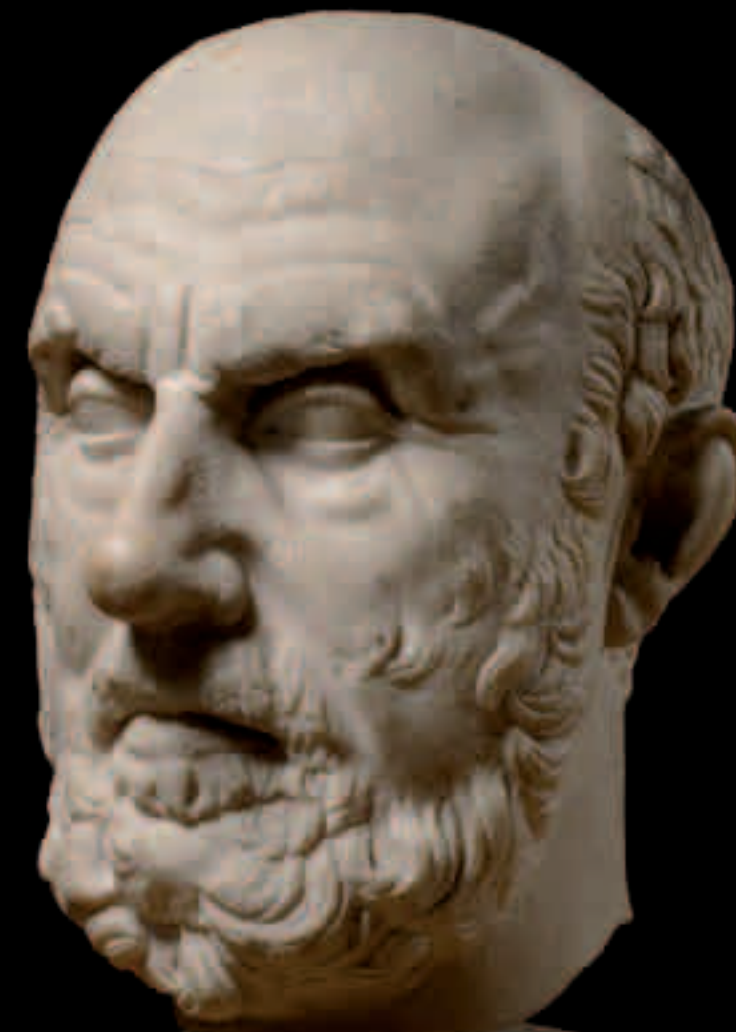
Una vida de atento observador ha esculpido el rostro del filósofo estoico Crisipo (vivió aproximadamente entre 281/77 y 208/4 a. C.). Pese a tratarse de un individuo concreto, la cabeza se ajusta al tipo de retrato generalizado en la etapa final del arte griego dedicado a conmemorar filósofos. La abombada frente surcada de arrugas, el entrecejo ceñudo, los ojos hundidos, la nariz aquilina, las comisuras fruncidas de los labios, la barba cana y la calvicie, contribuyen a expresar la efigie de un hombre con la mirada centrada en el mundo de las ideas y ajeno a su propio aspecto físico.

Cabeza de mármol.

Época romana, réplica de un original griego de finales del s.III a.C., procedente de Albano, Italia.

360 mm. x 200 mm. x 250 mm. (approx).

GR 1805,0703.92 (Sculpture 1836).





125. GRECIA SE ENCUENTRA CON ÁFRICA

Ciertas representaciones de africanos en el arte griego tienden a la caricatura, pero esta cabeza de muchacha negra en forma de vasija recoge y capta la belleza del modelo. Pertenece al último período del arte griego cuando las ciudades eran de mayor diversidad étnica en aquel mundo cosmopolita forjado por las conquistas de Alejandro Magno (muerto en 323 a. C.).

Vasija de bronce con cabeza de africana.

Griego, siglos I-II a. C.

102 mm. x 52 mm. x 57 mm.

GR 1955, 1008.1

Barely two years have passed since we celebrated the 75th anniversary of the Provincial Archaeology Museum of Alicante and the 5th anniversary of MARQ. Opened in May 2002 by Her Majesty Queen Sofia, MARQ is housed in the old Provincial Hospital of “San Juan de Dios”. In Athens, 2004, MARQ received the prestigious European Museum of the Year Award, and in 2007 it hosted the 30th edition of this international award, under the patronage of the Council of Europe and the Belgium Royal Family, represented by Her Majesty Queen Fabiola of Belgium.

To mark these events MARQ held a magnificent exhibition “Art and Empire” which displayed the splendour of Assyrian art through a wide selection of exceptional objects. This was a touring exhibition from the British Museum which had previously visited several of the most important museums in the world and which, after its stay in Alicante, went to Boston, before returning once more to the museum’s galleries in London. MARQ had the privilege of being able to present to the Spanish public one of the most fascinating civilisations of the ancient world and one which had never been presented in such detail in Spain before. The previous year an exhibition from Peru, “The Lord of Sipán”, had also been presented for the first time in Spain. The success of the British Museum exhibition consolidated a programme of international exhibitions which alternated with a series of exhibitions dedicated to Spanish archaeology and in particular to that of the province of Alicante. These exhibitions can be seen as a natural duty of the Provincial Government to promote the dissemination of local heritage and the work of the various museums in the province. However, MARQ’s association with the British Museum has signified something even more important; its arrival on the circuit of “elite museums”. MARQ has become an important partner of the British Museum, through which lines of cooperation have been opened which go much further than a purely professional relationship. Two years after the magnificent “Assyrian” exhibition, this relationship has once more born fruit in the guise of this splendid new exhibition. Produced in association with the British Museum, this exhibition, in Alicante from April until October, presents an important selection of the British Museum’s collection of renowned Greek artwork displayed together for the first time in Spain.

This exhibition has deliberately united Athens with MARQ and Greece with Alicante. It explores the representation of the human body from its simplest forms at the dawning of the Hellenic culture to the manifestation of the ideals of realism, through the human form and its characteristics. On the one hand this selection of pottery, sculptures, bronzes and relief carvings can be enjoyed for its extraordinary and immediate aesthetic value, whilst on the other hand it makes us more aware that we are standing before the roots of our own western culture. The people who created these marvellous works of art, which we see before us, laid the foundations for democracy and of Western philosophy. The concept of citizenship was born in Greece and today we would not recognise ourselves if the Greek civilization had not flourished and survived for so many years.

The men and women who were part of that society, their beliefs and their legends, can all be admired in this exhibition which has come from

the prestigious British Museum to Alicante. MARQ has undertaken an immense task to bring us all closer to this cradle of humanity’s culture. It has not just sat back and accepted these objects but has created a dynamic museographic project to display this world renowned artwork, enhancing the objects with a modern and thought provoking design, together with up to the minute audiovisual technology, which highlight the message of each of the exhibition’s sections. MARQ, in its role as the Provincial Museum of Alicante, could not pass up the opportunity to also examine what influence the Greeks had on the local Alicante area. Therefore, MARQ has produced its own exhibition, which runs alongside “The Body Beautiful”, to display the material remains of the Greeks in the ancient territory of Iberian Contestania. This exhibition is in the museum’s library, which was once the chapel of the old Provincial Hospital. Visitors will therefore have the opportunity to contemplate the splendour of Greek culture through the British Museum’s collection as well as the development of its forms and ideas within the Iberian culture through its remains found here in the Alicante province. The result is an outstanding museographic event which is unique in the history of Spanish archaeology.

It remains for me to thank the professionalism of all the staff of MARQ and those of the British Museum, as well as countless technicians and specialists who have contributed to the successful creation of this exhibition. I would like to thank the enthusiasm of all those involved in the MARQ Foundation, as well as the financial contributions of our sponsors, especially the Cajamurcia Foundation and Asisa. I would also like to thank the support received from the Valencian Regional Government, the Spanish Government and the Ministry of Culture, as well as the many local councils and museums which have donated objects, and the Spanish Embassy in Greece. Finally, I would like to express my gratitude to the support shown by the Royal Family and of Her Majesty the Queen, not only for accepting the presidency of the exhibition’s Honorary Committee but also for officially opening the exhibition on 2nd April 2009.

I would like to end this introduction by inviting everyone who lives in Alicante, as well as all the hundreds of thousands of visitors who come to our shores, to go out and visit our villages and towns, to meet the people and explore our history. By sharing today’s experiences we can create a bright new future for us all.

My wish is for everyone to learn a little about such an important culture; a culture from which so many advances in philosophy, politics, law, science, art and literature originated.... many of these concepts still underpin the foundations of modern western thinking, creating stronger and more permanent ties between the past and the present which unite all later civilisations.

I hope you enjoy the exhibition.

José Joaquín Ripoll Serrano
President of the Provincial Government of Alicante

This visually engaging and thought-provoking exhibition explores the human condition seen through the eyes of the ancient Greeks. The objects are drawn exclusively from the collection of the British Museum including such star pieces as the famous discus-thrower. Touring venues in Europe, the Far East and the Americas, the exhibition is just one of many ways in which the Museum is able to share its treasures with a world-wide audience.

By exploring ideas of representation, the exhibition invites visitors to consider how artworks have shaped the way in which we think about and look at ourselves. Over two thousand years, the Greeks experimented with representing the human body in works that range from abstract simplicity to complete realism. The ancient Greeks put mankind at the centre of their universe. In philosophy, drama, poetry, history, art and architecture, they shaped the modern idea of what it is to be human. Even their gods were conceived as larger-than-life human beings who, except for their immortality, shared all our strengths and weaknesses of character. As Protagoras, the fifth-century BC philosopher famously said, ‘Man is the measure’. At the time, Greek society was intensely male. Today, we would say humanity is the measure.

Athletes strove to hone their bodies into living statues, while Greek sculptors produced lasting images of them. The female body was often presented clothed, except in the imagery of such cults as that of Aphrodite goddess of love, or in scenes of sexual encounter. Sculptors became highly skilled in suggesting feminine form beneath a thin disguise of drapery.

Athletic beauty and eternal youth are often uppermost in people’s perception of ancient Greek art. In the cosmopolitan world forged by the conquests of Alexander the Great, artists became increasingly fascinated by human diversity, and every physical type was portrayed. To the Greeks we owe the facial portrait, both as physical likeness and as the epitome of character.

This language of human form extends beyond the representation of humans and their gods to include a host of supernatural beings. These often combine human with animal parts, and comprise such mythical hybrids as centaurs, sirens and sphinxes. If civilised human beings occupy the centre of the Greek world, then these part animal and part human creatures inhabit its physical and moral margins.

I am delighted that the Body Beautiful in Ancient Greece exhibition is on display in the Museo Arqueológico de Alicante. The Mediterranean coast of Spain, once colonised by Greek settlers and with its beautiful landscape and mesmerising blue sea, provides a natural setting for the ancient people represented in this fascinating exhibition.

Neil MacGregor
Director, The British Museum

The Provincial Archaeology Museum in Alicante (MARQ) presents the exhibition “The Body Beautiful. Art and Thought in Ancient Greece”, which is the most extensive display of objects from the British Museum’s Ancient Greek collection ever to have been exhibited on tour. The Cajamurcia Foundation is proud to announce its sponsorship of this event.

Our association with MARQ dates back to 2001, the year the MARQ Foundation was created. This means that we have witnessed from the start the magnificent progress that the museum has made from its creation to its evolution as an internationally renowned and dynamic cultural institution. We participated in the inauguration of the museum by Her Majesty the Queen, in May 2002, and we felt great pride when MARQ won the European Museum of the Year Award in Athens in May 2004.

Cajamurcia has also wanted to be a sponsor which is committed towards consolidating MARQ’s success. We have actively participated through our Foundation in maintaining the high standards of the exhibition program with which the museum has had so much success. In 2005 we participated in bringing to Alicante the exhibition *Scombraria, the History Hidden Under the Sea*, and in 2008 we funded the exhibition: *Scythians, The Treasure of Tuva*. This magnificent exhibition was produced by MARQ together with the Institute for the History of Material Culture of the Russian Federation. It displayed for the first time in Europe this extraordinary collection of Scythian gold from Tuva, a Russian Asiatic region, near to Siberia, Mongolia and China.

Once again, and as part of our exhibition programme dedicated to the great civilizations of the Ancient World, we have actively contributed to the exhibition: “*The Body Beautiful. Art and Thought in Ancient Greece*”. This exhibition in MARQ presents an exceptional collection of Greek objects, which form part of the collection of one of the most important museums in the world. The highlight of the exhibition is the famous Discobolus sculpture by Myron.

It is with much pride that the Cajamurcia Foundation is to now broaden its association with MARQ with the incorporation of an institution of such prestige and authority as the British Museum. Since its creation in 1753, the British Museum has maintained, for a long period of time, the civic function of a museum and it has displayed and promoted the wonders of the world, from the cultural perspective of the Enlightenment movement which is based on the idea that we are all heirs of the same culture.

I hope that you enjoy learning about the magnificent objects in this catalogue, but also take the opportunity to visit MARQ and to savour at first hand this thought provoking, attractive and didactic exhibition. An exhibition which examines in depth the concept of classical beauty, the idea of man and the representation of Greek gods, mythological creatures and the supernatural world. Furthermore, the impact that the Greeks had on the ancient lands of Alicante has also been examined through the parallel exhibition: “*Traces of the Greeks in Iberian Contestania*”.

Once again the Cajamurcia Foundation is proud to support MARQ in its development as one of the great European Archaeology Museums.

Carlos Egea Krauel
President of the Cajamurcia Foundation

It is an honour for me to accompany the President of the Provincial Government of Alicante and of the MARQ Foundation in the presentation of this catalogue of the exhibition “*The Body Beautiful. Art and Thought in Ancient Greece*”. To participate in the sponsorship of such an important exhibition is a great opportunity for ASISA to undertake its commitment towards cultural heritage. This commitment has been channelled through our association with MARQ, a museum of great standing in the museum world and in national and international archaeological circles.

It filled me with pride to become a member of the MARQ Foundation in 2007, not only in my role as President of ASISA, but even more so, if that is possible, as a local Alicantino. To participate in this way has not only brought all of us in ASISA closer to Alicante’s rich archaeological heritage, but to also feel associated with the meticulous care and dedication with which MARQ approaches its projects. The combination of science, good design and technology is what attracts so many visitors to MARQ. We also have first hand knowledge of the professionalism and preparation of those who run and manage the museum.

The first time we collaborated with MARQ was when it hosted in 2007 the British Museum’s exhibition “Art and Empire” which brought together the carved reliefs of the mythical palaces of the Assyrians for visitors to enjoy in its galleries. We have been very pleased with the program of temporary exhibitions organised by MARQ, and have endeavoured to continue sponsoring such events. In 2008 we participated in the exhibitions: *Artifex, Roman Engineering in Spain and Elda, Archaeology and Museum*. After these events there was no way that we could miss out on the opportunity of receiving the Discobolus, along with a wide selection of internationally important Greek works from the magnificent collection of the British Museum. These works range from abstract representations to much more defined realism, as seen in the sculptures and pottery which make up the exhibition. The three temporary galleries in MARQ are dedicated to the art and ideals of a culture which is very close to ours and which in fact forms the basis of our very own culture. Accompanying the British Museum exhibition is a display created by MARQ. This is in the Museum’s library, which was once the chapel of the old Provincial Hospital and aims to illustrate the first Greek influences on ancient Iberia, and the mark that it left on the ancient inhabitants of Alicante.

I would like to thank all those people and institutions involved in bringing this exhibition to fruition, which is without a doubt, one of the most important cultural events in the Spanish calendar.

Francisco Ivorra Miralles
President of ASISA

Once again, MARQ is hosting a splendid and international exhibition in collaboration with the British Museum. This follows the great success of the exhibition “Art and Empire” about Assyrian culture, which the Museum hosted in 2007. This coincided with the 75th anniversary of the Archaeological Museum of Alicante and the fifth anniversary of MARQ.

The exhibition “The Body Beautiful: Art and Thought in Ancient Greece” receives its first showing in Alicante. It features 125 artefacts of exceptional artistic and historical interest. The star piece is the *diskobolos*, a Roman marble copy of the Greek original, which was found in the pleasure park of Hadrian at Tivoli outside Rome. Together with the British Museum, MARQ has striven to present a didactic and intellectually rigorous exhibition about Greek art and thought. This touches upon Greek ideas of humanity, the expression of intelligent mind and its representation in artistic form – male and female, natural and supernatural, mortal and divine.

The exhibition, created in fruitful dialogue between MARQ and the British Museum, presents a sequence of topics which is different from the sequence followed in the catalogue. In the first room, dedicated to the memory of Mr. Enrique Llobregat, we find the Male and Female Body Beautiful and the Human Face. In this part, the Greek Classical Ideal is reflected in images of great beauty. In the second room, devoted to Mr. Francisco Figueras Pacheco, realism in art, as a reflection of Greek life, is represented by sections dealing with Character and Realism, with Birth, Marriage and Death, and with Sex and Desire. The third room, dedicated to honouring the memory of Count Lumiares, returns to the Greek Ideal, with a journey towards Olympos, home of the gods. First come the Athletes, model citizens seeking honour and fame through exercise and athletic competition. This is followed by the sanctuary of Olympia, providing the setting for the most prestigious Games, which is here represented by a wonderful scale model. The ancient athletic hero par excellence is Herakles, the mythical founder of the Olympic Games. Zeus was his father, who dominates the section the Divine Body. Finally, the exhibition looks at the mythical world of hybrid and fantastic beings, who often come into conflict with Greek heroes.

This exhibition’s story is supported by its physical design and provides visitors with a point of departure for experiencing an ancient world so like in many ways our own, and in other ways very different. It is perhaps not too much to claim that the ancient Greeks defined the human condition and invented the human body, that is to say its aesthetic as something which is both physical and moral.

MARQ

Naked and Other Forms of Nudity

To represent the body is a basic human instinct, and among the peoples of the ancient world the Greeks were by no means alone in their endeavour to show human form as object of beauty and bearer of meaning. Moreover, as in modern societies so in the ancient world, the living body itself was a vehicle for displaying personal and collective values, such as wealth, status, tribe, gender, conformity and non-conformity, through dress, jewellery, tattooing, piercing and other forms of body modification. Never, however, was the self-conscious cultivation of the body in ancient art and life greater than it was among the Greeks and nowhere is it more evident than it is in their taste for nudity.

In keeping with other ancient civilisations, the naked female form in early Greece was a sign of religious cult connected with the quest for fertility in childbearing or in the productivity of the earth. Religion is the mother of art and, with their simplified and refined rendering of human form, Cycladic figurines (cat. 12) seem to represent the prehistoric beginning of the great tradition of ancient Greek marble carving.

In the pictorial language of the ancient Egyptians and the ancient civilizations of the Middle East male nudity occurs in cult and in specific contexts such as the representation of manual workers or the depiction of war and its consequences. In war it is a sign of the submissiveness, or indeed the death of the conquered. In Greek art, however, from earliest times it is often the conquering hero himself who appears naked, or with some piece of armour which, combined with exposed genitals, had obvious attractions for homoerotic Greeks. In representations of battle, nudity becomes a standard device for distinguishing Greek warriors from their enemies, notably Persians for whom nudity was shameful. In fact, so prevalent is male nudity in Greek art of all periods that we may be forgiven for thinking that standard dress for youths and men was a state of undress. Public nudity was not the norm, however, either in war, or in much of day to day life, especially where both sexes were present. When women were absent it was, nevertheless, natural for male athletes to go naked in the wrestling school (*palaistra*) and gymnasium. Indeed the latter derives its very name from the Greek word *gymnos*, meaning ‘stripped’. Gymnasia in ancient Greece were not the enclosed and echoing halls lined with work-out apparatus that they are today. Rather they were open spaces, often outside the city walls, in places provided with a source of fresh water and shelter in blue-shadowed groves. Another occasion where male nudity was the norm was the *symposion*, a peculiarly Greek form of drinking party, where men uncovered themselves to indulge in wine, song and sex in the company of boys and courtesans (cat. 76, 78).

Cult and the sex industry apart, female nudity was never a social norm and in art it is almost always sexually charged. Erotic scenes in Athenian vase-painting include female bathing or dressing, where the male spectator is drawn into the role of voyeur, exercising a forbidden gaze. In sculpture, representations of naked Aphrodite, goddess of love, exploit the play between the voyeur’s natural curiosity and the supernatural power of a naked goddess, surprised at the bath, to take revenge on snoopers (cat. 17, 18 and 19). The prurient glance directed at the demigod race of

nymphs carried less such risk and in the art of myth their violated flesh is frequently exposed as the fruit of plunder (cat. 82).

The restricted repertory of occasions for female nudity inspired sculptors to ever-greater inventiveness in the treatment of drapery, where the feminine form is rendered more erotically manifest than nudity itself. Nowhere is the power of drapery to invest female form with sexual feeling more evident than in the sculptures of the Parthenon. In one corner of the east pediment, the figure of Dionysos reclined in all his godly, naked beauty. He was balanced in the other corner by the reclining figure of a goddess of uncertain identity, perhaps Aphrodite (Fig. 1). While he is naked she, and the two other remarkable figures with her, are draped in diaphanous tissue. This pours like water over and around feminine forms emphasising swelling breast and abdomen, rounded shoulder, knee and thigh and linking one erogenous zone with another in a transformation of cold marble into warm, living flesh and flowing drapery.

Excellence and Honour

For the ruling class of men and youths in ancient Greece the achievement of *arete* or ‘excellence’ was closely tied up with the possession of honour. Before the age of democracy and, indeed, to a large extent during it, the pursuit of both qualities was open to those ‘of good family’. Excellence and honour had also, however, to be won by cultivating the right look and by conducting the right sort of love affairs, by excelling at athletics and in public speaking and by donning arms to fight in defence of one’s city and, if necessary, dying the ‘beautiful death’ (*kalos thanatos*) on the battlefield.

Loyalty to the city or *polis* was a man’s first duty. Greece was not a nation, as it is today, but comprised a collection of independent city-states inhabited by Greek-speaking peoples or Hellenes. These were linked by common language, religion and moral values but were rarely united and were frequently at war with one another. Man, declared Aristotle, is a *politikon zoon*, which is commonly translated ‘political animal’ but may be more accurately rendered ‘*polis* person’ meaning one who belongs to a city, with all the social and moral responsibility that citizenship implied.

In the sixth century BC, the idea of manly virtue was encapsulated in the statue type known as a *kouros*, literally ‘young man’ (cat. 3). The basic form and its arithmetically calculated proportions were borrowed from Egypt. There, a common sculptured image was the kilted, freestanding, male statue with head and body arranged in frontal symmetry, arms held stiffly by the sides and legs parted with the weight resting on the back leg (Fig. 2).The legs were not carved free but were connected by an uncut bridge of stone. The fully naked Greek adaptation of the Egyptian type was carved with the legs free and with the weight resting on both limbs, as though the figure were walking.

The Greek *kouros* was a mannekin formulaically composed to provide the essential elements of ideal manhood. These include: strong, even features; long, groomed hair; broad shoulders; developed biceps and pectoral muscles; wasp waist; flat stomach; a clear division of torso and pelvis; powerful buttocks and thighs. Self-satisfaction in the possession of *arete* was projected by the archaic smile that enlivens the otherwise deliberate blankness of expression. The *kouros* is just that, a blank on to which identity could be imposed by attribute or inscription. One such inscription

is the heart-rending couplet that identifies the *kouros* of Kroisos carved around 530 BC (Fig. 3):

Stay and mourn at dead Kroisos’ tomb

Whom in the first ranks raging Ares did destroy.

The written message confirms a common role of the *kouros* statue as a grave-marker representing symbolically the deceased who lies buried nearby. The female equivalent of a kouros is a *koré* or maiden. She has a comparable message to her male counterpart, suggested in her case through jewellery and drapery, which is often complex and increasingly suggestive of the body beneath. As with the *kouros*, so the *koré* was a versatile medium that depended for explicit meaning on an accompanying inscription. Phrasikleia, whose superb statue was found carefully laid down on its back next to an equally wonderful *kouros* and buried in the Athenian countryside, speaks to the spectator through the inscription on her base (Fig. 4):

Virgin shall I always be, since instead of marriage

this name has been assigned to me by the gods

War was to Kroisos, what marriage might have been to Phrasikleia, had not a premature death denied her a natural end, a *telos* or fulfilment of her destiny to become wife, mother and mistress of her own household.

The Beautiful and the Good

As the sixth century drew to its close, the *kouroi* increasingly soften the hard angular forms of their older brothers and exhibit a burgeoning naturalism. In some late examples it is as if a living figure trapped inside the kouros were trying to break free. The same tendency is to be found in vase-painting, where the so-called pioneers of Athenian red-figured vases experiment with new pictorial effects such as foreshortening, to give their subjects ever more three-dimensional volume (cat. 5).

These developments coincided around 510 – 500 BC with the beginnings of democracy in Athens which, limited though it was, invested a far greater number of freeborn, male citizens with a share in political self-determination than had previously been the case. In 490 BC the fledgling democracy was put to its first big test when, at the battle of Marathon, Athens with only one other Greek state for an ally, Plataia, defeated the vastly superior numbers of a Persian army of invasion. Ten years later in 480 – 479 BC Athens was again invaded and this time sacked by an even more numerous Persian army led by Xerxes, the Great King himself. The evacuated people of Athens played a prominent role in an alliance that saw off the Persian threat, with decisive victories on land and sea.

Within the span of a single generation from around 510 – 479 BC, Athens had seen enormous changes in its internal and external affairs. Experiments in art that were already evident in the late sixth century BC accelerated into the fifth. The results can be seen in sculptures wrecked in the Persian sack of the Acropolis in 480 BC and subsequently buried in post-invasion levelling of the sacred citadel. There they lay undisturbed for nearly two and a half thousand years until the nineteenth century when archaeologists excavated the site and brought them to light. The marble statue known as the Kritios Boy (Fig. 5) is a far-reaching departure from the *kouros* scheme of representing the human figure. The change is simply but effectively achieved by asking the *kouros* to relax one leg and to place all the weight on the other. The symmetry of frontality is broken

by his standing, apparently casually as a boy might stand, with one hip pushed up and with the head turned to one side. The archaic smile, which towards the end of the sixth century had already begun to subside, is now replaced by a full-lipped pout.

The Kritios Boy seems to herald in the new, but it is important to acknowledge the role of its figure type as a vehicle for the same values as those embodied in the *kouros*. Indeed, in some respects the Kritios Boy and his followers are the *kouroi* of the fifth century. Certainly excellence and honour remained associated values and to these may be added others. In Plato’s dialogue Charmides, which took place in 432 BC, newly returned from military service Sokrates wastes no time in making for the wrestling school of Taureas. There he is introduced to Charmides who is *kalos kai agathos*, that is to say ‘beautiful and good’ or, as we might say, ‘fair of face and sound of heart’. Charmides is Athens’ current pin-up boy pursued everywhere by a great following of admirers. ‘No one looked at anything else’, we are told, ‘but all gazed at him as if he were a statue’ (*agalma*). Sokrates is asked by Chairephon whether he finds Charmides handsome. Sokrates replies that he does but Chairephon adds that if Charmides were to remove his clothes, he would appear to have no face (*aprosopos*), so perfect is the beauty of his body. Greek sculpture of the day had exactly this appeal of reducing human personality to a general type that transcends any one individual’s beauty to project, as it were, a pictorial definition of beauty itself.

In Sokrates eyes Charmides became all the more desirable because, in spite of his being paid so much attention, his own behaviour did nothing to provoke it – except, that is, to blush in such a way as became his years, thus making himself all the more irresistible by virtue of his grace, charm and *sophrosyne*. The latter may be translated here ‘temperance’. In the dialogue that ensues with Sokrates on the nature of *sophrosyne*, Charmides reveals another attractive attribute in his flawless character, showing himself to be possessed of *aidos*, that is ‘natural modesty’. These qualities seem to be replicated in the demure demeanour of the Westmacott Youth, whose timeless beauty fits well the description *aprosopos*, and whose downward glance deflects the penetrating gaze of would be admirers (cat. 40).

Balance of Opposites

An enduring principle of Greek natural philosophy is the idea that order in the world, and the proper place of mankind in it, are determined by the balance of contrary and complementary forces. Bi-polarity is first encountered as a developed idea in speculation on the origin and nature of the world by the Ionian pioneers of Greek philosophy who, in the sixth century BC, flourished on the coast and offshore islands of what is now western Turkey. Before its destruction by the Persians in 494 BC Miletus was the leading city of the Ionian enlightenment, producing such star thinkers as Thales, Anaximander and Anaximenes. In the theory of Anaximander, in particular, world process is explained as the attempt of primary opposites, such as hot and cold, wet and dry to defeat one another as, for example, in the cycle of the seasons. Nature itself maintains the balance necessary for the well-being of the world by ensuring that no one opposite is permitted to gain ascendance over another.

The early Greek cosmologists were to have profound influence upon Greek medical theory and practice. In ancient Greece the art of healing was practised as, what today we should call, holistic medicine. The human constitution was seen as a set of primary opposites, which physicians sought to adjust so as to achieve a balance of parts both in relation to one another and to the body as a whole.

Balance, rhythm, proportion, harmony and symmetry are the language of ancient Greek medicine, but also of representational art. This is strikingly apparent in the statue of a standing, or perhaps walking, youth known as the *doryphoros* or ‘spear bearer’, executed in bronze around 440 – 430 BC by master bronze worker Polykleitos of Argos (Fig. 6). This ideal representation of youthful and athletic male beauty relied for its effect upon an arrangement of limbs and muscles into a bio-mechanical system of weight-bearing and weight-free, engaged and disengaged, stretched and contracted, tense and relaxed, raised and lowered parts. Every element, it was said, of Polykleitos’ composition was constructed according to a precise set of measurements calculated to represent perfection. The sculptor even went so far as to write a treatise called the *Kanon*, something which was more common among architects seeking to explain technical aspects of their buildings. Neither Polykleitos’ treatise nor the original bronze statue has survived, but something of the impression it made upon the eye can be derived from Roman copies, mostly in marble.

In its attempt to set a formula for the contemporary freestanding male statue-type, the *doryphoros* was not the first sculpture of its kind to be composed self-consciously around a set of opposite motifs. Indeed, it may be seen as an attempt to restore the formulaic authority of the *kouros*. Polykleitos, however, may have been inspired more immediately by the work of the sculptor Myron of Athens, who, around 450 – 440 BC cast his *diskobolos* or discus thrower in bronze (cat. 1). This image of athletic youth is often taken to be a representation of a real discus throw frozen, as it were, in mid-action. In fact, it is a synthesis of elements artificially assembled to compose an abstract ideal of refined male beauty constructed in a series of binary opposites, like those of the *doryphoros*. Unlike that work, however, Myron’s statue does not explore sculptural volume fully in three-dimensions; rather, it presents itself to the spectator in one shallow plane to be seen from a single intended viewpoint. Its major features comprise one arm that extends behind engaged with the discus, while at the front the other arm hangs free with the empty left hand brought in front of the right knee. The torso is turned to face the viewer, while the legs and buttocks are in profile. One leg bears the weight, while the other is weight free. The toes of the right, engaged leg arch up, while those of the other leg curl under. Both sets of toes are seemingly charged like compressed springs ready to release stored energy. Elements that are held under tension (*entasis*), contrast with those that are relaxed and together they comprise a set of intersecting lines that describe the arc and string of a bow drawn to the point of releasing an arrow. *Bíos Biós*, as the ancient saying goes, ‘Life is a bow’. The metaphor of a bow appears in the Hippocratic corpus of medical tracts, where one bone-setter likens properly adjusted limbs to a drawn bow in which opposite forces are balanced one against another.

Greece into Rome and Beyond

‘Captive Greece took her wild captor captive and brought the arts to rustic Latium’. So quipped the Roman poet Horace in the reign of the first Roman emperor, Augustus (27 BC – AD 14). This often quoted saying both illuminates and obscures the relationship of Greece and Rome. It illuminates by highlighting the regard that Romans had for the Greeks; it obscures by not emphasising sufficiently the degree to which Greek art and culture flourished in Roman times and, indeed, the extent to which under philhellene emperors such as Hadrian in the second century AD, Greece became Rome and Rome Greece. Greek works appealed to wealthy Roman collectors just as ‘old masters’ have been collected in our own era. When original works were not available, Roman connoisseurs and collectors commissioned copies and adaptations of earlier Greek works. Thus the eclecticism of later Greek, so-called Hellenistic art, was kept alive in the Roman period, and earlier Greek styles and genres continued to circulate. Some Romans went all the way and commissioned portraits of themselves that placed a realistic head on an idealised Greek body with consequences that seem to us absurd. Thus a Roman matron might become an improbable Venus (Fig. 7), while a Roman general could impersonate Ares, god of war.

One intriguing instance of such appropriation of Greece by Rome concerns a gravestone carved around 350 BC to represent a youthful athlete (cat. 11). The subject is likely to be an idealised one, commemorating a deceased male who probably never looked the way that he is portrayed and may never, indeed, have been an athlete. Around the time of the emperor Augustus, this now antique gravestone was reused to mark the passing of a certain Tryphon. His name is carved on the architrave above in Greek letters of the Roman period. So as to personalise the funerary stele further, the head of the athlete was re-cut to give it the look of a fashionable young man of the Augustan age, complete with a hairstyle resembling that of the Roman emperor himself. Again, this ‘portrait’ may have borne no resemblance to the actual person it ‘represented.’

This recycled artefact has come down to us in remarkably good condition. When the memory of Tryphon had faded away, and he was no longer remembered by his descendants, his gravestone must have fallen and become buried. Thus it escaped the fury of religious iconoclasm. In the early Christian period, when the triumph of Christ was associated with the mortification of human flesh, no pagan object that celebrated the human body was safe, unless it could be reinterpreted as a Christian image. Thus the cult statue of Demeter in the city of Knidos on the west coast of modern Turkey was re-identified as a Madonna and so was preserved remarkably intact, while so many other beautiful statues, of which mere fragments survive, were broken up and tossed into kilns to be burnt as lime for mortar (Fig. 8).

Bronze statuary was even more vulnerable to being melted down and recycled at a time when such works were valued more as scrap metal than they were as art. The large-scale bronze sculpture of ancient Greece is all but lost to us. Occasionally, however, the sea gives up its dead with the chance discovery of an unexpected masterpiece that had been lost in a wreck. Such are the fifth-century BC Riace Bronzes, found in the sea off the toe of Italy (Fig. 9 and 10). These naked, youthful but bearded warriors, once both armed with shield and helmet, do not draw the eye

gently with the sweet modesty of the Westmacott Youth. Rather, they seem to threaten us with a fatal attraction, their naked machismo charged with the possibility of violence, or sex, or both.

One of the salient features of the Riace bronzes, and one shared in common with other bronze statuary, is the detailing of such features as eyes, lips, teeth and nipples in different metals. Copper, gold and silver could be used for colour contrast against the bronze, while glass and ivory could also be used for eyes. Not only bronze, but also marble sculpture could be enhanced with colour. This was done to varying degrees ranging from an all-over treatment of armour and drapery, with its patterns, to the detailing only of jewellery, the hair and eyes. Difference in approach could depend upon when the sculpture was made – earlier examples tend to be more highly coloured – or upon the degree of drama or realism required. History does not relate how exactly the Riace bronzes came to be on a ship rounding the toe of Italy. They may have been war booty seized from a Greek sanctuary in the violent years of the Roman Republic when Greece and Rome were not yet enjoying the symbiosis of the later empire.

As much as Greek art was admired by the Romans, it was one part only of the intellectual humanism that defined the Greek legacy. In art, architecture, drama, philosophy and science the Greek experience first shaped modern western notions of what it is to be human. Greek sculpture is full of breathing vitality and yet, at the same time, it reaches beyond mere imitation of nature to give form to thought in works of timeless beauty. It is this humanism on the one hand and idealism on the other that characterises the Greek representation of the human self. Whether we seek it in the conceptualised and early simplicity of Cycladic figurines or in the character-full portraits of later times, human form in art was both physical likeness and bearer of meaning for sensitive people whose art was motivated by lust for life in the tragic certainty of death.

The Male Body Beautiful

A nude statue of an athlete comes to mind at mention of the ancient Greeks. More than any other people of antiquity, they represented gods, heroes and mortals naked.

Early ancient Greek images of the male body are schematic and emphasise the essential elements of manhood. The *kouros* statues of the sixth century BC convey their message of youthful excellence (*areté*) with abstract simplicity. In sculpture of the fifth century BC, the freestanding male figure now appears more relaxed than the outmoded *kouros*. This tendency towards greater realism was governed by contemporary ideas of harmony, balance, rhythm and proportion.

In later Greek art the athletic male nude became just one of many types of masculine body to be represented. Among others was the soft and effeminate physique of the gods Apollo and Dionysos. There was, besides, increasing interest in human diversity and in the portrayal of human character.

1. DISCUS THROWER

This statue has become famous as an emblem of the ancient Greeks. It shows an athlete – naked, refined and eternally youthful – seemingly captured in the moment before releasing the discus. In fact, limbs and torso are artificially arranged to correspond with Greek ideas of balance and rhythm in a composition which is pleasing from one viewpoint only. Made in the 2nd century AD, this marble statue is Roman and copies a lost bronze original made by the Greek sculptor Myron in the middle of the 5th century BC. Other marble copies survive and these have been variously restored. The head of this figure looks forward, when it should look back.

Marble statue of a discus thrower (*diskobolos*)

Roman period, 2nd century AD after a lost Greek original of about 450–440 BC, from the villa of the emperor Hadrian at Tivoli, Italy GR 1805,0703.43 (Sculpture 250)

2. THE PASSION OF AJAX

This simple bronze shows the hero naked but for a helmet, as he turns a dagger upon his own breast. The agony of the moment and his extreme state of mind are expressed by an erect phallus. Ajax was more brawn than brains. He had carried the lifeless body of the hero Achilles from the battlefield and consequently had every reason to expect his fellow Greeks to award him Achilles’ superior set of armour. He was beaten in a contest for it, however, by wily Odysseus. Mad with rage and jealousy, Ajax spent the night slaughtering the Greek livestock, thinking that they were an enemy contingent of Trojans. In the cold light of dawn he realised his folly and all that was left to him by way of honour was to take his own life.

Bronze figure of Ajax

Greek, 720–700 BC

GR 1865,1118.230

3. EXCELLENCE AND HONOUR

This statuette is a miniature version of a *kouros* (youth), a common type of Greek sculpture of the 6th century BC. The body is abstract, with only a limited attempt at anatomy. The intention is to present a young man of physical and moral excellence (*areté*). He wears the long hair of an aristocrat; his shoulders are broad, his waist is narrow, his thighs are powerfully developed, and his lips are fixed in a permanent smile of self-satisfaction. Paint traces survive in the hair and on the face. Sculptures of the archaic period, especially, were often brightly painted, and male figures such as this even occasionally sport painted moustaches. Many *kouroi* served as grave memorials, symbolic of eternal youth and everlasting honour. They were often of life size or even colossal.

Painted gypsum *kouros* statuette

Probably Cypriot, about 560 BC, from Naukratis, Egypt

GR 1888,1006.1 (Sculpture B438)

4. SPEAR-BEARING *KOUROS*

The *kouros* type is here turned into an action figure by giving a spear (now missing) to a raised right hand. The threatening gesture recalls that of the

‘smiting god’ in ancient Near and Middle Eastern art. This fine bronze is Etruscan, made in pre-Roman Italy, under Greek influence.

Bronze naked male figure

Etruscan, made in and from Italy, about 550–515 BC

GR 1772,0302.9 (Bronze 513)

5. SQUABBLING GOD AND HERO

This weaving together of figures, the hero Herakles observed from the front and the god Apollo seen from behind, is an experimental work of the pioneer phase of Athenian red-figured pot-painting, in the last decade of the 6th century BC. Herakles and Apollo wrestle for possession of the tripod of the Delphic oracle, while goddesses Athena, on the left, and Artemis, on the right, look on. The subject stretches to the limit the powers of the draughtsman to render the action convincingly. Observe how the bent right arm of Apollo does not connect convincingly with the shoulder.

Red-figured amphora

Greek, made in Athens, 510–500 BC, attributed to the Dikaios painter, from Vulci, Italy

GR 1843,1103.41 (Vase E255)

Herakles and Apollo, by the painter Dikaios, ca. 510–500 BC

6. ‘THE BOY IS HANDSOME’

This young man chases a hare, his pose perfectly designed to fit the circular cup. By the late 6th century BC, leading Athenian pot-painters were experimenting with greater naturalism in representing the human form. Around 520–510 BC the red-figured technique was introduced to replace the earlier black-figured. This allowed greater freedom of expression, since figures were now drawn onto the vessel before firing, instead of incised into the clay surface. The cup has two inscriptions, reading ‘Leagros is handsome’ and ‘the boy is handsome’. This type of inscription was common on pottery of this period, part of the culture of courtship of boys and youths by older men, in which hares were often exchanged as love-gifts.

Red-figured drinking cup (*kylix*)

Greek, made in Athens, about 510–500 BC, attributed to Onesimos, from Caere, Italy

GR 1892,0718.7 (Vase E46)

Herakles and Apollo, by the painter Dikaios, ca. 510–500 BC

7. POLYKLEITAN ZEUS

A bearded god, probably Zeus, stands in the manner of the famous spear bearer, of the 5th century BC sculptor Polykleitos. Known as the *Kanon*, Polykleitos’ sculpture was much admired by the Romans, who produced many copies and adaptations of it. This statuette exactly reproduces the *Kanon*’s celebrated balance of opposites: one leg bears the weight, the other is free; one arm is flexed with the muscle engaged, the other arm hangs free; left shoulder and right hip are active and raised, right shoulder and left hip are passive and down. A straight, relaxed right arm is complemented by a straight, engaged right leg; a bent left arm is complemented by a bent, relaxed left leg; left limbs are mobile, right limbs are still.

Bronze statuette of Zeus

Roman period, 1st century AD, after a Greek original of about 440 BC, said to be from Greece

GR 1824,0446.16 (Bronze 910)

Herakles and Apollo, by the painter Dikaios, ca. 510–500 BC

8. FEMINISING THE MALE BODY

This statuette of the god Dionysos reflects the taste in the later Greek or ‘Hellenistic’ period for softer, less obviously athletic body shapes. Male and female characteristics were sometimes merged in the same figure as sculptors tried to achieve an ideal form. This effeminate body type became especially suitable for Dionysos, whose cult was even associated with effeminacy and cross-dressing.

Bronze statuette of Dionysos holding a cup (*kantharos*)

Greek, perhaps made in Taranto, Italy, about 200 BC, from Chessy, France

GR 1851,0813.1 (Bronze 808)

Herakles and Apollo, by the painter Dikaios, ca. 510–500 BC

9. EFFEMINATE APOLLO

In the later Greek period, the youthful god Apollo becomes increasingly effeminate. Here, with hair elaborately styled, he stands with weight firmly on one leg, with the hip raised in a strong contrapposto that sends a marked S-curve through his torso and legs. The action of the god and the reason for his raised hands is uncertain.

Bronze statue of Apollo

Roman period, 1st or 2nd century AD

GR 1805,0703.10 (Bronze 987)

Herakles and Apollo, by the painter Dikaios, ca. 510–500 BC

10. MUSCLE MAN

The hero Herakles is shown here with the muscled physique of a professional boxer, of a kind developed and admired in the later Greek or ‘Hellenistic’ period. Herakles has accomplished his final labour, and holds three of the golden apples of the Hesperides. The guardian serpent snakes around the tree behind him. These apples were the source of the gods’ eternal youth, and Herakles’ own passport to immortal life.

Bronze group

Roman period, 1st century AD, from a temple at Byblos in the Lebanon

GR 1805,0703.38 (Bronze 827)

Herakles and Apollo, by the painter Dikaios, ca. 510–500 BC

11. FOREVER YOUNG

The youth in this grave relief is naked but for a cloak over his left arm and shoulder. He holds a scraper (*strigil*), identifying him as an athlete. The relief is Greek, and is typical of grave relief sculpture of the 4th century BC. A beautiful youth, frozen in time, presents an idealised image of the deceased. Interestingly, however, the head was re-cut in the Roman period and, in a secondary use of the sculpture, the name Tryphon, son of Eutychos, was inscribed above.

Pentelic marble grave relief

Greek, 4th century BC, probably from Athens, with head re-cut in the early 1st century AD

GR 1839,1102.1 (Sculpture 626)

Aphrodite and the Female Body

In Greek art, the female body was usually shown clothed. However, fertility cults, sex scenes and the representation of Aphrodite provided opportunities for female nudity.

Men were far more frequently shown naked in art and this reflects their more active lives in comparison with ancient Greek women, who lived in relative seclusion. Sculptors and painters strove to portray the clothed female body in ever more sophisticated ways. Drapery could reveal as much as it concealed, often to erotic effect.

The most famous female nude of antiquity was the Aphrodite sculpted in marble by Praxiteles and installed in the city of Knidos in southwest Turkey around 360 BC. The Aphrodite of Knidos inspired many naked representations of the goddess.

Aphrodite of Knidos, by Praxiteles, ca. 360 BC

12. ABSTRACT BODIES

This marble figurine of a woman is typical of the art of the Cycladic islands, dating from the 3rd millennium BC. The body has been pared down to a simplified scheme, achieved by abrasion at a time before copper or bronze tools were regularly used. The details were originally painted. These refined representations of the body seem to mark the beginnings of the great Greek tradition of marble-working. They are generally found in tombs, made not for exhibition but to accompany the deceased into the afterlife.

Marble figurine of a woman, Late Spedos type

Greek, made in the Cyclades, about 2600–2400 BC

GR 1863,0213.1 (Sculpture A17)

Aphrodite of Knidos, by Praxiteles, ca. 360 BC

13. ATHLETIC WOMEN?

This statuette is thought to have been made in Sparta. Unlike those of other cities, Spartan women were expected to take part in athletics. There were occasional athletic competitions for women, such as the foot race at the women’s festival at Olympia. Pausanias says, ‘they run in the following way: their hair hangs down, a tunic reaches to a little above the knee, and they bare the right shoulder as far as the breast’, which describes this girl runner exactly.

Bronze figure of a running girl

Greek, probably made in Laconia, 6th century BC, said to be from Prizren, Kosovo

GR 1876,0510.1 (Bronze 208)

Aphrodite of Knidos, by Praxiteles, ca. 360 BC

14. HOLD ME

The body of this naked young woman has been ingeniously modelled in an acrobatic pose to form the handle of a *cista*. These bronze caskets were placed in Etruscan tombs, and may also have been used as containers for toiletries. This figure probably represents a performer at a banquet.

Bronze handle of a casket (*cista*) in the form of an acrobat

Etruscan, 325–250 BC, made in and from Palestrina (ancient Praeneste), Italy

GR 1884,0614.34 (Bronze 741)

Aphrodite of Knidos, by Praxiteles, ca. 360 BC

15. GREEK REVIVAL

This statuette was made in the Roman period, but imitates the style of archaic Greek *korai* figures of the 6th century BC. These female counterparts of the naked male *kouros* statue were always shown clothed. Here a long tunic is worn and over it a short cloak, pinned on one shoulder and passing under the other arm. The dress is decorated with a maeander pattern inlaid with silver. Silver studs fasten the cloak along the right arm. There are diamonds, probably modern, set into the eyes.

Bronze figure of a woman

Roman period, 1st century BC – 1st century AD, said to be from Verona, Italy

GR 1873,0820.4 (Bronze 192)

Aphrodite of Knidos, by Praxiteles, ca. 360 BC

16. SEE-THROUGH DRESS

In archaic Greece naked male *kouroi* were sculpted as an emblem of physical and moral excellence. A female counterpart was known as a *kore*. Although clothed, the forms of the body were often carefully indicated beneath the layers of sculpted fabric. This example is a revival of the earlier style, dating from the later period of Greek art. The figure is typically dressed, in a long tunic and a short cloak, worn diagonally and fastened at the right shoulder. Originally, she held a bowl in her right hand and a fold of the skirt in the left.

Marble sculpture of a girl (*koré*)

Greek, 100–30 BC, from Athens

GR 1818,0509.1 (Sculpture 153)

Aphrodite of Knidos, by Praxiteles, ca. 360 BC

17. CAUGHT NAKED

Around 360 BC the inhabitants of the Greek city of Knidos in southwest Turkey bought a nude sculpture of Aphrodite, goddess of love. She was installed in a temple in the city and there became a popular tourist attraction. Stripped for bathing, the goddess cast the viewer in the role of voyeur as if he or she had taken Aphrodite by surprise. Praxiteles’ work inspired many copies and adaptations. In this reduced-scale version the arms were restored by the English sculptor Joseph Nollekens in the late 18th century. A small projection on the chin may indicate that the goddess’s hand was originally raised to touch her face with her fingertips.

Parian marble statue of Aphrodite

Roman period, version of a Greek original of the 4th century BC, from Ostia, Italy

GR 1805,0703.16 (Sculpture 1577)

Aphrodite of Knidos, by Praxiteles, ca. 360 BC

18. THE APHRODITE OF KNIDOS

This bust is from a once full-height copy of the Aphrodite of Knidos, a marble statue sculpted by Praxiteles. A powerful goddess portrayed as a beautiful naked woman, the statue was designed to inspire religious awe even as it aroused sexual desire. Although not the first to show the

goddess nude, as is sometimes said, Praxiteles’ version was an innovative treatment which ancient writers praised as extraordinarily lifelike. It achieved lasting fame and inspired numerous imitations.

Marble bust of Aphrodite

Roman period, copy of a Greek original of about 360 BC, said to have been found in the river Tiber, Rome

GR 1924,1115.1

19. BATHING BEAUTY

The theme of Aphrodite preparing for her bath was developed in the later Greek period to include a variety of poses. This bronze is one of the largest and finest of all versions of a popular type of Aphrodite, where she leans over and lifts her left foot to remove her sandal. The goddess, poised on one foot, seems to have been captured in a fleeting moment observed from life. The eyes are inlaid with silver.

Bronze figure of Aphrodite

Greek, 200–100 BC, said to be from near Patras, in mainland Greece

GR 1865,0711.1 (Bronze 282)

20. BEAUTY CONTEST

In perhaps the most famous beauty contest of all time, the Trojan prince Paris was asked to judge which of the three goddesses, Hera, Athena and Aphrodite, was most beautiful. On this vessel Athena, on the left, is shown with helmet, shield and spear. Beside her sits Paris. In the centre is the winged goddess of victory, Niké, who will award the golden apple to the winner. Hera is seated on a throne, and Aphrodite is on the other side. The messenger god, Hermes, is also present.

Red-figured oil bottle (*lékythos*)

Apulian, about 365–350 BC, attributed to the Group of Vienna 4013, from Ruvo, Italy

GR 1856,1226.44 (Vase F109)

21. OUT AND ABOUT?

Although they spent most of their lives indoors, well-to-do women did venture out for religious festivals and family funerals. Such occasions provided an opportunity for dressing up. This figure is well turned out in long tunic and cloak. Her head is veiled and topped by a broad sun hat, preserving her pale complexion which was a sign of her modesty. The swaggering pose and the form of her body showing beneath the drapery, however, hint at a self-conscious sexuality.

Terracotta figure of a woman

Greek, about 300–200 BC or later, said to be from Tanagra, Boeotia

GR 1875,1012.9 (Terracotta 2047)

22. TERRACOTTA DANCER

This female dancer is elegantly and modestly wrapped in a cloak which veils her body and at the same time emphasises her movement. She is perhaps dancing at a religious festival. Such occasions were opportunities

for respectable women to appear in public and to show off their finery along with their figure.

Terracotta figure of a woman

Made in Italy, 2nd century BC, said to be from Capua

GR 1856,1226.264 (Terracotta D339)

Gods and Goddesses

It was part of the humanism of the Greeks that they worshipped gods of human form. These gods were distinguished from their human subjects by their immortality and supernatural powers.

The idea of a family of gods living on Mount Olympos, a mountain in northern Greece, is first found in Homer’s poetry of the eighth century BC. Each deity had his or her own association: Poseidon and the sea; Aphrodite and love; Ares and war and so on.

The gods were capable of changing their form as a means of disguise. Ancient literature tells of men and women meeting gods disguised as beggars or relatives. Zeus takes animal form: he seduces Leda as a swan, carries away Europa as a bull, and Ganymede as an eagle.

23. RULER OF THE GODS

This magnificent statuette splendidly represents the majesty of Zeus, ruler of the gods on Mount Olympos and lord of the sky. He holds a sceptre and a thunderbolt, showing his control over gods and mortals, and his destructive power. The statuette is similar to the colossal gold and ivory statue of Zeus in his temple at Olympia. Made by the famous sculptor Pheidias, this reached to over 13 metres high. One of the Seven Wonders of the ancient world, it symbolised the awesome presence of the god at his sanctuary site.

Bronze figurine of Zeus

Roman period, 1st–2nd century AD, said to be from Hungary

GR 1865,0103.36 (Bronze 909)

24. OLYMPIC GAMES IN ATHENS, 1896

The artist of this winner’s medal for the revived Olympic Games in Athens in 1896 based the face of Zeus exactly on the bronze statuette displayed alongside. As in the colossal statue at Olympia, Zeus holds a Nike (ancient Greek personification of Victory), also based directly on an ancient statuette. The ancient Olympics inspired the organisers of the modern Olympic Games. This is just one example of the lasting influence of the ancient Greeks on the modern world.

Electrotype copy

Paris mint, 1896, Jules-Clément Chaplain

Presented by C. Smith, 1901

CM M9252

25. BRAINCHILD

The birth of gods is often miraculous. Athena, goddess of wisdom and craft-working, was the literal brainchild of Zeus. She was miraculously born from his head, adult and already armed. The other figures are: goddesses of childbirth; Hephaistos, the blacksmith god, who struck Zeus’ head with his axe to release Athena; and Iris, messenger of the gods.

Black-figured neck-amphora

Greek, about 510 BC, attributed to the manner of the Antimenes Painter, from Vulci, Italy

GR 1837,0609.27 (Vase B218)

26.

RETURN TO OLYMPOS

Hephaistos was the lame blacksmith god. He was cast out of Olympos by his mother, the goddess Hera, who was ashamed of his disability. Gods were believed to quarrel and express emotion just like mortals. Here Hephaistos rides back to Olympos on a donkey, led by Dionysos, god of wine, shown on the other side. Notice how the vessel has itself been given human features, by the addition of a pair of eyes on each side. The terms the Greeks used to describe pots also turned them into human bodies: they called the base the foot and the handles the ears. Today we still describe pots as having a foot, body, shoulder, neck, mouth and lip.

Black-figured neck-amphora

Greek, about 520 BC, attributed to the Group of Würzburg 199, from Vulci, Italy

GR 1836,0224.48 (Vase B264)

DIONYSOS LEADS HEPHAISTOS BACK TO OLYMPOS

Dionysos, god of wine, holds a vine branch and drinking cup, and faces a seated lion. He is leading Hephaistos, shown on the other side, back to Olympos. Satyrs, mythical creatures with horses’ ears and tails, are shown under the handles. They are Dionysos’ companions, often seen in drunken revels.

Black-figured neck-amphora

Greek, about 520 BC, attributed to the Group of Würzburg 199, from Vulci, Italy

GR 1836,0224.48 (Vase B264)

27. DIONYSOS DRINKS

The Greeks believed their gods lived in endless enjoyment. Like a guest at an ancient Greek drinking party, Dionysos, god of wine, reclines on a couch. Hermes, the messenger god, offers Dionysos a drinking cup. The blacksmith god, Hephaistos, stands at the far left, while satyrs and maenads gather around the couch.

Black-figured water-jar (*hydría*)

Greek, made in Athens, about 520 BC, attributed to the manner of the Lysippides Painter, from Vulci, Italy

GR 1837,0609.35 (Vase B302)

28. THE YOUNG DIONYSOS

Dionysos, god of wine, is shown as an effeminate youth, resting his left arm around the shoulder of a personification of the vine – a semi-human figure sprouting vine leaves and grapes. The elongated and slender body of Dionysos is sculpted with soft, feminine curves, in a representation which is typical of the later Greek or ‘Hellenistic’ period. The arm holding the cup is restored, as well as other small parts.

Marble figure of Dionysos with a personification of the vine

Roman period, about AD 150–200, perhaps based on an earlier Greek original of the 2nd century BC, from La Storta, Italy

GR 1805,0703.1 (Sculpture 1636)

29. MESSENGER GOD

Hermes, or Mercury to the Romans, was the divine go-between or messenger god. He is seated on a rock and wears a cloak, a typical garment for a herald. His sandals have wings attached to help him speed along on his travels. His right hand would have held his herald’s staff. As well as protecting travellers, Hermes helped the newly dead on their journey into the Underworld, in his role as ‘conductor of souls’.

Bronze figurine of Mercury

Roman, 1st century AD

GR 1772,0302.41 (Bronze 1220)

30. APHRODITE AND EROS

Aphrodite, goddess of love, is wearing a cloak draped over her head, and a long tunic. The drapery reveals the shape of her body at the same time as covering it, to appropriately erotic effect. Her son Eros, boy god of love, stands on a pillar beside her, leaning against his mother’s shoulder. Each wears a headdress or *polos*.

Terracotta group of Aphrodite and Eros

Greek, 300–100 BC, said to be from Tanagra, Greece, but possibly from Asia Minor

GR 1982,1002.2 (Terracotta 2493)

31. THE MIRROR OF LOVE

This figurine of Eros, the winged personification of desire, holds an open mirror with its hinged lid in his left hand. Often shown as a mischievous child, Eros is imagined as the force mediating between lovers and inspiring desire. He is dressed here in Persian garb with trousers and cap: a sign that Persia was thought of as erotic as well as exotic.

Terracotta figure of Eros

Greek, probably 3rd century BC, said to be from Eretria, Greece

GR 1894,1031.3 (Terracotta 2161)

32. THOSE WHOM THE GODS LOVE DIE YOUNG

This mirror case shows the abduction of Ganymede by Zeus in the form of an eagle, watched by his brothers and mother. Zeus, father of the gods, fell in love with Ganymede, reputedly the most handsome of all mortals. He turned himself into an eagle and carried Ganymede away to become

his cup-bearer on Olympos. Such stories of children snatched from the living world to reside with the gods comforted parents who were bereaved by the loss of offspring.

Bronze mirror case

Late Etruscan, made in Italy, from Palestrina

GR 1884,0614.54 (Bronze 726)

Herakles: superman

Between gods and humans in the Greek cosmos there were heroes. The greatest of these was Herakles, the ultimate strongman. Depending on the story, Herakles took forms ranging from infant to muscle-bound professional athlete.

Herakles is best known for his twelve labours. Hera, jealous wife of Zeus, hated Herakles because he was Zeus’ son by a mortal woman. She sent a fit of madness upon him, and he killed his wife and children. The twelve labours were the tasks he was made to perform in atonement.

Herakles was rewarded for his struggles by immortality and a place among the gods. His story was an example to ancient athletes of how physical endurance could lead to the rewards of victory. He was the legendary founder of the Olympic Games, and a patron god of the gymnasium.

33. HERAKLES SUPERMAN

The superman Herakles was represented in many different physical types, depending upon his age and action. Even as an infant he was capable of prodigious strength when he strangled two snakes that threatened him. Here, Herakles is represented in a colossal bearded head, which probably belonged to a full-height statue and copied a Greek, bronze original that has not survived. The careful articulation of each lock of hair and beard and the sharpness of his eyes and lips are typical features of bronze working. The head was made for the emperor Hadrian whose villa at Tivoli, to the east of Rome, had many such statues copying famous Greek works.

Marble head from a statue of Herakles

Roman period, 117-118 AD, from the villa of the emperor Hadrian at Tivoli, Italy

GR 1805,0703.75 (Sculpture 1734)

34. HERAKLES AND THE NEMEAN LION

Killing the Nemean Lion was the first labour, and here Herakles holds its neck in a wrestling grip. After this episode, Herakles always wore the Lion’s impenetrable skin as his armour, and thus the slayer of monsters himself took on the guise of one. He has his other usual weapons with him in this scene. His companion Iolaos holds his club, with the bow hanging behind. Athena, his patron goddess, looks on.

Black-figured amphora

Greek, 520–510 BC, from Nola, Italy

GR 1867,0508.958 (Vase B159)

35. WRESTLING A SEA-MONSTER

Here Herakles fights the sea-monster Triton, shown with a human upper body and the tail of a fish. As well as his twelve labours, Herakles had various other adventures, which we know from literature and art. In this scene the two wrestle like athletes. As usual, Herakles is wearing the protective skin of the Nemean Lion. Nereus, the Old Man of the Sea, and one of his sea-nymph daughters, look on.

Black-figured neck-amphora

Greek, 520–510 BC, from Vulci, Italy

GR 1836,0224.106 (Vase B224)

36. HERAKLES AND GERYON

As his tenth labour, Herakles was to fetch the oxen belonging to Geryon, the three-bodied grandson of the Gorgon Medusa. He fought off Geryon’s dog and herdsman, here pictured bleeding on the ground, before confronting Geryon himself. Notice how the dying herdsman is turned to look full-face at the viewer. Figures on Greek pottery are usually painted in profile – such frontal depictions are reserved for moments of great drama or suffering.

Black-figured amphora

Greek, about 540 BC, from Vulci, Italy

GR 1836,0224.103 (Vase B194)

37. HERAKLES’ JOURNEY TO OLYMPOS

Herakles was rewarded for his fortitude by acceptance into Olympos and everlasting life. Here he travels with his patron Athena in a chariot, accompanied by Apollo playing the *kitára*, a harp-like instrument.

Black-figured amphora

Greek, made in Athens, 520–500 BC, attributed to the Leagros Group, from Vulci, Italy

GR 1843,1103.97 (Vase B199)

38. HERAKLES ENTERS OLYMPOS

Herakles, who was credited with founding the ancient Olympic Games, was himself the archetypal Olympic victor. Having endured his twelve labours, he was rewarded by immortality, the greatest of all prizes. Each athletic victor at major Games shared in this prize, as his fame and renown would live on. Herakles is shown here with his traditional attributes of club, bow, and lionskin, being received into Olympos to take his place among the immortal gods. The goddess Niké is holding out a wreath, as though ready to place it on Herakles’ head. Zeus looks on, holding his sceptre and thunderbolt.

Red-figured amphora

Greek, made in Athens, 480–460 BC, attributed to the Painter of Louvre G231, from Vulci, Italy

GR 1849,0518.3 (Vase E262)

Model of Olympia

Olympia and the other athletic sanctuaries were theatres for the display of the athletic male body. In western mainland Greece, Olympia is one of four sites where ‘Panhellenic’ festivals were held, open to all the Greek-speaking peoples, who called themselves ‘Hellenes’.

Religious festivals often included sporting contests, which attracted athletes and spectators from all over the ancient Greek world. The Olympic festival was the oldest, held every four years from 776 BC in honour of the god Zeus. There were also many local festivals, including the Panathenaic Games in Athens.

Destroyed by flood and earthquake, Olympia had completely disappeared by the Middle Ages. It was rediscovered during the nineteenth century and subsequently excavated. Much of what has been found is confirmed by Pausanias, a Greek travel writer of the second century AD, who included the site in his *Description of Greece*.

The 1:200 scale model shows the site as it would have appeared around 100 BC, before extensive Roman building work and alterations.

39. MODEL OF OLYMPIA

40. MODEL OF OLYMPIA

41. MODEL OF OLYMPIA

42. MODEL OF OLYMPIA

43. MODEL OF OLYMPIA

44. MODEL OF OLYMPIA

45. MODEL OF OLYMPIA

46. MODEL OF OLYMPIA

47. MODEL OF OLYMPIA

48. MODEL OF OLYMPIA

49. MODEL OF OLYMPIA

50. MODEL OF OLYMPIA

51. MODEL OF OLYMPIA

52. MODEL OF OLYMPIA

53. MODEL OF OLYMPIA

54. MODEL OF OLYMPIA

55. MODEL OF OLYMPIA

56. MODEL OF OLYMPIA

57. MODEL OF OLYMPIA

58. MODEL OF OLYMPIA

59. MODEL OF OLYMPIA

60. MODEL OF OLYMPIA

61. MODEL OF OLYMPIA

62. MODEL OF OLYMPIA

63. MODEL OF OLYMPIA

64. MODEL OF OLYMPIA

65. MODEL OF OLYMPIA

66. MODEL OF OLYMPIA

67. MODEL OF OLYMPIA

68. MODEL OF OLYMPIA

69. MODEL OF OLYMPIA

70. MODEL OF OLYMPIA

a young boy whose parents were still living to cut the branches with a golden sickle.

71. MODEL OF OLYMPIA

72. MODEL OF OLYMPIA

73. MODEL OF OLYMPIA

74. MODEL OF OLYMPIA

75. MODEL OF OLYMPIA

76. MODEL OF OLYMPIA

77. MODEL OF OLYMPIA

78. MODEL OF OLYMPIA

79. MODEL OF OLYMPIA

80. MODEL OF OLYMPIA

81. MODEL OF OLYMPIA

82. MODEL OF OLYMPIA

83. MODEL OF OLYMPIA

84. MODEL OF OLYMPIA

85. MODEL OF OLYMPIA

86. MODEL OF OLYMPIA

87. MODEL OF OLYMPIA

88. MODEL OF OLYMPIA

89. MODEL OF OLYMPIA

90. MODEL OF OLYMPIA

91. MODEL OF OLYMPIA

92. MODEL OF OLYMPIA

93. MODEL OF OLYMPIA

94. MODEL OF OLYMPIA

95. MODEL OF OLYMPIA

96. MODEL OF OLYMPIA

97. MODEL OF OLYMPIA

98. MODEL OF OLYMPIA

99. MODEL OF OLYMPIA

100. MODEL OF OLYMPIA

101. MODEL OF OLYMPIA

102. MODEL OF OLYMPIA

103. MODEL OF OLYMPIA

104. MODEL OF OLYMPIA

105. MODEL OF OLYMPIA

106. MODEL OF OLYMPIA

107. MODEL OF OLYMPIA

108. MODEL OF OLYMPIA

109. MODEL OF OLYMPIA

110. MODEL OF OLYMPIA

111. MODEL OF OLYMPIA

112. MODEL OF OLYMPIA

113. MODEL OF OLYMPIA

114. MODEL OF OLYMPIA

115. MODEL OF OLYMPIA

116. MODEL OF OLYMPIA

117. MODEL OF OLYMPIA

118. MODEL OF OLYMPIA

PALAISTRA AND GYMNASIUM

These were built in the 3rd and 2nd century BC respectively. For the use of competitors only, the buildings provided facilities for practice and warm-up: the gymnasium for running, discus and javelin; and the *palaistra* for combat and jumping events.

Athletes

The ancient Greeks saw athletics as crucial to the upbringing of citizen men. Caring for the body and keeping fit were considered social obligations.

Athletics was a form of training for warfare, and most Greek citizen men could expect to be called on to fight for their city-state. Outward physical perfection, however, was also felt to reflect inner moral rectitude. Maintaining a toned physique was a declaration of inner worth.

Athletes trained and competed naked, and for a culture which encouraged the sexual admiration of younger by older men, the gymnasium and competition grounds were a meeting place.

A victorious athlete gained near heroic status. His name lived beyond death and his victory might be commemorated by a praise-singer’s victory ode and by a statue.

40. THE FAIR AND THE GOOD

Like a vast open-air art gallery, athletic sanctuaries were filled with the commemorative monuments of victors, often by famous sculptors. The original statues rarely survive and, like this one, they are often known only through copies. This marble statue is thought to be a Roman copy of a lost work by the Greek sculptor Polykleitos.

It shows a youth just past puberty. His slender body is finely carved and shown off to good effect by placing the weight firmly on one leg. This tilts the pelvis and sends a sweeping curve through the torso, which is emphasised by the central dividing line (*linea alba*). The face glances down and to one side, away from the viewer. Thus the youthful victor is possessed of the attractive qualities of modesty and temperance and is *kalos kai agathos*, or beautiful and morally sound.

There are several copies and variants of this subject, which was popular among Roman art collectors. The missing right arm was raised as the athlete placed an olive wreath on his head, the prize for his victory.

Marble statue of a victorious athlete

Roman period, 1st century AD after a lost Greek original of about 430 BC GR 1857,0807.1 (Sculpture 1754)

41.

A TROOP OF DANCING PENTATHLETES

Competitors in three events of the ancient pentathlon are shown dancing in procession – perhaps a victory celebration. The long jump, javelin and discus are represented. The other events of this ‘five-event contest’ were running and wrestling. The figure on the left holds weights used by jumpers. The javelin throwers hold their javelins with the leather thongs

used to make them spin in the air and ensure a steadier flight. The other figure holds a discus.

Black-figured Panathenaic prize-amphora

Greek, made in Athens about 530–520 BC, attributed to the Euphiletos Painter, from Vulci, Italy

GR 1842,0314.1 (Vase B134)

PANATHENAIC PRIZES

Large storage jars filled with olive oil were given as prizes in the Panathenaic Games. These were held in Athens, and were the largest of many local festivals. The oil was the valuable prize, rather than the container, but the vessels were often kept as souvenirs, long after the contents had been used. Moreover, when broken the vessels sometimes show evidence of repair, a sign that their owners valued them highly. One side has a standard image of the goddess Athena between two columns, while the other usually carries a scene of the athletic event for which the prize was awarded.

Black-figured Panathenaic prize-amphora

Greek, made in Athens about 530–520 BC, attributed to the Euphiletos Painter, from Vulci, Italy

GR 1842,0314.1 (Vase B134)

42. ‘CHAIRIPPOS IS HANDSOME’

The naked young man is leaning on a javelin. The muscles on his body have been carefully drawn. An inscription says ‘Chairippos is handsome’. The Olympic and other Games were an opportunity for the most beautiful youths to show off their physiques and spectators to admire them. Most athletes competed naked.

White-ground perfume-bottle (*alabastron*)

Greek, made in Athens, about 470 BC

GR 1892,0718.9 (Vase D15)

43. ‘THE BOY IS HANDSOME’

The athlete on this drinking cup is holding jumping weights and, in preparation for the jump, bending over to pick up the left-hand one. This position was carefully chosen to frame his body in the circular interior of the cup. He wears a wreath, perhaps meant to show that he has been victorious in the pentathlon.

Red-figured drinking-cup (*kylix*)

Greek, made in Athens, about 510 BC, attributed to the Winchester Painter, from Vulci, Italy

GR 1836,0224.200 (Vase E5)

44. EXERCISING TO MUSIC

An important accompaniment to athletics was music, providing rhythm to encourage better and more graceful performance. Here a pipe player, with bound cheeks to stop them puffing out, plays at a training session. On the right the instructor holds a switch, used to punish any rule-breaking. The discus thrower is shown at the furthest point of his backward swing, and

the seated athlete is binding a strap around his javelin. There are jumping weights beside him, and a pick, used for breaking up the ground.

Red-figured water-jar (*hydria*)

Greek, made in Athens, about 500 BC

GR 1867,0508.1139 (Vase E164)

45. DON’T SPARE THE HORSES!

Two naked jockeys urge on their horses using three-thonged whips. Jockeys rode without saddles or stirrups, as neither had been invented at the time this scene was painted. At the Olympic Games, the horse race took place on a course already churned up by the wheels of the chariot race, and was therefore all the more dangerous.

Black-figured Panathenaic prize-amphora

Greek, made in Athens about 500–490 BC, attributed to the Eucharides Painter, said to be from Vulci, Italy

GR 1836,0224.193 (Vase B133)

46. A STEADY PACE

The position of the four runners’ arms suggests that they are long-distance competitors rather than sprinters. The painter has used the repetitive posture of their bodies to create a pleasingly regular composition.

Black-figured Panathenaic prize-amphora

Greek, made in Athens, about 530–520 BC, attributed to the Euphiletos Painter, from Southern Italy or Sicily

GR 1836,0224.177 (Vase B137)

47. RACE IN ARMOUR

On the outside of this cup, four armed warriors charge with their spears held high. On the other side, an athlete prepares for the race in armour (*hoplitodromos*). This race for armed runners at the Olympic and other Games reflected the fact that athletics was a training for war.

Red-figured drinking-cup (*kylix*)

Greek, made in Athens, about 510–500 BC

GR 1837,0609.74 (Vase E22)

48. NO GOUGING OR BITING

Two boxers battle it out on the left. On the right a wrestler in the *pankration* tries to gouge his opponent’s eye, while also biting his hand. These were the only two actions forbidden in this contest, a form of no-holds-barred wrestling. The umpire is about to strike him for the foul. A discus in a bag and a bundle of boxing straps hang in the background. The boxers are noticeably heavier built than many athletes shown in Greek pot-painting. For boxers weight was seen as an advantage. Philostratus, a writer in ancient Rome in the 2nd and 3rd centuries AD, said that a boxer’s paunch made it difficult for his opponent to score a blow to the head.

Red-figured drinking-cup (*kylix*)

Greek, made in Athens, about 490–480 BC, from Vulci, Italy

GR 1850,0302.2 (Vase E78)

49. NIKE, GODDESS OF VICTORY

This bronze fitting represents Nike, goddess of Victory, believed to bestow her favour on victorious athletes. The figure was originally an attachment for a vessel. Nike is often shown in art. The most remarkable representation of her is the sculptor Paionios’ large marble statue, which stood before the Temple of Zeus at Olympia, raised on a pillar 9 metres tall, as though alighting from the sky.

Bronze figurine of Niké

Greek, made in Southern Italy, about 500 BC, perhaps in Taranto

GR 1824,0497.21 (Bronze 491)

50. VICTORY RIBBONS

On the left hand side of this scene, a young man holds out a victory ribbon to a naked athlete who has won an athletic contest. The athlete holds olive branches, another token of victory, which at Olympia were thrown during a ceremony called the *phyllobolia*. He has more ribbons bound around his head and arm. The prize for each victor at the Olympic Games was an olive wreath, but this was probably not presented until a special ceremony at the end of the festival. In the meantime ribbons of wool were tied around winners’ heads, arms or legs as a mark of victory. At a later date palm branches were also awarded.

Red-figured drinking-cup (*kylix*)

Greek, made in Athens, 490–480 BC, attributed to Douris, from Vulci, Italy

GR 1843,1103.53 (Vase E52)

51. VICTORIOUS ATHLETE

This youth sets a wreath on his head, and holds a palm branch in his hand, both tokens of victory. His swaggering posture conveys his confidence and pride in his win. He leans on a Herm, a pillar with a head of Hermes and male genitalia. These pillars were commonly placed in gymnasia, outside homes and as boundary markers, as the god Hermes was associated with fertility, luck, roads and borders. The ancient Greeks also believed that images of the erect phallus acted as a protective charm against danger.

Terracotta figure of a victorious athlete

Greek, probably made in Myrina, western Turkey, early 1st century BC

GR 1907,0519.6 (Terracotta 2291)

Birth, Marriage and Death

As body and mind made the journey from cradle to grave, progress was marked by rites of passage.

The Greeks have left us some of the most lifelike images of children that the world has seen. Such scenes are often connected with a series of transition rituals that marked a child’s progressive integration into family and community.

Girls were required to become wives and mothers. Arranged marriages could make their wedding day a sad and frightening experience, as the bride was removed from her childhood home and taken, often in mock-abduction ritual, to live among strangers.

Boys were reared as soldier-citizens prepared to die the ‘glorious death’ in defence of the freedom of their city. The funerals of youths, and of girls who died as virgins, could, in some aspects of their ritual, resemble weddings. Thus they compensated the deceased for the marriage that death had denied them.

52. EARTHBORN

According to myth, the Athenian hero Erichthonios was conceived when the smith god Hephaistos ejaculated onto the thigh of the goddess Athena. In disgust, she wiped her leg with a piece of wool and hurled it to the ground. From this mingling of semen, wool and earth, Erichthonios was born. Here he is shown in a basket, perched on a rock, probably meant to be the Acropolis, while Athena looks on. The snakes are tokens of Erichthonios’ association with the earth. The Ionian Athenians regarded themselves as ‘earthborn’: that is to say, as the original people of mainland Greece, unlike the Spartans, who were Dorian settlers, having migrated from elsewhere.

Red-figured jar (*pelike*)

Greek, made in Athens, about 450 BC, from Kamiros, Rhodes (Fikellura Cemetery)

GR 1864,1007.125 (Vase E372)

53, 54, 55, 56. TODDLERS’ TIPPLE

The *Anthesteria* was an annual festival in honour of Dionysos, god of wine. Children who had reached the age of two or three, and thus had survived infancy, were given a first taste of wine from a little jug or *khoús*. Scenes on these jugs often depict small children at play. From left to right: boys at a table, one wearing a string of amulets; a plump boy crawls towards a ball; fighting cockerels; boys with toy carts and grapes. These scenes were painted during the worst years of the Peloponnesian war and their carefree charm contrasts with the real-life hardship that many Athenians would have suffered at this time.

Jugs (*Khoés*)

Greek, made in Athens, 420–400 BC, from Greece

53. GR 1873,0111.9 (Vase E550)

54. GR 1877,0805.5 (Vase E548)

55. GR 1873,0111.10 (Vase E552)

56. GR 1873,0111.11 (Vase E536)

57. A MUSIC LESSON

The music teacher and pupil sit facing one another, each playing a kind of lyre (*barbitos*). The sons of well-to-do parents in Classical Athens attended fee-paying schools which aimed to prepare the boys for their role as soldier-citizens. There were lessons not only in reading and writing, but also music and athletics, to produce intellectually well-rounded and physically strong citizen soldiers.

Red-figured water-jar (*hydria*)

Greek, made in Athens, 480–470 BC, attributed to the Pig Painter, from Kamiros, Rhodes (Fikellura Cemetery)

GR 1864,1007.85 (Vase E172)

58. READING AND WRITING FOR GIRLS TOO

Women’s lives were largely housebound and basic literacy and numeracy were desirable in women who had charge of the household economy. This girl is writing with a stylus on a folding tablet. Education and literacy were restricted to certain social classes in the ancient Greek world, and rarer for women than for men.

Terracotta figure of a seated girl writing

Greek, 4th century BC, from Enkomi, Kition or Salamis, Cyprus

GR 1881,0824.104 (Terracotta 2906)

59. BEAUTIFUL IN DEATH

Girls who died unmarried were seen as especially tragic. Symbolic efforts were made in both funerary ritual and grave monuments to compensate the deceased for the married life that death had denied her. Here a girl is shown dressed as an eligible virgin holding a mirror. Her so-called ‘melon’ hairstyle is especially fashionable. This is one of the last figured gravestones to be carved in Athens before 317 BC, when a law was passed banning such monuments as over-costly.

Marble gravestone

Greek, probably made in Athens, about 330–317 BC

GR 1909,0611.1

60. CATCH ME IF YOU CAN!

Marriages were often arranged, and bride and groom met as virtual strangers. The wedding was a rite of passage marking the girl’s transition from virgin to married woman. The wedding ceremony therefore featured a mock-abduction ritual, where the groom took his bride by force. Mythical unions often reflect the practice of real life. Here Peleus, a mortal, wrestles with the nymph Thetis. These two were to become the parents of Achilles. Thetis resists Peleus by transforming her body into powerful elements such as fire and wind and wild beasts, here a lion. The masculine view of women was that they were wild, wayward creatures that needed to be tamed by controlling males.

Terracotta relief

Greek, about 490–470 BC, possibly made in the Cyclades, from Kamiros, Rhodes (Fikellura Cemetery)

GR 1864,1007.133 (Terracotta 615)

61. WOMEN AT HOME

Women used this lidded container to hold make-up or jewellery. Perhaps it was given as a wedding present. It shows women at home. One ties her hair with a ribbon, another takes a necklace from a box, another holds a perfume bottle, while another winds wool from a basket. Although the figures are unusually named as heroines of mythology, these activities

reflect the lives of the wives and daughters of citizens. Working wool was respectable work for respectable women, for whom family weddings, funerals and religious festivals provided the opportunity for dressing up and going out. Here the column and door are tokens of the indoor life that women led.

Red-figured cosmetic or jewellery container (*pyxís*)

Greek, made in and from Athens, 470 BC, attributed to a follower of Douris

GR 1873,0111.7 (Vase E773)

62. FOUNTAIN FESTIVAL

Fountain houses were places where women could gather and gossip as they fetched water for the home. The Greeks thought spring water the gift of nymphs, and fountain houses or *nymphaea* were the focus of their worship. Here women are decorating an elaborate *nymphaeum* for a festival. Water pours into jars like this one, from spouts in the form of lions’ heads and horse riders, as the women reach up to place wreaths on the spouts. Religious festivals were one aspect of public life in which women could participate. They held office as priestesses and acted as intermediaries between the world of men and that of gods.

Black-figured water-jar (*hydria*)

Greek, made in Athens, about 520 BC, attributed to the AD Painter, from Vulci, Italy

GR 1843,1103.49 (Vase B329)

63. A PHILOSOPHER

The ancient Greeks held firm to the principle of cultivating a sound mind in a healthy body. Philosophy schools were located in gymnasia, which, as a regular meeting place of young men, became a centre of intellectual life as well as physical training. The hand raised to the chin in a gesture of reflection, and the cloak that leaves only half the chest and one arm free, are typical of this type of philosopher statue.

Bronze statuette of an unidentified philosopher

Roman period, copy of an original of about 300–275 BC, said to have been found in the harbour at Brindisi, Italy

GR 1865,0712.1 (Bronze 848)

64. A BALL GAME

For men, sport was an enjoyable leisure pursuit as well as a form of training. Here, the seated man on the left is perhaps the umpire for a ball game, the rules of which are not known. There is an inescapably erotic aspect to this game featuring young men naked on the shoulders of their older companions.

Black-figured amphora

Greek, made in Athens, about 540–520 BC, attributed to the Swing Painter, probably from Etruria, Italy

GR 1837,0609.65 (Vase B182)

65. A WARRIOR LEAVES HOME

Scenes of departing warriors were very common on Athenian ceramic vessels, reflecting the fact that all citizen men were expected to fight to defend their city. The young hoplite warrior stands in the centre, with his helmet tilted back. Facing him is a bearded archer in typical oriental dress, who is perhaps a mercenary military companion. On the right a balding, bearded man looks down with furrowed brow, in a thoughtful attitude. He must be the departing warrior’s father. A large dog crouches at the warrior’s feet. All these participants increase the pathos of the moment.

Red-figured amphora

Greek, made in Athens, 510–500 BC, attributed to the Dikaios Painter, from Vulci, Italy

GR 1843,1103.88 (Vase E254)

66, 67. A HOPLITE’S ARMOUR

All citizen men were expected to fight on behalf of their city. The richest, able to afford a horse, might form part of the elite cavalry; the poorest would row in the fleet. In between, those who could afford the basic equipment would serve as hoplites, the heavily armed infantry soldiers who formed the principal fighting force. Their equipment consisted of a large circular shield, long spear, helmet, cuirass (breast and back plate), and greaves to protect the shins and knees. Each of these greaves is decorated with an image of a Gorgon. This mythical female monster turned anyone who looked at her to stone, so her image was believed to have protective power.

Bronze cuirass

Greek, made in Italy, about 350–300 BC, from Ruvo, Italy

66. GR 1873,0820.223

Bronze greaves with bone inlay

Greek, made in Apulia, Italy, about 550–500 BC, from Ruvo, Italy

67. GR 1856,1226.615 (Bronze 249)

68. WARRIORS’ FAREWELL

This gravestone represents a tall vessel (*loutrophoros*) supported by a two-bodied sphinx. The *loutrophoros* was used in weddings to fetch the water for a ritual bath taken by bride and groom on the eve of their wedding day. It was also placed over the graves of those who died before marriage. Here it appears to mark the tomb of two warriors: Archiades and Polemonikos. Both are bearded and are therefore to be seen as comrades rather than as lovers. The sphinx is there to ward off the evil eye.

Marble gravestone

Greek, made in and from Athens, about 400 BC

GR 1886,1008.1 (Sculpture 693)

69. NO HOPE, NOR FUTURE

Children were the hope for the future and an insurance against the hardships of old age. In the story of the Trojan war, Priam, King of Troy, was brutally murdered by Achilles’ son, Neoptolemos. The Trojan king has taken refuge on a sacred altar and thus placed himself as suppliant under the protection of the gods. Neoptolemos shows no regard for religion

or human life as he clubs Priam to death with the body of his grandson, Astyanax, son of tragic Hektor and Andromache.

Black-figured amphora

Greek, made in Athens, about 550–540 BC, attributed to Group E, said to be from Vulci, Italy

GR 1842,0314.3 (Vase B205)

70. EOS AND KEPHALOS

Kephalos was an Athenian hero, famed for his beauty and skill as a hunter. Eos, the goddess of the dawn, fell in love with and abducted him. In this scene, she is pursuing the youth Kephalos. He looks round, raising his right hand in astonishment. Although Eos also abducted other young men, this scene was popular with Athenian pot-painters because of Kephalos’ local connection. Stories of abduction by Eos were an allegory for a young man’s death. Just as dawn is the end of a normal night’s sleep, and the morning also marked the end of an Athenian funeral, so the goddess of the dawn could be imagined to carry away the dead man to begin a new life among the immortals.

Red-figured wine mixing bowl (*calyx-krater*)

Greek, made in Athens, 440 BC, attributed to the Achilles Painter

GR 1772,0320.31.* (Vase E463)

71. MYRTLE WREATH

This is a funerary wreath which, in the tomb, could symbolise the victory of an immortal soul over death. The binding of the head in a circlet was also an image of the completion of the lifecycle. In instances where the deceased died young and unmarried, the funerary wreath could substitute for the wedding wreath and betoken the married life that had been denied by premature death.

Gold wreath with myrtle leaves and berries

Etruscan, 400–300 BC

GR 1841,0301.13 (Jewellery 2292)

72. WHO CAN TELL?

This grave marker bids the passer-by to consider who, looking on a fleshless corpse, can say whether it is the remains of the boy nymph Hylas or the notoriously ugly and boorish character of Homer’s *Iliad*, Thersites. The sentiment that we are all reduced to equals in death is a common one in Greek art and thought.

Marble grave relief with inscription

Roman period, 2nd century AD

GR 1805,0703.211 (Sculpture 2391; Inscription 1114)

73. LAID TO REST BY SLEEP AND DEATH

The vessel is a type of flask made especially to contain offerings of oil placed in or outside the tomb. The white slip provides the pleasing ground for polychrome painting of scenes often to do with death or its rituals. Here two winged figures in short tunics have collected a warrior from the battlefield and are laying him to rest in a tomb which is delicately drawn.

The bearded figure is a personification of death (*thanatos*) while his younger companion is sleep (*hypnos*).

White-ground oil container (*lékythos*)

Greek, made in Athens, about 470–440 BC, attributed to the Sabouroff Painter, from Greece

GR 1884,0223.2 (Vase D59)

74. ACHILLES DRAGGING HEKTOR

In the Trojan war, Hektor had slain Patroklos and provoked the wrath of Achilles. Such was the extent of Achilles’ fury that, having slain Hektor, he did not give up the body as the laws of religion and morality required, but hitched the corpse to the back of his chariot and dragged it daily around the tomb of Patroklos. Unburied, Hektor’s body could not complete the cycle of his life and death, and his soul was at risk of wandering. Priam, King of Troy and Hektor’s father, visited Achilles’ camp and, begging the mercy of the Greek hero, persuaded him to release the body of his son. Priam himself was to be brutally murdered at the hands of Achilles’ own son Neoptolemos, as represented on the amphora displayed nearby.

Black-figured neck-amphora

Greek, 520–500 BC, from Vulci, Italy

GR 1842,0314.2 (Vase B239)

Sex and Desire

Openly sexual images were common in Greek art, found on a wide range of artefacts including those for everyday use.

The naked human form is often represented in an explicitly sexual context, but the intention was not always to arouse desire. Some nudes were associated with rituals linked with fertility; some with the worship of Dionysos, god of wine; others were used as amulets to ward off misfortune.

Lively sex scenes are found on ceramic cups and other vessels used at ancient drinking parties (symposia). This sexual imagery reflected real-life parties for exclusively male guests, with women hired for entertainment and sex.

Sex scenes on Greek painted pottery include homosexual relationships between older and younger men. Within a formal set of conventions, such a relationship was considered part of a young man’s necessary development.

75. EROS STRINGING A BOW

Eros was the son of Aphrodite, goddess of love. He personified desire, including love between men and youths. The Greeks thought of him as a winged adolescent boy, shooting arrows to inflame his victims with desire. Statues of Eros were often displayed in gymnasia, where young men were admired and seduced. This statuette is thought to be a copy of an original Greek sculpture of the late 4th century BC by Lysippos.

Marble statuette of Eros

Roman period, 2nd century AD, from Castello di Guido, Italy

GR 1805,0703.19 (Sculpture 1673)

76. EXOTIC DANCER

Ancient Greek drinking parties (*symposia*) catered for the full range of bodily appetites. Dancers and musicians would arouse sexual desire, often shown naked or semi-naked, while courtesans (*hetairai*), prostitutes (*pornai*) and boys were there to provide sexual satisfaction. This dancer’s turban and skimpy animal skin are deliberately exotic.

Red-figured drinking-cup (*kylix*)

Greek, made in Athens, about 510 BC, by the potter Python with decoration by Epiktetos, from Vulci, Italy

GR 1843,1103.9 (Vase E38)

77. BREAST-SHAPED CUP

At drinking parties the cups themselves could be erotic. This cup reproduces the shape of a woman’s breast (*mastós*), with a nipple at the base, a suggestive shape for a man to hold. We may also wonder if such cups were designed to provide an impetus to drink quickly, as they cannot be put down until empty of their contents. This cup is also made to look human by the eyes and nose it has painted on both sides: painted eyes were thought to ward off bad luck. There are satyrs with vine-branches under the handles.

Black-figured cup (*mastós*)

Greek, made in Athens, about 520–500 BC, from Etruria, Italy

GR 1837,0609.37.a (Vase B376)

78. DANCING LESSONS

Two girls are dancing, under the watchful gaze of a female instructor and a young man leaning on a staff. A lyre hangs in the background. They are probably training to be courtesans (*hetairai*), practising dances to perform at drinking parties. The female body in this context was presented as an object of enjoyment for male spectators. Here the girls wear short, semi-transparent tunics that seem to shiver as they move.

Red-figured water-jar (*hydria*)

Greek, made in Athens, about 430 BC, attributed to the Phiale Painter, from Capua, Italy

GR 1873,0820.354 (Vase E185)

79. GETTING INTO POSITION

A naked man and woman are shown in the interior of a drinking-cup: an erotic treat for the drinking-party guest when he drained his cup of wine. The woman has cropped hair, which marks her out as a slave, probably a professional prostitute. Scenes of sex which were exported from Athens to Etruria in Italy, like this one, were found in tombs, perhaps placed there for the delight of the dead in the afterlife.

Red-figured drinking-cup (*kylix*)

Greek, made in Athens, about 480 BC, attributed to the Dokimasia Painter, from Vulci, Italy

GR 1836,0224.173 (Vase E818)

80. AN UNUSUAL GARDEN

The erect phallus could take on a life of its own as a symbol of fertility – whether human or of the earth. A woman is sprinkling water from a bowl over a row of phalluses growing from the ground. The meaning of this scene is now obscure: the idea of “growing” phalluses may be a joke. It is most likely, though, to be connected with a religious ritual promoting fecundity.

Red-figured vessel (*pelike*)

Greek, made in Athens, about 440–430 BC, from Nola, Italy

GR 1865,1118.49 (Vase E819)

81. A BROTHEL KEEPER

This terracotta figurine probably shows a comic actor, playing the Procurer, or brothel keeper, one of the characters of Greek theatre. He wears a mask representing an old man, wreathed and decked with streamers (partly broken). Making a living by prostitution was common in the ancient world, for both women and non-citizen men, and the frequenting of prostitutes was an accepted part of male citizen life.

Terracotta figurine of an actor

Greek, made at Myrina, western Turkey, 2nd century BC, said to be from Myrina

GR 1893,0915.5 (Terracotta 2301)

82. ATTEMPTED RAPE

A young woman struggles to escape from a satyr. She is a nymph, a supernatural being associated with nature. Satyrs were mythical creatures whose human form was combined with horses’ (later goats’) ears and tails. As outsiders, nymphs were often shown naked in art and were the frequent victims of sexual attack by predatory satyrs. Such images were a form of pornography fulfilling male fantasies about unbridled sex, in societies where relations between citizens and respectable women were strictly controlled. This is one of several known Roman copies of an earlier Greek work of the 2nd or 1st century BC, now lost. The skilful interweaving of the two bodies, in a complex composition designed to be seen from all sides, is typical of the later period of Greek art.

Marble group of a nymph escaping from a satyr

Roman period, 2nd century AD, found near Tivoli, Italy

GR 1805,0703.2 (Sculpture 1658)

83. VOYEURS

A young man prepares to mount another, who is seated and aroused. A bearded older man and another figure, leaning through a half-open door, look on. Their voyeuristic watching increases the sexual charge of the scene. The elaborate crowns are perhaps an indication that the youths are victorious athletes and the older man their trainer.

Red-figured bell-*krater*

Greek, made in Athens, about 420 BC, attributed to the Dinos Painter, from Capua, Italy

GR 1772,0320.154 (Vase F65)

The Men Courting Youths, by the painter of Berlin 1686

84. MEN COURTING YOUTHS

Three homosexual couples are seen in various stages of flirtation. On the left, a bearded older man has presented a young man with a stag, caught in the hunt. On the right, another holds a cockerel, also a love gift. The older suitors are all aroused; of their partners only the central youth is visibly excited, as his lover clings to him and thrusts between his thighs. Homosexual relationships between youths and older men were part of Classical Athenian culture. Convention dictated that the younger partner should remain impassive.

Black-figured amphora

Greek, made about 540 BC, attributed to the Painter of Berlin 1686, from Vulci, Italy

GR 1865,1118.39

The Men Courting Youths, by the painter of Berlin 1686

Outsiders

Outsiders, by the painter of Berlin 1686

The imaginative world of ancient Greek myth was peopled with a cast of weird monsters. Many combined human with animal parts as symbols of their otherworldliness.

For the people of ancient Greece, these imaginary outsiders served to contrast with their own civilised society and behaviour. Creatures such as satyrs, part man and part horse or goat, are shown in art behaving in wild ways which express the baser human instincts.

Physically human, but no less strange, were Amazons, a race of women warriors imagined to live on the fringes of the known world. These ‘barbarians’ often appeared in art in place of real foreign invaders, notably the Persians.

Myth explores the boundaries of gender. Some characters change sex, while Hermaphroditos combined male and female sexual parts.

Outsiders, by the painter of Berlin 1686

85. RIDDLE OF THE SPHINX

In Greek mythology, the sphinx combined the head of a woman, body of a lion and wings of an eagle. Sphinxes often featured on grave markers, as guardians of the tomb. The famous Theban sphinx was said to wreak terrible vengeance on anyone who failed to solve the riddle she set them. Oedipus solved the puzzle ‘what animal walks on four legs, then two, then three?’ The answer is man, who crawls as a baby, walks upright in his prime, and leans on a staff in old age.

Marble sphinx, probably a support for a table

Roman, about AD 120–140, from Monte Cagnolo, outside Lanuvium, near Rome, Italy.

GR 1805,0703.40 (Sculpture 1719)

86. WARRIOR WOMEN

The Amazons were a mythical race of female warriors, believed to live near the Black Sea, beyond the northern fringes of the civilised Greek world. The idea of their own womenfolk as warriors was unthinkable to most Greeks. The Amazons’ exotic origins and untypical behaviour therefore made them a fascinating subject for art, and representatives of the world turned upside-down.

Black-figured amphora

Greek, 510–500 BC, attributed to the Leagros Group, from Vulci, Italy

GR 1837,0609.47 (Vase B158)

The Amazons, by the painter of Vulci 510–500 BC

87.

KAINEUS AND THE CENTAURS

The Lapith warrior Kaineus is a mythical figure who crossed gender boundaries. Born female and originally called Kainis, she was raped as a young girl by Poseidon. To make amends, he offered to grant her whatever she desired. She chose to be transformed into a man, Kaineus, and to be invulnerable to harm by swords, spears and other weapons. During their war with the Lapiths, the Centaurs – mythical creatures, part man and part horse – managed to kill Kaineus by hammering him into the ground.

Red-figured mixing-bowl (*column-krater*)

Greek, made in Athens, 480–460 BC, attributed to the Pan Painter

GR 1846,0925.6 (Vase E473)

Kaineus and the Centaurs, by the painter of Vulci 510–500 BC

LAPITH AND CENTAUR

A centaur, part man and part horse, attacks a Lapith, using an uprooted tree as his weapon. The wounded Lapith looks directly out at the viewer, a pose which is rare on painted pottery, reserved for moments of particular drama. Blood gushes from the wound in his chest.

Red-figured mixing-bowl (*column-krater*)

Greek, made in Athens, 480–460 BC, attributed to the Pan Painter

GR 1846,0925.6 (Vase E473)

Kaineus and the Centaurs, by the painter of Vulci 510–500 BC

88. PERSEUS AND MEDUSA

Medusa was one of the three Gorgons, snake-haired monsters believed to turn anyone who looked at them to stone. Perseus was tasked with obtaining the Gorgon’s head, and did so by attacking Medusa as she slept, using the reflection in his shield to avoid looking at her directly. Here he holds her severed head. She was pregnant by the god Poseidon when she died, and springing from her neck is the child Chrysaor. The other child was the winged horse Pegasus.

Terracotta relief plaque

Greek, about 490–470 BC, from Melos

GR 1842,0728.1134 (Terracotta 619)

Perseus and Medusa, by the painter of Melos 490–470 BC

89. THESEUS AND THE MINOTAUR

Whereas most mythical creatures that are part animal combine a human head with animal body parts, the Minotaur was unusual in having a human body and the head of a bull. He was the child of Pasiphae,

Theseus and the Minotaur, by the painter of Melos 490–470 BC

conceived during her love affair with a bull. Her husband, King Minos of Crete, imprisoned the monster in the famous Labyrinth and fed it on young men and women he forced the Athenians to send him. Theseus, the Athenian hero, volunteered to be sent among these victims, overpowered the Minotaur and escaped, having left a trail to find his way out of the Labyrinth by unwinding a ball of thread.

Black-figured neck-amphora

Greek, 510–500 BC, from Vulci, Italy

GR 1843,1103.21 (Vase B246)

Theseus and the Minotaur, by the painter of Melos 490–470 BC

90. GOAT GOD

Pan was the god of shepherds and goatherds, said to be the son of Hermes. Partially goat himself, he was imagined living a rustic life in the mountains, playing the ‘Pan-pipes’, which are named after him. His name is also at the root of the English word ‘panic’ as he was believed to have the power of inspiring groundless fear, causing people to behave like stampeding animals.

Bronze figure of Pan

Roman, 1st–3rd century AD, from southern Italy

GR 1772,0302.177.g (Bronze 1355)

Pan, by the painter of Vulci 510–500 BC

91. A BELLYFUL

Seilenos was part of the retinue of the wine-god, Dionysos. Similar to the satyrs, he was generally portrayed as older and even more prone to excessive drinking. Although largely human in appearance, his bestial nature was reflected in art by grotesque features and combination with animal parts. This bronze was probably the foot of a couch. Seilenos is only depicted from the waist up, merging into vine leaves and a lion’s paw below. His prominent pot belly reflects his taste for wine, and animal hair on his arms and body is indicated by incised lines.

Bronze foot of a couch

Roman, 1st–2nd century AD

GR 1824,0480.5 (Bronze 1366)

Seilenos, by the painter of Vulci 510–500 BC

92. BEAUTY AND THE BEAST

Satyrs were mythical creatures with the ears and tail of a horse or goat. The ancient Greeks thought of them as midway between human and animal. Their typical behaviour, therefore, in literature and art, often transgresses the norms of ancient Greek society. In this ‘Beauty and the Beast’ scenario, it is the human-formed satyr that looks more bestial than the animal.

Black-figured cup (*kylix*)

Greek, made in Athens, about 500 BC, attributed to the Theseus Painter, from Kamiros, Rhodes (Fikellura Cemetery)

GR 1864,1007.1686 (Vase B446)

Beauty and the Beast, by the painter of Vulci 510–500 BC

93. HERMAPHRODITOS

The child of Hermes and Aphrodite, Hermaphroditos was a popular subject in art, shown with male genitals but the breasts and general build

Hermaphroditos, by the painter of Vulci 510–500 BC

of a woman. Whilst he was bathing as a young man, in the spring of Salmakis at Halikarnassos in south west Turkey, a water-nymph fell in love with him and embraced him, longing to be united with him forever. They were fused together into a single being sharing the characteristics of both sexes.

Bronze figure of Hermaphroditos

Roman, 1st–3rd century AD

GR 1824,0447.1

Character and realism

Human diversity became increasingly topical in Greek art. The legacy of Alexander the Great (died 323 BC) was a cosmopolitan world in which Greeks met and interacted with other peoples.

In early Greek art, human differences of age, gender and ethnicity were represented formulaically, if at all. Even the realism of fifth-century BC Athenian art tended to generalise human type. Artists set out to represent the values of the city (polis) and its ruling class of soldier-citizens, rather than to portray individuals.

Gradually the horizons of the Greek experience were expanded beyond the polis walls. In the later fourth century BC, Alexander’s conquests were to create a ‘global village’, where Greek art and ideas were shared and cultivated by Greek and non-Greek alike. In this cosmopolitan world, artists and their patrons found a greater range of human subjects with a variety of styles in which to represent them.

The philosopher Sokrates, by the painter of Vulci 510–500 BC

94. SOKRATES

The philosopher Sokrates embodies the modern idea of the ancient Greek mind with his constant questioning of received opinion in the pursuit of moral truth. Although he attracted a loyal following of friends, he also made enemies through his tendency to expose folly and hypocrisy in those who pretended to wisdom. In 399 BC he was tried by the state and found guilty of religious heresy and of corrupting the young.

Sokrates’ physical appearance was famously at odds with the beauty of his mind. He was pot-bellied and pug-faced. His balding head, snub nose and chubby cheeks resembled the satyr Seilenos. Made to drink hemlock, as the poison took effect, he entered into his last dialogue with his friends, comforting and reassuring them with his homily on the immortality of the soul. Plato’s *Apology* provides an eyewitness account of this moving episode and is one of the most remarkable texts in the history of human experience.

Marble statuette of Sokrates

Hellenistic Greek or Roman period, 200 BC–AD 100, said to be from Alexandria, Egypt

GR 1925,1118.1

Sokrates, by the painter of Vulci 510–500 BC

95. LAUGHING BOY

In the later Greek and the Roman period of classical art, Eros, the boy god of love, grows younger through the centuries. By the Roman period, he

is often shown as an infant. It is not clear whether this laughing head of a child was intended to represent Eros or is a portrait of a child. Whichever is the case, the sculptor has captured infancy’s carefree naughtiness. The discoloration of the carefully worked hair may indicate the remains of a preparation for gilding. The head has been mounted on a bust in modern times.

Marble bust of laughing infant

Roman period, probably 1st century AD

GR 1856,1226.1702 (Sculpture 1932)

96. OLD AND YOUNG

An old nurse cradles a baby in her arms. The figure reflects a growing interest, as Greek art matured, in representing the diversity of human experience and character type. Here the two extremes of old age and infancy are contrasted in a scene of great tenderness. Such human feeling was expressed earlier in Athenian drama of the 5th century BC:

‘I reared him, took him new-born from his mother’s arms.

And oh! The times he shouted at me in the night,

Made me get up, and bothered me with this and that-

And all my hopes for nothing! Why, you understand,

A baby knows no better’

(Orestes’ former nurse reflects upon the past, in Aeschylus’ *Libation Bearers*).

Terracotta figure of an old nurse with a baby

Greek, made in Boeotia, about 330–300 BC, said to be from Tanagra, Greece

GR 1874,1110.18 (Terracotta 2113)

97, 98, 99. CHILDREN

In the late Greek period sculptors increasingly captured the essence of childhood. Whereas before, children were sometimes shown as small adults, now their peculiar proportions and mannerisms were realistically rendered. Terracotta figurines, placed in tombs or dedicated in religious sanctuaries, often had to do with the parents’ loss of a child. Here a boy holds a bag of knucklebones (a game) in one hand and with the other raises the hem of his cloak. By contrast another boy, his hair crowned by a wreath, is muffled in a long cloak to his ankles. A third terracotta shows a well-dressed girl whose hair is arranged in the *lampadion* style (little torch). Her smiling face is modestly cast down.

Terracotta figure of a boy holding a bag

Greek, made in Boeotia, early 3rd century BC, said to be from Tanagra, Greece

97. GR 1903,0518.2 (Terracotta 2127)

Terracotta figure of a boy

Greek, made in Boeotia, about 300–250 BC, said to be from Tanagra, Greece

98. GR 1877,0805.4 (Terracotta 2128)

Terracotta figure of a girl standing

Greek, probably made in Boeotia, 4th century BC

99. GR 1867,0810.2 (Terracotta 2039)

100. A GAME

The realism of the later period of Greek art often captures a fleeting moment in the life of the subject closely observed from nature. Here we catch a glimpse of carefree adolescence, in two finely dressed girls crouching over a game of knucklebones. Their good-natured contest may be compared with the wild fury of the youth represented in the marble sculpture displayed nearby.

Terracotta group of two women playing knucklebones

Greek, made in either Campania or Puglia, about 330–300 BC, said to be from Capua, Italy

GR 1867,0510.1 (Terracotta D161)

101. AGAINST THE RULES

This sculpture originally comprised two youths falling out over a game of knucklebones. All that remains of one figure is an arm, which his opponent is biting as they quarrel. In the later period of Greek sculpture, combinations of two figures interacting became popular, as a means of producing complex compositions that could be viewed with interest from all sides. The loss of one figure here serves only to make the action of the surviving youth and his violence against his companion seem all the more dramatic.

Marble group of two boys fighting over a game of knucklebones

Roman period, 1st century AD version of a work of the 2nd century BC, from Rome

GR 1805,0703.7 (Sculpture 1756)

102. BLACK BOY

Athenian potters in the 5th century BC commonly made vessels in the form of exotic heads. They often represent such outsiders as animals, satyrs, maenads and foreigners. This head of an African probably portrays a slave. The Greeks used the term Ethiopian (burnt face) as a general name for all black Africans. Some of the earliest black Africans to be seen at Athens were the conscripts in the invasion army of 480–479 BC that was led by the Persian king Xerxes against mainland Greece.

Red-figured jug (*oinokhōe*)

Greek, made in Athens, 420–400 BC, from Tanagra, Greece

GR 1891,0422.2

103. TATTOOED WOMAN

For the Greeks, tattoos were a sign of foreign origin and associated, in particular, with women. According to mythology, Orpheus charmed the women of Thrace with his music but angered them with his chastity. Here a Thracian woman, her arm heavily tattooed, attacks Orpheus with a spear. Together with the mythical Amazons and maenads, the women of Thrace were viewed as outsiders classified as ‘others’, whose behaviour was the opposite of how daughters and wives of Athenian citizens were expected to behave.

Red-figured neck-amphora

Greek, made in Athens, about 470 BC, attributed to the Oionokles painter, from Capua, Italy

GR 1873,0820.363 (Vase E301)

104. SEEKING LOST YOUTH

This vessel illustrates the murder of the old man Pelias, caused by a trick of the sorceress Medea. She told Pelias’ daughters that she could restore their father’s youth, and demonstrated her powers by chopping up and boiling an old ram, as seen here. When the ram sprang out of the cauldron rejuvenated, Pelias’ daughters were convinced. They killed their father as he slept, and chopped him up for Medea to boil. Medea had no intention of restoring his youth, and let him die.

Black-figured water-jar (*hydría*)

Greek, made in Athens, 510–500 BC, attributed to the Leagros Group, from Vulci, Italy

GR 1843,1103.59 (Vase B328)

105. HERAKLES DRIVES OFF OLD AGE

Herakles overcame old age and death by winning immortality, through fortitude. This pot shows Herakles seeing off Geras, the personification of old age. There is a clear contrast between the strong body of Herakles, a hero in his prime, and the skinny, deformed body of old age. To Classical Greeks, any male body departing from the ideal of athletic youth or manly strength could be deemed ugly. Better, then, by far to die the glorious death of a youthful warrior.

Red-figured neck-amphora

Greek, made in Athens, 480–460 BC, attributed to the Charmides Painter

GR 1772,0320.423 (Vase E290)

‘But old age with its sorrows advances on us, it makes a man ugly and feeble alike ... Hateful to boys a man goes then, unfavored of women. Such is the thing of sorrow god has made of old age.’

Mimnermus, 7th century BC

106. LETTING IT ALL HANG OUT

All shapes and sizes of body were represented by later Greek craftsmen. Here, an obese woman is caricatured. Contrast the dignity of the old nurse displayed nearby with the carefree but unattractive lounging of this woman. Her flesh appears almost to be spilling through the drapery that veils her body, in a parody of the ‘wet-look’ drapery popular in Greek marble sculpture.

Terracotta figure of a fat woman sitting on a chair

Greek, made in Boeotia, about 300 BC, said to be from Tanagra, Greece

GR 1895,0511.2 (Terracotta 2115)

107. BIG-BELLIED BOXER

On the left, a slim athlete seems reluctant to fight a big-bellied boxer, keeping him at arm’s length. One Roman writer, Philostratus, says that a paunch is an advantage in boxing, making it more difficult to score a blow

to the head. Boxers are often shown as heavier built than other athletes. For the Greeks, the pentathlete’s slender, toned body was the ideal, like that of the javelin and discus throwers on the right.

Red-figured drinking-cup (*kylix*)

Greek, made in Athens, about 510 BC, attributed to Pheidippos, from Vulci, Italy

GR 1846,0512.2 (Vase E6)

108. A FEW TOO MANY

Seilenos, the tutor and companion of the wine-god Dionysos, is typically shown as fat, pot-bellied and drunk. In Greek art, the companions of Dionysos, Seilenos and the satyrs, were represented as bestial, ugly creatures and, as this example shows, this tradition was carried over into the Roman period. Their distorted bodies and wild behaviour indicated their lack of restraint, in sharp contrast with the ideal, rational, citizen man, whose body should be toned and athletic.

Bronze figure of Seilenos

Roman, 1st–3rd century AD, from Puglia, Italy

GR 1824,0411.6 (Bronze 1361)

109. WHO WILL BUY...?

Realistic human figures created in the later Greek period continued to be popular in the Roman era and were often copied. The muscles and sinews of this fisherman’s body have been exaggerated, capturing the impression of a body with its leathery skin developed by long years of hard labour and exposure to sea salt and sun. The untidy hair, beard and the animal-skin he wears also give the impression of a life lived close to nature. He has his mouth open as though shouting to advertise the fish he holds in one hand, while in the other he holds a basket with an eel, oysters, and some small fish.

Marble statue of a fisherman selling his wares

Roman period, late 1st century BC–early 1st century AD, from Rome

GR 1805,0703.47 (Sculpture 1766)

110, 111, 112. COMIC ACTORS

In providing a set of human characters, the theatre was a major influence upon artists. Comedy in particular supplied a range of types, such as the brainless young man with money and pointless good looks, the runaway slave, the messenger, the pimp, the nurse and so on. Here, three terracottas with exaggerated features represent a typical grotesque with distorted face and body on spindly legs, a slave carrying luggage, and a nurse with swaddled baby.

Terracotta figure of a comic actor

Greek, made in Athens, about 350 BC, said to be from Tanagra, Greece

110. GR 1880,1113.2 (Terracotta 737)

Terracotta figure of a comic actor as a slave with luggage

Greek, made in Athens, about 350 BC, said to be from Tanagra, Greece

111. GR 1880,1113.3 (Terracotta 738)

Terracotta figure of a comic actor as a nurse with a baby

Greek, made in and from Athens, about 350 BC

112. GR 1865,0720.37 (Terracotta 747)

113. A PICTURE OF UGLINESS

This terracotta figure deliberately presents its subject as ugly. Such ‘grotesques’ were common in the later period of Greek art. As here, some represent people with birth defects or other disfigurement. Such people sometimes trained, like this figure, as comic actors, in order to make a living. His pompous gesture, with hand raised in the air in the manner of a declaiming orator, is deliberately contrasted with his appearance, to comic effect.

Terracotta figure of an actor

Greek, made at Myrina or Smyrna, 1st century BC, said to be from Myrina, Western Turkey

GR 1906,0512.4 (Terracotta 2302)

114. BOXER

People of short stature were commonly hired as boxers to entertain wealthy Romans at dinner parties. They were skilled athletes who took their sport seriously. Generally the Romans did not afford athletics the same social significance as the ancient Greeks. Instead athletics was enjoyed as part of spectacular shows, for which the Romans have become notorious.

Bronze juglet in the form of a boxer

Roman, 1st–3rd century AD

GR 1824,0431.9 (Bronze 1665)

115. ‘GROTESQUE’ DANCER

This Roman figure is in a tradition begun in the later period of Greek art, of representing so-called ‘grotesque’ figures. Some were exaggerated but others seem to show individuals with real medical conditions. The bones of this extremely thin figure appear to jut through his skin, and his body and face are contorted. Dancing or acting for a paying voyeuristic audience was a way of earning a living for disabled people, especially in the Roman period.

Bronze ‘grotesque’ dancing figure

Roman, 1st–3rd century AD

GR 1824,0477.6 (Bronze 1664)

116. BOXERS

This mosaic shows a victorious boxer. The winner’s palm branch is held in his mouth, and his defeated opponent crouches beside him. The boxers appear to be people of short stature, commonly hired by Romans to perform and compete for their entertainment. The third, draped, figure is probably the umpire. The boxers are naked except for their gloves, which in the case of the winner appear to be fitted with vicious spikes. Roman boxers are known to have worn gloves (*caestus*), which were weighted with metal to increase injury to their opponents.

Mosaic of boxers

Roman, 1st–2nd century AD

GR 1896,0619.2

The Human Face

The Greeks developed the idea of portraiture to create such telling images as those of the visionary adventurer Alexander, the unbending suicide Demosthenes and the paradoxically ugly Sokrates.

From the calm and idealised beauty of commemorative statues to the grotesque exaggeration of theatre masks, Greek interest in human character focused, naturally, upon the face. Painted or inlaid eyes could transform a subject into a seemingly living and sometimes threatening presence. In the story of the Gorgon Medusa, one glance from her eyes turned the recipient to stone.

In later Greek times, such was the demand for portraits of famous men, and the occasional woman, that whole sets of generals, poets and philosophers could be turned out in uniform style. The library of the second-century BC rulers of Pergamon displayed portraits of this kind. Where a subject had lived before the age of realism in sculpture, a portrait type was invented.

117. HEAD OF HERA

This head is from a Roman version of a Greek statue of about 420 BC. It represents Hera, sister and wife of Zeus, and goddess of marriage. She wears a diadem (crown), and her hair was gathered into a knot at the back of her head, now lost. Gods were often portrayed by sculptors at considerably over life-size. This emphasised their power and supernatural nature. The cold and impassive stare of this sculpture makes the goddess appear remote and unyielding.

Head of marble figure of Hera

Roman period, AD 30–180, from Agrigento, Sicily

GR 1873,0820.740 (Sculpture 504)

118. IDEALISED ATHLETE

Victorious athletes were often commemorated by statues. Though the ribbon he wears is a mark of his victory, there is no sign of celebration in this athlete’s facial expression. This remains impassively neutral, in the idealised style of 5th century BC sculpture. The Roman sculpture is either based on a Greek original of about 470–460 BC, or is an original Roman composition in a style that looks back to earlier Greek art.

Head of an athlete

Roman period, probably 1st century BC–1st century AD

GR 1846,0509.1 (Sculpture 1780)

119. A WARRIOR’S HELMET

The style of this helmet, the Corinthian type, covered most of the wearer’s face, offering extensive protection. In Greece by the 6th century BC, warfare involved ranks of heavily-armed soldiers, called hoplites, fighting

on foot at close quarters. The mask-like Corinthian helmet not only protected the face, but also de-personalised the wearer by obscuring his features.

Bronze helmet of Corinthian type

Greek, made in Apulia, Italy, about 510 BC

GR 1865,0722.1 (Bronze 2838)

120. DID SOMEONE CALL?

A stock character in the Greek comic theatre was the runaway slave, who has taken sanctuary from his master’s anger by installing himself on the household altar. Some representations of this subject show the slave cupping a hand to his ear as if to pretend he cannot hear his master’s call. In this Roman representation of the comic mask, exaggerated features include a grinning mouth behind which the teeth and lips of the actor are visible. The image is thus a rare and interesting separation of the actor from his masked persona.

Marble figure of a comic actor

Roman, 1st–2nd century AD, from Rome, Caelian Hill

GR 1805,0703.45 (Sculpture 1767)

121. WHO ARE YOU LOOKING AT?

The Gorgon Medusa was slain by the hero Perseus. Her decapitated head had the power to turn to stone those who looked at it. With goggle eyes, snake-fringed hair, cheeks and chin, animal fangs and protruding tongue, the Gorgon became a device for warding off evil. Placed in a tomb, the contents of this water-jar were protected by the terrifying stare of this especially monstrous Medusa.

Red-figured water-jar (*hydria*)

Greek, made in Athens, about 490 BC, from Tarquinia, Italy

GR 1867,0508.1048 (Vase E180)

122. TWO OF A KIND

Athenian vessels were often made in the form of exotic animal or human heads, or those of mythological characters. Appropriately, for a wine-drinking cup, here we see a bearded, horse-eared satyr and a maenad, both followers of Dionysos, the Greek god of wine. In wine-drinking, the normally self-controlled ancient Greeks gave expression to the spontaneous and irrational side of their character. This was represented in myth by the often wild and sexually playful behaviour of satyrs and maenads. The ivy depicted above their heads was a plant sacred to Dionysos.

Red-figured drinking-cup (*kántharos*)

Greek, made in Athens, 470–460 BC, attributed to the Vatican class

GR 1873,0820.270 (Vase E793)

123. ENIGMATIC SMILE

Representations of children are not always as innocent as they seem. This seemingly charming head of a smiling boy from Cyprus may be from a statue of a ‘temple boy’, a type of sitting statue which displays the genitals.

Some sources suggest temple boys were ‘sacred prostitutes’. It is however just as likely that the statues were dedications to mark a rite of passage.

Head from a marble statue of a young boy

Perhaps made in Cyprus, 350–250 BC, from the Sanctuary of Aphrodite at Old Paphos (modern Kouklia), western Cyprus

GR 1888,1115.1 (Sculpture 1679)

124. CONCENTRATED THOUGHT

A life of serious enquiry has etched the face of the Stoic philosopher Chrysippos (lived about 281/77–208/4 BC). Although an individual personality, this head conforms to a type of portrait that developed in the later Greek period for commemorating philosophers. The dome-like forehead, creased and frowning brow, deep-set eyes, aquiline nose, mouth turned down at the corners, hoary beard and thinning hair all contribute to the image of a man who has fixed his gaze upon the world of ideas at the expense of interest in his own physical appearance.

Marble head of Chrysippos.

Roman period, 1st century AD copy of a Greek original of the late 3rd century BC, from Albano, Italy.

GR 1805,0703.92 (Sculpture 1836).

125. GREECE MEETS AFRICA

Some representations of Africans in Greek art tend towards caricature. This head, however, of a black girl in the form of a vessel acknowledges and captures the beauty of its subject. It belongs to the late period of Greek art when cities were more ethnically diverse in the cosmopolitan world forged by the conquests of Alexander the Great (died 323 BC).

Bronze vessel

Greek, 2nd–1st century BC

GR 1955,1008.1

Further Reading

L. Bonfante, ‘Nudity as a Costume in Classical Art’, in *American Journal of Archaeology* 93, 1989, 543-70

L. Burn, *Greek Myths*, British Museum Press, London, 1980

A. Cameron and A. Kuhrt (eds.), *Images of Women in Antiquity*, Routledge, London, 1993

A. Corso, *The Art of Praxiteles II: The Mature Years*, ‘L’Erma’ di Bretschneider, Rome, 2007

J. Davidson, *The Greeks and Greek Love: A Radical Reappraisal of Homosexuality in Ancient Greece*, Weidenfeld and Nicolson, London, 2007

K.J. Dover, *Greek Homosexuality*, Harvard University Press, Cambridge, 1989

M. Golden, *Sport and Society in Ancient Greece*, Cambridge University Press, 1998

S. Goldhill, *Love, Sex and Tragedy: How the Ancient World Shapes our Lives*, University of Chicago Press, 2004

C. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, University of Michigan Press, 1995.

J.M. Hurwit, ‘The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art’, in *American Journal of Archaeology* 111.1, 2007, 35-60

I. Jenkins, ‘Is There Life After Marriage? - A Study of the Abduction Motif in Vase-Paintings of the Athenian Wedding Ceremony’, in *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 30, 1983, 137-45

I. Jenkins, *La Vida Cotidiana en Grecia y Roma*, Akal, Madrid, 1998 (translation of book first published in 1986 by British Museum Press)

I. Jenkins, ‘The earliest representation in Greek art of the death of Ajax’, in A. Clark et. al. (eds.), *Essays in Honour of Dietrich von Bothmer*, Amsterdam, 2002, 153-56

I. Jenkins, *The Parthenon Sculptures in the British Museum*, British Museum Press, London, 2007

C. Johns, *Sex or Symbol? Erotic Images of Greece and Rome*, Routledge, London, 1982

H. King, *Hippocrates’ Woman: Reading the female body in ancient Greece*, Routledge, London, 1998

A.O. Koloski-Ostrow and C. Lyons (eds.), *Naked Truths: Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, Routledge, London, 1997

D. Montserrat, *Changing Bodies, Changing Meanings: Studies on the Human Body*, Routledge, London, 1998

W.G. Moon, *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition*, University of Wisconsin Press, 1995

J.I. Porter (ed.), *Constructions of the Classical Body*, University of Michigan Press, 1999

G.M.A. Richter, rev. R.R.R. Smith, *The Portraits of the Greeks*, Phaidon, Oxford, 1984

A. Stewart, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge University Press, 1997

J. Swaddling, *The Ancient Olympic Games*, British Museum Press, London, 2008

S. Woodford, *An Introduction to Greek Art*, Duckworth, London, 1986

M. Wyke (ed.), *Gender and the Body in the Ancient Mediterranean*, Blackwell, Oxford, 1998

M. Wyke (ed.), *Parchments of Gender: Deciphering the Bodies of Antiquity*, Oxford University Press, 1998

CATÁLOGO

Textos

Ian Jenkins
Victoria Turner

Fotografía

British Museum
Dudley Hubbard
Stephen Dodd
John Williams
Photo SCALA, Florencia
Hellenic Ministry of Culture /
Archaeological Receipts Fund.
Deutsches Archäologisches Institut
Ole Haupt. Ny Calsberg Glyptotek, Copenhagen

Traducción

Daniel Miles
Francisco Martín

Coordinación de la edición

Juan A. López Padilla

Diseño de la portada

By Canya Studio

Maquetación

Cota Cero

Realización

Publiasa

Impresión

Gráficas Díaz, S.L.

Depósito legal:

I.S.B.N.: 978-84-613-0471-4

© De la edición:

MARQ-Museo Arqueológico de Alicante

© De los textos y fotografías:

Fiduciarios del Museo Británico

THE
BRITISH
MUSEUM



MUSEO EUROPEO
DEL AÑO 2004

MARQ

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE



DIPUTACIÓN
DE ALICANTE



FUNDACIÓN CAJAMURCIA

