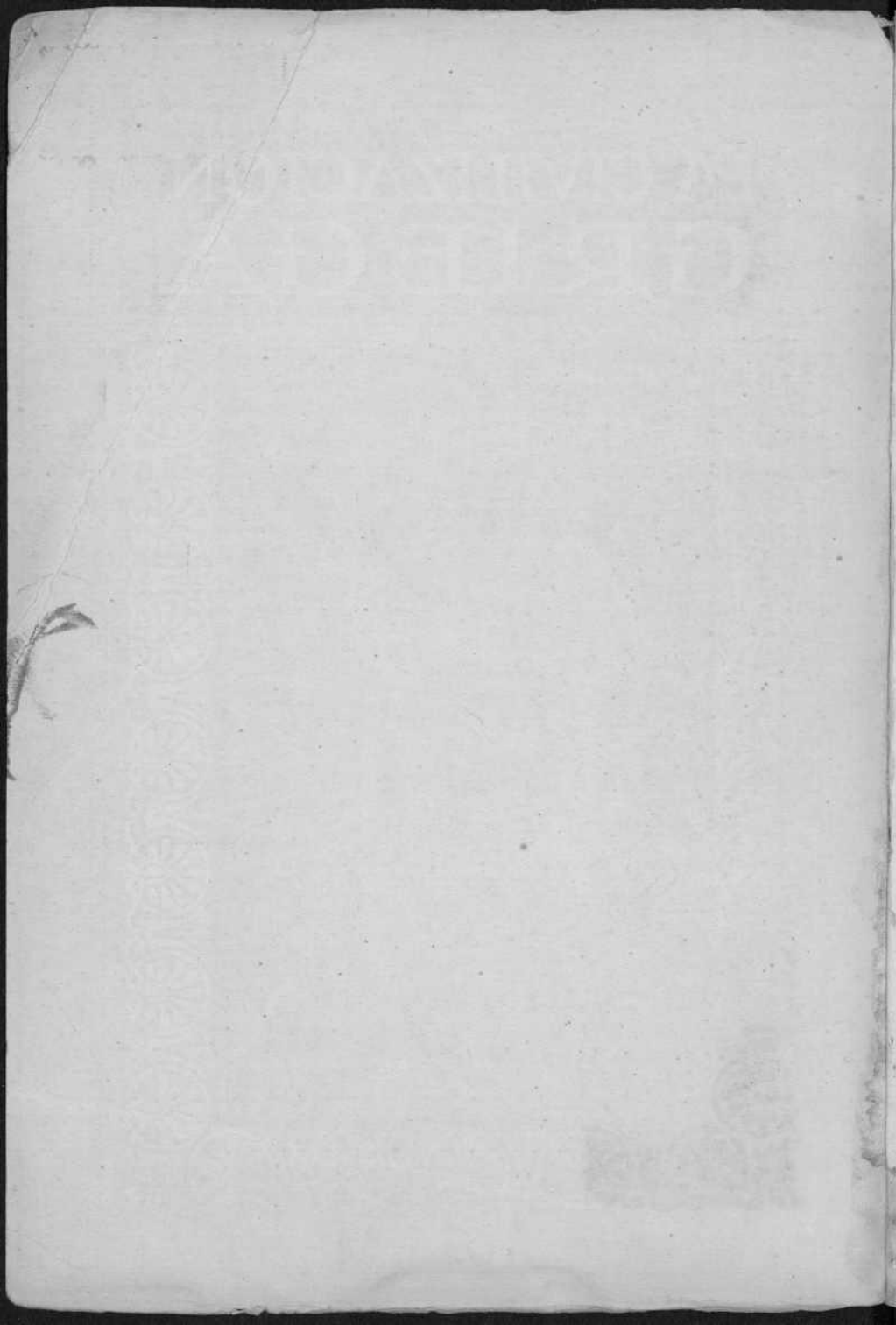


LA CIVILIZACIÓN GRIEGA



H. LAMER



ESPASA-CALPE, S. A.

Pesetas

6

LA CIVILIZACIÓN GRIEGA



CIVILIZACIONES ANTIGUAS

RESUMEN GRÁFICO

de la cultura grecorromana y del próximo Oriente

TOMO I

LA CIVILIZACIÓN DEL ORIENTE ANTIGUO

POR LOS DRES. J. HUNGER Y H. LAMER

TOMO II

LA CIVILIZACIÓN GRIEGA

POR EL DR. H. LAMER

TOMO III

LA CIVILIZACIÓN ROMANA

POR EL DR. H. LAMER

BARCELONA

GUSTAVO GILI, EDITOR

Calle de Enrique Granados, 45

MCMXXIV

R-70.780

LA CIVILIZACIÓN GRIEGA

RESUMEN GRÁFICO

POR EL

Dr. H. LAMER

VERSIÓN DE LA 3.^a EDICIÓN ALEMANA

POR EL

Dr. DOMINGO MIRAL

Catedrático y Director del Colegio de Traductores de la Universidad
de Zaragoza



BARCELONA
GUSTAVO GILI, EDITOR
Calle de Enrique Granados, 45
MCMXXIV

ES PROPIEDAD

Copyright, 1924, by Gustavo Gili

GUINART Y PUJOLAR, impresores. — Bruch, 63. — Barcelona

PRÓLOGO

Este volumen forma una unidad o conjunto armónico con los que hemos dedicado a estudiar sucintamente la antigua civilización de los países mediterráneos (Roma) y del antiguo Oriente (Egipto y Asiria). No nos hemos propuesto hacer una exposición de la cultura antigua por deleitarnos exclusivamente en su contemplación, sino más bien para demostrar, en este volumen como en aquéllos, que la antigüedad echó los cimientos incommovibles de nuestra actual civilización, que en modo alguno podemos comprender totalmente sin el conocimiento del pasado.

Al seleccionar los grabados, hemos atendido también principalmente a prescindir de los que suelen reproducirse en los libros corrientes sobre la civilización y el arte helénicos. Así convenía para que resultase útil aun a los que están familiarizados con otras publicaciones sobre la antigüedad griega; a los profanos en esta clase de estudios les es indiferente conocer la civilización antigua en obras artísticas generalmente conocidas o en otras más raras. Hemos podido hacerlo así, porque la antigüedad griega es mucho más rica de lo que permiten suponer los grabados artísticos corrientes, como verá el lector al pasar la vista por las páginas que siguen.

Hemos concedido siempre importancia capital a los grabados. El texto abarca exclusivamente las explicaciones más

necesarias y no pretende, ni mucho menos, encerrar en un estrecho marco el cuadro completo de la cultura griega. De todos modos, era imprescindible no omitir nada esencial para la comprensión de los grabados.

El objeto de este librito explica suficientemente por qué consideramos la antigüedad griega como un todo armónico y completo a través de los siglos y por qué renunciamos a una división de épocas, aun las relativas al siglo V y al helenismo; pero esto no es obstáculo para que en cada caso se indique la época de la obra reproducida, con lo cual el lector podrá seguir en cierto modo el curso de su evolución y desarrollo.

Quiera Dios que este librito contribuya a demostrar la necesidad de estos estudios y a difundir entre las gentes la conveniencia de conservar la acción constante de la antigua grandeza helénica.

HANS LAMER

la vista por las páginas que siguen.
Hemos concedido siempre importancia capital a los grabados. El texto aporta exclusivamente las explicaciones más

INTRODUCCIÓN

La invasión de los pueblos del norte eclipsó la civilización, de modo que el Occidente europeo permaneció siglos enteros en una especie de penumbra respecto a la cultura de los pueblos antiguos. La investigación moderna podrá demostrar que en ciertas esferas la invasión de estos pueblos no ha producido una solución de continuidad; pero en general puede asegurarse que hacia el año 700 de J. C. había desaparecido cuanto los romanos habían hecho en Italia, en Alemania, en Francia y en España.

Más tarde fueron los mismos romanos los que despertaron a la humanidad a una nueva vida. Carlomagno es considerado como el modelador de su pueblo, aun en los compendios de historia: pero nunca se repetirá bastante que lo que transmitió al norte fué sencillamente la cultura meridional y con ella un resto de la civilización antigua. Los romanos fueron también los que en los siglos XIV y XV propagaron con sus escritos aquel poderoso movimiento que designamos sencillamente con el nombre de *Renacimiento*. El mundo civilizado actual, y no sólo Europa, debe en el fondo a la vieja Roma su formación científica, artística y técnica.

25 Pero el primer origen de esta cultura no está en Roma. Lo que los romanos nos legaron, sólo en pequesísima parte fué

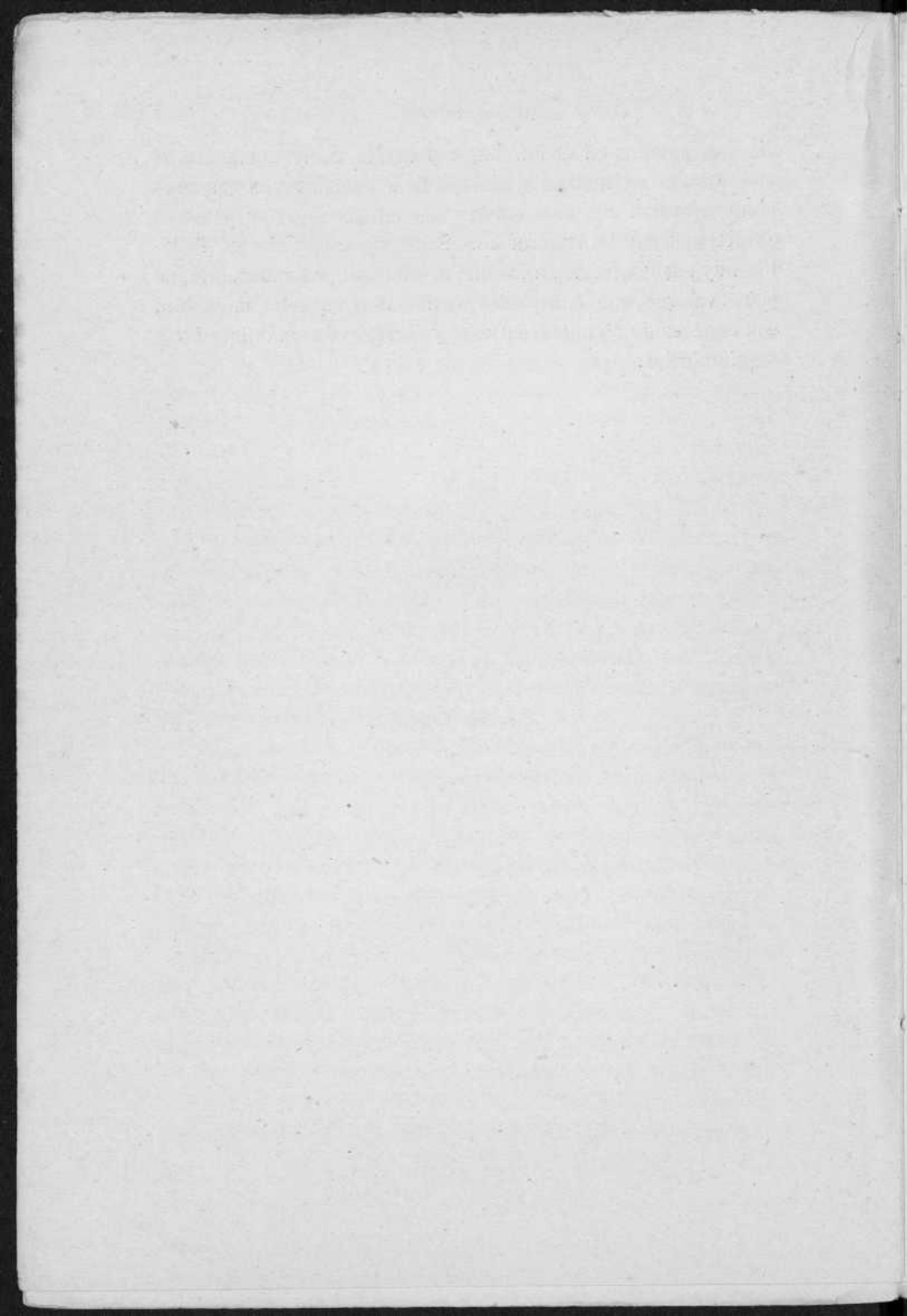
obra suya. Lo esencial fué transmitido por ellos, pero *los verdaderos autores de toda la cultura moderna fueron los griegos.*

Ellos fueron los que ofrecieron a la humanidad las obras inmortales de su literatura, como fuentes de educación y modelos para todos los tiempos; ellos los únicos que supieron dar forma armónica a las gigantescas construcciones orientales y a las figuras de los hombres y de los dioses; ellos los que meditaron con sagaz e irrefragable lógica sobre las últimas cuestiones relativas a la humanidad, a Dios y al mundo; a ellos, a su Matemática, a su Física, a su Técnica—aunque esto se olvide con demasiada frecuencia—debemos también los fundamentos de las ciencias exactas, sobre los cuales únicamente podía levantarse el arrogante edificio de la técnica moderna. Ciertamente que hemos superado a los antiguos, y que podemos sentirnos orgullosos de nuestra grandeza, cuando contemplamos cómo las naves aéreas remontan las alturas, pero sería una ingratitud —y al propio tiempo un empeño inútil—olvidar o no querer comprender cuántos trabajos seculares han sido necesarios para dar realidad a esta grandeza.

No hablamos en nombre de una concepción idealista del helenismo, como pudo hacerlo el período clásico de un Goethe y de un Schiller. Los profundos estudios de la antigüedad clásica, iniciados a principios del siglo XIX, investigaron al mismo tiempo las bellas artes y las fuentes políticas, jurídicas y económicas. Los resultados de estos trabajos despojaron a los griegos de una gran parte de su gloria. Vemos ahora a los antiguos con todos sus defectos, que se conservan todavía entre los meridionales, como, por ejemplo, el apasionamiento por las cuestiones políticas. Pero sus virtudes se destacan con mayor precisión, porque ya no creemos en los idealismos sin tacha y vemos a los hombres como fueron en otros tiempos.

Aquella época de libre y audaz investigación de las más profundas cuestiones, aun de las científicas, que en pocos siglos

dió vida a una civilización tan espléndida como apenas se ha visto en otro período de la historia de la humanidad, no ha cumplido su misión con sólo saturar de optimismo a los hombres del Renacimiento o inspirar a un Schiller y a un Goethe. Todavía hoy puede ofrecer, a los que la estudian profundamente, no pocos valores, que, apropiados y asimilados por todo un pueblo, son capaces de dignificar su vida y fortalecerla en el interior y en el exterior.



A. Civilización micénico-cretense

La civilización más antigua de Europa, una civilización que se elevó a gran altura en los órdenes político, militar, arquitectónico, marítimo y artístico, se encuentra en Grecia. Sábese esto desde hace cincuenta años. Por los lugares donde se han hallado sus restos, llámase micénico-cretense.

La civilización micénica se conoce por las excavaciones llevadas a cabo en Micenas, Tirinto y Troya por Schliemann y Dörpfeld. Se ha demostrado que en el segundo milenario antes de J. C. existió allí una espléndida civilización, distinta de cuanto antes se conocía. Los hombres que la crearon, habísimos en Arquitectura y sobre todo en la construcción de fortalezas, estuvieron gobernados por príncipes poderosos, ricos y amantes de la magnificencia. Pronto se observó que esta civilización, cuyas características se acababan de precisar, se había extendido a otros países, al Peloponeso (Esparta y Pilos), al Atica (Acrópolis de Atenas), a Beocia (Orcomenos), a Mileto y a otros puntos. Pero en particular las excavaciones de Creta dieron magníficos resultados. Allí descubrieron los ingleses el vasto palacio de Cnosos y los italianos los de Phaistos y *Hagia Triada* (la Santísima Trinidad). Se han encontrado restos abundantes en otras partes de la isla, por ejemplo en Gurnia, donde una americana, Boyd, obtuvo grandes resul-

tados en sus excavaciones. Según estos descubrimientos, fué Creta el centro de esta cultura del segundo milenario antes de J. C.; Micenas y Tirinto, a pesar de sus diferencias respecto a la cultura cretense, son puntos avanzados de esta última, de la cual es también una prolongación en el tiempo y en el espacio la cultura de la sexta capa de Troya (pág. 20).

Los objetos importados de Egipto, que aparecieron en Creta y cuya época pudieron precisar los egiptólogos, han servido para fechar los descubrimientos cretenses, y a ello han contribuido también los objetos cretenses hallados a su vez en Egipto. Ciertamente no puede reconstruirse todavía su historia con los nombres de sus reyes, las épocas de sus reinados y las guerras que pudieron sostener. El legendario rey de Creta, Minos, o fué un personaje histórico, o en su forma primitiva sería un fetiche en forma de toro, y el toro-hombre, el Minotauro, sería en este caso una forma intermedia de la humanización de la divinidad. No conocemos la lengua, la nacionalidad, ni siquiera el nombre del pueblo que creó la civilización cretense. Su isla es designada en el Antiguo Testamento con el nombre de *Caphtor* y los egipcios llamaban a sus habitantes *kefti(u)*. Hacia 1400 antes de J. C. encontramos a los «pueblos isleños», entre ellos a los *danuna* y a los *pulsta*. Estos últimos pasaron más tarde a la Palestina y eran los conocidos filisteos, de quienes tomó su nombre el país últimamente citado. La influencia de la civilización cretense sobre los filisteos se observa principalmente en la cerámica.

El desciframiento de la escritura cretense, no interpretada todavía, aumentará acaso nuestros conocimientos sobre la antigua Creta. Muchas de las tablillas de arcilla escritas sólo contienen, al parecer, listas de objetos del ajuar doméstico o de prisioneros. La confirmación de esta hipótesis no carecería ciertamente de interés, pero sería mucho más importante averiguar por el conocimiento del idioma, el pueblo a que pertenecían los *kefti*. A pesar de algunas lagunas, conocemos, sin embargo,

lo esencial, que es la civilización de la época. Vemos un pueblo profundamente religioso, muy hábil en la escritura, en la guerra y en la técnica de los metales y de la piedra, con asombrosos monumentos arquitectónicos y con grandes aptitudes artísticas, que nos ha legado hermosas obras en sus pinturas



Fig. 1.—Parte del palacio de Cnosos, Creta. 1500 a. d. J. C. (*a*, patio; 24, sala de las dobles hachas; *b b b*, sala segunda; *c c c*, pórtico de columnas al este y al sur; *d*, corredor del primer piso)

murales, en sus vasos pintados y en la talla de la piedra, aunque escasísimos restos escultóricos (pág. 72).

Una vez fijada la época de la civilización micénica, se imponía la comparación con la cultura helénica más antigua conocida, es decir, con la homérica. Algunas coincidencias indujeron a identificarlas, pero se ha demostrado el error de esta identificación. Los poemas homéricos desconocen las siguientes características de la civilización micénico-cretense: 1, la pintura

mural; 2, los vasos de piedra; 3, las piedras talladas muy abundantes en la civilización cretense; 4, las mascarillas de oro de los muertos; 5, el culto religioso de la doble hacha y de los cuernos de toro, símbolos principales del culto cretense; 6, la caza del toro, frecuentemente representada en el arte cretense, acaso por sus relaciones con la religión; 7, el talle extremadamente ceñido de los hombres, la crinolina con volantes en las

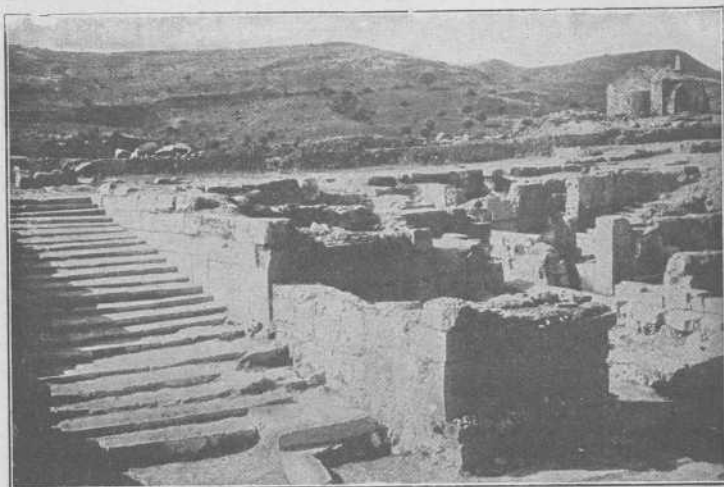


Fig. 2.—Parte del palacio de Hagia Triada, Creta. 1500 a. d. J. C. (Escalera al aire libre, muro de sillería, a la derecha el palacio)

mujeres; 8, el comercio marítimo, que en la epopeya realizan principalmente los fenicios, mientras que los *kefti* mantenían su principal comercio marítimo con los egipcios. No se olvide que la antigua Creta conocía la escritura, y en cambio las poesías homéricas no la mencionan sino una sola vez y no con entera claridad. Tampoco indican que los cretenses se dedicasen a la pesca marítima, siendo así que el hombre homérico sólo en caso de necesidad comía pescado, y menos los pulpos y ostras, que tan a gusto comen los actuales habitantes del Medi-



Fig. 3.—Copa de esteatita negra con figuras en relieve. (De derecha a izquierda: muro de palacio, indicado esquemáticamente; rey, oficial, soldados con escudos.) Dos milenarios a. d. J. C. De Hagia Triada. En el Museo cretense de Heracleion. (Las figuras 3 y 4 se han reproducido de vaciados, que pueden adquirirse en el mencionado Museo)

terráneo. Los poemas homéricos no reproducirían tampoco en este aspecto la vida real. Por otra parte, la civilización cretense desconocía y la micénica no conoció hasta más adelante los broches, que Homero designa con el nombre de *περόνη*.

Las figuras 1 y 2 nos dan una vaga idea de la amplitud y magnificencia de las construcciones cretenses: para darse cuenta de su importancia, hay que visitar sus ruinas. Indican, no obstante, la altura de los muros conservados (hasta el primer piso), la amplitud de los patios, que en parte se abren al aire libre con pórticos de columnas (en *c* pueden verse las basas conservadas de las columnas) y las anchas y hermosas escaleras al aire libre.

Entre los objetos encontrados se destaca una especialidad del arte cretense, los vasos de piedra (figs. 3 y 4). En la copa de la figura 3 (11 $\frac{1}{2}$ cm. de alta, 9 cm. de diámetro en su parte más ancha) se ve delante de un muro, sumariamente indicado, un rey o general, con pelo largo, collares, pulseras, brazaletes, cetro, puñal, mandil y botas. Ante él aparece un oficial erguido, con una espada y un arma curva al hombro, collar, pulsera, mandil y botas; presenta al jefe tres personas con tres gigantesco escudos, escotados en su parte inferior para facilitar la marcha. Los llevan en la mano derecha; acaso sean escudos fijos, que durante la lucha se apoyaban en tierra y en marcha se llevaban en la mano derecha por su pesadez. Cada uno de los escudos lleva en la parte posterior una pequeña cola; estaban, pues, cubiertos con piel de animal. En la figura del oficial está perfectamente expresada la subordinación militar, y en la del rey la actitud del que manda.

El embudo de la figura 4, de 46 cm., 50 con el asa, de alto, y 14 cm. de ancho en la boca, tiene cuatro fajas decoradas con relieves. La primera, tercera y cuarta (desde arriba) representan luchas, y la segunda la caza del toro. Algunas figuras están muy deterioradas o han desaparecido del todo. En la segunda zona los toros están reproducidos con mucha naturalidad, pero

en suero negro. El de la figura 4 bates en pie de su-
 tomas y por la figura 4 de suario la cerámica bates en pie de su-
 tomas y por la figura 4 de suario la cerámica bates en pie de su-



Fig. 4.—Gran copa en forma de embudo, de esteatita negra con figuras en relieve. *a*, vista de conjunto; *b*, vista parcial.
 Dos milenios a. d. J. C. De Hagia Triada. Museo cretense de Heracleion

la figura del hombre volteado por uno de los toros deja bastante que desear. En las escenas del pugilato es asombrosa la variedad de actitudes del cuerpo y de las posiciones de las piernas; algunos luchadores están derribados en el suelo y uno de ellos (parte inferior) se cubre levantando las piernas. Los movimientos del cuerpo humano son tan variados que no sabrán reproducirse ya hasta el siglo v a. d. J. C., y, sin embargo, pertenecen al segundo milenario. Las columnas indican que



Figs. 5 y 6.—Vasos cretenses pintados, de arcilla. Segundo milenario antes de J. C. De Zacro. Museo cretense de Heracleion

se lucha en el patio de un palacio. El talle exagerado de los hombres es muy frecuente en la civilización cretense; los excesos que en este aspecto cometen actualmente las señoras fueron un tiempo moda entre los hombres, y, según dice el cónsul Krüger, en Canea son corrientes todavía actualmente en el interior de la isla.

Los vasos de las figuras 5, 6 y 7 difieren más o menos, por la forma y por la pintura, de cuanto la cerámica posterior produjo en suelo griego. El de la figura 6 parece un huevo de aves-

truz, al que se ha sobrepuesto un cuello y una boca. El de la figura 7 es una aceitera, cuya estrecha boca hace salir el aceite a gotas (pág. 107). En la pintura de los vasos cretenses se aplicaban motivos vegetales (fig. 5) y de la fauna marina. En la figura 7 se reproducen una estrella marina estilizada, conchas y (en la parte inferior, especialmente) corales; en la figura 6 se ven montañas (?). El vaso de la figura 8 es probablemente una bañera para pe diluvios. Fué una feliz ocurrencia del alfarero el pintar la pared interior del vaso con peces, que parecen nadar en el agua del baño. Por el lugar donde se halló el vaso, no sería imposible que sirviera para fines funerarios, si bien por sus dimensiones (70 cm. de ancho en la parte inferior y 105 en la superior) resultaría demasiado pequeño para un cadáver de estatura normal y demasiado grande para urna cineraria. Podría tratarse también del cadáver de un niño o bien de una persona mayor a la que se hubieran doblado las piernas, como se hacía frecuentemente en la antigüedad y aún se hace hoy oficialmente con los obispos de Chipre.

Es discutible si el disco reproducido en la figura 9 contiene signos de la escritura cretense. Acaso es un documento llevado a Creta desde algún otro país, cuya escritura reproduce. Es de interés extraordinario la composición de este texto. Se sabía, desde hace tiempo, que la antigüedad, aunque en períodos más



Fig. 7. — Vaso cretense pintado, de arcilla. Segundo milenario a. d. J. C. De Zacro. Museo cretense de Heracleion

recientes, había conocido los tipos o caracteres móviles, pero ha producido verdadero asombro que en el segundo milenario antes de J. C. se compusieran en Creta o en otra parte jeroglíficos con tales caracteres. La disposición de las líneas en espiral se encuentra también en épocas posteriores: por ejemplo, en la tabla etrusca de Magliano (siglo III antes de J. C.: Museo arquitectónico de Florencia). Se supone que este disco no es obra cretense, porque hasta el presente no se han hallado en Creta otros fragmentos análogos a éste.

La escritura propiamente cretense tiene, al parecer, un



Fig. 8.—Bañera (?). Segundo milenario a. d. J. C. Hallada en una tumba de Milatos, Creta. Museo cretense de Heracleion

aspecto completamente distinto. Conócense distintas variedades de ella. La hay grabada a punzón y escrita con tinta en ladrillos lisos de arcilla. Sobre el contenido de estos textos, véase la página 8. No hay duda que fué posible la aplicación del papiro, conocido ya en Egipto en la época de la civilización cretense, pero no se han encontrado papiros en Creta.

La estatuilla de la figura 10, descubierta poco antes de la guerra europea, es una de las más bellas obras del arte cretense, tan fecundo en cosas bellas; dadas su gran antigüedad y la fragilidad del material, está bastante bien conservada. La

diosa lleva el justillo coquetón de las damas cretenses, que deja el pecho descubierto, falda con volantes y corona. En los siete agujeros de la frente hubo antes pequeños bucles.

Schliemann sólo en parte investigó Tirinto. Antes de la guerra mundial, los arqueólogos alemanes prosiguieron sus trabajos y descubrieron muchos centenares de fragmentos de cua-



Fig. 9.—Disco de arcilla con jeroglíficos, que, tallados separadamente, se han impreso o estampado en la arcilla. Es el ejemplo más antiguo del empleo de caracteres móviles. Segundo milenario a. d. J. C. De Phaistos.

Museo cretense de Heracleion

dro: entre otros, un friso con una procesión de mujeres y otro con escenas de caza (fig. 11). Las ruinas de Tirinto, desiertas actualmente, fueron un tiempo morada de grandes señores amantes de la pintura.

Schliemann halló en la colina de Hissarlik nueve ciudades



Fig. 10. — Estatuilla de una diosa con serpientes, de marfil y oro. 1600 a. d. J. C.
Hallada en Creta; actualmente en el Museo de Bellas Artes de Boston

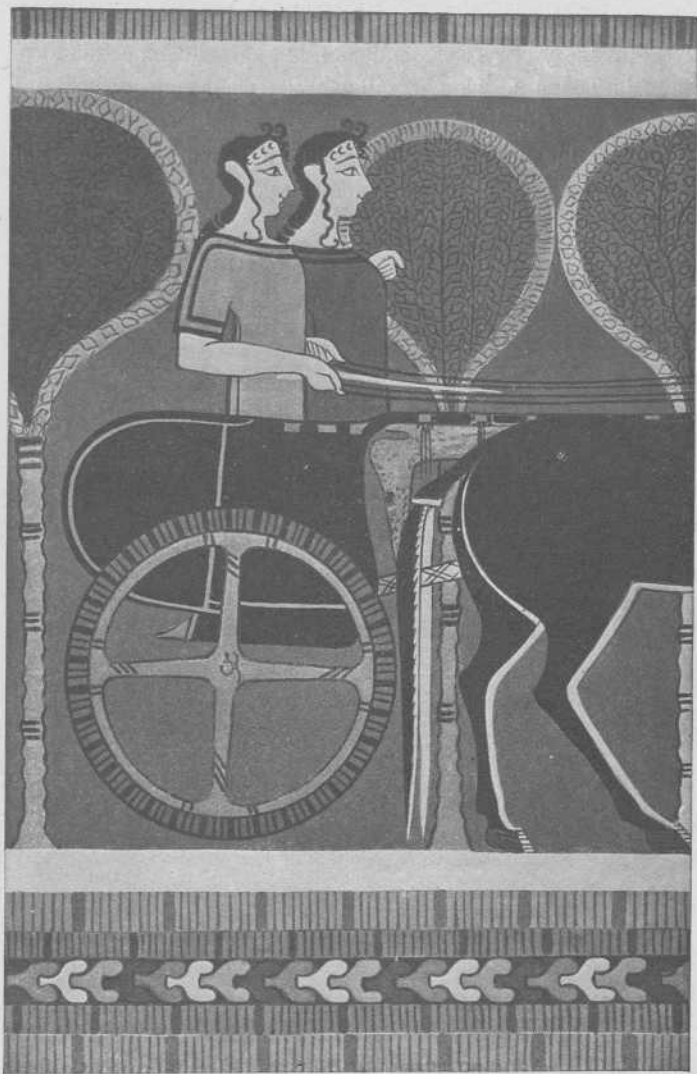


Fig. 11.—Parte de un gran friso mural, descubierto en Tirinto durante las nuevas excavaciones hechas por los alemanes. Dos damas van de caza por una selva. 40 cm. de altura. Arte micénico del último período. Reconstrucción de Gerhard Rodenwaldt, según los fragmentos que se hallan en el Museo Nacional de Atenas

sobrepuestas y creyó reconocer en la segunda (empezando por abajo) la Troya de Homero (figs. 12 y 13). Según las investigaciones de Dörpfeld, más bien debe considerarse como teatro de las luchas homéricas la ciudad sexta, en cuanto cabe relacionar los descubrimientos hechos con las descripciones de

Muro de la capa-IX

Capa VI
(saliente)

Escaleras

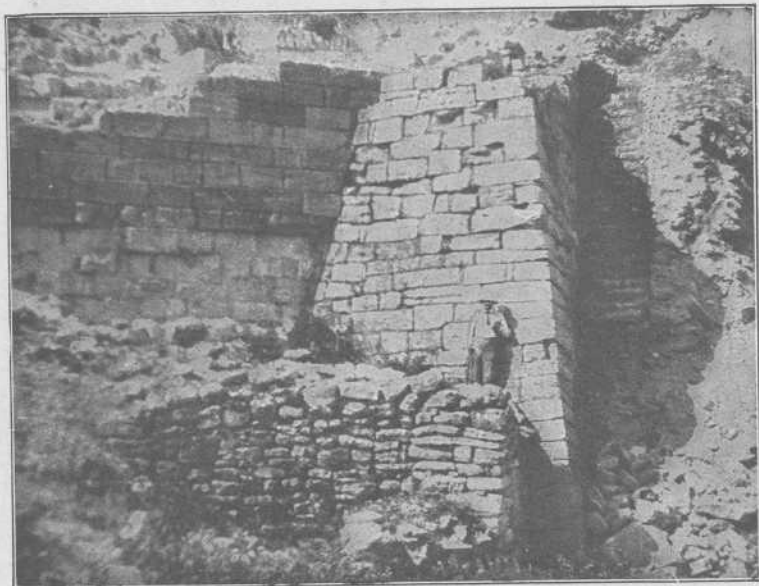


Fig. 12.— Parte de las murallas de Troya. Angulo nordeste. En primer término, muros de la ciudad VIII

la epopeya (pág. 10). Las capas más antiguas son prehistóricas; la novena es la ciudad romana.

No todos coinciden al fijar la superposición de las nueve ciudades, que debemos suponer del siguiente modo. En el sur hay todavía actualmente casas sencillas de adobes. Si se abandona una ciudad formada de tales casas, se derrumban pronto los débiles muros y la acción de la lluvia convierte los adobes

en una masa de barro, que queda a cierta altura sobre el suelo. Las únicas partes sólidas son las piedras que formaron los cimientos de los muros de adobes y las murallas de piedra que rodeaban la ciudad, o los cimientos de éstas. La superficie de una ciudad destruída lentamente de este modo, era muy desigual y en los días de lluvia disminuía constantemente la altura de los pocos muros de adobes que todavía se destacaban del suelo. Si gentes posteriores quisieron poblar nuevamente aquellos lugares, debieron allanar todavía algo más la superficie, aunque en la antigüedad no era esto muy necesario, porque no

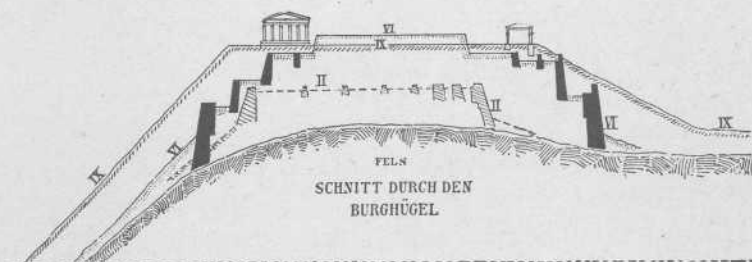


Fig. 13.—Sección de las capas principales de Troya (II, prehistórica; VI, micénica; IX, romana)

se concedía valor alguno a las calles llanas. Lo que había bajo la capa de barro quedaba oculto, pero reducido a poco más que los cimientos, y a ellos suelen referirse exclusivamente los informes de los arqueólogos cuando hablan de una ciudad, porque los cimientos bastan para comprobar científicamente la existencia de una ciudad destruída. En algunos puntos de Troya las circunstancias son más favorables: de vez en cuando aparecen conservados muros de considerable altura (fig. 12), residuos de la parte inferior de las murallas de la ciudad, que están revestidas como con un manto con las ruinas procedentes de otras construcciones más elevadas, gracias a lo cual han podido conservarse.

En los últimos tiempos de Troya, los nuevos habitantes pro-

curaron una mayor nivelación del terreno. La figura 13 indica cómo fué elevándose poco a poco la sexta ciudad y cómo, al echar los cimientos de la novena, se concedió importancia a la formación de una gran llanura y se hizo desaparecer la parte más alta de la ciudad sexta. Así sucede que la novena ciudad está, en parte, más baja que la sexta, detalle que no se comprende a primera vista cuando se habla de ciudades sobrepuestas y se piensa en su evolución cronológica.

B. Civilización griega de las épocas clásica y helenística

I. Religión y culto

Es sabida la importancia de la religión en la vida de los griegos: Schiller nos dice en sus *Dioses de la Grecia* cómo la fantasía de este pueblo tan sensible pobló de dioses la selva y la floresta, los campos, los mares y los ríos, las casas y las ciudades. No todos saben, sin embargo, que los ciudadanos más selectos abrigaron muy pronto serias dudas sobre la verdad de la religión, dudas que podían expresar con más claridad, porque no tenían un dogma cerrado, y que, cuando sentían temores o escrúpulos en abandonar sencillamente las nobles tradiciones de sus antepasados, acababan siempre transformando y dando nuevas interpretaciones a la religión. En la época de las guerras médicas (siglo v) se produjeron una exaltación y un florecimiento de la religión, minada ya en sus cimientos por las elucubraciones de la filosofía: los dioses protegieron visiblemente a la Grecia contra el enemigo. En los siglos vi y v se levantaron los grandes templos. Pero más adelante la descomposición progresó incesantemente. Un verso de Menandro explica cómo, al pasar del siglo cuarto al tercero, los ciudadanos más ilustres adoptaban frente a las creencias antiguas una actitud crítica. En una de sus comedias, *el Epitrepontes*, dice:

«Existen en el mundo, digámoslo de una vez, unas mil ciudades, y en cada ciudad unos 30000 hombres. ¿Cómo se las arreglan los dioses para protegernos o desollarnos a todos, uno a uno? Tienes razón, sería mucho el trabajo que pesaría sobre ellos.» Y esto se decía no en una academia, sino públicamente, en el teatro. Aunque en las palabras siguientes se afirma la existencia de un dios, el *carácter*, que los dioses han puesto para nuestra custodia, las piadosas creencias antiguas en los dioses habían desaparecido (1).

La religión continuó, sin embargo, siendo reconocida oficialmente, y los viejos santuarios siguieron en pie, y aun se convirtieron por las nuevas construcciones y por las ofrendas y exvotos en verdaderos museos de arquitectura y escultura. El que escalaba las alturas de la gloria, aunque fuera con una sencilla victoria en los ejercicios de la lucha, obtenía una estatua honorífica en el recinto sagrado de un templo o de un santuario. Las ciudades y los particulares ofrecían estatuas y otros dones para testimoniar su piedad; estas ofrendas se colocaban frecuentemente en edificios o tesoros levantados en los santuarios por las mismas ciudades. Sólo el recinto de Delfos contenía millares de estatuas de todas clases. Además de los templos, de los tesoros y de otros monumentos, estos recintos sagrados comprendían otras construcciones: Olimpia una palestra y un gimnasio, Delfos un teatro.

La costumbre de los sacrificios se conservó siempre, a pesar de la decadencia de la religión, y aun en tiempo de las persecuciones contra el cristianismo, los cristianos del Oriente griego que abjuraban de su fe, lo hacían quemando incienso ante las estatuas de los emperadores divinizados.

En casos de enfermedad se recurría a los dioses con más frecuencia que a los médicos, y en forma de exvoto se les ofre-

(1) Esto no significa que el pueblo en general no sintiera la necesidad de la religión. Al contrario, el paganismo moribundo despertó una «fervorosa piedad», aunque de índole muy distinta de como nosotros la entendemos. «La victoria del cristianismo no fué, por tanto, una obra fácil» (Geffcken).



Fig. 14.—El templo de la Concordia, en Agragas (Agrigento). Ejemplo de arquitectura dórica de fines del siglo v a. d. J. C.

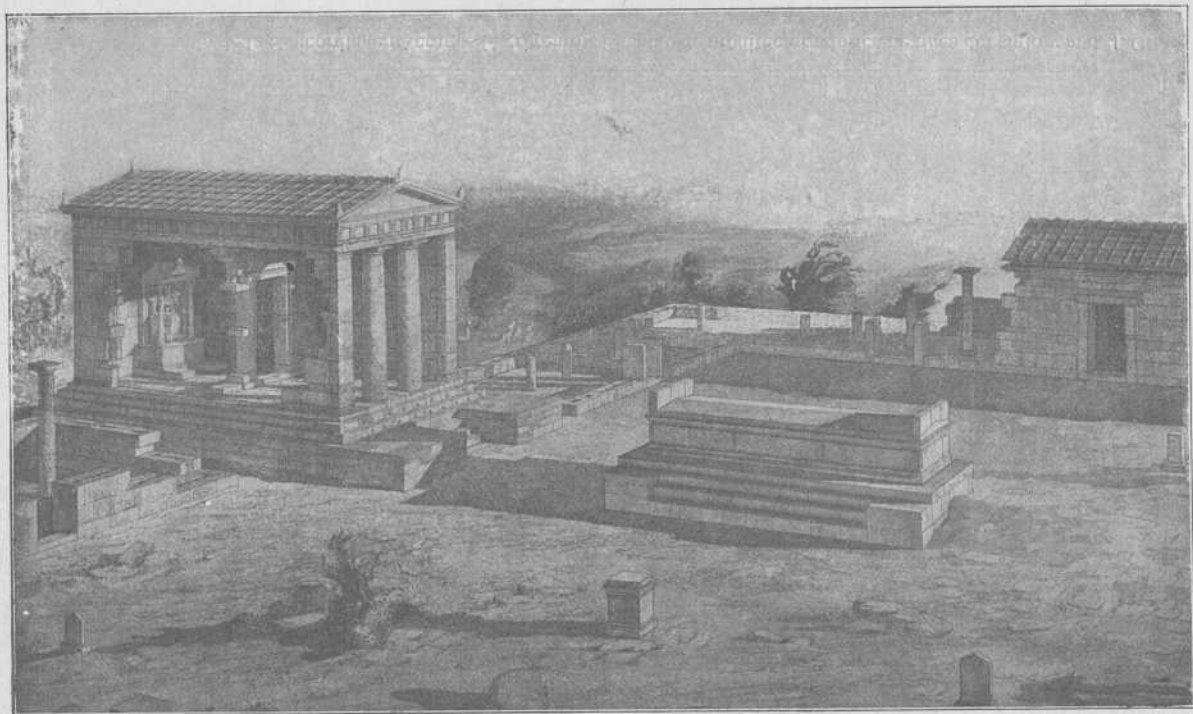


Fig. 15. — Templo de la Madre de los dioses en Mamurt-Kaleh, cerca de Pérgamo. Arquitectura dórica de la época helenística.
Reconstrucción de Schazmann

cía una imitación de la parte enferma del cuerpo para alcanzar su curación o para darles gracias por la curación obtenida. El Museo del Heracleion, de Creta, conserva numerosas piezas de esta clase, procedentes de la aldea de Sitia: brazos,

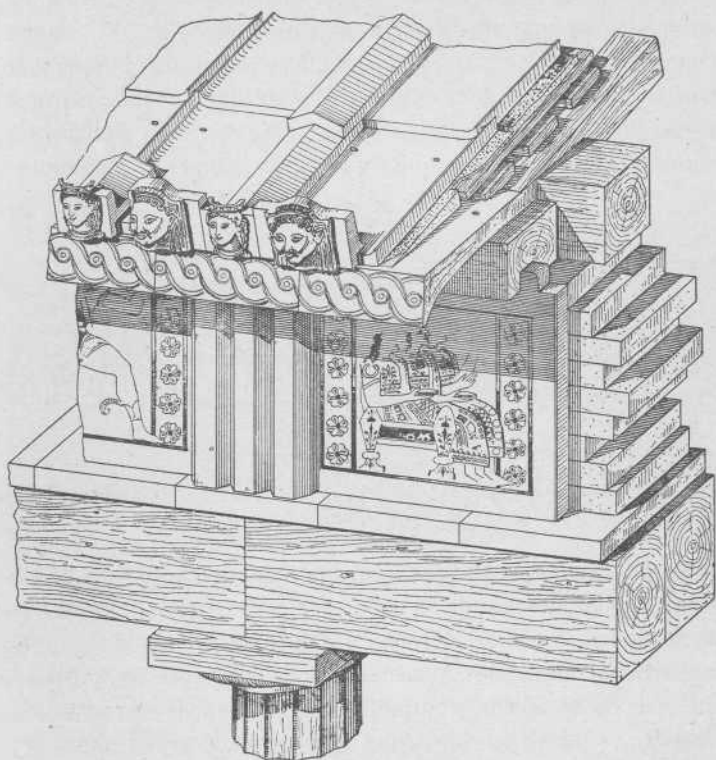


Fig. 16. — Del templo de Thermon, en Etolia. Siglo VII a. d. J. C. Ejemplo de la aplicación de placas de arcilla pintadas a la arquitectura de madera

piernas y otras partes del cuerpo. Desde esos remotos tiempos se conservó esta costumbre en toda la antigüedad, y actualmente subsiste todavía en los países católicos.

Los templos. — En la arquitectura griega se distinguen principalmente, por la forma y decoración de sus capiteles, tres

órdenes, el dórico, el jónico y el corintio. El orden dórico, con sus pesadas y robustas columnas, coronadas por un capitel circular en escocia y de mayor diámetro que la columna y por un plinto de perfil rectangular (figs. 14 y 15), procede de la arquitectura leñosa, según puede verse en el Heraion de Olimpia. El antiquísimo templo de Thermon, en Etolia (figs. 16 y 17), indica cómo se protegía y decoraba con placas de arcilla pintada una construcción hecha de madera y de ladrillo. Sobre el arquitebo, que descansa en las columnas, está el friso, dividido en metopas de placas de arcilla y triglifos, elemento arquitectó-

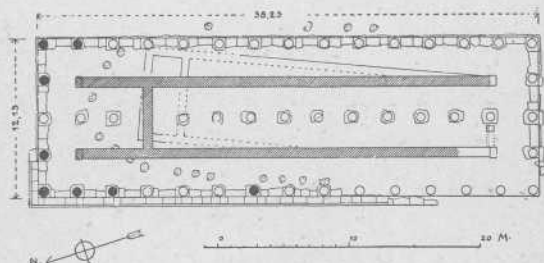


Fig. 17. — Planta del templo de Thermon, en Etolia (5 $\times$ 15 columnas: nave central, 12 columnas)

nico con estrías verticales; encima está el goterón. En la figura 16 la metopa de la izquierda representa a Perseo con las sandalias aladas de Hermes, y la de la derecha a unas diosas sentadas en un trono. Aun en épocas posteriores se revestían también los miembros arquitectónicos con placas de terracota pintada. La figura 18 reproduce ejemplares de esta decoración, palmetas, etc.

La arquitectura dórica tuvo gran desarrollo especialmente en Sicilia; allí se encuentran las gigantescas ruinas de templos antiguos, en parte casi deshechos, como en Selinonte, y en parte relativamente bien conservados, como en Segesto. Es en este sentido famosa la antigua *Acragas* (Agrigento, al sur de la isla) por sus cinco templos. El mayor de ellos, dedicado a

Zeus, con columnas de $16\frac{1}{3}$ metros de altas y $3\frac{1}{2}$ metros de diámetro, está muy destrozado; el de la Concordia, en cambio (figura 14), es uno de los mejor conservados de la antigüedad.

En la solemne soledad de la montaña está el pequeño templo de la Madre de los dioses (fig. 15), que ha descubierto Conze, director de las excavaciones alemanas en Pérgamo. Los peregrinos que visitaban el santuario se refugiaban, contra las borrascas y temporales de la montaña, en el albergue que en la figura aparece detrás y a la derecha del altar; éste estaba



Fig. 18.—Motivos ornamentales del Heraion, en Argos

situado delante del templo y no en el interior, como sucedía siempre en la antigüedad. El santuario, construido por Philetairos, el fundador de la dinastía de los Attálidas, permaneció en pie hasta los últimos tiempos del paganismo, en que empezó a desmoronarse.

Las figuras 19 y 20 reproducen un templo de interés especial. De su decoración escultórica proceden los *eginetas* de la gliptoteca de Munich, que son de lo más valioso que Alemania posee de la antigüedad. Furtwängler atribuye este templo a Afaia, divinidad local egineta, relacionada con Artemis.

Dada la facilidad con que pueden adquirirse fotografías del



Fig. 19.—Esquema de un templo dórico (de Afaia, en Egina). Según Furtwängler

Partenón, la obra más hermosa del orden dórico, sólo reproducimos aquí una vista de detalle, poco conocida (fig. 21).

Del Artemision de Efeso (fig. 22) se conservan tan escasos restos y en tan lamentable estado, que causa honda pena en el ánimo del espectador la destrucción de tanta belleza y magnificencia: fué destruído por los godos hacia el año 260. La columna jónica es más esbelta y ligera que la dórica; su capitel se distingue por las dos espirales o volutas que lo decoran.

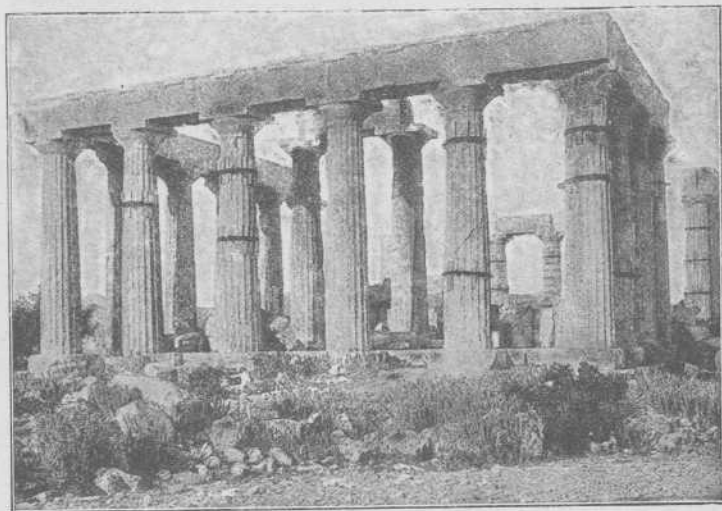


Fig. 20. —Ruinas del templo de Afaia, en Egina. Orden dórico. Principio del siglo v a. d. J. C.

El estilo corintio, con su capitel espléndidamente adornado con las hojas de acanto, no se conocía todavía en los mejores tiempos del arte griego, es decir, en el siglo v. El ejemplar más antiguo de este orden, el monumento de Lisicrates, en Atenas, data del año 335 a. d. J. C. Aun en los últimos tiempos del arte griego, este estilo se aplicó únicamente en los monumentos más ricos y grandiosos.

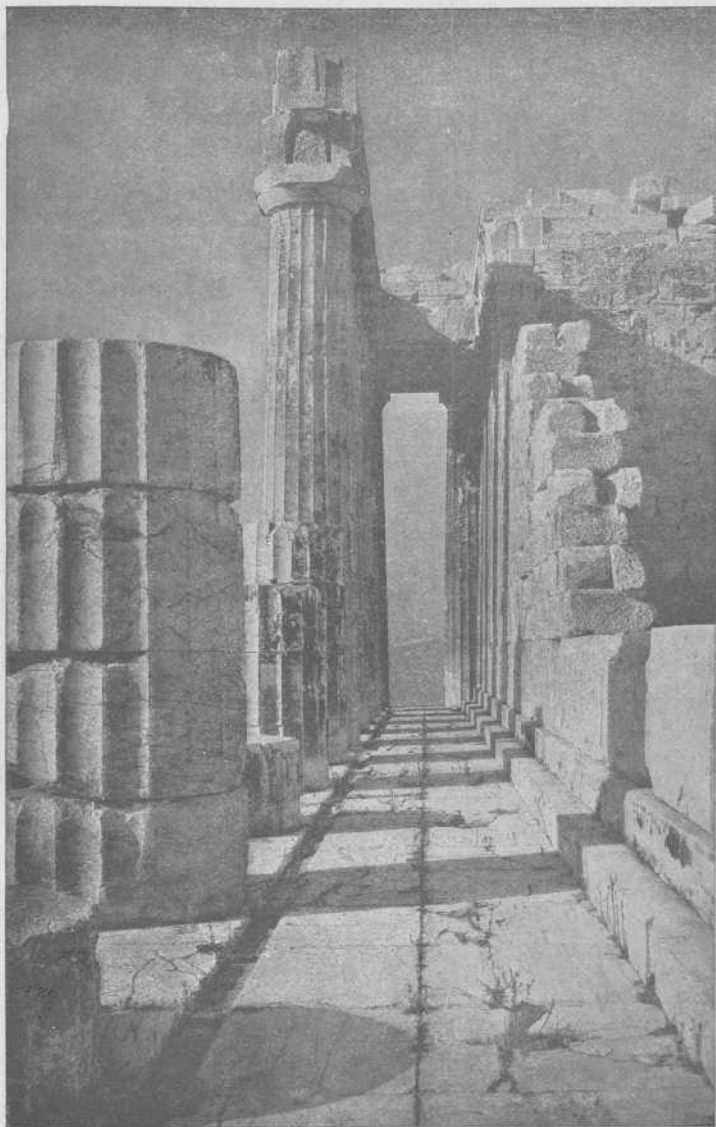


Fig. 21. — Parte del peristilo del Partenón, en la Acrópolis de Atenas, construido de 447 a 438 a. d. J. C. En su actual estado de conservación

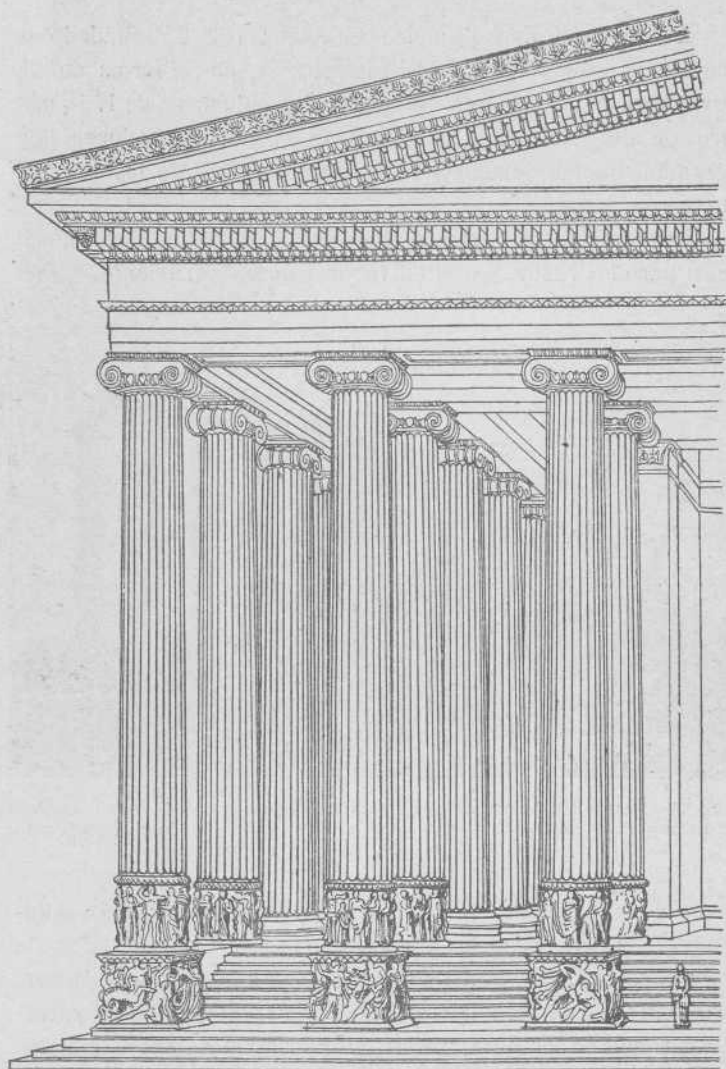


Fig. 22.—Angulo del templo de Artemis, en Efeso (Hechos de los apóstoles, 19, 24.)
Arquitectura jónica. Siglo IV a. d. J. C. Ensayo de reconstrucción, según los
restos que se encuentran en el Museo británico

El templo de Zeus olímpico, en Atenas (fig. 23), fundado en modestas proporciones por Pisistrato, es, en su forma definitiva, obra de los Césares. Sus poderosas columnas, de $17 \frac{1}{4}$ metros de alto y más de 1,5 metros de diámetro, producen hoy gran admiración, aunque sólo quedan en pie 16 de las 104 que tuvo en principio.

Los templos de Termesos (figs. 24 y 25) están hoy en ruinas, pero los restos permiten reconstruirlos fácilmente. Debe-

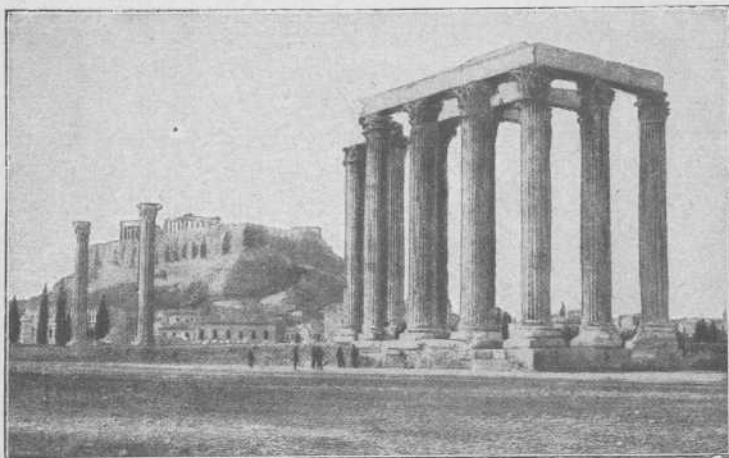


Fig. 23.—Restos del Olimpeion (templo de Zeus Olímpico), en Atenas. Columnas corintias. Primera mitad del siglo II d. d. J. C. Construido por el emperador Adriano. En el fondo se ve la Acrópolis

mos su conocimiento a las investigaciones del conde Lanckoronski. Su obra sobre las ciudades de la Pamfilia y de la Pisidia ha demostrado que estos países del Asia Menor, que apenas sonaban en la historia del arte, desplegaron un lujo arquitectónico que no hubiera podido sospecharse; asombra la intensidad de una cultura que tan magnífica repercusión tuvo en regiones tan apartadas. Aunque sólo sea por esto, tienen tales monumentos excepcional importancia, y, como los monumentos

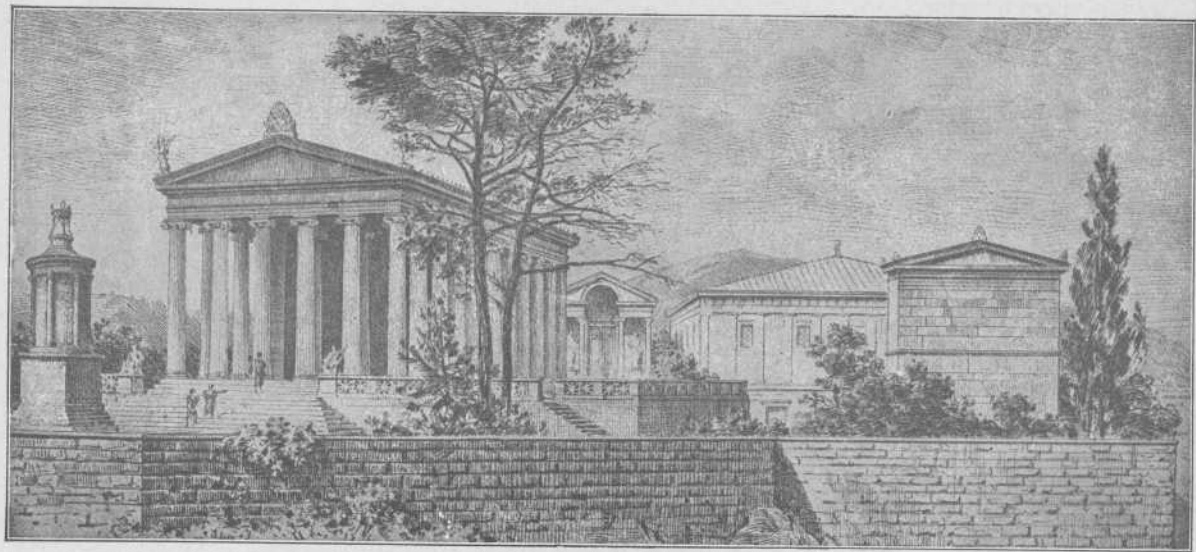


Fig. 24. — Grupo de templos en Termesso de Pisidia (Asia Menor). A la izquierda, un gran templo de orden jónico.
Epoca imperial. Reconstrucción de Niemann

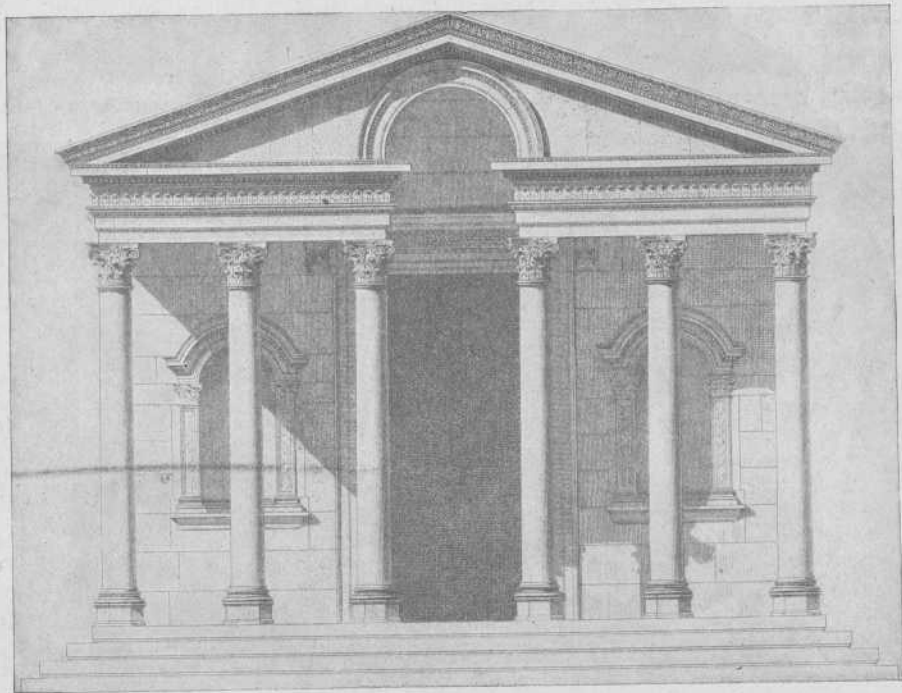


Fig. 25.—Templo corintio en Termesso de Pisidia (Asia Menor). Epoca imperial. El arco sobre las columnas centrales y los nichos del muro caracterizan la arquitectura del último período. Reconstruido por Niemann

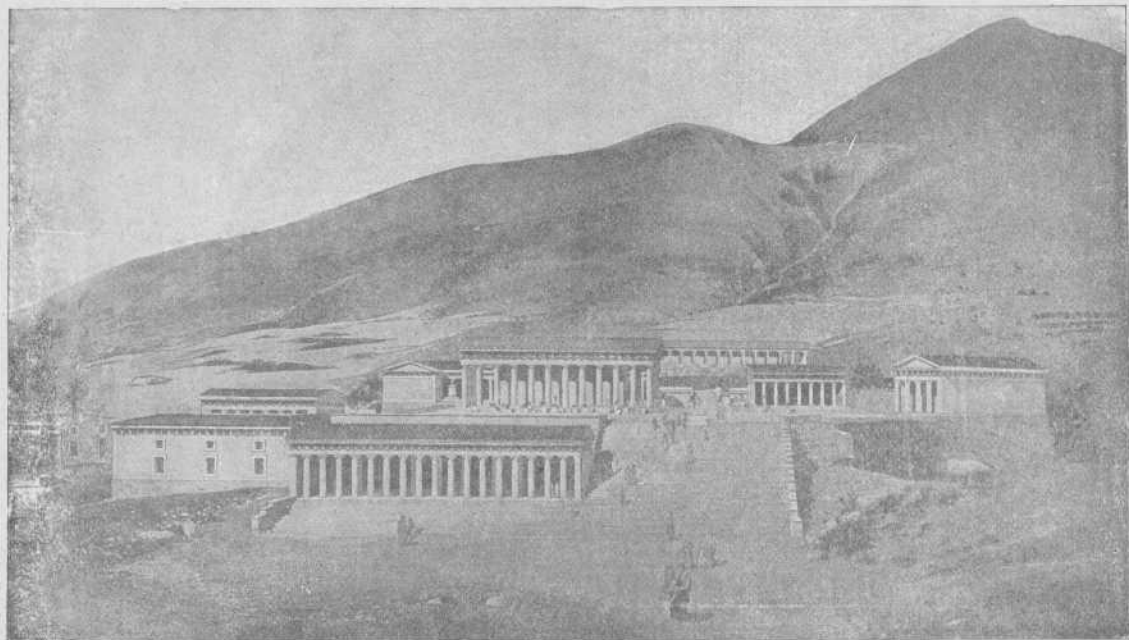


Fig. 26.—Ejemplo de un santuario (recinto de un templo): el Heraion de Argos, Reconstrucción de Waldstein

antiguos del norte de Africa, nunca serán excesivamente apreciados.

El Heraion de Argos ha sido excavado por el arqueólogo americano Waldstein. En la figura 26 puede verse en primer término, detrás del pórtico, el templo de Hera (con doce columnas en la fachada lateral) construido el año 423 a. d. J. C.: en él estaba la estatua criselefantina de Hera hecha por Policeto. En torno de este templo se agrupan otros edificios. En la figura 18 hemos reproducido algunos detalles ornamentales de este templo.



Fig. 27.—Consulta a la Pitia, en el Oráculo de Delfos. Pintura de un plato ático de la segunda mitad del siglo v a. d. J. C. Inscripciones: ΘΕΜΙΣ (Themis), ΑΙΓΕΥΣ (Aigeus). Museo de Berlín

Oráculos.—Es sabido que la sacerdotisa de Delfos se sentaba sobre un trípode, al revelar sus oráculos. La figura 27 reproduce una de estas escenas. El rey ático Egeo consulta a la Pitonisa cómo conseguiría de los dioses que le concedieran

un hijo. El nombre de la sacerdotisa es Temis (según la indicación de Hauser); pero acaso no sea la sacerdotisa, sino la diosa Temis, que, según la leyenda, inspiró antes que Apolo el oráculo de Delfos. De cualquier modo que sea, el artista pintó la escena en la misma forma en que en su tiempo se hacían las consultas a la Pitonisa. «Sentada en un trípode, la sacerdotisa medita, reconcentrando su pensamiento, con el laurel sagrado de Apolo en la mano derecha, y en la izquierda una cratera, que debemos suponer llena de agua de la fuente Castalia, que inspiraba las revelaciones».

Sacrificios.—De estas ceremonias da idea la figura 28, en que dos jóvenes adornan a los toros con cintas (*stemmata*),

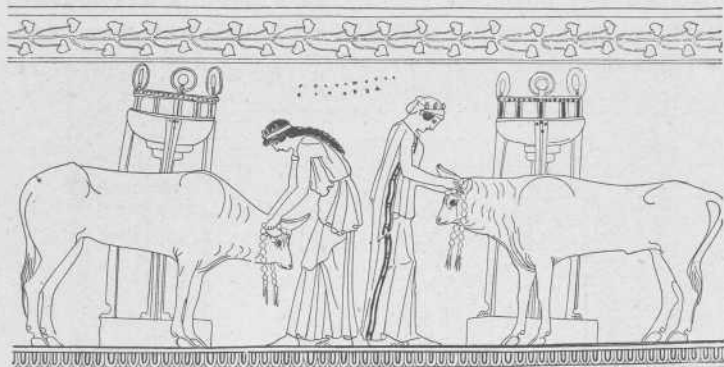


Fig. 28. — Preparación de un sacrificio. Pintura de un vaso del pintor ateniense Polignoto: mitad del siglo v a. d. J. C. Museo británico, Londres

según era costumbre antes de los sacrificios. Detrás de cada toro hay un trípode de forma ordinaria (fig. 27), cuyos pies no se cruzan, y que servirían probablemente para hervir el agua. Estos trípodes solían ser exvotos (véase la página 40). Por la reducción de la figura no puede leerse la firma del pintor, que dice así: Polignoto pintó.

Altars.—Las últimas excavaciones alemanas en Pérgamo han descubierto un amplio recinto sagrado de Demeter. Su altar

principal (fig. 29), de la época helenística, es interesante por las volutas de sus extremos.



Fig. 29.—El gran altar, en el recinto de Demeter, en Pérgamo, dedicado por Philetairos y Eumenes a la diosa, en honor de su madre Boa. (De la inscripción Φιλέταιρος καὶ Εὐμένης ὑπὲρ τῆς μητρὸς Βοῶς Δήμητρι se han conservado las 13 letras últimas: las que faltan han podido completarse con seguridad por otra inscripción hallada en el recinto de Demeter). Obsérvense las volutas o cuernos en las esquinas de la parte superior. Reconstrucción de Wilhelm Dörpfeld

Ervotos.—La figura 30 representa unas trenzas votivas. Filombroto y Aftoneto, a punto de naufragar, ofrecieron cortarse los cabellos y consagrarlos a Poseidon (Neptuno), si les

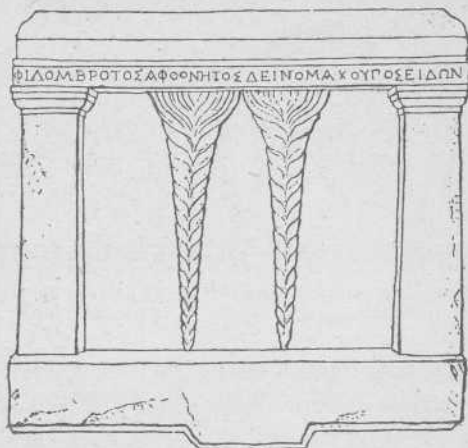


Fig. 30.—Exvoto de Filombroto y Aftoneto, hijos de Deinomaco, a Poseidon (Neptuno): trenzas. De Tebas, siglo IV a. d. J. C. Museo británico, Londres

salvaba del naufragio. Conseguida la salvación, cumplieron su promesa y además mandaron labrar unas trenzas de piedra, o se limitaron a ofrecer éstas en lugar de sus propios cabellos.

Llama la atención que estos hombres, los cuales, a juzgar por la escritura de la inscripción, no vivieron antes del fin del siglo V, llevaran todavía el pelo largo, que desaparece en el hombre hacia la mitad de este siglo. Puede suceder también que llevaran el pelo corto, y para la ofrenda mandaran esculpir las trenzas, dado el espíritu conservador de la religión.



Fig. 31. — Exvoto de Eucrates, enfermo de los ojos, a Demeter de Eleusis, siglo IV a. d. J. C. Museo nacional de Atenas.

La figura 31 representa una ofrenda de Eucrates, enfermo de los ojos, a Demeter eleusinia, venerada como diosa que curaba las enfermedades de la vista: ΔΗΜΗΤΡΙ ΕΥΚΡΑΤΗΣ. «Eucrates a Demeter». En la parte superior del exvoto está la cabeza de la diosa: los rayos simbolizan la luz de los ojos (Rubensohn).

II. Teatros

Al pie de la Acrópolis de Atenas está el teatro, que funcionaba ya en el siglo v a. d. J. C. Es un lugar de nobles emociones para el que siente el arte. De allí ha irradiado al mundo entero lo más noble y encumbrado del arte dramático: de Atenas a Roma, después a la escena de Racine y Corneille, de Shakespeare, de los grandes poetas alemanes, a Rusia, a España, a América y a Australia. Es, pues, tierra sagrada la que pisan nuestros pies, cuando visitamos el teatro de Dionisos.

La tragedia y la comedia, creadas por los griegos, nacieron en el culto a Dionisos y fueron siempre en la antigüedad actos religiosos. La asistencia al teatro no era un esparcimiento diario, sino una solemnidad de las fiestas dionisíacas; las compañías de comediantes eran en épocas posteriores *artistas dionisíacos*, οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται. El teatro llegó a su apogeo en el siglo v; *en esta época creó Atenas el drama de todos los tiempos*. Más adelante las representaciones teatrales se difundieron por todas partes, constituyendo una forma agradable del culto divino. Había teatros aun en las más pequeñas ciudades griegas.

Algunas ciudades modernas tienen hoy su teatro oficial; pero ninguno de la grandeza y magnificencia que ostentaba el de la pequeña ciudad de Priene, el cual era todo de mármol. La figura 32 reproduce, a la derecha, una parte de la gradería, en el centro la orquesta semicircular y a la izquierda lo que todavía se conserva del proscenio (escenario) y de los edificios del fondo del escenario. En la figura 33 puede verse uno de los magníficos sillones de mármol de la primera fila de asientos, destinados por un derecho especial (*proedria*) a los ciudadanos o huéspedes ilustres. A pesar de la reducción, puede observarse en la figura 32 (en el teatro se ve con toda clari-

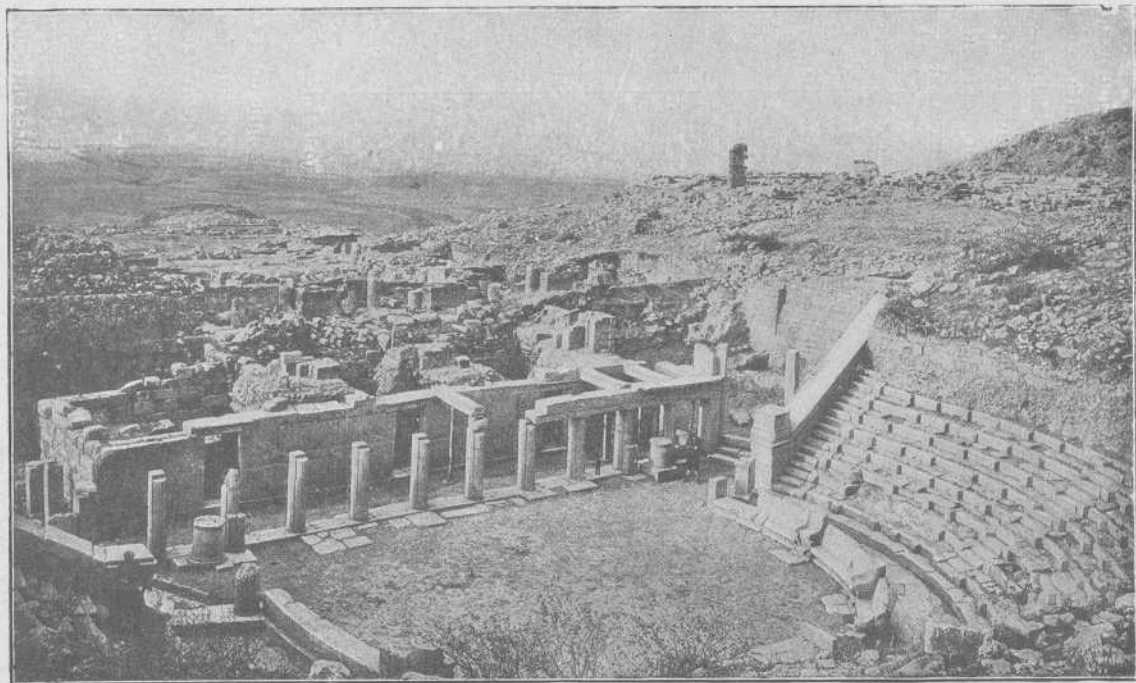


Fig. 32.—Ruinas del teatro de Priene, Asia Menor. Epoca helenística. Es el teatro helenístico mejor conservado

dad) que los actores, si habían de ser vistos por los huéspedes que disfrutaban el honor citado, tenían que representar en la orquesta, delante del proscenio. Cuando, más adelante, en la época romana y aun en la helenística, se trasladó la representación al proscenio, se construyeron en la orquesta altas plataformas para los que gozaban el honor de la proedria.

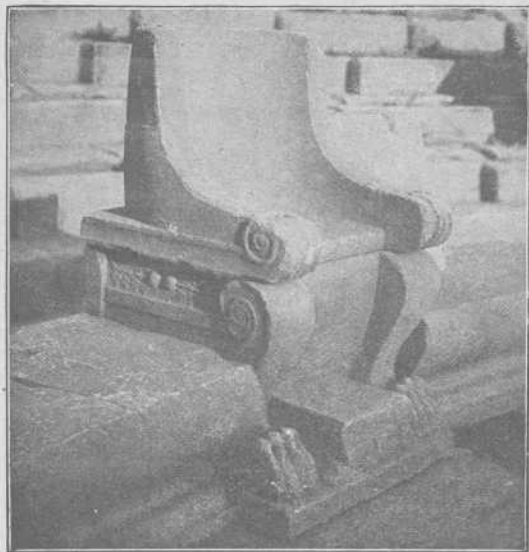


Fig. 33.—Sillón para los huéspedes ilustres, en el teatro de Priene

La figura 34 representa una escena de «Ifigenia en Táuride». En el pórtico de un templo aparece Ifigenia con una llave en la mano izquierda, al lado del antiguo simulacro de Artemis: comunica a Pylades la embajada que debe llevar a Micenas (Eurip. I, fig. 582 y sig.). A la derecha, invisibles, Apolo y Artemis. La posición oblicua de las columnas no es debida a descuido del pintor, sino a la fotografía, a causa de la forma curva de la panza del vaso. La figura 35 representa una escena cómica. Hércules (con la piel del león nemeo) trata de

raptar a una mujer, que se refugia en el altar junto a la imagen de una diosa (¿Afrodita?). A la izquierda un esclavo, y un anciano a la derecha. La figura 36 ofrece interés especial para la historia de la cultura, porque la escena del vaso demuestra cómo aparecía en las escenas cómicas Zeus, el rey de los dioses. Aunque su máscara, en conjunto, no exagera en demasía los rasgos caricaturescos, no sólo se representa sin la majestad



Fig. 34.—Escena trágica de la «Ifigenia en Táuride». De un vaso; estilo del Mediodía de Italia (siglo IV a. d. J. C.). En la Universidad de Moscú

debida, sino que la cortedad de sus piernas le da un aspecto sumamente cómico. Si entre nosotros se escarneciera la religión en esta forma, seguramente intervendría la policía; pero los griegos disfrutaban de mayor libertad. «El asunto es claro: Hércules (que se distingue por la máscara con la cabeza de león) y su acompañante, probablemente Jolaos, han de presentar sus ofrendas a Zeus. El último vierte el líquido, pero Hércules, en lugar de colocar las ofrendas sobre el altar, se

las come con todo cinismo y arrogancia en presencia de su



Fig. 35.—Escena cómica (Hércules rapta a una mujer). Parte de la pintura de un vaso. Siglo IV a. d. J. C. En el Concejo de Leontini (Sicilia)

padre Zeus, y éste se indigna, patalea y amenaza al glotón con el rayo. Su indignación aumenta al ver cómo el héroe

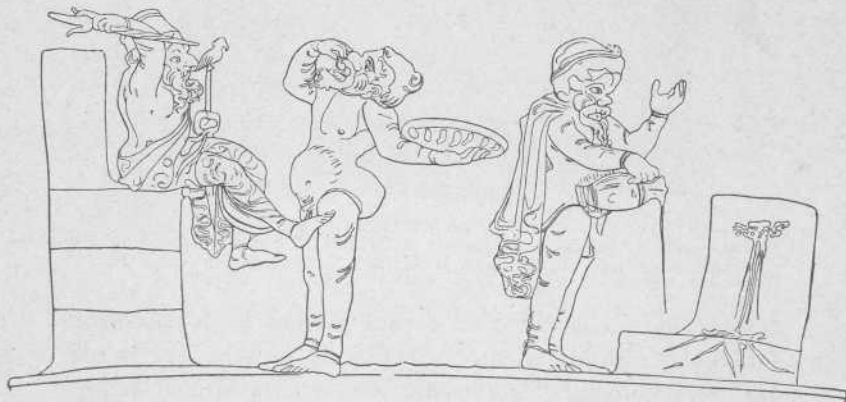


Fig. 36.—Escena cómica. Hércules (en el centro) devora los manjares que debía ofrecer a Zeus: éste, encolerizado (a la izquierda), le amenaza con el rayo; a la derecha un hombre, que vierte un líquido en una fuente. Pintura de un vaso del siglo IV a. d. J. C. En el Ermitage de San Petersburgo

oculta el plato, sin duda con el propósito de agotar las provisiones» (Heydemann).

III. Edificios públicos

Los antiguos arqueólogos buscaban principalmente en las excavaciones, obras de arte con que adornar y llenar los museos. Modernamente se excavan las ciudades enteras, no sólo para conocer el arte, sino también la civilización. Los resultados de estas investigaciones han elevado muchas veces nuestro espíritu en presencia de las obras antiguas. El ingeniero Curt Merckel dice en su gran obra sobre la técnica y la ingeniería de la antigüedad, que «las vías y calzadas, las numerosas obras hidráulicas para riegos, los puentes y puertos, y especialmente los acueductos, pueden subsistir decorosamente al lado de las obras modernas», pero que, según su juicio, «no puede decirse lo mismo de todas las obras técnicas de las ciudades antiguas». Ambas cosas, el elogio y la reserva, son justas; sin embargo, a pesar de esa reserva, el lector moderno no debe menospreciar demasiado las obras técnicas de los antiguos. Ciertamente es que las ciudades griegas eran siempre pequeñas, comparadas con las modernas, y que apenas había nunca alumbrado nocturno en las calles: son también muy escasas las huellas de la circulación rodada en las calles, tan desarrollada en nuestros días. Sin embargo, la calle arcadiana de Efeso sólo podría compararse, a pesar de no tener arbolado, con los bulevares de París, por su amplitud, por su magnificencia y por la excelencia de su pavimento; y el descubrimiento del alcantarillado de Mileto, de dimensiones «como no se han adoptado todavía en la canalización de ninguna gran ciudad moderna» (Salis), modifica el juicio de Merckel, desfavorable todavía en 1899 acerca de la importancia de los desagües. No hay para qué decir que también en la antigüedad debe distinguirse entre las ciudades grandes y las pequeñas y entre unos siglos y otros; figurémonos una ciudad alemana en 1813 y en 1913 y no se

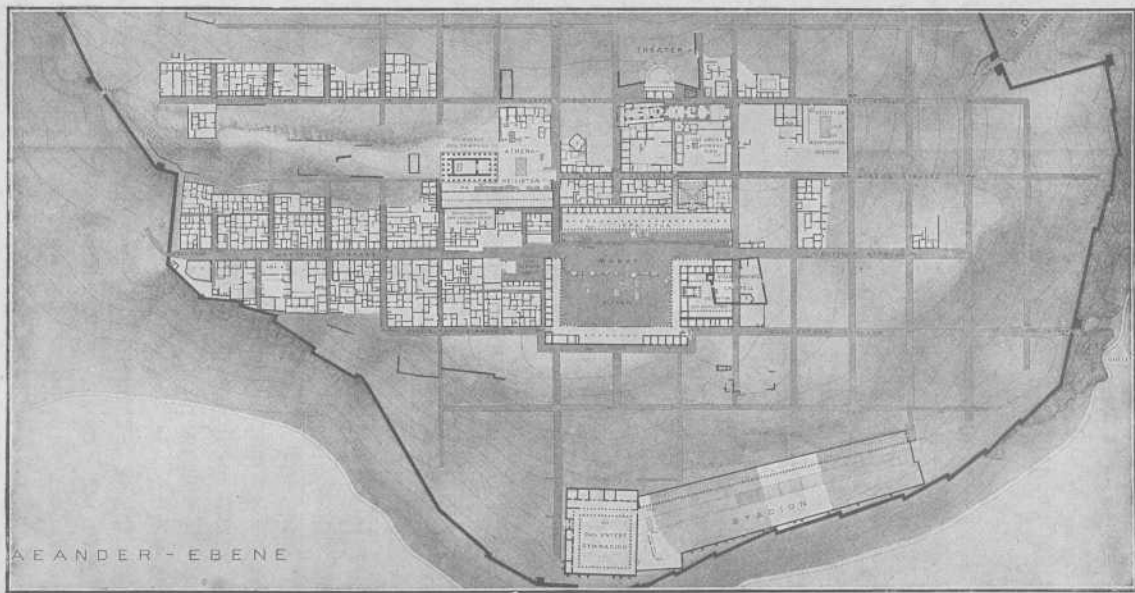


Fig. 37.—Plano de una ciudad con las calles en ángulo recto. Priene, en el Asia Menor. Epoca helenística

olvide que la historia de la civilización antigua conoció también épocas de adelantos y progresos como los que supone el siglo XIX. Por lo menos, en los últimos tiempos de la antigüedad griega existieron ciudades que un hombre moderno calificaría de grandes, aunque no en todos los aspectos.

Disposición general de las ciudades.—El plano de Priene (figura 37) nos ofrece la disposición, recibida de Oriente, de calles que se cortan en ángulo recto, como las hubo en varias ciudades griegas y en Thurium, en el sur de Italia, en el Pireo y en la Alejandría egipcia. La ejecución de este plano ofrecía en Priene no pequeñas dificultades, porque la ciudad estaba emplazada en una pendiente y las calles resultaban muy escarpadas de norte a sur, a pesar de lo cual el programa se llevó a cabo sin variación.

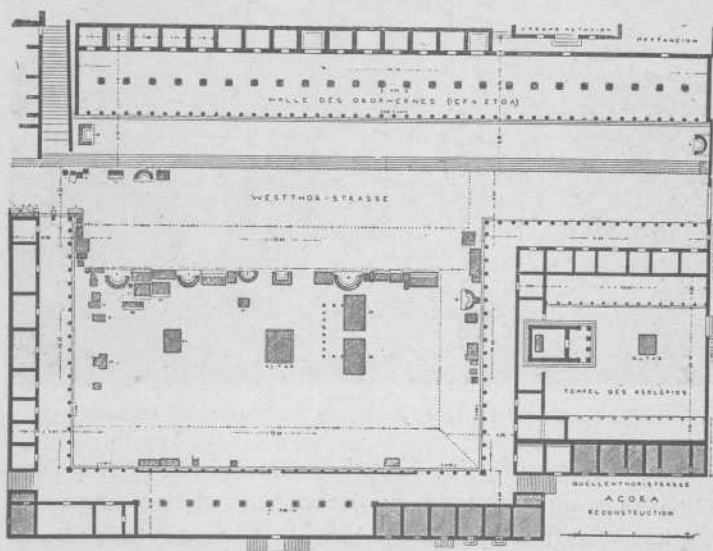


Fig. 38.—Plano del ágora (mercado) y de los edificios próximos, en Priene. Época helenística

Mercados.—En Priene, como en otras ciudades antiguas, las casas particulares eran pequeñas y sencillas, pero el mer-

cado, el *ágora* (fig. 38), era grande y magnífico. En él y en sus contornos pasaban los hombres una gran parte del día: compraban—la mujer apenas salía de casa,—se rasuraban, charlaban y politiqueaban. Un café oriental moderno, con la regalada ociosidad de sus clientes (hombres exclusivamente), recuerda en cierto aspecto la vida de un *ágora* antigua. Esta parte de la ciudad, en que tan a gusto se pasaba el tiempo, estaba magní-



Fig. 39. —Puerta del *ágora* de Atenas. De la época de Augusto

ficamente dispuesta y decorada. El *ágora* de Priene, despojada actualmente de casi toda su decoración —de las numerosas estatuas honoríficas que en ella había, sólo quedan los pedestales,—sorprende por la amplitud de su traza (75×46 m.). Ocupa el espacio de dos manzanas de casas particulares, que allí hubo en otro tiempo (véase el plano en la figura 37). En tres de sus lados estaba rodeada por pórticos de columnas. «El gran



Fig. 40. — Bulentherion (salón de sesiones con gradería en forma de teatro, pero de planta rectangular; en el centro el altar). Priene. Epoca helenística

efecto que producía no era debido a la riqueza o prodigalidad de su decoración, sino a la sobriedad y sencillez, a la excelente calidad del material y a la acabada ejecución» (Wiegand). No servía de mercado, sino que era una plaza de adorno; el verdadero mercado, muy pequeño (30×16 metros), pero suficiente para las necesidades de la ciudad, está próximo al ágora. El mercado de Atenas, cuya puerta reproduce la figura 39, servía como tal. Una inscripción de la primera mitad del siglo II d. d. J. C., que en él se conserva todavía, contiene prescripciones sobre el precio de los comestibles. El mercado se construyó desde el año 12 a. d. J. C. hasta el 2 d. d. J. C. «a expensas de C. Julio César, el divino, y del emperador Augusto, hijo de Dios». La costumbre de divinizar al hombre era en Grecia mucho más antigua que en Roma.

Concejos.—El *buleuterion* o Concejo de Priene—salón de sesiones de los representantes de la ciudad (fig. 40)—es un

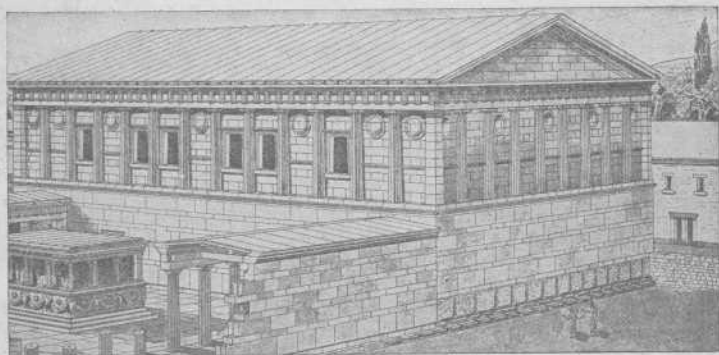


Fig. 41.—El Concejo de Mileto, Asia Menor. Reconstrucción

elocuente testimonio del antiguo sentido de la ciudadanía. El edificio, hermoso y en parte bien conservado todavía, era capaz para 640 personas: en las repúblicas modernas suelen intervenir en el gobierno mayor número de individuos. Es el ejemplar mejor conservado de un *buleuterion*. Las excavaciones alema-

nas de Mileto permitieron reconstruir también el concejo que allí había y que fué edificado, entre los años 175 y 164 a. d. J. C., para unos 500 concurrentes (fig. 41). De traza análoga, pero mucho mayor, era el *Thersilion*, así llamado por su fundador o constructor Thersilos (fig. 42). El edificio (66×52 metros) servía para las deliberaciones de los 10000 delegados de la Arca-

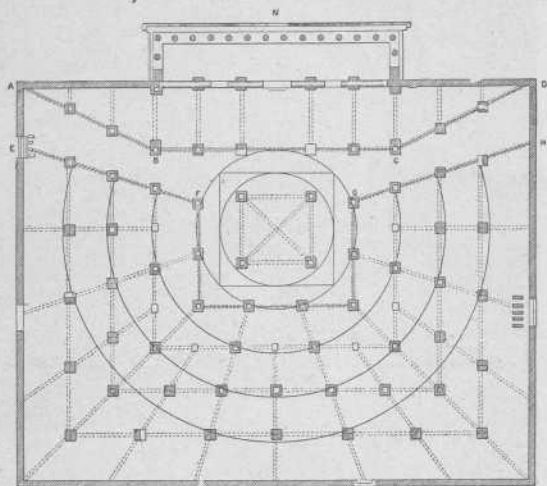


Fig. 42. — Planta del Thersilion, en Megalópolis de Arcadia; salón de sesiones cubierto, para 10000 diputados. Siglo IV a. d. J. C.

día; estaba cubierto, a pesar de sus grandes dimensiones, lo cual hacía de él una obra maestra arquitectónica. Hoy sólo se conservan, y aun en mal estado, sus cimientos; estaba emplazado al lado del teatro griego, de dobles dimensiones, en el que podían acomodarse hasta 20000 espectadores.

Fuentes, acueductos.—La provisión de agua preocupaba mucho a los antiguos. Ya en tiempo de Polícrates de Samos (525), Eupalino de Megara abrió en esta isla el famoso túnel de algo más de un metro de ancho para la conducción de las aguas, y en Atenas construyeron los pistrátidas la famosa

Enneacrunos (las nueve fuentes o la fuente de nueve caños). Los descubrimientos de fuentes antiguas (fig. 43) y las pinturas de los vasos demuestran que las fuentes o manantiales se hermoseauan arquitectónica y escultóricamente. A los caños de las fuentes se les daba la forma de una cabeza de león, y en las



Fig. 43.—Restos de la fuente mejor conservada de Priene; siglos III-II a. d. J. C.
El caño (una cabeza de león) y la pila han desaparecido

fuentes se colocaban figuras de leones, como si fueran sus simbólicos guardianes.

Las excavaciones alemanas en Pérgamo han descubierto el mayor de los acueductos antiguos de aquellos tiempos. Los naturales de esta ciudad «reunieron poco a poco las aguas de todos los manantiales que existían en varias millas a la redonda

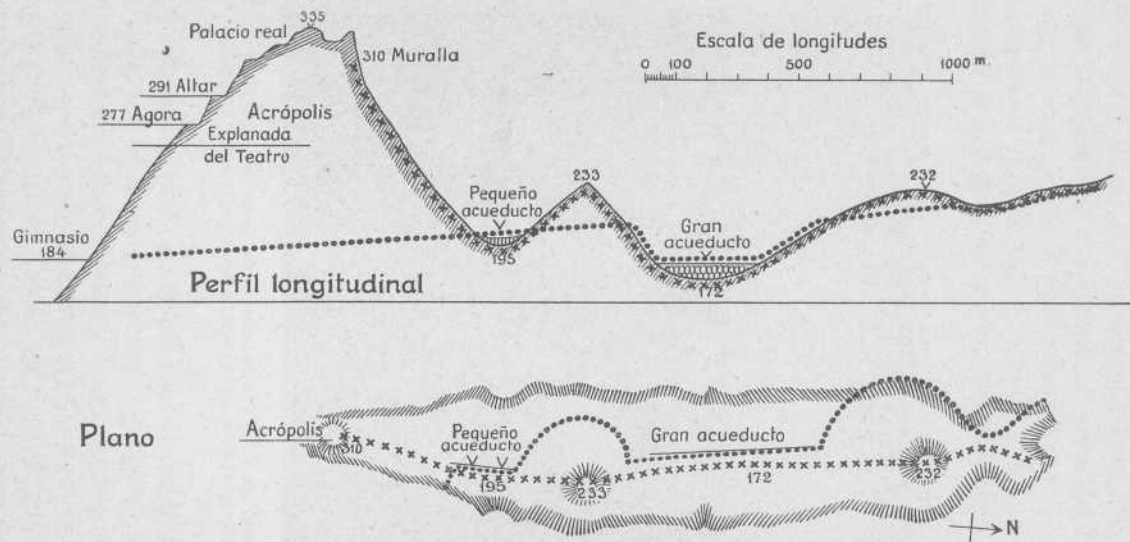


Fig. 44.—Acueducto griego a presión (xxx) y acueducto romano (·····), en Pérgamo

y las condujeron a Pérgamo» (Gräber). La tubería helenística, que, procedente del norte de la ciudad, desembocaba a la altura de la Acrópolis, y cuyo esquema reproducimos en la figura 44, ofrece el interés de ser un gran acueducto a presión: ésta, en los tubos de plomo (de unos 30 cm. de diámetro

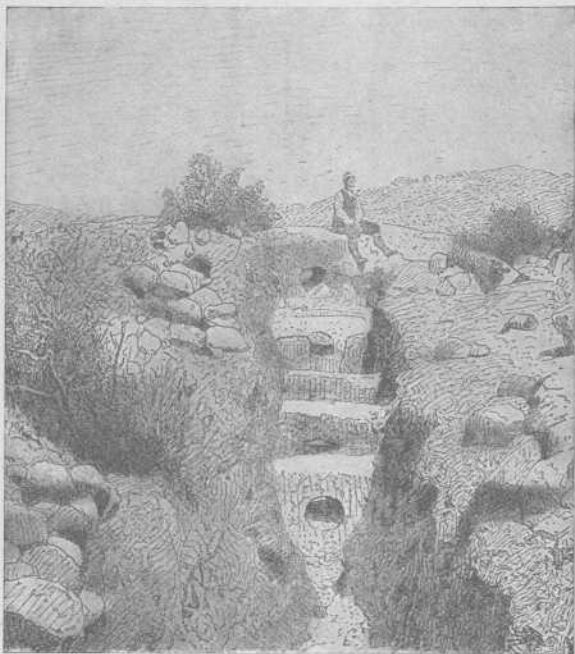


Fig 45. — Acueducto a presión de la época helenística en Pérgamo: en la fotografía se ven los agujeros por donde iba la tubería principal.

exterior) llegaba, según Gräber, a 15-20 atmósferas. Todos los tubos de plomo han desaparecido; estaban colocados en piedras agujereadas, que, colocadas a distancias determinadas, pueden verse todavía en la actualidad (fig. 45). Los acueductos a presión, descubiertos en Alatri (Roma), en Pérgamo, etc., echan por tierra la afirmación, tenazmente sostenida, de que

los antiguos no habían conocido este procedimiento, que es casi el único empleado en la actualidad. En los acueductos romanos no se empleaba generalmente el sistema de presión, porque a las dificultades de su construcción hay que agregar la mayor facilidad de las filtraciones. Por esto el acueducto romano, indicado



Fig. 46.—Reloj público (horologion, llamado hoy torre de los vientos), en Atenas. Siglo I a. d. J. C.

también en la figura 44, rodea las dos colinas (232 y 233 metros), que el acueducto a presión remontaba, y exigió la construcción de grandes obras de fábrica en las laderas de ambas. De todas maneras, también el acueducto construido por los romanos en Pérgamo es interesante, porque conduce las aguas de una fuente situada a 10 leguas de distancia. El tercero de los cinco

grandes acueductos romanos de Pérgamo procede del Soma, que dista de la ciudad 33 Km. Esto indica la solicitud con que los romanos atendían a los países de lengua griega que habían sometido, y lo mismo significan otras numerosas ruinas, descubiertas principalmente en el Asia Menor.

El famoso reloj municipal (*horologion*) de Atenas, movido por agua, estaba en comunicación con un acueducto. El reloj ha desaparecido, pero se conserva aún el edificio donde estaba, la



Fig. 47.—Dios de los aquilones (Boreas) de la torre de los vientos, Atenas

marmórea torre octogonal de los vientos (fig. 46), llamada así porque tenía en el tejado una veleta y en el exterior había, además del reloj solar, las representaciones de los ocho vientos principales, que todavía se conservan (fig. 47). El edificio era llamado en la antigüedad *horologion*, indicador de las horas. Los relieves valen poco.

Monumentos.—Además de los edificios de utilidad pública, abundaban extraordinariamente los monumentos honoríficos. Antes de la guerra se reprochaba a Alemania la excesiva pro-

digalidad de los monumentos que levantaba. Sin embargo, ningún director de un gimnasio alemán ha obtenido, por haber fundado un establecimiento de esta clase, dos estatuas de bronce, como las erigidas en Pérgamo en honor del gimnasiarca Metrodoro. Plinio nos cuenta, además, cómo en Atenas se erigieron 360 estatuas en honor de Demetrio Faléreo.

Entre los monumentos históricos es famosísima la columna

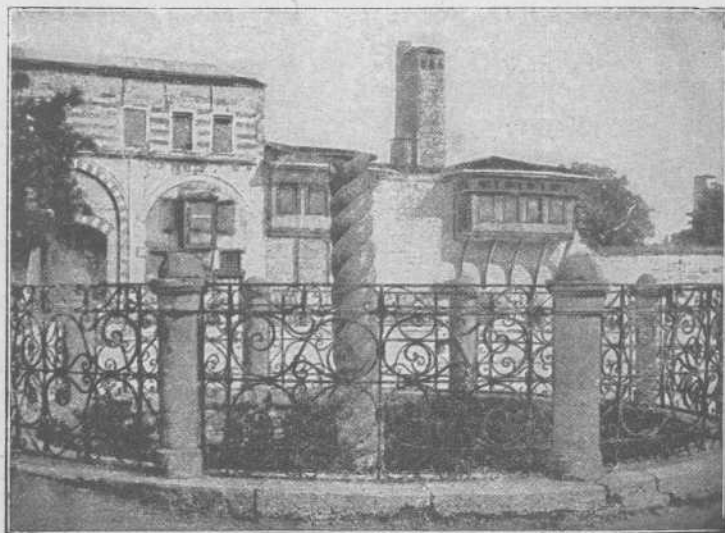


Fig. 48.—Restos de la columna délfica de las serpientes (poco posterior al año 479 a. d. J. C.). En el Atmeidan de Constantinopla

de las serpientes (fig. 48), levantada en Delfos como recuerdo de la victoria de Platea (479) y que es el más antiguo de los monumentos triunfales conservados en Europa. Constaba de tres serpientes de bronce, que, enroscadas, se encaramaban por la columna, en cuya parte superior se separaban y doblaban hacia atrás las tres cabezas, sobre las cuales descansaba un trípode de oro, que era el verdadero monumento triunfal (pág. 39). En los cuerpos de las serpientes se leían los nombres de los

pueblos que en Platea habían vencido a los bárbaros. Este monumento estuvo en Delfos ocho siglos, hasta que Constantino el Grande lo mandó trasladar a la nueva capital del Imperio, que él había fundado, considerándolo como uno de los más hermosos recuerdos de las glorias de la antigüedad. En su nuevo emplazamiento lleva diez y seis siglos. Está convertido hoy en una lamentable ruina, a pesar de lo cual lo contempla-

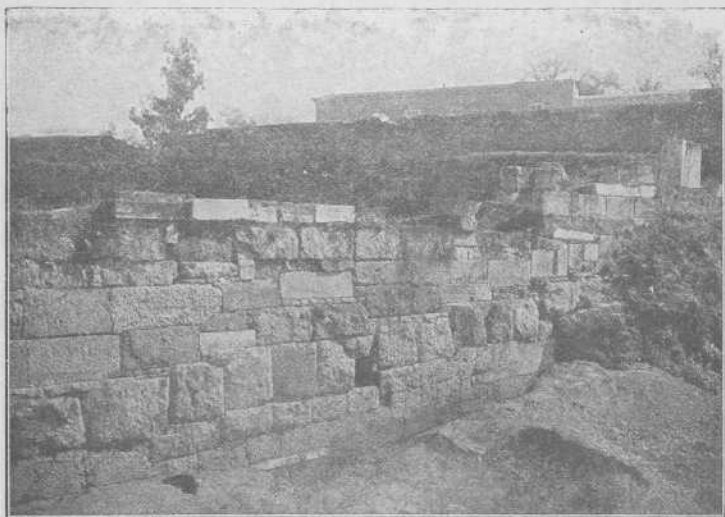


Fig. 49. — Parte de las murallas de Atenas, construídas en tiempo de Temístocles, después del año 479 a. d. J. C. En el Dípylon de Atenas

mos con veneración, como un vivo testimonio de la gran época en que, para bien de la cultura antigua, y por consiguiente de la moderna civilización europea y americana, el espíritu helénico predominó sobre el persa.

Como otro testigo de esta misma gran época, reproducimos el fragmento de las murallas de la ciudad de Atenas, levantadas rápidamente por Temístocles el año 479, que se conserva en el Dypilon (fig. 49). En ese muro se han encon-

trado las losas sepulcrales empleadas en su rápida construcción, según testimonio de los autores antiguos (Tuc., 1, 93; Corn. Nep. Them., 6). La parte superior era primitivamente de ladrillo. La parte del muro llamada antiguamente *temistocleica* es posterior. Algunos atribuyen a Conón la parte reproducida en nuestro grabado.

IV. Vida militar

Desde la guerra mundial y por la táctica de Hindenburg sabemos en los tiempos modernos lo que es una batalla envolvente. Como tipo y aun prototipo de ellas en la antigüedad, puede considerarse la batalla de Cannas, en que Aníbal envolvió al ejército romano, mucho más numeroso que el suyo. Pocos saben, sin embargo, que la victoria cartaginesa fué debida al espíritu griego, es decir, a la estrategia griega de los tiempos helenísticos. Escipión, el vencedor de Zama, salvó a Roma introduciendo esta estrategia en el ejército de labradores romanos. De esta suerte el pensamiento teórico de los griegos, es decir, su arte de la guerra, influyó en los momentos más decisivos de la historia romana y sirve todavía de modelo a la estrategia de nuestros tiempos.

Otra gloria de la táctica griega es la de haber creado en la guerra la disciplina individual, como en tiempo de paz había nacido en Grecia el derecho individual. El ejército no es una masa, como en Cannas creyeron todavía los romanos, sino que en la lucha el hombre piensa y discurre por su cuenta, en cuanto esto es posible.

Es indudable que los griegos, orgullosos siempre de su libertad, exageraron esa independencia hasta debilitar su capacidad militar. Pero los griegos no se avenían con la obediencia puramente pasiva. Las descripciones de batallas antiguas prueban cumplidamente cuán a pesar suyo se sometían a la disciplina de las masas. El ejército griego, por ejemplo, no admitía

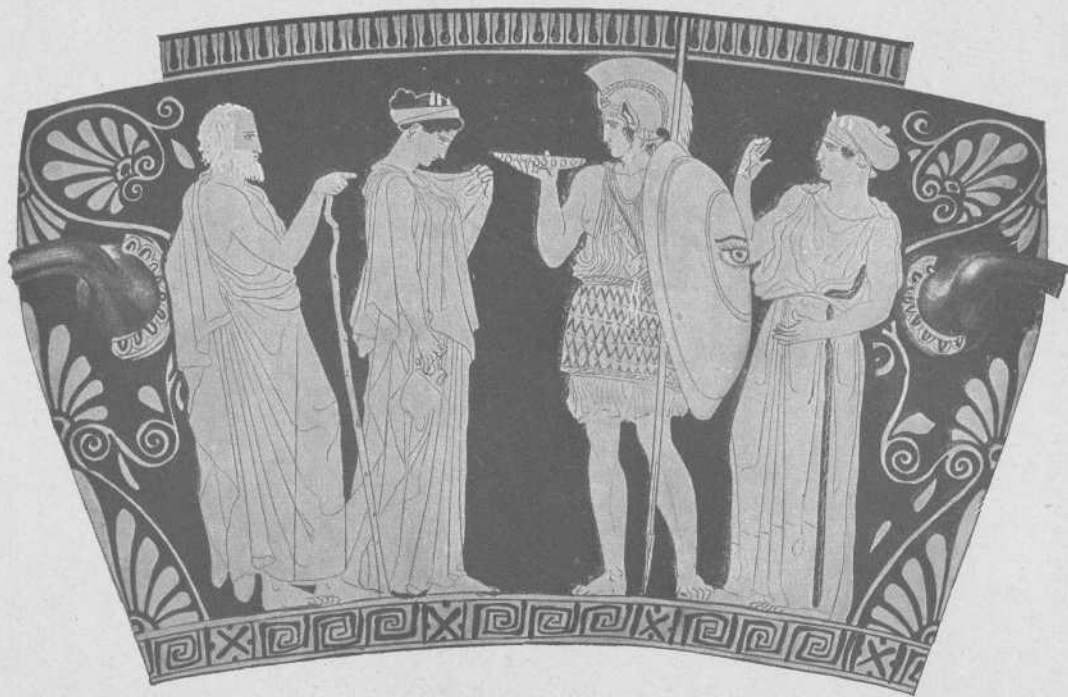


Fig. 50. - Partida de un guererro. Vaso ático del siglo v a. d J. C. Munich, Museo de artes menores de la antigua Pinacoteca

más uniformidad que la que resultaba naturalmente de la igualdad de las distintas armas. Todo lo demás lo resolvía cada uno según su juicio: las ordenanzas eran raras. En el arte griego abundan los cuadros de batallas y de guerreros, pero no hallamos una sola revista o parada militar. La representación de una larga serie de piernas, extendidas hacia adelante, es cosa de los antiguos egipcios y del arte moderno.

Es sumamente curioso que los vasos reproduzcan las escenas



Fig. 51.—Guerrero vencedor, a quien da de beber la Victoria. Vaso ático del siglo v a. d. J. C. Museo de Siracusa

militares, no por su significación o valor militar, sino por su carácter puramente humano y artístico. Furtwängler dice de la figura 50: «En ella se prescinde de todo lo individual y superfluo... El cuadro quiere representar únicamente el vigoroso contraste entre una pura y noble feminidad y el de una juventud masculina, llena de vigor y de fuerza... Este fin se

consigue con la actitud distinguida, noble, modesta y resignada de la joven.»

En la figura 51, la diosa de la victoria (Nike), con diadema, un cetro de heraldo (*queryqueion*) en la izquierda, y en la derecha un *oinochoē*, escancia el vino a un guerrero vencedor, cubierto con yelmo corintio y clámide.

La figura 52 representa la tumba de un guerrero; una estela

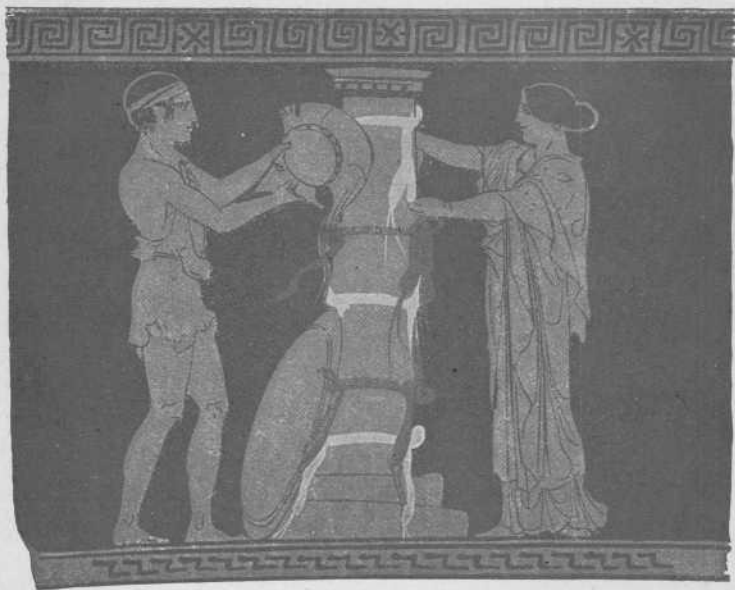


Fig. 52.—Adorno de la tumba de un guerrero. Pintura de un lequitos funerario ático, descubierto en Eretria. Siglo v a. d. J. C. Museo nacional de Atenas

funeraria en forma de columna, apoyada en un pedestal de dos cuerpos, y en la cual se apoya a su vez un escudo, es adornada por una doncella con cintas rojas oscuras y blancas: un joven coloca un yelmo sobre la columna.

V. Arquitectura privada

La casa griega no ha sido bien conocida hasta las recientes excavaciones, como las descritas en la página 47; y aun éstas nos han dado a conocer solamente casas de la época posterior a Alejandro Magno. El griego, como el romano, vivía principalmente en la calle, pero una vez en casa, se comunicaba completamente con el mundo exterior. En la casa griega se agrupaban las habitaciones en torno de un patio central, y al exterior sólo se veían los muros lisos, casi sin ventanas. Los puntos principales donde se han descubierto casas griegas son Priene, Thera, Delos y Pérgamo. En Priene, especialmente, aparece un tipo de casa en el cual el patio está cerrado en un lado por el corredor (fig. 53), en otros dos lados por habitaciones y en el norte por un pórtico abierto hacia el sur con dos pilares y dos columnas intermedias: la *prostas* o antesala. Detrás están la cámara principal, *oikos*, y otras habitaciones. Más adelante, el patio aparece rodeado en sus cuatro lados por un peristilo.

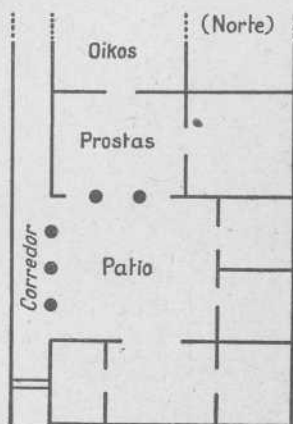


Fig. 53.—Plano de una casa de Priene

La figura 54 reproduce la transición de una casa con *prostas* a la casa con peristilo. La casa, descubierta en Olbia por Pharmakowski, conserva todavía debajo del piso superior la *prostas* con los dos pilares y las dos columnas intermedias, pero en los tres lados restantes tiene ya el peristilo. Las casas de Priene (fig. 55), aunque son, comparadas con el carácter de

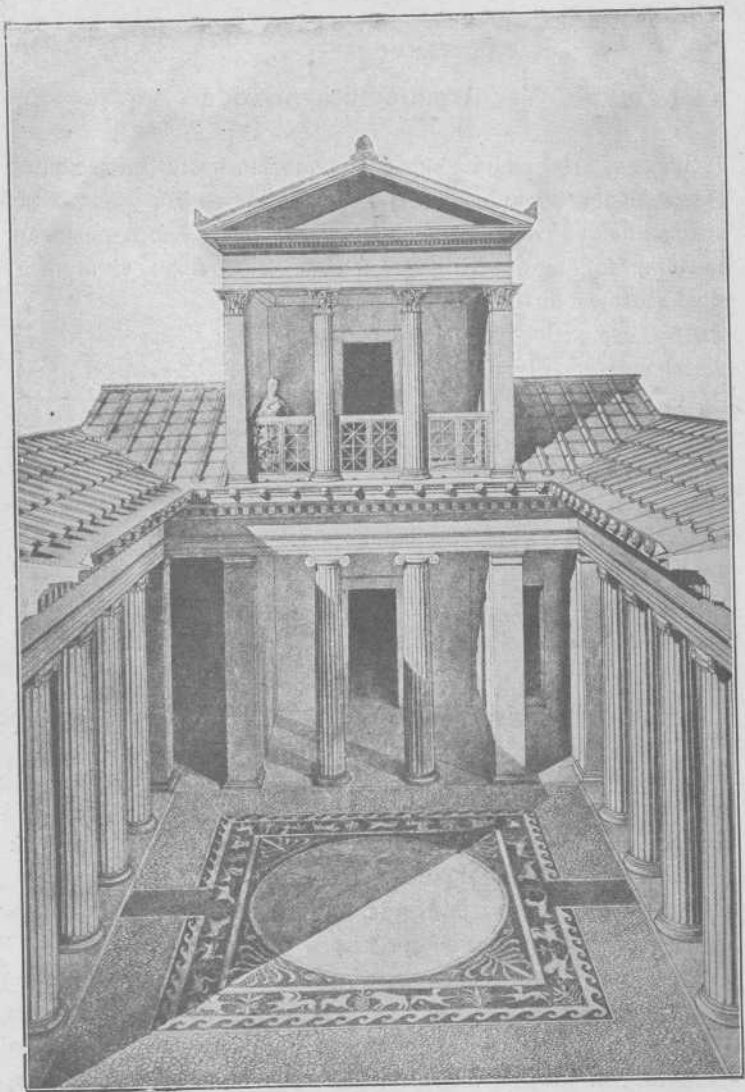


Fig. 54.—Patio de una casa particular con prostas (debajo del primer piso) y peristilo (a la derecha y a la izquierda), en Olbia, Rusia meridional. De 150 a. d. J. C.
Reconstrucción de Pharmacowski



Fig. 55.—Fachada de sillería de una casa particular, en Priene. Epoca helenística

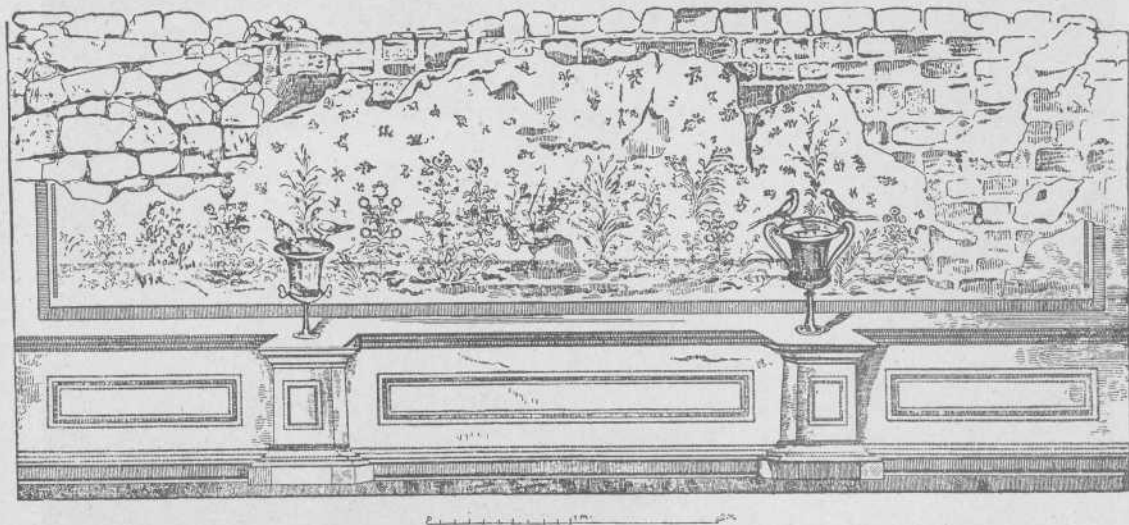


Fig. 56. — Pintura mural de la casa del cónsul Attalo, en Pérgamo. (Las consolas en perspectiva aumentaban aparentemente la profundidad de la habitación)

la ciudad (pág. 42), relativamente sencillas, tienen hacia la calle una magnífica fachada, «cuya construcción y aparejo casi pueden competir con los de los palacios florentinos del Renacimiento» (Wiegand). La casa del cónsul Attalo, descubierta en Pérgamo por Dörpfeld, es un hermoso ejemplar de la casa con peristilo. Su dueño fué hombre rico, que saboreaba los place-

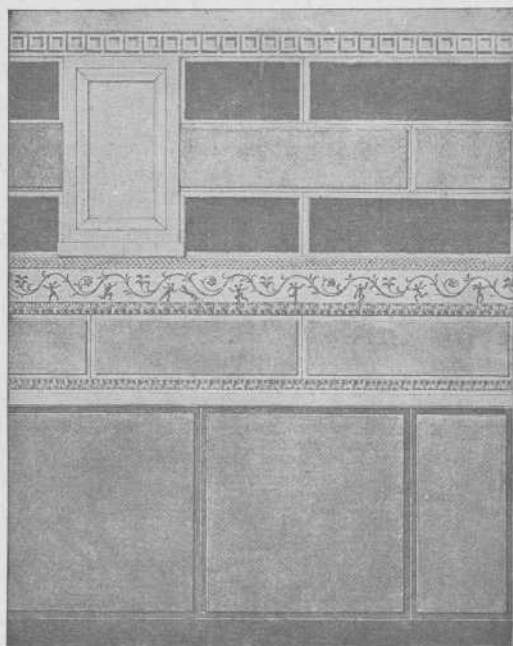


Fig. 57. —Pintura mural en una casa de Delos. (Primer estilo pompeyano, imitación de mármoles de varios colores.) Época helenística

res de la vida y adornaba su morada con obras artísticas de todas clases, entre las cuales no podían faltar las pinturas (figura 56). Las paredes están casi todas pintadas en el primer estilo pompeyano (fig. 57), imitando el revestimiento de los muros con mármoles pintados; se inician ya, sin embargo, las

formas del segundo estilo, que decora los muros con elementos arquitectónicos. La figura 58 reproduce una pintura mural de



Fig. 58.—Pintura mural en una casa de Eleusis. (Zeus parecido al de Fídias en Olimpia.) Época de Adriano

época posterior: representa a Zeus con una victoria alada en la mano derecha y el cetro en la izquierda.

VI. Arte y artes industriales

«Un arte que no tiene precedentes en la antigüedad clásica es, al menos para Europa, algo incapaz de pasar a la posteridad, hasta donde llega la previsión humana» (Antón Springer).



Fig. 59.—Afrodita arcaica, en el estilo de las *corai* de la Acrópolis. Obra jónica. Principio del siglo v a. d. J. C.
Palacio de St. Pierre. Lión

Escultura. — Podemos seguir la evolución de la plástica griega durante 1500 años, desde 1200 a. d. J. C. hasta el siglo iv d. d. J. C. De la época micénico-cretense apenas conocemos hasta ahora esculturas de bulto redondo; en el relieve, en cambio, creó este período obras tan importantes como la puerta de los leones, de Micenas. En la época siguiente, de decadencia artística, hacia el año 1000, desaparece totalmente la escultura. Hacia el siglo vii a. d. J. C. renace de nuevo con verdadera independencia, siguiendo a lo sumo en algún aspecto las huellas del arte oriental. Es interesante observar en las obras de este arte arcaico (inicial en realidad) las graves dificultades que en la representación de la figura humana encuentra un pueblo de tan admirables facultades como el griego, y la rapidez con que recorre la senda del progreso. En esto estriba la importancia de las obras de esta época, que consideradas en sí mismas son pesadas, toscas y aun infantiles. Tal sucede principalmente con las obras muy arcaicas; en cambio, las obras arcaicas próximas al siglo v ofrecen ya ciertos encantos, aun para los profanos (figs. 61 y 62).

Aun en las producciones del gran período de la escultura griega, en que Fidias y Policleto crearon sus obras (segunda mitad del siglo v) se observa un cierto encogimiento. Hay en ellas (figs. 63, 65, 69) algo áspero y displicente, casi severo; en ocasiones podría decirse algo austeramente casto, en lo cual precisamente consisten para nosotros la nobleza y los encantos de estas cabezas y de estos cuerpos. El siglo iv, por el contrario, la época de Praxiteles, Escopas y Lisipo, suele dar a las estatuas un carácter amable, los rasgos de una noble belleza clásica (figura 71); pero los movimientos del cuerpo son aún en esta época algo tímidos y embarazosos en general. Por último, la llamada época helenística, la posterior a Alejandro Magno, domina por completo el cincel y el material y posee todos los medios para representar todas las posiciones del cuerpo, todos los caracteres y todos los sentimientos del hombre; obsérvese, por ejemplo,

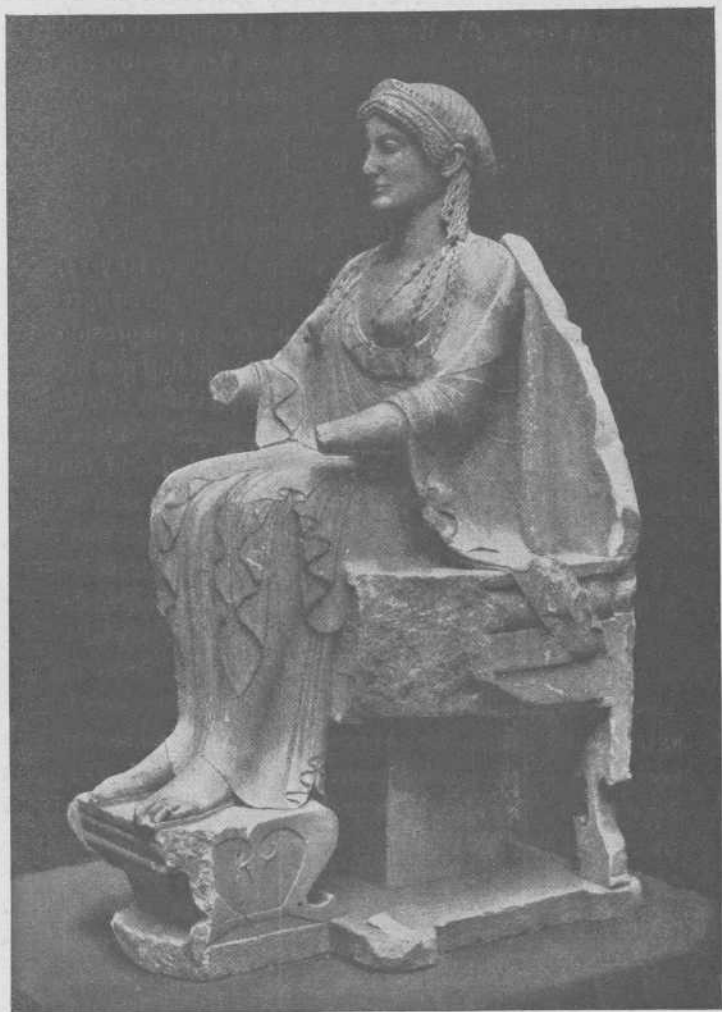


Fig. 60.—Estatua arcaica de una diosa sentada. De 480 a. d. J. C. Descubierta en Italia. Museo de Berlín

la expresión absoluta de la elegancia y distinción en la dama sentada de la figura 72. Este período se complace también en representar todas las edades del hombre. Los escultores antiguos, a quienes frecuentemente se pedían representaciones de atletas, es decir, de jóvenes desnudos, eran poco hábiles para tratar la desnudez de la mujer. En pleno siglo iv Cefisodoto reproduce en vez de la figura de un niño la de un adulto de proporciones reducidas; pero después de Alejandro la maestría técnica en esta esfera fué también completa (figs. 76 y 77).

En la época de Winckelmann, una estatua antigua se apreciaba y estimaba por sí misma y se juzgaba por la impresión que producía. Pero, con los progresos de la ciencia, hay que preguntarse siempre si estamos en presencia de una obra original del artista o de una copia antigua. Los centros artísticos más famosos de Grecia y de Asia Menor eran en la antigüedad tan visitados por las gentes cultas, como lo es Italia en nuestros días. Cuando topaban con una obra hermosa, encargaban una copia a un escultor de segunda o tercera categoría: así trabajan hoy en Italia centenares de *scarpellini*. Ya se deja entender que estos copistas alcanzarían pocas veces la perfección del original. Estas copias antiguas son, sin embargo, para nosotros los únicos substitutos posibles de los originales, perdidos con lamentable frecuencia. Antes no se pensaba en esto, y en las estatuas antiguas se admiraba únicamente la obra de arte. De puras copias está casi llena la *Tribuna* de los Uffizi, en Florencia, es decir, el local en donde se había querido reunir las piezas más preciosas de este museo; en cambio, el *idolino*, un bronce original mucho más hermoso que la réplica de la *Tribuna*, está con otros bronce del museo en un local secundario de los Uffizi.

Los arqueólogos modernos han afinado su vista en la contemplación de los originales y juzgan las estatuas antiguas de muy distinto modo que antes. La opinión pública, en cambio, se modifica muy lentamente a tenor de los adelantos cientí-

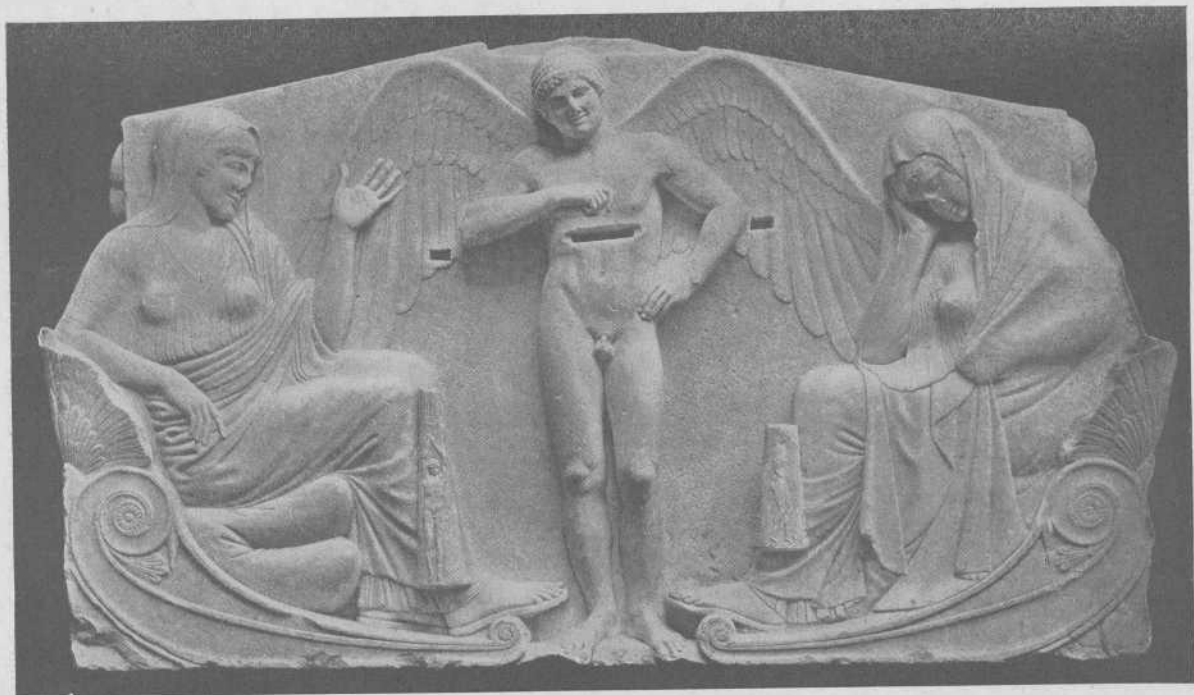


Fig. 61.—Eros con la balanza, entre dos mujeres: relieve de la primera mitad del siglo v a. d. J. C. Museo de Bellas Artes, Boston

ficos. A esto es debido que gran número de obras artísticas antiguas, estimadas en alto grado por los arqueólogos, no hayan penetrado todavía en el espíritu del público. Las figuras de esta sección reproducen algunas de aquellas obras. Un ejemplo familiar a los alemanes es la cabeza de la gliptoteca de Munich, reproducida en la figura 66. Furtwängler, director de la gliptoteca y uno de los arqueólogos más ilustres, la reprodujo en la portada de su obra popular *Einhundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München*, y en su pequeña *Beschreibung der Glyptothek* dice terminantemente: «esta cabeza es la obra más noble y perfecta que la gliptoteca posee, su máspreciado tesoro». Y, sin embargo, esta cabeza, que llegó a Munich en el año 1815, no se ha popularizado todavía como, por ejemplo, el Apolo de Belvedere o la Artemis (Diana) de Versalles, que no son más que copias. Nuestros grabados reproducen otras obras parecidas, que han sido descubiertas en recientes excavaciones y tienen, por lo tanto, un interés especial.

La obra arcaica de la figura 59 pertenece a un tipo que se ha encontrado en muchos ejemplares en las excavaciones de las ruinas de la Acrópolis de Atenas. Las estatuas atenienses llamadas *corai*, representan sacerdotisas: ésta se cree que representa a Afrodita (Venus), por la paloma, que es atributo de la diosa del amor. La manera de tratar los ojos es muy característica para el arte arcaico: el párpado superior encaja con el inferior en sus puntos de contacto, y no se destaca sobre él; la posición del brazo es angulosa, la leve sonrisa de los labios forzada. Otra de las características de las estatuas de las *corai* es el plegado de sus trajes, tan fino y menudo que el más pequeño movimiento bastaría para que en la realidad no pudieran subsistir: el tocado de la cabeza está solícitamente atendido: sobre la frente y las sienes hay artísticos rizos y la masa principal del pelo se tiende sobre la espalda, cayendo siempre tres trenzas por delante a cada lado del pecho.



Fig. 62.—Caras laterales de un monumento rectangular, de que formaba parte el relieve de la figura 61



Fig. 63.—Cabeza de Atenea. Copia antigua de una estatua de Fidias (o de Colotes ?). Segunda mitad del siglo v a. d. J. C.
Museo de Historia del Arte, Viena

En plena guerra mundial (diciembre de 1915) adquirió Alemania la diosa sentada en un trono, de la figura 60; es la última compra de una obra antigua importante que el pueblo alemán ha podido hacer. Unas sesenta personas generosas reunieron el importe del enorme precio que su dueño pedía por ella: en Francia, donde primero se ofreció la obra, no se atrevieron a hacer tan heroico sacrificio. La estatua es una de las más hermosas, si no la más hermosa, entre todas las que se conservan del arte arcaico. Los legos no podrán apreciar fácilmente su distinción y belleza extraordinarias, y por nuestra parte no nos atrevemos a exponerlas y hacerlas ver en pocas palabras.

A fines del siglo anterior se encontraron en la antigua Villa Ludovisi de Roma unos relieves (muy reproducidos desde entonces), que despertaron el entusiasmo de los arqueólogos y que al mismo tiempo plantearon graves problemas a los especialistas. La parte principal del relieve representa a Afrodita saliendo del mar, y en los relieves laterales hay dos mujeres que personifican el amor casto y el amor



Fig. 64. — Parte superior de la estela funeraria de un hombre. 500 a. d. J. C. Museo arqueológico nacional, Sofía

libre, o, según la nueva interpretación, no son dos mujeres mortales, sino la misma Afrodita entregada en un caso a los devaneos del amor, y representada como viuda doliente en el otro relieve (¿por la pérdida de Adonis?).

Cerca de éstos aparecieron otros tres relieves, que fueron



Fig. 65.—Relieve de un vaso de plata: Afrodita y Eros. Del mejor arte ático del siglo v a. d. J. C. Museo artístico de Bonn

a parar a Boston; circunstancias especiales hicieron que tardaran más en ser conocidos y que hasta hace poco tiempo no se hayan estudiado científicamente y trascendido al público (figuras 61 y 62). Tampoco hay unidad de criterio en su interpre-



Fig. 66.— Cabeza de un joven atleta vencedor. Bronce, 450 a. d. J. C. Gliptoteca de Munich

tación. Si, como es probable, los relieves de Ludovisi se refieren a Afrodita y los de Boston formaban juego con los anteriores y pertenecían a la misma obra—cosa en verdad muy discutible,—habremos de buscar también para los relieves de Boston una interpretación en el ciclo mítico de la diosa del amor, sobre todo si se tiene en cuenta que la figura principal, Eros, no puede confundirse con ninguna otra. Perséfone y Afrodita amaban al hermoso Adonis, y, según la sentencia de Zeus, debían alternar en su posesión. Eros pesa en la balanza los derechos de las diosas; Afrodita, que debe disfrutar del bello amado la mayor parte del año, está visiblemente satisfecha, mientras que Perséfone observa con dolor la decisión. El brazo de la balanza delante del pecho y la parte superior de las cuerdas han desaparecido; los platillos de la balanza están delante de las piernas de las diosas sentadas. Las dos figurillas de hombre que se ven en los platillos de la balanza, serían ambas de Adonis. El peso de las delicias del amor se encuentra también en otras ocasiones, aunque no del mismo modo que aquí. El tañedor de la lira en uno de los lados sería Adonis, y la anciana del otro lado la nodriza de la madre de Adonis, Smyrna o Myrrha, que tan activamente interviene en la historia de su nacimiento (interpretación de Franz Studniczka). Según otra interpretación, de Gisela M. A. Richter, de Boston, Eros sería el representante de Afrodita, cuando concede o niega a las mujeres mortales sus maridos, y las figuras laterales serían tipos de adoradores de Afrodita. Esta interpretación no justifica, sin embargo, la presencia de la anciana de la figura 62.

Se ha creído que los relieves de la Villa Ludovisi decorarían un trono, en el cual habría una figura de Afrodita. En los relieves de Boston se habrían conservado los restos de este trono. Pero en el caso de que los seis relieves hubieran pertenecido en la antigüedad a una misma obra, ésta hubiera sido un altar, cuyos lados estrechos (*cratentai*) hubieran decorado los relieves (Studniczka).

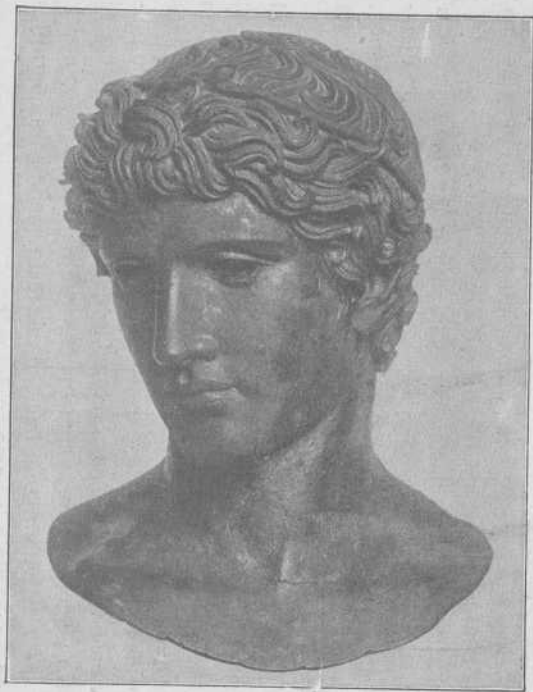


Fig. 67.—Cabeza de un joven atleta vencedor, llamado el joven de Benevento. Bronce. 400 a. d. J.C. Louvre, París.

Cualesquiera que sean el objeto del monumento y el sentido de la representación, estos relieves son creaciones importantes del espíritu artístico de los griegos. El ojo poco educado verá indudablemente en ellos algo sorprendentemente arcaico, y no todos comprenderán a primera vista, por ejemplo, que la mano izquierda de la Afrodita de Boston expresa elocuentemente la alegría al estilo de los meridionales, que aun hoy se expresan mucho y muy elocuentemente con los movimientos de las manos, como los judíos (véase la figura 151). Sólo observándolas detenidamente, se siente la belleza, algo encogida, de las obras.

La Atenea de la figura 63 pertenece ya a la gran época del siglo v. Han desaparecido los defectos del arte arcaico; los ojos están bien reproducidos; la cabeza, sin embargo, es algo severa y sombría. Se encontró en la Villa de Adriano, en Tívoli, y sería probablemente una copia de alguna estatua de Fidias, encargada por Adriano. Los ojos, el pelo y la parte superior del yelmo eran en la copia, como en el original, sobrepuestos y de distinto material.

La figura 64, estela funeraria con un hombre que acaricia a un perro, ofrece cierto paralelismo con otras obras, por ejemplo con la estela de Alxenor de Naxos, hallada en Orchomenos. El director del Museo Nacional de Sofía, Dr. Kazarow, ha tenido la atención de enviarnos una fotografía de la estela.

La plancha de plata reproducida en la figura 65 procede del mismo arte fidíaco que creó la hermosa Afrodita con su hijo en el friso del Partenón. «Sus miradas se cruzan y una expresión de intimidad indescriptible une a la madre y al hijo». No aplaudiremos bastante la idea de Rodenwaldt de haber imitado galvanoplásticamente, en la fábrica Geislingen de Württemberg, el único vaciado moderno que se conserva de esta hermosa muestra del relieve antiguo, haciendo de este modo esta magnífica pieza accesible a los amigos del arte.

La cabeza de la figura 66, a la cual nos hemos referido ya,



Fig. 68.—Fragmento de una estela funeraria: ejemplo del relieve del siglo v a. d. J. C.
Museo cretense de Heracleion

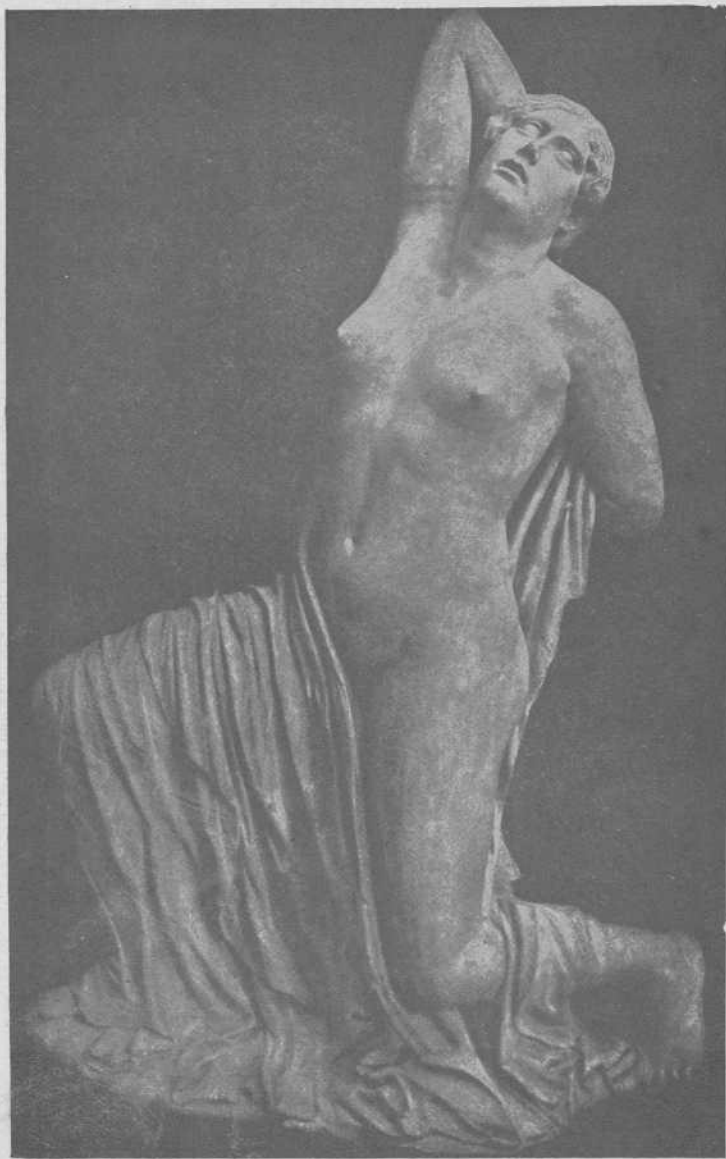


Fig. 69. —Nióbida moribunda. Mármol. De mediados del siglo v a. d. J. C. Hallada en los jardines de Salustio, en Roma; actualmente en el Real Museo Nacional Romano, Roma

Fig. 70. - Joven con un gran plato en una ceremonia religiosa (o estatua funeraria; la misma difunta o una parienta presentando ofrendas en la tumba?). Mármol de la escuela de Lisipo. (Copia de la Epithyusa de Phanis?). De Porto d'Anzio, en la Italia central. Real Museo Nacional de Roma.

«En los últimos días de diciembre de 1878, a consecuencia de una fuerte tormenta, se desplomaron unos montones de escombros entre Porto d'Anzio y el Arco muto. Parte de ellos se incendiaron. Entonces quedó al descubierto el muro posterior de una terraza muy extensa, con dos grandes nichos y una galería que conducía a una sala. En cada uno de los dos nichos había una estatua. La que aquí reproducimos cayó del de más al norte al suelo.»

(Helbig-Amelung)



pertenece a un joven vencedor en el pugilato o en alguna lucha de la palestra (cinta de vencedor, orejas hinchadas). Los ojos eran sobrepuestos, como en todas las cabezas que no los tienen hoy (figs. 60, 67, 71, 74).

Entre tantas obras hermosas y magníficas como contiene el Louvre en París, apenas hay una obra de arte que conmueva al visitante culto como la cabeza del *joven de Benevento* (figura 67). También aquí debemos lamentar que esta cabeza, *une des pièces les plus précieuses... du Louvre*, no haya adquirido ni con mucho la popularidad merecida. Perteneció a una estatua de un atleta vencedor (según indica la cinta que rodea su cabeza), oriunda de la escuela de Policleto.

El relieve de la figura 68 da idea de la noble y hermosa sencillez y serenidad de las estelas funerarias del siglo v. El espacio libre que queda delante del joven debió de estar pintado en otro tiempo.

La nióbida de la figura 69 pertenece a un grupo de un frontón, hecho del 450 al 425, del cual hay dos estatuas más en Copenhague. Las famosas nióbidas de los Uffizi de Florencia son todas copias y no pueden competir con ésta en mérito artístico.

La doncella de Anzio (fig. 70) atrae por el fervor con que se consagra a la ceremonia religiosa que está realizando: fija su mirada en los objetos destinados al acto religioso y se abstrae completamente de cuanto la rodea.

La estatua de Eros (figura 71)—podría ser Hypnos, dios del sueño—sorprende por las líneas extraordinariamente finas de su cuerpo juvenil. No es posible atribuirlo a un maestro determinado. De todas maneras, el original no puede ser anterior al siglo iv a. d. J. C.

Como ejemplo de figura de una mujer sentada, se reproduce con frecuencia la llamada Agripina del Museo del Capitolio, en Roma. Pero esta estatua es una réplica romana. Por esta razón, aunque no poseamos el original del apogeo ático del siglo v, reproducimos aquí la estatua de la colección Tor-



Fig. 71. — Estatua de bronce (Eros). Cópia de una obra del siglo IV a. d. J. C.
De un barco hundido en la antigüedad cerca de Mahedia, en Túnez.
Museo Alaoui, Túnez

lonia (fig. 72), que es una obra griega mucho más parecida al original.

El Hermes de Alcámenes (fig. 73) es de estilo arcaico, sobre todo por la disposición esquemática de sus rizos. En la



Fig. 72.—Estatua sedente de una dama distinguida. La estatua data de la época helenística y es una imitación de un original griego de la mitad del siglo v a. d. J. C.; a su vez sirvió de modelo a las llamadas estatuas de Agripina, de la época romana. Debajo del asiento hay un dogo. Colección Torlonia, Roma.

(Obsérvese la forma del asiento, que hace posible y en cierto modo impone la actitud distinguida de la dama, y compárese con su elegante ligereza la masa informe de los sillones de nuestros casinos, que serán muy cómodos, pero no son bellos. El perro es de hábil factura; soporta el cuerpo de la figura, cuyo peso difícilmente resistirían las delgadas patas marmóreas del sillón)

época de Alcámenes, discípulo de Fidias (fines del siglo v), se había abandonado esa manera de representar el pelo, que el artista conservó por motivos de orden religioso. Las número-

sas copias que de esta cabeza se hicieron en la antigüedad, demuestran su popularidad: se las conocía ya antes de los descubrimientos de Pérgamo, pero no tenían inscripción. La inscripción del ejemplar de Pérgamo prueba que debe atribuirse a

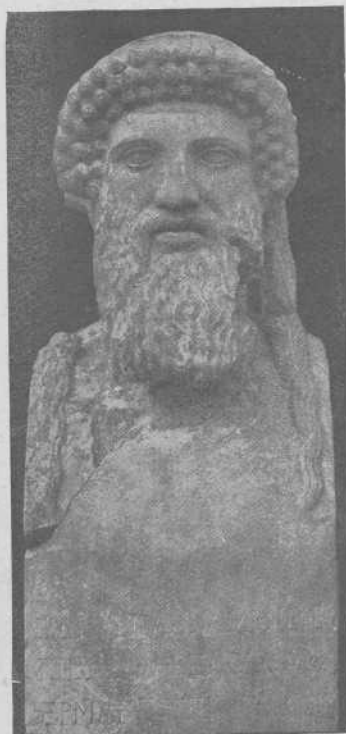


Fig. 73. —Hermes. Cópia antigua de un Hermes de Alcámenes. Siglo v a. d. J. C. Encontrado en Pérgamo, durante las excavaciones alemanas. Museo Imperial Otomano de Constantinopla.



Fig. 74. —Dionisos (Baco). Hermes de bronce con la firma de Boëthos. Epoca helenística. Hallado en un barco hundido cerca de Mahedía, en Túnez. Museo Alaoui, Túnez.

Alcámenes, en quien nadie había pensado por los caracteres de arcaísmo que ofrece la obra. Algunos quieren explicar el estilo arcaico del Hermes, diciendo que Alcámenes vivió hacia

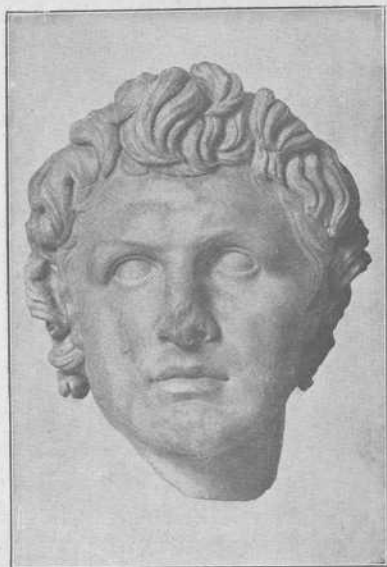


Fig. 75.— Retrato. Attalo I de Pérgamo o Seleuco Nicator; arriba con el pelo primitivo (destrozado después), abajo retocado y con los rizos añadidos. Epoca helenística. Museo de Berlín

la mitad del siglo v. Hay, en efecto, una tradición según la cual fué el autor de un frontón de Olimpia, obra de esta época. La copia de Pérgamo data de los siglos II o III d. d. J. C.; en épocas avanzadas se imitaron muchas veces las obras arcaicas. En cierto modo pudiera compararse con esto la moda de hace cuarenta años en Alemania, según la cual todo el mobiliario y



Fig. 76.—Cabeza de niño (Eros?). Epoca helenístico-romana. Gliptoteca de Munich

ajuar habían de ser como los de la Alemania antigua, o como aquellos buenos patriotas creían que habían sido los antiguos muebles alemanes. El Dionisos de Boëthos (fig. 74) es, por la manera de tratar la barba y el cabello, más arcaico todavía que el Hermes de Alcámenes, y sin embargo no es, como la última obra citada, arcaica, sino arcaizante (que imita las formas anti-

guas). Boëthos, autor de esta obra, como consta por la inscripción, vivió después de Alejandro Magno.

De la figura 75 dice un investigador de los retratos antiguos: «En su concepción primitiva, esta cabeza tenía el pelo dispuesto en forma sencilla y reposada, pero más adelante se colocó en torno de la frente una corona de espléndidos y movi-



Fig. 77.—Cabeza de Eros. Copia antigua de un original del siglo iv (de Lisipo?). Propiedad de la señora de Bioncourt, París

dos rizos. La dulzura y suavidad de la primera forma se trocó, después de la modificación, en un acento fuerte y vigoroso: desaparecen los rasgos arcaicos y la expresión adquiere una fuerza imprevista e imponente. El caso es instructivo y característico en el proceso de la creación artística de los griegos: no fueron circunstancias exteriores ni caprichos de la moda,

sino razones artísticas de suma delicadeza las que determinaron la segunda disposición de este retrato» (Antón Hekler). No estará de más recordar aquí que entre los romanos se modificaba frecuentemente el peinado de las estatuas, sin más motivo que los cambios de la moda.

La figura 76 es una joya de la escultura antigua, que Ale-



Fig. 78.—Busto, de terracota, de una joven. Pintado antes. De Priene, Epoca helenística. Museo de Berlín.

mania posee y que no es aún debidamente estimada. Furtwängler dice de ella que es una obra dotada de extraordinarios encantos. El original es indudablemente la más perfecta imagen de un verdadero niño con toda la delicadeza de la infancia.

La cabecita de París (fig. 77) perteneció a un Eros que tendía el arco, y es una de las réplicas mejor conservadas de un original de bronce, perdido: indudablemente de Lisipo (tiempo de Alejandro Magno).

El busto de arcilla de Priene (fig. 78) pertenece «a lo más bella y grandiosamente concebido que se conserva de la antigua plástica, en arcilla» (Winnefeld). En nuestro grabado, la mirada resulta excesivamente rígida: la cabeza ganaría mucho si estuviera algo inclinada. El busto es interesante y típico por su forma. Los bustos con el cuerpo sencillamente cortado debajo del pecho han sido muy corrientes a partir del Renacimiento, pero se hacían ya en los tiempos antiguos y se les daba el nombre de *protomai*.

Pintura.—Los antiguos ensalzaban a sus pintores más que a sus escultores. Bastaría ya este testimonio para que admitiéramos hasta cierto grado la belleza de sus obras. Según Plinio, Cesar pagó por un cuadro de Timomaco 370000 marcos, y Attalo, por otro de Arístides tebano, 470000. Todas las grandes obras de la pintura antigua han desaparecido, y lo que se conserva es producto de las artes industriales; pero la belleza de estas últimas producciones (1) indica, sin embargo, la alta perfección artística que debió alcanzar la pintura antigua. Aun muchas de las obras de las artes menores, como la pintura de vasos, que jamás merecieron una palabra de los antiguos escritores de arte, resultan encantadoras; los grandes pintores de vasos se sentían orgullosos de sus obras y las firmaban; alguna que otra vez agregaban con ingenuidad algún elogio como éste: «*καλῶς ναίχι*; hermosa; no?».

En la página 69 hemos hablado ya de la pintura mural. La pintura de retratos tuvo seguramente importancia. En Egipto se cubría alguna vez la cabeza de la momia con un retrato pin-

(1) El más hermoso de todos los cuadros antiguos es el descubierto, hace unos diez años, en la casa Item de Pompeya; que nosotros sepamos, no se ha publicado y analizado científicamente, pero los que visitan Pompeya pueden verlo mediante un permiso, que se concede fácilmente.

tado. Estos retratos, ejecutados en forma muy parecida a la manera griega, se han encontrado principalmente en el Fayum, comarca del alto Egipto, en la ribera occidental del Nilo, y han sido introducidos en el comercio artístico por Graf y sus herederos. Todos estos retratos proceden de la época del Imperio. Uno de los más hermosos retratos del Fayum, el de Alina, mujer en la madurez de su edad, que está en el Museo de Berlín, se ha popularizado mucho. En la figura 79 se reproduce un retrato poco conocido.



Fig. 79. — Retrato de mujer, de madera pintada. Museo Egipcio. Cairo

Cerámica.—Para el conocimiento de la civilización y del arte helénicos, el estudio de los vasos tiene tal importancia, que forma una parte especial de la Arqueología. Hoy se estudian

toda clase de vasos antiguos, y no sólo los que nosotros designaríamos con este nombre, pues la palabra latina *vas* (vaso) significa también el servicio de la cocina (vajilla) y el de mesa.

Nuestra época, que hace la vajilla de hoja de lata, hierro, níquel, madera, etc., no puede comprender fácilmente la cantidad fabulosa de vasos de arcilla que antiguamente se consumía. Entre las ciudades en ruinas, la de Tell-el-Amarna, en Egipto, ofrece en este aspecto un interés especial; esta resi-

dencia de Amenofis IV fué habitada casi únicamente durante su gobierno, y, sin embargo, el suelo está materialmente lleno de millares y millares de fragmentos de cerámica.

En la antigüedad variaban con frecuencia la forma y el modo de fabricar los vasos. En un mismo lugar se comprueban a veces progresos técnicos de una rapidez asombrosa; así, los centros productores dominaban entonces durante largo tiempo el mercado de la cerámica. Ha sido preciso un trabajo largo, penoso y no siempre fecundo, para fijar las variedades innumerables de los vasos antiguos por la preparación y el color de la arcilla, por la pintura y forma de los vasos, por el lugar y época de su fabricación.

El estudio de los vasos antiguos tiene gran importancia cronológica. Determinados fragmentos de vasos se encuentran en todas las excavaciones. Casi siempre puede precisarse la fecha, y esto facilita extraordinariamente la fijación del tiempo para otros objetos descubiertos junto a los vasos y cuya época quedaría, sin éstos, completamente ignorada. Los descubrimientos de vasos permiten conocer además la extensión del comercio (1) y de la civilización de cada pueblo. Los millares de vasos áticos hallados en Toscana indican muy estrechas relaciones entre el Atica y la Etruria, sobre las cuales nada dice la literatura. La Tripolitania (Cirenaica antigua), abierta recientemente al comercio universal por la conquista de los italianos, se nos presenta por sus vasos de estilo griego en estrechas relaciones con la Laconia. Los fabricantes griegos de la última época exportaban en grandes cantidades sus productos hacia occidente y ponían en los vasos su firma con caracteres latinos.

La importancia principal de los vasos consiste en sus representaciones figuradas. El griego, amante de la forma, decoraba sus vasos, aun los de uso diario, con escenas o cuadros

(1) El lugar del descubrimiento de los vasos antiguos, indicado frecuentemente en las publicaciones, no es indiferente, pero tiene menos valor que el saber el lugar de su fabricación, que no siempre coincide con el de su descubrimiento.



Fig. 80. — Lucha de las amazonas. Parte de un grande y hermoso vaso ático del siglo v a. d. J. C. Museo Nacional, Nápoles

de cuanto al hombre podía interesar. En ellos podemos contemplar escenas de la vida antigua, reproducidas con una variedad y perfección sin ejemplo; ningún otro pueblo, si prescindimos del Egipto en sus tumbas, nos ha legado una representación tan completa de su civilización. Los juegos infantiles, la vida en la escuela y en el gimnasio, el tocado, las bodas, las luchas, los certámenes de los juegos nacionales, las orgías y banquetes, los oficios manuales, la vida agrícola, los enterramientos y las tumbas, todo lo han representado estos infatigables pintores (1).

La pintura de vasos era corriente en Grecia desde los tiempos más remotos. En el siglo v. a. d. J. C. la cerámica ática excluyó la posibilidad de toda concurrencia: después de la desastrosa guerra del Peloponeso, el Mediodía de Italia se convirtió en el centro de la cerámica pintada. Hacia el año 300 a. d. J. C. cesó bruscamente su fabricación: a partir de entonces, casi se usaron sólo vasos sin pintar. La decadencia de esta hermosa técnica se atribuye a que la pintura de los vasos no podía rivalizar ya con las obras cada día más numerosas de la gran pintura, y al uso cada vez más frecuente de la vajilla de plata, fomentada por el incremento de la riqueza.

Los pintores de vasos griegos eran siempre obreros manuales, pero a veces se convertían en verdaderos maestros de la composición, y, lo que era más admirable, del dibujo lineal. No todo estaba pintado sin esfuerzo y sin más preparación que la maestría genial en la reproducción de las formas, como a primera vista parece: una observación detenida permite descubrir muchas veces un boceto previo; pero sea como quiera, aquellas obras producen siempre admiración.

A la importancia artística de la pintura hay que agregar la de la forma. Mientras que el dibujo de las grandes obras de

(1) A diferencia del arte asiático oriental, los paisajes son muy raros en los vasos griegos y nunca se representan como elemento capital de la pintura. Un árbol, un suelo rocoso, una fuente, bastan para representar la región en que viven los personajes.



Fig. 81.—Gigantomaquia. Parte de una pintura de un vaso ático: fines del siglo v a. d. J. C. Del alfarero Erginos y del pintor Aristófanes. Museo de Berlín

la cerámica antigua se ha considerado casi como inimitable, hasta el punto de que suelen resultar desdichadas las imitaciones modernas, las formas de los vasos antiguos, con sus líneas ligeramente ondulantes y sus graciosas asas, han influido mucho en la cerámica moderna.

Es cierto que las colecciones de vasos de nuestros grandes museos son mucho menos visitadas que las de escultura, y que hasta los libros que tratan de las antigüedades griegas prestan en general escasa atención a la cerámica. Una vez más debemos lamentar que obras importantísimas del arte antiguo sean inmediatamente desconocidas del público culto. Desgraciadamente hemos de fracasar también por nuestra parte en el deseo de acomodar a las escasas proporciones de esta obrita algunas de las grandes y hermosas pinturas de los vasos.

El vaso que representa la lucha de las amazonas (fig. 80), obra del buen estilo, es una «de las creaciones más grandiosas y mejor conservadas que de la cerámica griega poseemos» (Furtwängler).

La figura 81 reproduce pictóricamente el tema del friso del gran altar de Pérgamo. En la mitad reproducida pelean, de izquierda a derecha, Artemis (con las antorchas encendidas) contra Gaion, Zeus (con el rayo) contra Porphyryon, Atenea (con lanza y la égida en el brazo izquierdo) contra E(n)quelados.

En la figura 82, Cástor y Pólux, hijos de Zeus (*Dios curioi*) o de Tindareo (tindáridas), roban a Idas y Linceus, hijos de Afareo (afareidas), sus esposas, Hilaeira y Phoibe, hijas de Leucipo (leucípidas). Esta aventura se representa frecuentemente en los vasos y en los sarcófagos. En la parte superior, de izquierda a derecha, un compañero de los Dioscuros espera con el carro: uno de ellos se ha apoderado de una leucípida. Una compañera de la raptada huye despavorida. Afrodita y Eros contemplan el rapto. En la zona inferior, a la izquierda, Atenea; a la derecha, el rapto de otra leucípida. Las compañeras corren



Fig. 82.—Rapto de las leucip' das. Vaso de estilo del Mediodía de Italia (siglo IV a. d. J. C.). Colección Jatta, en Ruvo



Fig. 83.—Ariadna con Dionisos, ambos en la plenitud de su juvenil belleza; a la izquierda Sileno y a la derecha una ménada con un cervatillo. Vaso del Mediodía de Italia (siglo iv a. d. J. C.). Museo de Perugia

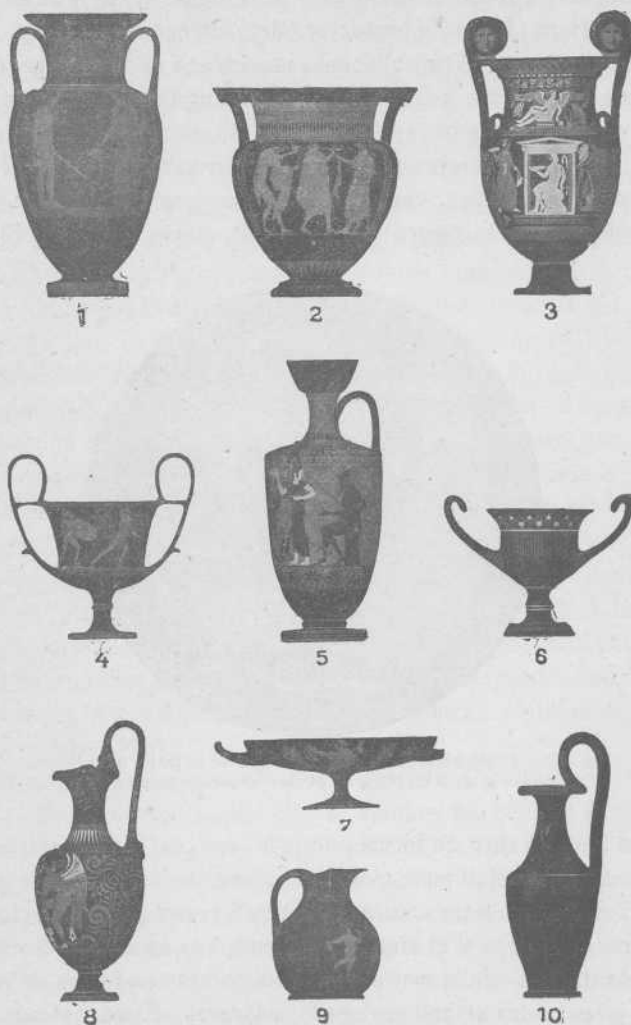


Fig. 84. - Formas de vasos

asustadas en todas direcciones o se refugian junto a un simulacro de Hera (Juno), la protectora del matrimonio legal.

En la figura 83 reproducimos una escena de otro vaso, cuya forma de conjunto puede verse en un ángulo del grabado. Al pie de éste damos la explicación del asunto representado.

La figura 84 reproduce diversas formas de vasos. El número 1 es un ánfora, vaso de doble asa, generalmente de gran tamaño (véase la figura 83, izquierda, parte inferior). El nú-



Fig. 85. — Plato para pescado. Cerámica de la Italia meridional. Siglo IV a. d. J. C. Madrid, Museo arqueológico nacional

mero 2 es un vaso de forma parecida, del cual podía extraerse cómodamente el líquido por la anchura de su boca: en griego *κρατήρ*, en latín *crater* (cratera): vaso para mezclar y refrescar el agua y el vino. El número 3 es un ánfora de fabricación italiana (Italia meridional) con las asas en forma de volutas, a las cuales se han agregado máscaras. Estas ánforas del Mediodía de Italia tienen a veces más de un metro de altura y están bellamente pintadas; vasos muy hermosos de éstos se encuentran en la antigua Pinacoteca de Munich. Los núme-

ros 4, 6 y 7 son copas para beber, las de los números 4 y 6 formas del *κάνθαρος* (cántaro; véase también la figura 83 a la izquierda). El número 7 es un quilib (κόλις); las asas de estos vasos solían ser delicadas y se prefería cogerlos por el pie (fig. 91). En el que aquí reproducimos (número 7) el asa derecha está rota en parte y debemos figurárnosla como la izquierda. El número 5 es un *lequitos* (λεγκυθος), frasco para aceite. Sobre el objeto que se persigue al hacer el cuello estrecho, véase la página 15; en las vinagreras, que todavía se usan en el Mediodía, la abertura del frasco del aceite suele ser más estrecha que la de la vinagrera, cosa en que no se fijan en los países del norte, por el escaso uso que hacen del aceite. Los antiguos lequitos no servían para el aceite de mesa, sino como frascos de perfumes. Algunas veces tienen la panza más delgada que la del número 5, y entonces son aún más bellos. Los números 8-10 son jarras: las del vino se llamaban *oinochóē* (figura 51). Además de los vasos citados, hay otros muchos, que llevaban distintos nombres: vasos para conservar líquidos (pithoi), para transportar el agua de las fuentes (hidrias), botellas, pozales, platos, fuentes para pescado (fig. 85), tazas, etc., pero no jofainas. Las formas de los vasos conservados son muy numerosas. En la figura 84 sólo se reproducen algunos de los tipos más corrientes.

Monedas y piedras talladas.—La invención de la moneda, una de las más importantes que el hombre ha llevado a cabo, es relativamente moderna (siglo VII a. d. J. C.). Débese a los lidios, pueblo en que abundaba el oro. La antigüedad griega creó la unidad monetaria conforme a la cual cuentan hoy sus millones los belgas, búlgaros, finlandeses, franceses, griegos, italianos, rumanos, suizos, servios y españoles: el dracma (peseta). Las monedas más antiguas de Grecia están a menudo mal hechas y aun en sus buenos tiempos se concedió poca importancia a los rebordes, lisos y completamente redondos. En cambio, las figuras del cuño en el siglo V, y especialmente

en las monedas del Mediodía de Italia y de Sicilia, son frecuentemente verdaderas obras de arte. En esto puede observarse la diferencia entre Grecia y Roma: los romanos no acuñaron nunca piezas tan hermosas.

Las figuras 86 y 87 ofrecen una modesta selección de la inagotable variedad de las magníficas monedas griegas. En la 86, 1 y 2 son tetradracmas (4 dracmas, unas 4 pesetas) de la colonia aquea de Ainos, en la desembocadura del Hebro, en



Fig. 86.—Monedas griegas del Museo de Bellas Artes de Boston

Tracia, donde convergía el comercio de todo el interior. Representan: 1 (años 450-400), Hermes (Mercurio) con el *petasos* o sombrero de viaje y el pelo recogido en bucles en la parte posterior de la cabeza. 2, Hermes también; no «completamente» de frente por motivos estéticos, a diferencia de las monedas bizantinas del último período; de 400-350. 3, *stater* de los locrios opuntinos, de 381-338; Persefone (sin delfín) con pendientes y collar de perlas; en el pelo corona de hojas de caña. Esta moneda, como las análogas de Arpi, en Apulia, de Panor-

mo y Centuripae, en Sicilia, y especialmente de Cartago, es una imitación del cuño del famoso decadracma (10 dracmas) de Dionisio I de Siracusa (4). Su reverso representa una cuadriga al galope y una victoria que viene volando a coronar al vencedor. En la parte inferior, el premio de la victoria (ΑΘΛΑ): armadura entre grebas, yelmo (izquierda) y escudo (derecha).

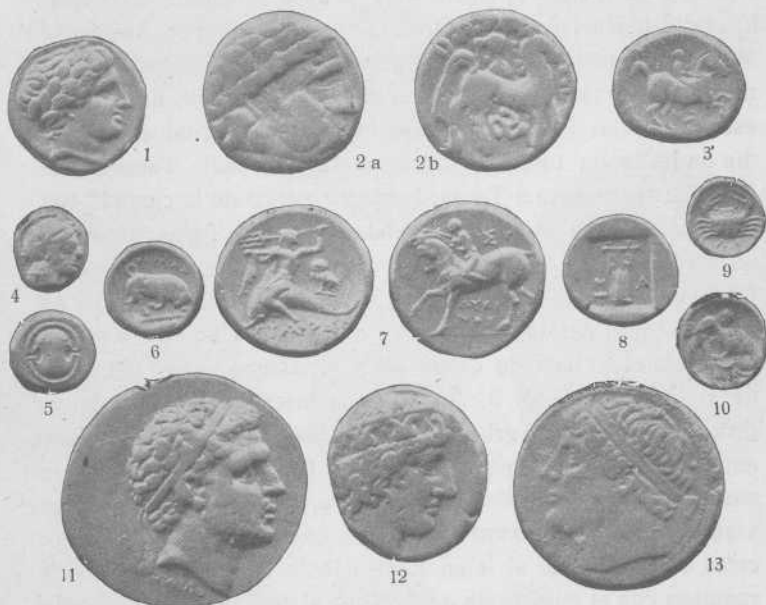


Fig. 87.—Monedas griegas (2a y 2b, célticas). Colección del Dr. Jäckel, Leipzig. Están reproducidas en su tamaño natural

Es indudablemente la obra maestra de la acuñación de monedas de todos los tiempos. Está firmada por el artista Euainetos.

La figura 87 comprende varias monedas de la colección del Dr. Jäckel. 1, stater de oro, de Filipo de Macedonia; 8 gramos de peso, unos 20 marcos, con la cabeza de Apolo. Esta moneda fué introducida, a imitación del *dareico* persa, por Filipo en Grecia y por César en Roma; reducida por Cons-

tantino al *solidus*, sigue viviendo todavía, convertida en moneda de cobre, en el *soldo* italiano y en el *sou* francés. 2, imitación celta de los tipos macedónicos 1 y 3, que demuestra la difusión del arte de las monedas griegas, pero también la pérdida de su belleza. En el siglo III d. d. J. C. se acuñaron todavía monedas con inscripciones griegas en la India y en la Bactriana, y en el siglo VI en Abisinia: prueba elocuente de la vitalidad del helenismo en el Oriente, llevado allí por Alejandro Magno. 4, cuarto de dracma ateniense antiguo; cabeza de Atenea. 5, óbolo tebano ($\frac{1}{6}$ de dracma), de 378 y 338 a. d. J. C.; escudo beocio. 6, dióbolo (2 óbolos) de Turium, en el Medio-día de Italia; un toro. 7, didracma (2 dracmas), Tarento; de 300-272; representa a Taras, fundador mítico de la ciudad, con tridente y sobre un delfín: leyenda ΤΑΡΑΣ=Taras; anverso, un jinete, ΑΥΚΙΝΟΣ (Lycinos, nombre de un magistrado). Obsérvese la fina musculatura. 8, medio dracma (3 óbolos) de la ciudad licia de Masieitos (MA), con una lira admirablemente modelada en el llamado *quadratum incusum*; entre 169 antes de J. C. y Augusto. 9, *litra* con la inscripción ΛΙ, es decir, litra; de Agragas (Agrigento), en Sicilia: un cangrejo: siglo V antes de J. C. Litra equivale a libra (de cobre o de bronce; análogo es el latín *libra*, italiano *lira*, francés *livre* y la abreviatura inglesa de *pound* (libra). 10, dióbolo de Tarento: Hércules dando muerte al león. Este dióbolo fué adoptado por los romanos con el nombre de *sestertius*, al desaparecer la moneda tarentina. Los pequeños óbolos de plata, dióbolos y *litas*, poco prácticos para nosotros, no lo eran para los antiguos, pues las gentes del pueblo utilizaban frecuentemente la boca como portamonedas, costumbre seguida todavía hoy por los turcos; recuérdese que no era en la mano, sino en la boca, donde se colocaba a los muertos la moneda con que habían de pagar a Caronte. 11, tetradracma macedónico del rey Perseo, con la firma del artista ΖΩΙΛΟΥ (obra de Zoilo). 12, didracma de Elis; cabeza de Hera; cuño egineta que, como todos los demás sis-



Fig. 88. — Piedras talladas (en general,
de tamaño algo mayor que el original)

1, Cristal de roca, propiedad particular. 2, Cristal de roca, M. brit., Londres. 3, Calcedonia, M. brit., Londres. 4, Calcedonia, Cabinet des Médailles, Paris. 5, Ermitage, S. Petersburgo. 6, Agata, Colección Lewes House. 7, Calcedonia, Colección Lewes House. 8, De dueño desconocido actualmente. 9, Cristal oscuro, Museo de Berlín. 10, De dueño desconocido actualmente. 11, id. id. 12, Aguamarina (berilo), S. Petersburgo

temas monetarios, desapareció al generalizarse el sistema eubeo-ático. 13, bronce, de Hieron II de Siracusa.

Se han conservado de la antigüedad muchas piedras talladas, entre las cuales hay obras artísticas de gran valor: otras, como las de la época cretense, tienen interés artístico e histórico. En el siglo XVIII se despertó en Alemania gran afición a las piedras talladas, porque no se poseían originales ni vaciados de las grandes obras del arte antiguo y los viajes a Italia eran muy difíciles. Más tarde, las obras del arte clásico fueron más accesibles y llegó a ser difícil distinguir de las antiguas las piedras talladas de la última época, verdaderas creaciones artísticas o falsificaciones deliberadas de los modernos lapidarios. Furtwängler ha llamado nuevamente la atención sobre esta rama de la ciencia arqueológica. De su obra *Die antiken Gemmen* proceden las reproducidas en la figura 88 y el extracto de su explicación: para mayor claridad se han reproducido en doble tamaño. En Oriente se ha conservado brillantemente hasta nuestros días el arte de tallar la piedra.

1. Mujer sentada, con túnica (quiton) y manto, tañendo el trígono (arpa triangular); segunda mitad del siglo V. 2, un león sujeta por el cuello a un gamo; obra maestra; en el original están bien representadas las costillas de la fiera; V-IV. 3, la Victoria (Nique), medio desnuda, levanta un trofeo y suspende una espada de las restantes armas; obra maestra de gran mérito (del lapidario Onatas?); el modelado es acabadamente hermoso; siglo IV. 4, retrato de una reina egipcia, acaso Arsinoe III; trabajo helenístico de extraordinaria vida; el pelo es fino y bien modelado, las carnes suaves y de formas llenas. 5, retrato de dama de la época helenística, con collar de perlas, el pelo recogido en ondas por delante y en grandes bucles por detrás; algo maliciosa, muy personal. 6, busto retrato de un adulto sin barba, con el pelo corto; al parecer, romano; obra maestra de gran perfección; expresión severa y sombría, cuello corto y recio, modelado perfecto; únicamente está mal hecho el interior del pabellón de la

oreja; obra helenística. 7, cabeza de una reina egipcia, acaso Berenice I, con el tocado libio, que en Alejandría se usaba para caracterizar a Isis; a la izquierda, la firma del artista Licomedes (no se ve en la figura); hermosa obra del siglo III. 8, busto retrato de una mujer; excelente trabajo del siglo III. 9, un atleta disponiéndose a lanzar el disco; se apoya un instante sobre el pie derecho, el torso inclinado hacia atrás, el brazo izquierdo tendido hacia delante y el derecho hacia atrás para lanzar el disco; obra grecorromana. 10, torso de un sátiro joven, envuelto en una piel y tocando la flauta; bellísimo de composición y de expresión; graciosa y sagaz figura infantil del pequeño sátiro; trabajo helenístico. 11, fiel y hábil imitación del discóbolo de Mirón; inscripción del dueño L. M. E.; grecorromana. 12, nereida emergiendo de las ondas con la cabellera suelta; el hombro derecho recogido hacia delante; ojos grandes, labios gruesos; hermoso trabajo de talla plana de aguamarina (variedad de la esmeralda); época helenística.

VII. La vida privada

Al hablar de los griegos y de los romanos, nos referimos ordinariamente a los pueblos de la antigüedad. Esta costumbre procede de los siglos XVII y XVIII, en que para las gentes cultas de aquella época la antigüedad lo era todo, mientras los griegos y romanos contemporáneos apenas existían. No ocurre así hoy, y ahora conocemos los países mediterráneos y estudiamos los usos y las costumbres de sus habitantes, entre las cuales, especialmente en el conservador Oriente, se conservan muchas cosas que explican e iluminan no pocos aspectos de la vida antigua. Desde luego, el romano actual y el griego moderno son algo distintos de sus progenitores; no en vano ha sufrido su país las más profundas conmociones políticas o ha padecido bajo la dominación turca. Por esto hay que distinguir exactamente,

siempre que se trate de los romanos y griegos, entre antiguos y modernos. A pesar de ello, el conocedor de la antigüedad prescinde frecuentemente del calificativo «antiguos», principalmente si se refiere a los griegos, pues sabe muy bien que estos antiguos, tan sorprendentes en muchas cosas, eran iguales a los modernos, que ríen, bromean, cantan, beben, aman y celebran sus bodas como nosotros; que la moda del día, tal como la



Fig. 89.—Pescador. Vaso ático, seguramente de Chacrilio. Siglo v a. d. J. C.
Antes en Nápoles. Colección Bourguignon

imponían los árbitros del buen tono, era para unos una fuente, siempre nueva, de placer, y para el hombre culto y filósofo un verdadero tormento, al cual procuraba substraerse; y que el habitante de la ciudad antigua sentía también la presión de los muros de su casa y salía y soñaba fuera de ella, abismándose en la contemplación sugestiva y halagadora del pastor y de la pastora al lado del arroyo murmurador y juguetón. Los

niños antiguos jugaban con aros y discos, y la muñeca necesitaba zapatos, anillos y juguetes como sus minúsculos dueños; las doncellas danzaban y cantaban, la hacendosa ama de la casa pasaba las horas con el dedal y la tijera y el cestillo de la labor, o, si esto no era de su agrado, se contemplaba en el espejo y peinaba artísticamente sus cabellos. ¿No es éste también nuestro mundo? Lo es hasta el extremo de que muchas de las escenas que



Fig. 90.—Efectos desastrosos del vino. Vaso ático de Eufonio.
Siglo V a. d. J. C. Ermitage, San Petersburgo

representan nuestros grabados no necesitan el más leve comentario explicativo. Ojalá contribuyan a que aquellas amables gentes, amables aun en el humorismo escénico de la figura 90, sean amadas aun por aquellos que creen estar muy lejos de ellas.

Vida privada de los hombres.—Las figuras 89 y 90 no requieren explicación alguna; el beodo de la figura 90, a juzgar por la posición de su mano derecha, ha aprovechado los dedos para aliviar su estómago. La figura 91 es una de las pocas



Fig. 91. — Simposio (banquete). Vaso ático de Smicros, del año 500 a. d. J. C. Musée du Cinquantenaire, Bruselas

obras conocidas del pintor ateniense Smicros. Delante de los triclinios (sofás para comer) ricamente decorados y cubiertos de cojines, están las mesitas o veladores: son bajas, porque los huéspedes comían recostados en el triclinio. Los hombres tienen en la mano izquierda las copas corrientes en aquella época (figura 84, 7). Los trajes de las mujeres están torpemente dibujados y dispuestos en pliegues convencionales. Sin embargo, como en la escultura de la misma época, se indica ya la diferencia entre la suavidad de la túnica de hilo y la aspereza y rigidez de la lana del manto; en el último se han colocado plomos en la parte inferior para que los pliegues caigan derechos. Los nombres escritos (ilegibles en el grabado) son: Pheidiades, el del joven de la izquierda, y Choro, el de su amiga; en el centro, Smicros (el pintor se ha representado como personaje principal) y la flautista Helique; a la derecha, Au. . . y su compañera Rhode; en la parte superior está la firma: Smicros pintó.

Vida privada de las mujeres.—En muchos aspectos, la posición de la mujer griega y la educación de las jóvenes pueden compararse con las de la mujer moderna. Es un hecho extraño en la historia de la civilización, que los griegos, tan amantes de la instrucción, excluyeran a media humanidad de toda ciencia, cuando algunas mujeres, muy pocas pero muy cultas, demostraron que no todas merecían ser condenadas a la ignorancia. Mujeres y muchachas pasaban casi toda su vida en el interior de las casas, y esta limitación llevaba consigo otra limitación espiritual: no podían ilustrarse ni intervenir en la vida pública. No hay duda que la mujer griega era respetada y amada, como esposa y como madre: las estelas funerarias del siglo IV lo demuestran claramente; pero apenas intervenía en los asuntos espirituales del hombre, y sólo cuando se lo permitían sus dotes naturales y sus deberes maternos. En realidad no podía ser la compañera espiritual de un hombre culto, porque carecía de instrucción y de educación, que le estaban vedadas. Entonces, como ahora, había millares de padres que

consideraban como la cosa más natural el deber de educar e instruir a sus hijos para hacer de ellos verdaderos hombres, pero creían con la misma naturalidad que sus hijas no necesitaban una formación tan esmerada como la de los hijos, y aun que no necesitaban ninguna. Así, en el siglo v a. d. J. C., uno de los más fecundos períodos en progresos espirituales que la historia conoce, vemos a la mujer excluida de todas las gran-



Fig. 92.—Escena musical: a la izquierda Melusa con la flauta, después Terpsícora con el arpa (*magadis*) y a la derecha Museo con la lira (*chelys*). Vaso ático del siglo v. Museo británico, Londres

des conquistas. ¡Qué diferencia entre la Grecia del año 500 y la del 400! Pero no parece ni una sola mujer entre la legión de políticos, poetas, escultores, arquitectos y sabios que crearon el progreso. Fueron poquísimas las que de algún modo participaron en las nuevas conquistas. Ni siquiera podían disfrutar de los deportes, que tanto recreaban al hombre. Esparta era en este aspecto la única excepción, porque, al menos, en sus gimnasios de mujeres, daba a la mujer espartana una buena

educación física. La época de Alejandro Magno mejoró algo en este sentido a la mujer griega, pero ni el helenismo ni el cristianismo llevaron a cabo en Grecia una transformación radical. Sólo excepcionalmente vemos en la antigüedad que las mujeres acompañen a los hombres en las Universidades o en los colegios, y el único derecho, muy limitado por cierto, que tenía la mujer—el desempeño de algún cargo religioso—fué suprimido



Fig. 93. — Ménadas bailando al son del tímpano y de los címbalos. Vaso del Mediodía de Italia (siglo IV a. d. J. C). Museo Nacional, Nápoles

por el cristianismo. Esta concepción antigua penetró en la vida moderna hasta en sus más pequeños detalles, aun en la misma Alemania, que en otros tiempos veneraba a la mujer y la consideraba como un ser susceptible de la máxima educación y progreso. Esto basta para demostrar que no puede abarcarse en un conjunto un problema tan moderno como el del feminismo, si no se conoce a fondo la antigüedad. El antifeminista adopta, acaso sin saberlo, las concepciones de la antigua Grecia, aun-

que se considere como un hombre muy moderno y muy consciente de sus propósitos y normas de conducta.

Algunos de nuestros grabados reproducen la vida de la mujer griega tal como la concebían nuestras buenas abuelas; espejos, tocadores, bodas, crianza y educación de los hijos, danzas, labores domésticas y riñas con la servidumbre.



Fig. 94.—Bailarina. Terracota de Priene. Epoca helenística. Museo de Berlín

La figura 92 representa a Terpsícora sentada tocando el arpa (*magadis*) entre Melusa (la segunda EA es la falta de escritura llamada dittographia), que tiene una flauta doble y a un lado una lira, y Museo, que tiene en la mano izquierda una lira (*chelys*) con una caja de resonancia hecha con el caparazón de una tortuga. Las ménadas de la figura 93 son mujeres al servicio de Dionisos (Baco).

La bailarina de Priene (figura 94), figura de adorno destinada a una habitación, «estaba representada sosteniéndose sobre el pie izquierdo, con la pierna derecha doblada hacia detrás en posición casi horizontal y haciendo

movimientos giratorios, que seguía también la cabeza, inclinada hacia adelante y hacia un lado. En la corta y ceñida túnica (chiton), el movimiento giratorio está indicado por la disposición

de algunos, muy pocos, pliegues: de esta suerte se acusa mejor el delicado modelado, especialmente del vientre. La factura es tan fresca, delicada y directa, que no hay punto de la superficie que no haya sido cariñosamente retocado por la mano del artista, por lo cual produce la impresión de una creación de primera mano y completamente individual, como raras veces se siente ni aun en presencia de las más delicadas figuras de terracota» (Winnefeld).

Con esta bella y honesta bailarina contrasta fuertemente el aspecto cómico de la figura 95. El arte helenístico se complacía en representar figuras y tipos ordinarios, como cantores callejeros, pescadores y otros de aspecto cómico y aun feo, pero muy característico, como el famoso viejo beodo. El descubrimien-



Fig. 95.—Bailarina burlesca, con castañuelas. Estatuilla de bronce. De un barco hundido en la antigüedad cerca de Mahedia, en Túnez. Epoca helenística. Museo Alaoui, Túnez.

to de Mahedia ha enriquecido el repertorio de estas obras con ejemplares tan notables como el que aquí copiamos.

El cuadro de la figura 96 está descuidadamente pintado, como puede verse por el meandro de la parte inferior; pero



Fig. 96.—Lección de baile, La flautista (doble flauta; en la pared el estuche o funda) marca el compás con un pie.
Mitad del siglo v a. d. J. C. Museo de Berlín

hay extraordinaria gracia en los movimientos de la bailarina,



Fig. 97.—Juego de tabas. Copia antigua de una obra de la época helenística. La cabeza es moderna. Museo provincial de Hannover

en sus pies, en la posición libre de sus brazos y en el movimiento de la orla de la túnica. Debemos este grabado a la amabilidad del autor de la obra *Griechische Vasenbilder*, doctor von Lücken, que ha inventado un procedimiento para reproducir fotomecánicamente las pinturas de los vasos sin la deformación de la superficie debida a la curvatura de la panza (fig. 34).

Los grabados siguientes representan muchachas y señoras en distintos aspectos de la vida privada.

Las tabas (fig. 97) substituyen frecuentemente en la antigüedad a los dados para el juego. Son frecuentes y muy repro-

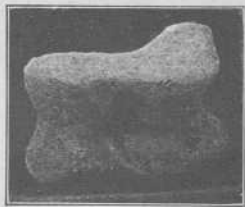


Fig. 98.—Astrágalo (usado como dado). Según un original de Selinonte, propiedad del autor

ducidas en los manuales de historia del arte las representaciones de jugadoras de tabas. El ejemplar hannoveriano de la figura 97, muy raras veces reproducido, representa a una compañera de Diana (Artemis), jugando a las tabas.

La inscripción de la figura de la joven en el columpio (figura 99) es de difícil lectura: El *Ἀνθεῖα καλή*, tú eres Anteia, la hermosa (Hauser), o bien *εἶα ὦ εἶα*, ea! o! ea! (Wolters).

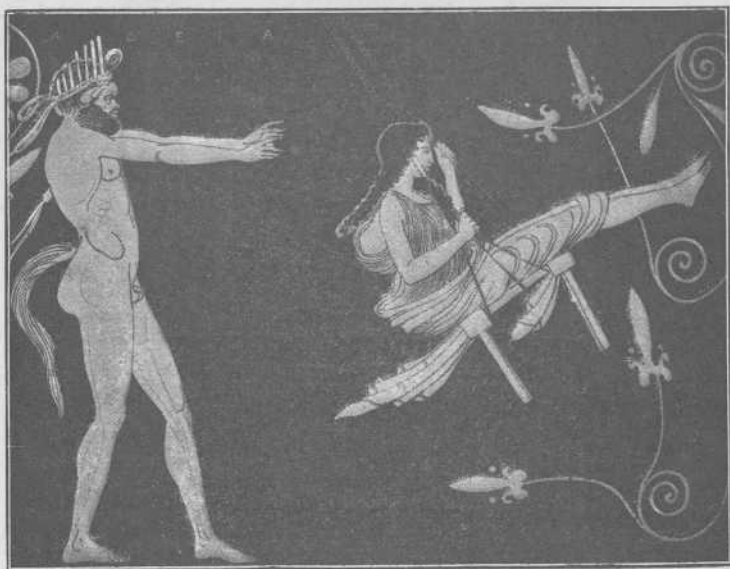


Fig. 99.—Muchacha columpiada por un sileno. Vaso ático de fines del siglo v a. d. J. C. Museo de Berlín

La figura 100 es parte de una bella escena (antes en posesión de Thorwaldsen), en que se representa a los jóvenes flirteando con las doncellas.

En la figura 101, la mujer sentada no se está vendando ninguna herida; el objeto sobre el cual apoya el pie derecho, indica que se trata de una labor doméstica frecuente, para la cual hacía falta un aparato especial. Probablemente se trata de

una labor que se hacía con la lana; se preparaba la lana antes de hilarla, frotándola en la pierna desnuda para suavizarla e hilarla mejor, y acaso se frotaba también la lana hilada para que desaparecieran las desigualdades y tuviera la hebra el mismo espesor. El aparato sobre el cual apoya el pie la mujer, debía de llamarse *ὄνος*, burro. A veces se frotaba la lana, no en la pierna, sino en un aparato especial, que se colocaba sobre



Fig. 100.—Mujeres jugando con pelotas o manzanas. Parte de un vaso ático del siglo v a. d. J. C. Museo Thorwaldsen, Copenhague

ella: el *epinetron* (figs. 102 y 103). Según Hugo Blümner, antes se designaba este aparato con los nombres de *onos* o de *epinetron*.

Este aparato, de arcilla o de madera, deriva su nombre de *epi*=sobre y *néo*=yo hilo (o de *néo*, *náo*=yo acumulo?). En el supuesto de que *epinetron* y *onos* fueran sinónimos, hubiera sido designado este artefacto con el nombre de *burro*, porque

disminuía y facilitaba el trabajo de la mujer. Karl Robert ha explicado recientemente el objeto de este especial instrumento: Antes se le consideraba como una cubierta o tapa, pero en ese caso sería inexplicable la belleza de las pinturas que llevan algunos de ellos. Entre los *epinetron* del Museo Nacional de Atenas, hay algunos que fueron adornados con figuras en los mejores tiempos de la cerámica pintada griega (siglo v). La



Fig. 101.—Preparando la lana. Vaso ático del siglo v a. d. J. C.
Museo de Berlín]

reproducida en la página 127 es considerada justamente «como una de las más hermosas joyas» del Museo. La figura 102 reproduce el aparato completo; en el extremo anterior, el hueco está cerrado con el magnífico busto de una mujer, probablemente Afrodita, apenas visible en el grabado. En la figura 103 se ve el dibujo del lado izquierdo. Dos mujeres, Theo y Eranno, adornan con flores unos vasos en presencia de Charis; Astérope e Hipólita juegan con un pajarillo. A la derecha, Alceste;

detrás una puerta y en la pared coronas y espejos. Hauser ve acertadamente en los vasos adornados con flores el llamado



Fig. 102. — *Epinetron*. Museo Nacional, Atenas

jardín de Adonis, y en Alceste a la mujer que en la fiesta de Adonis desempeñaba el papel de Afrodita. El pajarillo sería en



Fig. 103. — Cara izquierda del epínetro de la figura 102. Mujeres preparándose para la fiesta de Adonis

ese supuesto un *ῥῶγῆ* (*ryn.x*), torcecuello, que interviene en las magias y encantos del amor.

Las figuras 104 a 113 apenas necesitan explicación alguna.

Las tijeras antiguas parecen en general distintas de las de la figura 104; las hojas no estaban unidas por una clavija o espiga,



Fig. 104.—Tijeras; de Priene. Museo británico, Londres



Fig. 105.—Dedal. Museo británico, Londres



Fig. 106.—Alcancia o hucha en forma de edículo. De Priene. Museo de Berlín

sino por un muelle o resorte. Sin embargo, es poco verosímil que nuestro ejemplar sea una tijera moderna, perdida en cualquier parte de Priene y hallada después. Otros ejemplares aná-

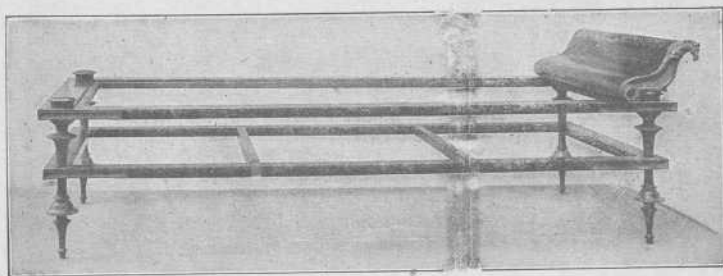


Fig. 107.—Lecho de Priene. Museo de Berlín. Toda la madera y algunas partes de bronce son modernas.

logos, en los Museos británico, de Maguncia y de Saalburg, indican que en la antigüedad se usaba también esta forma, que ha llegado a nosotros. La forma de edículo que se daba a las alcan-

cías (fig. 106) se explica teniendo en cuenta que las cajas de los templos admitían y guardaban depósitos, como nuestros bancos. La piedad creía seguro su dinero bajo la protección del dios, y en todo caso los robustos muros de los templos ofrecían contra los ladrones más garantías que los débiles y deleznales de las casas.

La figura 113 nos introduce en un lavadero. Todo el mundo conoce la escena de la Odisea, en que Ulises, desnudo, se pre-



Fig. 108. — Muchacha haciendo volar una cometa. Vaso del Mediodía de Italia, del siglo IV a. d. J. C. Museo Nacional de Nápoles. Sin valor artístico, pero interesante, porque los escritores antiguos no mencionan este juego infantil



Fig. 109. — Muñeca articulada. Museo británico, Londres

senta ante Nausicaa y las doncellas que la acompañan. Estas están representadas lavando. La de la derecha aprieta fuertemente entre sus pies el extremo de un manto, cuya parte superior retuerce para quitarle el agua. Las otras dos tienen también en sus manos piezas lavadas, pero sin duda tienen algo más importante que comunicarse y que las distrae de su trabajo. La que mira hacia la derecha no piensa, seguramente, en la piedra que hay junto a ella y que servía para golpear la ropa, y deja

que la pieza de ropa cuelgue tranquilamente en la mano derecha. Tampoco la otra atiende a su trabajo; tiene maquinalmente la ropa en sus manos, pero su vista está fija en los labios de su amiga. La tradición monumental demuestra así que la chismo-grafía agradaba ya a las lavanderas del siglo V antes de la era cristiana (Hauser).

Los peinados.—La figura 59 representa un peinado arcaico. La cabeza de la figura 114 es una copia antigua de una obra de los buenos tiempos (460-450). Es curiosa la abundante cabe-



Fig. 110. — Joven jugando a la peonza. Vaso ático de Hegesíbulo, siglo V a. d. J. C. Musée du Cinquantenaire, Bruselas



Fig. 111. — Peonzas: la de la izquierda, en el Museo Nacional de Atenas; la de la derecha en el Museo británico de Londres

llera, recogida hacia detrás en un sólido moño. Posterior en unos 600 años (segunda mitad del siglo II d. d. J. C.) es la cabeza de mujer de la figura 115. «El pelo es espléndido y está artísticamente peinado; separado primero por una raya, peinado hacia detrás y dividido en cuatro rodetes. En la parte posterior un amplio moño, formado con las masas trenzadas del cabello» (Altmann). La representada fué tal vez la esposa del cónsul Attalo (página 69). Pueden verse otros peinados en las figuras 86 y 88.

Las artes del tocador debieron estar en armonía con la del peinado. La figura 116 es copia de un estuche o caja de espejo con una representación de Afrodita Pandemos sobre su macho



Fig. 112.—Señora con la niñera y un niño. Lequitos de fondo blanco (frasco de ungüentos), de Eretria. De 400 a. d. J. C. Museo Nacional de Atenas



Fig. 113.—Lavadero (las compañeras de Nausicaa). Parte de una pintura de un ánfora ática. La pintura es mala, pero es imitación de un famoso cuadro de Polignoto que existió en los Propileos de la Acrópolis de Atenas. Siglo v a. d. J. C. Museo de Artes menores, en la antigua Pinacoteca de Munich

cabrío sagrado, llenando el espacio vacío dos cabritillos. Este trabajo ofrece el interés de referirse a la representación del



Fig. 114.—Cabeza ática del siglo v a. d. J. C. Propiedad del marqués de Landsdowne, Londres

mismo asunto por Escopas, que se encontraba en Olimpia. Las artes menores decoraban sus productos con imitaciones de

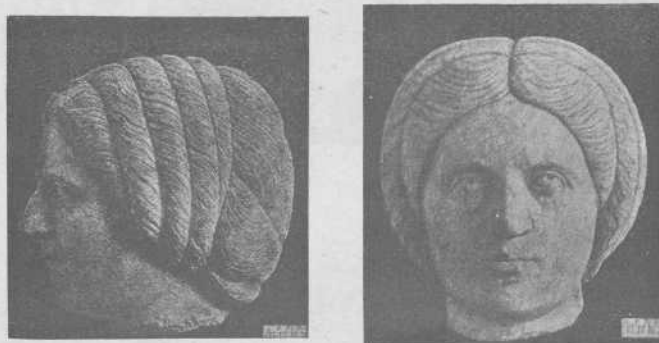


Fig. 115.—Cabeza de una dama de Pérgamo. Siglo II d. d. J. C. Museo Imperial Otomano de Constantinopla

obras del gran arte, y no hay duda que la figura de Afrodita encajaba perfectamente en el estuche de un espejo.

Las joyas.—Es natural que un pueblo tan artista como el griego fabricara también joyas hermosas. Las reproducidas en la figura 117 fueron adquiridas en su mayor parte por Haller von Halerstein, el descubridor de los Eginetas de Munich, en Grecia, principalmente en Itaca. 1, colgante dorado; 2, 3, ani-



Fig. 116.—Estuche de bronce de un espejo, con relieves; siglo IV a. d. J. C. Louvre, París

llos de oro, el 2 con una perla azul oscura; 4 a 9, zarcillos y pendientes de oro; 10, collar de finísima filigrana de oro con cabezas de buey.

Los trajes.—Los trajes de los antiguos griegos, hombres y mujeres, eran muy distintos de los que suelen salir en escena en las representaciones de los dramas clásicos. Su diferencia esencial con relación a los modernos consiste en que no procedían de la sastrería. En las modernas sastrerías, el oficio más importante no es el de costurero, sino el de cortador; lo de menos es el cosido y lo esencial la corrección del corte. El cortador es el

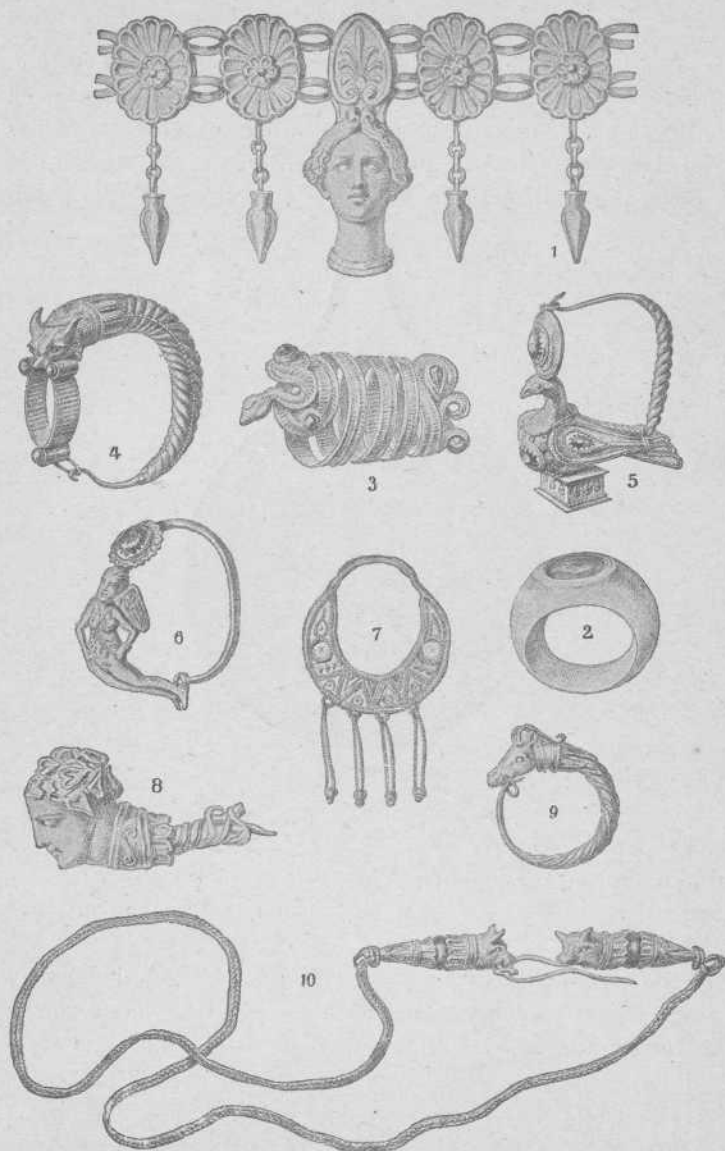


Fig. 117. — Joyas griegas



Fig. 118. — Dama con un joyero y un espejo.
Vaso de la Italia meridional
(siglo IV a. d. J. C.)



Fig. 119. — ¡Dama sentada. Junto a ella una sirvienta
con un abanico. Vaso de la Italia meridional
(siglo IV a. d. J. C.)

«maestro» del taller. El griego antiguo no conocía esta función: *ῥαφεύς* (*rhapheus*), es sencillamente «el que cose». Los trajes antiguos de ambos sexos tenían varias ventajas sobre los modernos: no se conocían las facturas de la sastrería; el peso descansaba siempre sobre los hombros; la buena figura del hombre importaba para la elegancia bastante más que la última



Fig. 120.—Traje transparente.
Vaso ático del siglo V a. d. J. C.

novedad de la moda en el corte y en las hechuras. Claro es que la antigüedad griega conoció también la moda, y aun se discurrió seriamente para plegar las telas, y a esto se concedía tanta importancia como al planchado actual, porque la cualidad principal del traje antiguo consistía en su caída, formando pliegues libres y naturales, en lugar de los talles más o menos ceñidos de los pantalones o de las mangas, cuyos pliegues y formas afean los trajes. Quien haya visto andar a un árabe en su amplio y rozagante albornoz, habrá dejado de creer, por lo menos teóricamente, en la belleza de la moda de París o de Londres; el que conoce la vida de los antiguos griegos se explica perfectamente que en la escultura griega el calzón o el pantalón representase siempre a un bárbaro. Tam-

poco nuestros artistas ignoran que en las estatuas vestidas las superficies plegadas hacen mejor efecto que las lisas.

Por estas ventajas higiénicas y estéticas se ha pensado, y aun a veces seriamente, en reformar nuestra indumentaria, por lo menos la de los días festivos, y el abrigo en el invierno, según los tipos de la antigua Grecia. Esto no ha pasado, y acaso

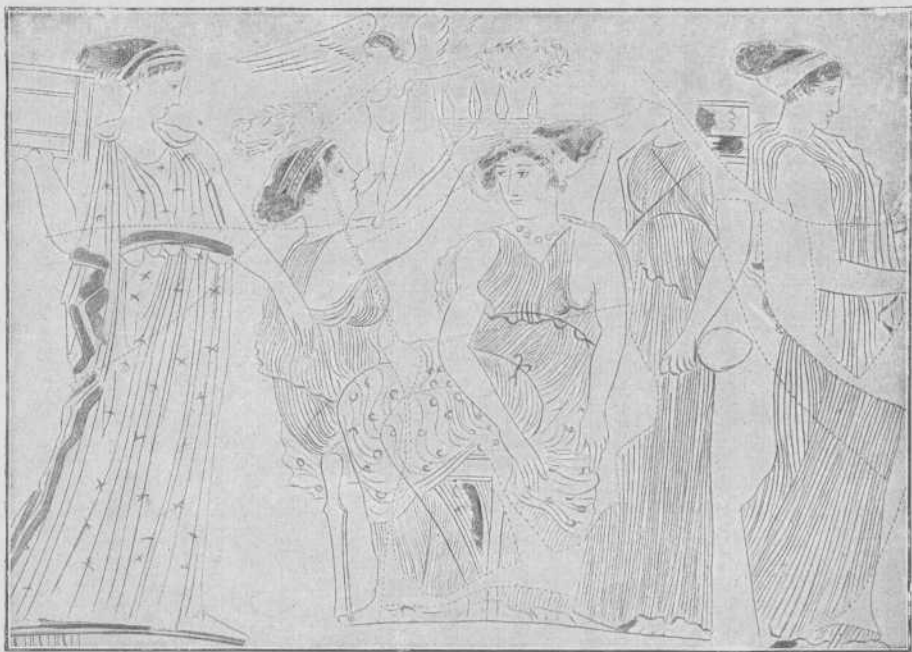


Fig. 121.—Trajes femeninos. De un vaso ático del siglo v (Afrodita adorna a una desposada).
Museo Nacional, Atenas

no pase nunca, de ser un proyecto, porque la idea de imitar en las modas y en los trajes a la antigüedad sacaría de sus casillas a muchos, que no se cansan haciendo alarde de su espíritu modernista.

En las figuras 120 y 121 (como en las demás figuras del libro que reproducen escenas femeninas) puede verse la belleza del traje de las mujeres de Atenas. La figura 120 está sacada de la pintura de un lequitos, hallado en Chipre y pintado en el Ática en la segunda mitad del siglo v; una mujer, seguramente la esposa, alcanza el yelmo a un guerrero, que se dispone a marchar. Reproducimos de este vaso la figura de la mujer, porque en ella se ve admirablemente el fino y delgado traje (*quilon con diplois*), que deja transparentar las formas corpóreas, pero también porque este vaso puede compararse con los más hermosos ejemplares de su clase. La figura 121 representa una escena de boda. «La diosa del amor se ha sentado junto a la joven esposa, y, llena de gracia y de dignidad, corona a la mujer que se ha rendido a su imperio. Eros (el Amor) se dispone a coronar a su divina madre y a la joven esposa» (Brückner).

VIII. La educación. La escritura

La educación gimnástica.—No hace falta ponderar el vivo interés que el griego sentía por los ejercicios gimnásticos, porque es de todos conocido. La restauración de los juegos olímpicos, los estadios que se construyen modernamente, indican con su solo nombre su entronque con las instituciones griegas. La gimnasia antigua tenía tal vitalidad, que todavía influye en nuestra educación física. Falta, sin embargo, a nuestros ejercicios gimnásticos, en parte por la acción del clima, y más aún por nuestras ideas, un carácter muy esencial, al cual la gimnasia y el gimnasio deben su nombre: la desnudez (*γυμνός*, *gymnós* = desnudo). La desnudez gimnástica se consideraba como higié-

nica y como estética. Como los jóvenes estaban desnudos muchas horas diarias, no podían confiar al sastre el embellecimiento del cuerpo: tenían que esforzarse por ser hermosos en sí mismos y no por ir vestidos a la moda; las hombreras no se empleaban para corregir los defectos del hombro. Los resultados no pudieron ser más favorables para la belleza del pueblo griego y para el desarrollo del arte. Los griegos no creyeron nunca que la desnudez fuera inmoral ni que el cuerpo humano desnudo hubiera de vestirse por pudor, y como en la gimnasia, pensaron también en el arte. Eran, es cierto, los únicos que así pensaban. En la misma antigüedad, ni los orientales ni los romanos, al aceptar la gimnasia griega, aceptaron también la desnudez; pero en el arte acabaron por aceptarla, porque se convencieron de que tenían que entregarse incondicionalmente al juicio y al gusto de los griegos en este asunto. Aun en nuestros días continúa esta especie de contradicción, que rechaza la desnudez en la vida social y, sin embargo, la admite en el arte. Aun así, no todos la admiten de buen grado, y dicen que la desnudez artística es algo especial, que sólo justifica la belleza de la misma obra de arte. Pero el arte y la naturaleza no están en contradicción. Si la desnudez es en el arte algo noble y hermoso, debe serlo también en la naturaleza, o si en el arte debe cubrirse, cubierta debe estar también en la naturaleza. La verdadera cuestión debe plantearse así: en la civilización moderna, que es una mezcla de varias civilizaciones antiguas, hay una discrepancia no resuelta todavía, debida a que las ideas griegas sobre la desnudez son contrarias a las de origen judaico. En realidad, no sabemos hoy en qué sentido debemos pronunciarnos. Si el hombre moderno aceptase en esta cuestión la tesis griega, algunos pocos considerarían esta actitud como una progreso corporal y espiritual, mientras otros la reputarían como un grave perjuicio moral. Por lo que a nosotros respecta, bástanos indicar que en esta cuestión, como en la del feminismo, hace falta conocer la antigüedad para poderla estudiar a fondo.

En Grecia, los deportes y la gimnasia se empezaban a enseñar ya en la infancia. Sin embargo, hay que prevenirse contra el error de creer que los niños griegos no recibían más enseñanza que la de la gimnasia. Los partidarios exagerados del deporte moderno pueden proponerse como modelo ideal al pueblo griego, pero en general la idea que les guía es falsa, por lo menos por lo que se refiere a los tiempos posteriores al siglo IV. La hermosura puramente física de un hombre imbécil o idiota—caso frecuente entre los beocios—no fué nunca el ideal de los atenienses cultos, y el principio, tantas veces citado, *mens sana in corpore sano*, jamás fué aceptado por ninguno de los antiguos en el sentido de que sólo en un cuerpo sano puede haber un alma sana; el sentido del pasaje de Juvenal es completamente distinto (1), y Sócrates no afirmó jamás que en un cuerpo hermoso debía vivir necesariamente una bella alma.

Los griegos ponían la educación moral por encima de la física. Y así debía ser en el pueblo que implantó la escuela en Europa, fundación que bastaría por sí misma para inmortalizar su gloria. Esta creación griega fué tan sólida y duradera, que todas las escuelas europeas actuales y las fundadas según este modelo en América y en Australia, se inspiran en el tipo y en el espíritu de las antiguas escuelas griegas. Así lo demuestran, entre otras cosas, los fragmentos conservados de antiguos libros escolares (los conocedores del griego pueden consultar el hermoso libro de Ziebarth *Aus der antiken Schule*): ellos demuestran al mismo tiempo que la juventud griega debía instruirse con cierto orden y regularidad. Y aunque el mundo antiguo no conocía el examen o prueba de aptitud, Aristóteles y todos los grandes sabios de la antigüedad, a quienes en lenguaje moderno podríamos considerar como catedráticos de Universidad, tenían la costumbre, a juzgar por sus escritos y

(1) Juven. sat. X, 356: «si quieres orar debidamente, no pidas riquezas ni honores ni otras vanidades análogas: *orandum est, ut sit* (estas palabras, que suelen omitirse, son las que dan el verdadero sentido del texto) *mens sana in corpore sano*: debes pedir un entendimiento sano en un cuerpo sano».

por las notas escolares conservadas, de proponer a sus oyentes algunas cuestiones para cuya comprensión hacía falta una seria preparación escolar. Si no hubieran tenido más discípulos que los apasionados por la gimnasia y por el deporte, sus cátedras hubieran estado siempre desiertas.

Nuestros grabados reproducen en primer lugar escenas de



Fig. 122. —Restos del estadio de Delfos. Siglo v a. d. J. C. (En el primer término, a la derecha, la salida)

educación física, y después, y en cuanto esto es posible con dibujos, escenas de la educación espiritual.

Las excavaciones francesas han descubierto en Delfos el estadio (fig. 122). Está en una pendiente. En la parte alta están labrados en la roca los asientos para los espectadores; en el lado longitudinal opuesto se habían hecho también asientos.

El gimnasio de Priene tenía unos lavabos (fig. 123) como no se encuentran en las modernas salas alemanas de gimnasia.

Los caños, en forma de cabeza de león (pág. 54), vertían el agua en los lavabos de piedra, bien conservados todavía. Los había también en otros gimnasios antiguos, por ejemplo, en el gimnasio superior de Pérgamo.

Un vaso pintado del Mediodía de Italia (fig. 124), posterior ciertamente a la época en que vivió el poeta Ibico, nos indica la manera como debemos representarnos las carreras de carros,

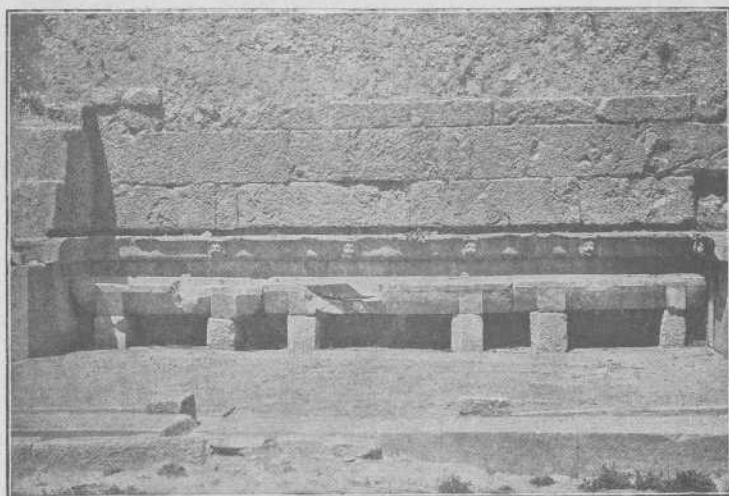


Fig. 123.—Lavabos en el gimnasio de Priene. Epoca helenística

que Schiller describe en las *Grullas de Ibico*. Representa una escena de la leyenda de los Pelópidas, en forma algo distinta de la que expresa la tradición local. Pélope lleva a Hipodamia por el mar, indicado por un delfín y por la forma ondulante de la ornamentación; Mirtilo, muerto por él, cae del carro. En la parte superior una *Erinyes*, que representa la maldición de Enomao contra Mirtilo y la de Mirtilo contra Pélope y su descendencia.



Fig. 124.—Carrera de carros. Lequitos policromado del Mediodía de Italia (siglo IV a. d. J. C.). Museo de Berlín

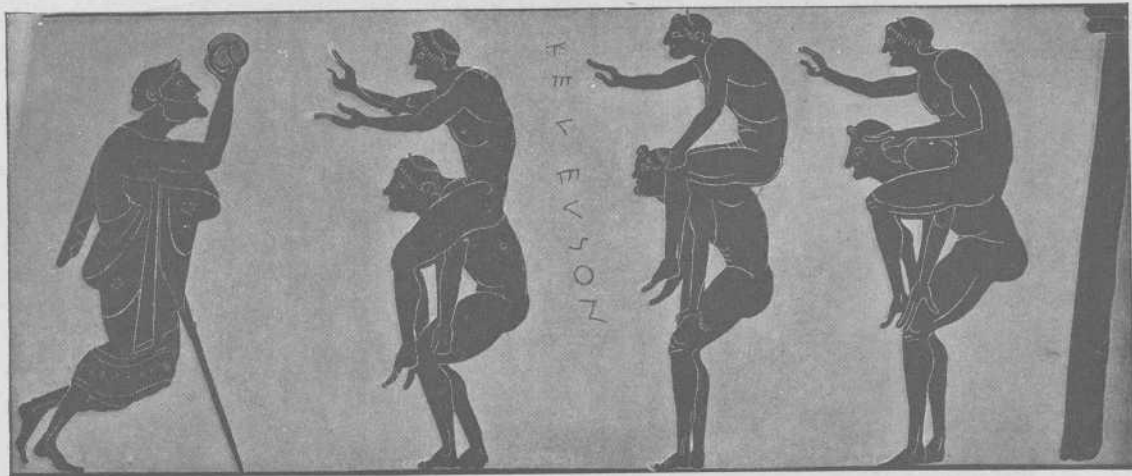


Fig. 125.—Juego de pelota. Vaso ático del siglo VI a. d. J. C. Museo ashmoleano de Oxford

A pesar del escaso valor pictórico, reproducimos esta escena por su originalidad. Los que van a hombros de sus compañeros habían de coger al aire la pelota que el anciano tiraba al que le parecía. El que no la cogía tenía que bajar y llevar a su compañero. El anciano, al arrojar la pelota, debía pronunciar el nombre del que había de cogerla. Los jóvenes exclamaban KEAEYON, *queleuson*, «manda» (que la coja yo)

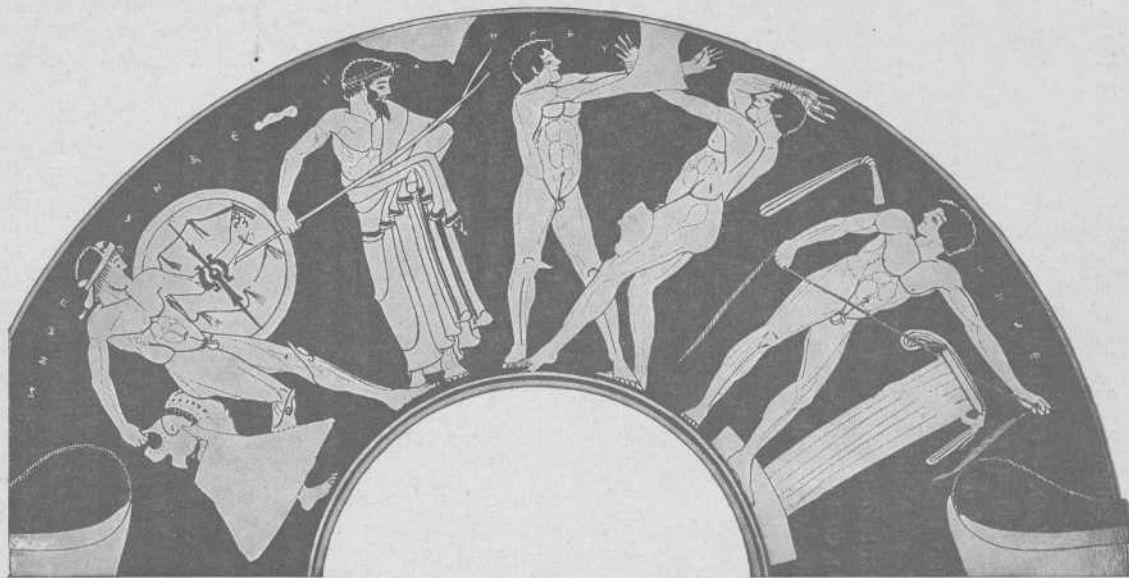


Fig. 126.—Escena de la palestra: hoplitodromos, juez de campo (inspector), dos púgiles, joven con la cadena para medir el terreno. Parte de un vaso ático del siglo v a. d. J. C. Museo británico, Londres

Para la explicación de la figura 125, véase el texto que la acompaña.

El pugilato. — Los griegos no sintieron nunca la ferocidad de los romanos, que gozaban contemplando la lucha de los hombres entre sí o con las fieras. Aun durante el largo tiempo que vivieron sometidos a los romanos, rechazaron siempre semejantes espectáculos; a pesar de lo mucho que se difundieron los anfiteatros por el Imperio romano, no suele haberlos en Grecia, como tampoco en Egipto. Lo más brutal que los griegos admitieron en el deporte fué el pugilato, mucho menos feroz que la lucha de los gladiadores y en el cual se golpeaba la cabeza del adversario. Las orejas hinchadas, que con frecuencia vemos en las estatuas de los atletas, no eran siempre, como se ha creído, efecto de esta lucha. La hinchazón se produce también cuando un luchador oprime entre sus brazos la cabeza del adversario, y por consiguiente las orejas contra los huesos de la cabeza (Lechat y Hauser). Un vaso del Museo británico (fig. 126), cuya mitad reproducimos, es muy interesante para las luchas deportivas. En él aparecen dos púgiles (*pyktai*) con *himantes* (latín, *caestus*); a su derecha hay un joven con una cadena, que sería para medir el espacio; a la izquierda un anciano, juez de campo o inspector, *παῖδοτρίτης*, con un palo, que contenía a los luchadores cuando se excedían en el ardor de la lucha, y un *hoplitodromos*, es decir, un joven que armado de todas armas toma parte en una carrera. Sobre la estela de la derecha y en otras partes, varios himantes o cestos.

La escuela. — La figura 127 nos introduce en la escuela, tal como nosotros la entendemos. La pizarra o tabla no es enteramente igual a las nuestras. Es más bien una parte de un libro, cuyas hojas son tablillas de madera. Los cuatro agujeros de la parte superior servían para los hilos que sujetaban las hojas. Las tablillas de madera tenían un borde en relieve y la parte plana estaba cubierta de cera, sobre la cual se escribía. El libro, de hojas de madera, una de las cuales reproducimos, es, con



Fig. 127 — Tablero escolar, en el cual un niño ha escrito, como ejercicio de caligrafía, la sentencia: + ΑΡΧΗ ΜΕΤΙΤΗ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ (la base principal de la vida son la lectura y la escritura). Siglo IV o V d. J. C. Museo de Berlín

sus nueve hojas, un ejemplar único, y en consecuencia interesante y precioso, que posee el Museo de Berlín. Contiene ejercicios escolares, fruto del primer año de labor escolar: ejemplos para la separación de las sílabas: *ar-chon*, *au-xon*, *Am-mon*, etc.; ejemplos de problemas, en que faltan los signos de *más*, *por*, *igual*, de suerte que en estos ejercicios de aritmética la notación resultaba muy diferente de la nuestra, como indican los ejemplos siguientes:

Ejercicios del cuaderno griego	Transcripción directa a nuestros guarismos	Los mismos ejercicios, al estilo de nuestras escuelas
$\eta \alpha \theta$	8 1 9	$8 + 1 = 9$
$\eta \beta \iota$	8 2 10	$8 + 2 = 10$
$\eta \gamma \iota \alpha$	8 3 11	$8 + 3 = 11$
$\eta \delta \iota \beta$	8 4 12	$8 + 4 = 12$
.....		
$\eta \eta \iota \varsigma$	8 8 16	$8 + 8 = 16$
$\beta \eta \iota \varsigma$	2 8 16	$2 \times 8 = 16$

En la página 9 del libro hay como ejercicio de escritura una serie de ζ , «que por su gran semejanza con ξ no debió escribir la mano del maestro». ¡Qué paralelo entre la escuela griega antigua y la actual! También el maestro de nuestros días debe enseñar a los jóvenes a distinguir la ζ de la ξ . Antes de cada ejercicio y aun antes de cada línea aparece la cruz cristiana en nuestro grabado.

Se conocen otros restos de libros escolares antiguos. Un fragmento de un libro de tablillas de cera, con cuatro hojas, de la colección de manuscritos de R. Blandckertz (Berlín), declina: masculinos, «*el buen padre*»; femeninos, «*la buena advertencia*»; neutros, «*el ánimo apacible*», en todos los casos y números, hasta en el vocativo del dual (!). Una tablilla de madera pintada de blanco, del Museo de Berlín (P. 11636), en que puede borrarse a voluntad lo escrito y que en cierto modo equivale a nuestras pizarras y encerados, contiene una de las

preparaciones homéricas de un escolar conocidas por otros documentos; téngase en cuenta que para los griegos de épocas posteriores, el griego de Homero era algo tan extraño como para nosotros el romance de la edad media:

ΓΕΝΕΗC	ΤΗC ΓΕΝΕΑC
ΕΥΡΥΟΠΑ	Ο ΜΕΓΑΛΟΨΘΑΛΜΟC
ΔΩX'	ΕΔΩΚΕ
ΟΥΝΕΚΑ	ΛΟΤΙ

La escritura y los libros.—Una obra de los tiempos de Lutero difiere de una revista moderna; aun nuestros abuelos escribían de modo muy distinto que escriben ahora nuestros hijos.

También la escritura griega se modificaba constantemente.

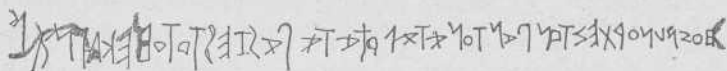


Fig. 128.—Escrito griego muy antiguo (siglos VII-VI a. d. J. C.), en un vaso

En el segundo milenario conocían ya los habitantes de la Grecia diferentes sistemas de escritura (pág. 16), que dejaron de usarse hacia el año 1000. Hacia este tiempo penetró en Grecia una escritura semítica, la fenicia, que a su vez procedía



Fig. 129.—Escrito griego en un vaso anterior al siglo VI

de la escritura cursiva de los egipcios. Esta escritura iba de derecha a izquierda, o bien *bustrófedon* (es decir, que seguía el curso del arado tirado por los bueyes): de derecha a izquierda en la primera línea, de izquierda a derecha en la segunda, y en

la tercera como en la primera. En esta escritura no se conoce la separación de las palabras, la división en final de línea ni la puntuación. En el siglo v la escritura ya va siempre hacia la derecha. Después de Alejandro Magno se separan ya las palabras en el final de la línea conforme a ciertas leyes y se inicia el uso de la puntuación y de los acentos. En la antigüedad no se usaba en la escritura cursiva la separación de las distintas palabras.

Cada región tenía su dialecto y usaba su propio alfabeto. Gracias a esto es posible saber con toda seguridad, por el carácter de las letras, el origen, por ejemplo, de los vasos que



Fig. 130.—Escritura bustrófedon, hacia el año 580

llevan inscripciones. Los alfabetos, como los dialectos, diferían a veces entre sí de tal modo, que no es fácil a primera vista reconocerlos como variedades de una forma primi-

tiva. Andando el tiempo, fué desarrollándose y prevaleciendo sobre los dialectos una lengua común (*Κοινή*, coine), y se formaron dos alfabetos uniformes, uno para los escritos literarios y otro para los no literarios, algo parecido a los de nuestra letra de imprenta y nuestra letra cursiva.

En el apogeo de Grecia, es decir, en la Atenas del siglo v, las letras son siempre rígidas (A), no cursivas (A); no se adornan con pequeños trazos: E, no E; cada letra ocupa aproximadamente un espacio cuadrado: H, y no H o **H**. No se conocen las minúsculas. Las letras de distintas líneas se corresponden en sentido vertical, es decir, caen las unas bajo las otras:

L A S L E T R A
S D E D I F E R
E N T E S L I N

y no

L A S L E T R A S
D E D I F E R E N -
T E S L Í N E A S

La afirmación de que esta escritura sin adornos, del siglo v, es la más hermosa y, con la separación de las palabras, la más

fácilmente legible, no necesita demostración. Los ingleses usan letras en forma muy parecida, y con bastante frecuencia; en la correspondencia inglesa se ve, por ejemplo, la observación **THE ADRESS MUST BE WRITTEN**, etc.

Todas estas formas de escritura se emplearon sobre piedra (grabadas) o en arcilla (pintadas en los vasos). El papel se usó desde muy antiguo; a partir de la época de Alejandro Magno se conserva ya, y del siglo II a. d. J. C. y de épocas posteriores se conserva en gran abundancia. Esta escritura es algo más oblicua y en parte liga entre sí las distintas letras. Todas ellas tienen, sin embargo, la misma altura.

Mucho más tarde se ideó el sistema de tres tamaños de la letra y se difundió la distinción entre las mayúsculas, es decir, las letras iniciales, y las minúsculas en el cuerpo de la palabra. El antiguo alfabeto griego, que sólo conocía las formas $\text{AB}\Gamma\Delta$, se conservó para el principio de frases, versos y nombres propios: entre tanto las mayúsculas se iban transformando en las minúsculas, que tenían distinta altura y estaban inmediatamente sobre la línea (α), o tenían mayor altura (β , δ) o se prolongaban hacia abajo (γ , η). El que conozca el actual alfabeto griego, observará muy pronto la gran analogía existente entre las mayúsculas y las minúsculas.

El material en que se escribía era piedra, bronce, plomo (para fines sagrados), papel, pergamino, cera y arcilla. Las inscripciones sobre piedras y metales no significan una dificultad de la escritura antigua, sino que el papel y la tinta han durado menos. Debemos insistir en esto, porque con frecuencia se oye decir que para calcular una fanega se empleaban seis ladrillos en la escritura cuneiforme. Ciertamente que en el antiguo Oriente era una cosa pesada el escribir una carta, y mucho más un libro, en ladrillos, por muy delgados que fueran; pero los jóvenes griegos no llevaban sus clásicos a la escuela en planchas de piedra ni de bronce. Los griegos se servían de la piedra o del bronce en los mismos casos en que lo hacemos nosotros. Por

mucho papel que se consuma en nuestros tiempos, a nadie se le ocurre poner en los ataúdes, detrás del cristal, una tarjeta o papel con el nombre del difunto; se prefiere la inscripción en la lápida, porque resiste la acción del tiempo. Sólo así deben expli-

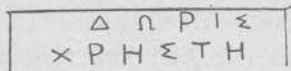


Fig. 131. — Letras de palo seco; escritura ática del siglo IV a. d. J. C.

carse las inscripciones en bronce y en piedras. Claro es que se hacían más inscripciones de éstas que en nuestros días. Resultaba muy práctico, en las ciudades antiguas, copiar en piedra los preceptos más

importantes del que en cierto modo pudiéramos llamar código de ciudadanía y colocar la inscripción en el mercado, para que fuera accesible a todo el mundo. Hoy tenemos para estos menesteres el Boletín oficial, la «Gaceta» o la revista, pero mañana ya no tenemos a mano el número correspondiente y olvidamos sus preceptos. Pero si el decreto estuviera, como en la antigüedad, grabado en una hermosa piedra, decorada con relieves y colocada en un paseo concurrido, la promulgación y el conocimiento de las leyes serían más eficaces. Como medio de comunicación y para fines literarios, el papel (1) era muy corriente en la antigua Grecia. El papel antiguo existe aun hoy en grandes masas, y huelga decir que lo que se conserva es una parte insignificante del que existió en otro tiempo. Debió fabricarse en gran escala y venderse a bajo precio, aunque en algunas ocasiones procurasen economizarlo. El empleo de los *ostraca* y el hecho de que la producción en el pequeño delta del Nilo hubiera de satisfacer las grandes necesidades de todo el mundo antiguo, podrían hacer creer que el papel alcanzó a veces precios elevados; pero

(1) Al hablar del papel, nos referimos naturalmente al papiro; pero evitamos deliberadamente este nombre, que despierta siempre la idea de que los antiguos escribían en material distinto del nuestro. Esto es cierto en cuanto nuestro papel se hace de paja, de madera o de trapos y no de la planta del papiro; pero en realidad sólo existe una diferencia de fabricación. Por su naturaleza y aplicación, el papiro es tan íntimo al papel que se dice la verdad al expresar ambas materias con un solo nombre. Por otra parte, la palabra papel, que todos comprenden claramente, procede del *papyrus* griego, que a su vez procedía de Egipto.

frente a estos indicios hay otros, como el gran consumo que de él se hacía por los empleados y por los comerciantes, que lo gastaban en sus tiendas para envolver las mercancías. Además del papiro, se empleaba el pergamino, que se hacía con la piel delgada y alisada de algunos animales; no se sabe si era más barato que el papel. Como substitutivo más económico se empleaban frecuentemente los *ostraca* (literalmente, tuestos o fragmentos). Eran fragmentos de vasos de arcilla rotos o láminas de una piedra caliza clara, que se desconchaban con facilidad y eran bastante lisas, como se encuentran en la Tebas egipcia y en otras partes. Las noticias se escribían en ellas a punzón, o bien con tinta en los ladrillos sin vidriar o en la piedra caliza. En los tribunales atenienses se usaban para votar, como nuestras papeletas: el Museo nacional ateniense conserva un *ostrakon* en que está grabado un escrito del proceso sensacional que condenó a Temístocles. Estos *ostraca* con escrituras de tinta son frecuentes en Egipto: en ellas hacían constar los pobres labradores las cantidades pagadas por los impuestos.

ΣΟΥΚΕΔΟΚΕΙ
ΞΙΝΩ ΝΕΞΑΡΧΗΣΥΤΙ

Fig. 132—Ejemplo de escritura adornada, en piedra. Inscripción de la Acrópolis de Atenas

El libro antiguo, cuando el contenido lo exigía, estaba ricamente ilustrado. Hasta hace poco tiempo no se había dado la importancia debida a las antiguas ilustraciones de los libros, porque se las consideraba como algo extraordinario, y data de pocos años su estudio científico. Se sabía que las ilustraciones de los manuscritos medievales de escritores antiguos no eran sino imitaciones o copias de otras más remotas. Un estudio detenido de las ilustraciones de los libros griegos hizo pensar en Egipto: el país que proporcionaba la materia escritoria debió influir naturalmente fuera de Egipto en la presentación del libro. Por otra parte, la ilustración era corriente en el país del Nilo desde los tiempos más antiguos; por ejemplo, en la tumba

de cualquier ciudadano egipcio medianamente acomodado se colocaba «un libro de los muertos» ilustrado, y los ejemplares de éstos abundan de tal suerte que a poco precio pueden adquirirse partes o ejemplares enteros, indudablemente auténticos.

En los vasos abundan las muestras de la antigua escritura griega; en ellos pueden leerse a menudo la firma del pintor, a veces la del alfarero, acompañadas de otras leyendas (pág. 96), y aun inscripciones explicativas de los objetos representados. Los dueños de los vasos solían poner también en ellos algunas inscripciones. La inscripción griega más antigua, hecha a punzón en un vaso (fig. 128), está en un *dipylon* (siglo VIII) del Museo nacional de Atenas; probablemente es algo posterior a la fabricación del vaso. La inscripción dice en griego común: ὅς γ' οὖν ὀρχιστῶν πάντων ἀταλώτατα παίζει τοῦτο δεκάν μιν (hexámetro y —υ υ—υ); el que mejor baile de todos los bailarores debe recibir esto. Este escrito va de derecha a izquierda. Un lequitos corintio (Londres, Museo británico) lleva, escrita por su poseedora, Tataia, seguramente una niña, la siguiente inscripción en caracteres corintios (fig. 129): Ταταις εἰμι λεγκυθος hoc δ' ἂν με κλέψει θυφλος ἐσται, que en caracteres áticos diría así: Ταταίης εἰμι λεγκυθος· ὅς δ' ἂν με κλέψῃ τυφλός ἐσται: soy el lequitos de Tataia; quien me rompa, quede ciego. El original de la escritura va también de derecha a izquierda.

La figura 130 es el principio de una famosa inscripción de Sigeion, que se conserva en Londres, Museo británico. Es bustrófedon (pág. 149); ahora escribiríamos la segunda línea de izquierda a derecha ΕΜΙΤΟΡΜΟΚ. En nuestros caracteres impresos dice: Φανοδίκο(υ) εἰ(ι)μί το(υ) (Ἑ)ρμοκρατος το(υ), *Phanodikos*'=de Phanodicos soy, el (hijo de) Hermocrates del...

El ejemplo de escritura lapidaria sencilla de la figura 131 procede de una tumba de gentes humildes que vivieron en el Ática del siglo IV, y dice: (aquí yace) la bondadosa Doris. La inscripción, poco bella en sí, nos da a conocer, sin embargo, claramente el carácter de las letras sencillas o sin trazos de

adorno (pág. 150). La inscripción de la Acrópolis reproducida en la figura 132, trata de una restauración de santuarios; procede de la época entre Pompeyo y Adriano. Sólo se ha reproducido una pequeña parte de ella. Basta, sin embargo, para darnos una idea del aspecto poco bello de las letras «adornadas» con pequeños trazos.

El *ostracon* de la figura 133 es muy interesante, porque no



Fig. 133.—Fragmento (ostracon) de la época helenística. Propiedad del autor, Leipzig

está roto y en el anverso y reverso tiene el texto completo, de importancia jurídica, de la toma del juramento que un griego residente en Egipto (110 a. d. J. C.) debía prestar en una junta. Para el que quiera entretenerse en descifrarlo, podrían agregarse las primeras palabras en la escritura actualmente usada;

ὄρκος, ὃν δεῖ ὑμῶσαι Ἡρακλείδην | Λευκίου Κεράλωνι... juramento que debe prestar Heracleida a Quifalón de Lucio (hijo)...

El ejemplo de escritura literaria en papiro (fig. 134), procede de uno de los textos mejor conservados de la Odisea, de gran extensión, y es uno de los papiros más bellamente escritos que se conservan; los visitantes del Museo británico pueden contemplarlo en una de las vitrinas del piso bajo. Delante del verso 472 se ve el signo >, uno de los signos críticos con que se indicaban en las antiguas ediciones científicas los versos

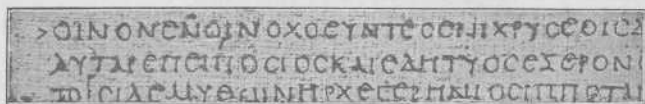


Fig. 134. — Ejemplo de escritura literaria en papiro. (Homero, Odisea, canto 3, verso 472 y sig.). Principio del primer siglo d. d. J. C. Museo británico, Londres

apócrifos o de dudosa autenticidad. Faltan en el grabado las terminaciones de los versos. En el verso 472 dice *ἐνοῖνοχοῶντας* por *οῖνοχ*. Conjetura que no sospechaba que la palabra *οῖνον* en el principio del verso, por el digama del *Φοῖνοχ* siguiente, se alargaba en la segunda sílaba y de —υ (larga y breve) se convertía en — — (dos largas).

La taquigrafía.—Es desconocido el inventor de la taquigrafía: se discute si es invención griega o romana. El arte de escribir más rápidamente con signos especiales se llamaba en la antigüedad taquigrafía, o sea escritura rápida; el nombre, menos adecuado, de estenografía, es moderno y equivale a escritura estrecha. El inventor de la taquigrafía latina fué Tirón. La taquigrafía latina sobrevivió a la invasión de los pueblos del norte y subsistía aún en tiempo de Carlo Magno. En la época de la revolución francesa la estenografía se usó mucho por la necesidad especial de fijar rápidamente la palabra pronunciada. La taquigrafía moderna se funda en los mismos principios que la antigua. Gabelsberger, el padre de la

taquigrafía alemana, ha aceptado deliberadamente las *notas* de Tirón: simplificación de las formas de las letras, omisión de algunas de ellas, de sílabas y de palabras, uso de las siglas.

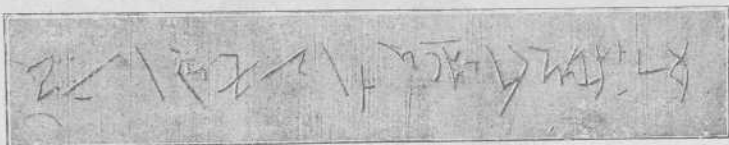


Fig. 135.—Ejemplo de taquigrafía griega. Museo británico, Londres

La figura 135 está tomada del principal texto taquigráfico que de la antigüedad griega poseemos: un libro de tablillas de cera de 14 páginas.

IX. Ciencia y técnica

Medicina.—Difteritis, diarrea, catarros, reumatismo, etc.: estos y otros nombres griegos de enfermedades son familiares aun entre las gentes incultas, porque así se han designado desde hace siglos estas enfermedades. Nuestros médicos no hallaron otras palabras con que sustituirlas, porque estaban bajo la sugestión de la antigua medicina; los médicos, durante muchos siglos, no podían aprender nada mejor que lo enseñado por los antiguos. Cuando, no hace mucho tiempo, la medicina moderna adquirió su personalidad e independencia, se prescindió de manejar la riquísima literatura médica de la antigüedad, y durante algún tiempo se olvidaron los abundantes tesoros que encierra y la enorme perfección alcanzada por la antigua ciencia de curar. Modernamente se vuelve a investigar sistemáticamente y con gran solicitud esta literatura: una unión de Academias edita en un *Corpus medicorum* las antiguas obras de arte, como relieves y pinturas de vasos, donde pueda estudiarse la labor de los antiguos médicos.





Fig. 136.—Gabinete de consulta de un médico. Vaso ático de los siglos v-iv a. d. J. C. Colección Peytel, París

En la figura 136, un médico joven, sentado en una silla, hace una sangría a un hombre, que está de pie delante de él. En el fondo pueden verse tres ventosas y delante del médico un aguamanil de bronce con artísticos pies. En una silla aparece sentado otro enfermo con el brazo izquierdo vendado. Detrás de él hay un hombre con una flor que no se ve en la figura. A la izquierda otro enfermo, con un vendaje en el pecho, apenas visible en la figura, habla con un enano, el portero del médico: con el fin de que no le haga esperar, le ha dado de propina una liebre, que el enano tiene en la mano. A la derecha de ambos un paciente con una venda en la pierna izquierda.

Técnica.—A nadie se le ocurrirá reírse porque el globo de los hermanos Montgolfier no fuera un dirigible o porque la primera locomotora de Stephenson no pudiera arrastrar un tren moderno. Todos comprenden que los inventores citados hicieron obra muy meritoria, pues echaron las bases que hicieron posibles los modernos adelantos. Así debería procederse respecto a las obras de la técnica antigua, porque son también fundamentales aun en nuestros días. No todos lo entienden así, ciertamente. En el caso más favorable, nuestros sabios modernos reconocen benévolamente que «también los antiguos» realizaron no pequeños progresos técnicos. Pero la idea dominante, cuando se trata de la técnica antigua, es la conciencia de nuestro orgullo, como si nosotros solos hubiéramos adelantado muchísimo y la técnica antigua apenas hubiera rebasado los límites de un primitivismo casi estéril. La incredulidad y el asombro se manifiestan en sus rostros cuando se les asegura que eso es falso. Digamos de una vez que no deberían sentir orgullo, sino agradecimiento. No habría zepelines sin montgolfieres, *ni la técnica moderna hubiera sido posible sin los descubrimientos de los griegos de la antigüedad*. Sus obras son el fundamento incommovible sobre el cual descansa aun hoy nuestra técnica, y no tuvo nada de primitivo lo que ellos crearon.

Hay dos grandes épocas en la evolución de la técnica: el siglo XIX d. d. J. C. y... la antigüedad. La ciencia no ha reconocido esto con toda claridad hasta muy recientemente. Antes se citaba principalmente la *Pneumática* de Herón (es incierta la época de su vida; entre 150 a. d. J. C. y 250 d. d. J. C.) para dar una idea general de la actividad herónica y de la técnica antigua. «Nada más erróneo que esto. Es ésta indudablemente la obra más endeble de Herón; probablemente una

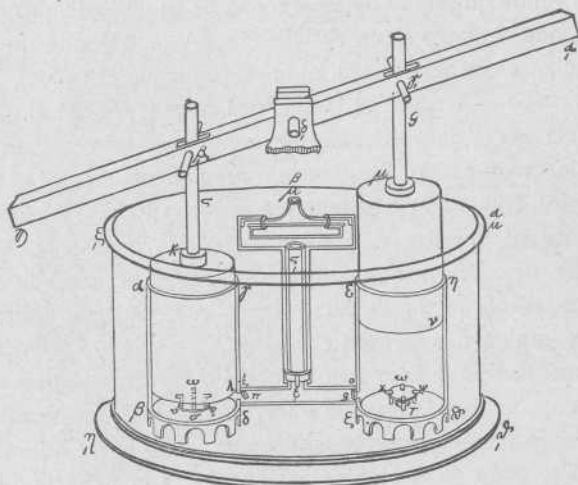


Fig. 137. — Bomba de incendios, según Herón

concesión al gran público, en el cual debe contarse también la corte de los Faraones. Para conocer efectivamente a Herón hay que leer su *Métrica*, su *Dióptrica* y su *Mecánica*; sólo así sentiremos el debido respeto en presencia de ese hombre y del «Politécnico» que él dirigía» (Hoppe: *Mathematik und Astronomie im klassischen Altertum*).

Atentamente consideradas, las obras de Herón contienen investigaciones muy fundamentales, y ponen ante nuestros ojos el fruto de una gran literatura de especialidades técnicas, per-

dida para nosotros. Su obra *Pneumática* era un libro popular, que aprovechaba los resultados científicos para juegos y diversiones; por ejemplo: «un cántaro encantado del cual sale unas veces agua, otras vino y otras una mezcla», «un pajarito que canta automáticamente», etc. Los árabes se asimilaron primero esta ciencia recreativa y después la verdadera ciencia técnica de la antigüedad. Todo el mundo sabe la altura que alcanzaron los árabes en la técnica y cómo a su vez influyeron en el norte; pero no siempre se insiste lo bastante en que ellos a su vez fueron discípulos de los griegos.

Además, no son puros juegos recreativos todas las obras descritas en la *Pneumática* de Herón; al lado de la bomba de incendios (fig. 137) hay, por ejemplo, los supurativos (*pyulcos*), las ventosas frías, los órganos, objetos todos de uso prác-

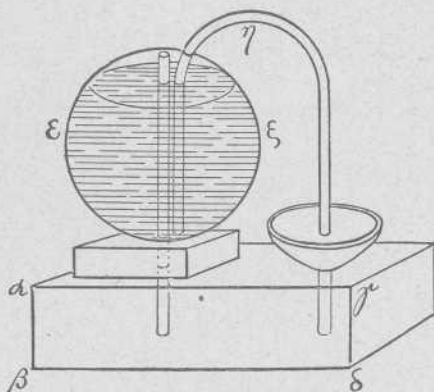


Fig. 138. —Termoscopio (gotera), según Herón

tico. Aun en los experimentos recreativos se ve claramente el fundamento científico. Al termoscopio (fig. 138) le llama *gotera*, y afirma que sólo *gotea* cuando le da el sol; pero el aparato se basa en el principio de que el calor altera el volumen de los cuerpos, y el termoscopio es así un precursor de nuestro termómetro. Por último, su máquina de vapor (fig. 139),

aunque muy distinta de una máquina moderna, demuestra, sin embargo, que el calor se transforma en movimiento. De esta suerte los antiguos no sólo estuvieron directamente ante uno de los mayores inventos, sino que *en realidad lo llevaron a cabo*. La causa de que no lo utilizaran prácticamente fué, con seguridad, la economía del trabajo de los esclavos. En cambio, la gran difusión de nuestras máquinas de vapor, como motores,

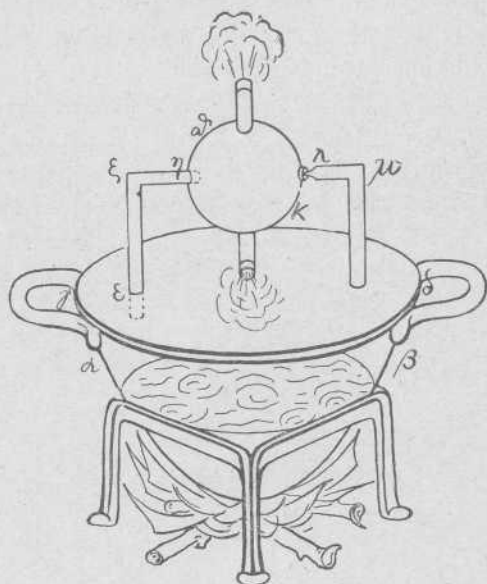


Fig. 139.—Modelo de una máquina de vapor. Herón

podría relacionarse con el derecho de coalición concedido a los obreros ingleses hacia 1820, que mejoró los jornales y las condiciones de vida de las clases inferiores; y como esto hubiera producido necesariamente un gran aumento en los precios de fabricación, hubo necesidad de recurrir al vapor como fuerza para el trabajo; posibilidad que existía desde hacía ya mucho tiempo.

Las figuras 137 a 141 están tomadas de las ilustraciones de las obras de Herón. La bomba de incendios (fig. 137) se llama sifón en el citado texto. Los que conocen desde la escuela la estructura de nuestras bombas de incendios, comprenderán fácilmente la de la máquina de Herón, porque en el fondo son completamente iguales. Los orificios de entrada son σ y τ , y pueden cerrarse por medio de válvulas; π , ρ son válvulas. Si en el cilindro $\alpha \beta \gamma \delta$ se levanta el émbolo $\kappa \lambda$, la válvula se cierra en π y se abre la de σ , con lo cual penetra el agua. Si se baja el mismo émbolo, se cierra σ y se abre π y el agua penetra en el tubo ascendente, $\epsilon \zeta$, porque la válvula ρ se ha cerrado.

En la pila automática de agua bendita (fig. 140), el tubo de salida ΛM está cerrado en Σ con una válvula, unida por la espiga $\Sigma \Pi$ y por la palanca ΠP con la plancha P ; la válvula en Σ es algo más pesada que la plancha P . Supongamos que el tubo ΛM está cerrado en Σ . Se introduce por α una moneda

(según Herón, del peso de cinco dracmas (1 dr.=4,36 g.) o sean 20 de nuestros céntimos de cobre); entonces P pesa más que Σ , la válvula se eleva y el agua fluye. Pero esto dura poco tiempo, porque P se inclina bajo el peso de la moneda y ésta resbala y cae hacia abajo. Σ vuelve a pesar más, adquiere su

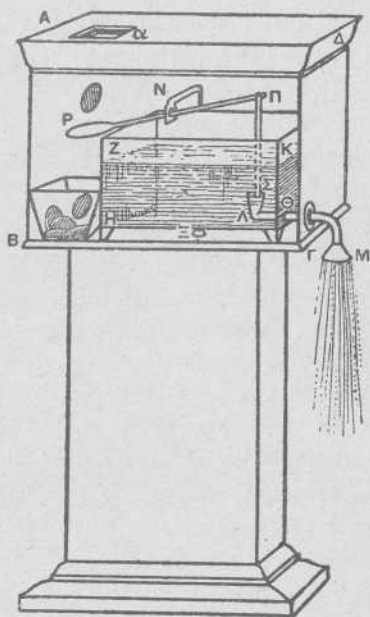


Fig. 140. — Pila automática de agua bendita. Herón

posición natural y se obstruye de nuevo la salida del agua por el tubo ΛM . En la edad moderna, las máquinas automáticas de las estaciones y restaurantes funcionan del mismo modo, así como los aparatos de los retretes, con la única diferencia de que la salida en estos casos se produce tirando de una manilla.

Cuando en el termoscopio (fig. 138) da el sol en la esfera, llena de agua en su mayor parte y de aire en la parte superior, el aire se dilata más de prisa que el agua y la presión ejercida por el aire dilatado impulsa al agua por el tubo η hacia fuera y el líquido cae en el embudo: la *gotera* funciona o gotea.

En la máquina de vapor (fig. 139), el vapor de la caldera $\alpha \beta$ penetra por el tubo $\epsilon \zeta \eta$ en la esfera giratoria $\delta \kappa$ y después sale por un tubo doblado en ángulo. La resistencia del aire circundante y la repulsión hacen girar la esfera. Herón no dió nombre especial a este aparato. Vitruvio habla de las *pilas de Eolo* (*Aeoli pilae*).

En el aparato registrador para taxímetros, *hodómetro* (figura 141), una espiga colocada en el eje de la rueda (parte derecha inferior del dibujo) empuja, al girar el eje, las clavijas colocadas en $E Z$ y las pone en movimiento. El movimiento giratorio se transmite por medio de engranajes de tornillos sin fin al indicador de la parte superior $\Gamma \Delta$. A mayor número de ruedas dentadas, mayor es la distancia recorrida que el indicador acusa en cada una de sus vueltas o movimientos giratorios. Si la extensión de las ruedas llega, por ejemplo, a cinco metros, una vuelta del disco $E Z$ (con ocho espigas) representa 40 metros recorridos. Esta vuelta o revolución impulsa la primera rueda dentada. Si esta rueda tiene 30 dientes, una de sus revoluciones será igual a 1200 metros de distancia, cada revolución de la segunda equivaldrá a 36 kilómetros, una de la tercera a 1080 kilómetros, y de la cuarta a 32400 kilómetros, supuesto siempre el mismo número de dientes. A esta distancia corresponde una vuelta completa del indicador en la parte superior, el cual indica también en el círculo las distancias parciales. Los

pequeños indicadores de la izquierda sirven para leer los recorridos menores. Este aparato no se empleaba, como ahora, para indicar a los viajeros la distancia recorrida, que debían pagar, sino para medir sin esfuerzo algunas distancias que de otra manera no hubieran podido precisarse más que con pesados

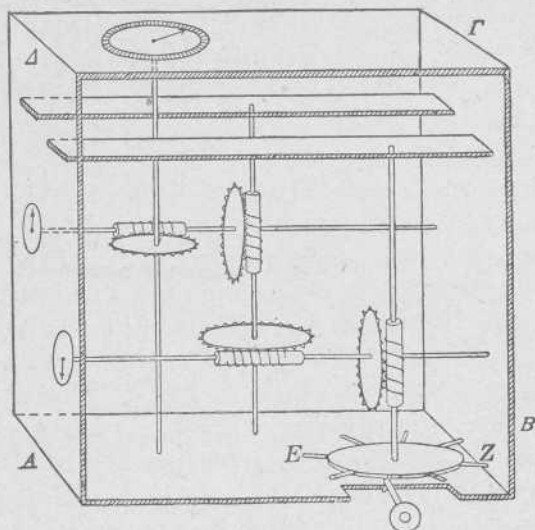


Fig. 141. — Hodómetro automático, análogo al aparato registrador de nuestros taxis. Según Herón

cálculos, o fatigosamente con mediciones directas por medio de cuerdas o cadenas.

La cronometría (medición del tiempo) fué en la antigüedad distinta de la de hoy, porque en cada día eran las horas de diferente duración. Se computaba el día desde la salida hasta la puesta del sol, y la noche desde la puesta hasta la salida del mismo, y cada uno de estos lapsos de tiempo se dividía en doce partes iguales. Claro es que con este sistema resultaban las horas diurnas muy largas en el verano y muy cortas en invierno. Esta engorrosa división del tiempo se ha usado

en Italia hasta hace poco tiempo—era la desesperación de Goethe,—y hoy se aplica todavía en Turquía. En un viaje a Turquía se da uno cuenta perfectamente de la especialidad del sistema, porque nuestros relojes no se acomodan a esta

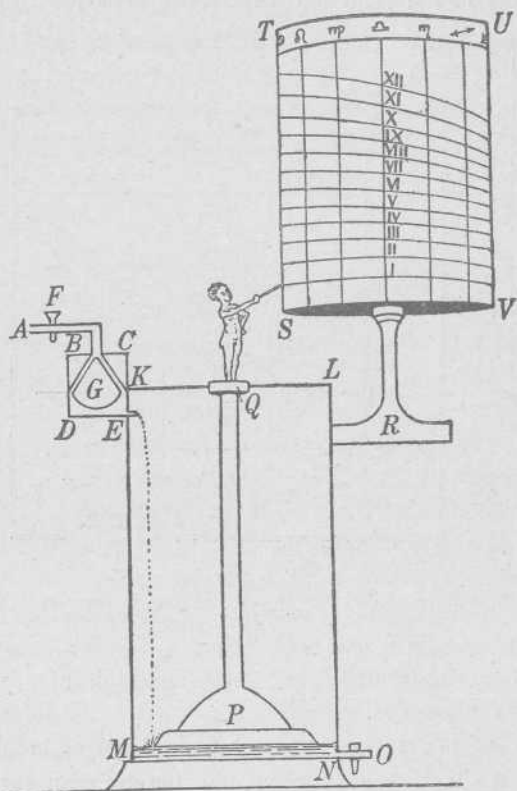


Fig. 142. — Reloj o clepsidra griega de Ctesibio. El flotador P Q sube en el depósito K L M N cuando entra el agua

división del tiempo, y uno se pregunta admirado cómo, dada la distinta duración de las horas en cada día, pudieron construirse relojes en la antigüedad, a pesar de lo cual está comprobada su existencia.

Ello es posible, sin embargo, y aun con un procedimiento muy sencillo: llevando una esfera con su división correspondiente para cada día. Este es, brevemente expuesto, el principio del reloj reproducido en la figura 142, poco parecido, pero casi tan práctico como el nuestro. Se mueve con agua. Un depósito de agua (B C D E), suspendido a cierta altura, está en comunicación con una tubería. El agua que de él sale determina la medición del tiempo; un ingenioso dispositivo en G, que no hay para qué describir minuciosamente, hace que el agua salga siempre a la misma presión. El tubo fino de salida E era de oro o de alguna piedra preciosa (para la limpieza?). En el vaso K L M N, donde cae el agua, va subiendo lentamente el nivel y con él va subiendo también un flotador P Q, allí colocado; este flotador responde a nuestras saetas o manecillas, y su ascensión al movimiento giratorio de ellas; sobre él hay una figura, que indica las horas con una varilla. Una vez ha alcanzado su más alto nivel, al terminar el día, hay que «dar cuerda» al reloj, es decir, se abre la espita O y el agua sale de K L M N; entonces desciende el flotador.

Si hubiera de construirse para nuestro objeto un reloj de agua como éste, habría que colocar detrás del flotador una escala en forma parecida a la de nuestro termómetro y que estuviera dividida en 24 partes iguales. Pero en la antigüedad esta escala tenía que graduarse todos los días de distinto modo, según lo dicho anteriormente, y para ello se la trazaba sobre un cilindro cuyas generatrices correspondían a los diferentes meses del año. Al «dar cuerda» al reloj, se daba vuelta al cilindro de modo que el indicador de la figurilla señalara la escala correspondiente al mes.

En el mismo principio del flotador que sube con el nivel del agua, se funda el reloj de la figura 143, pero éste indicaba horas de igual duración.

Conocemos relojes de esta clase que andan con mucha exactitud: «la fina mecánica antigua pudo construir de este

modo un reloj de agua de bolsillo, con el cual Herófilo, uno de los más ilustres médicos de todos los tiempos, medía el pulso y con él el estado febril de sus enfermos» (Diels).

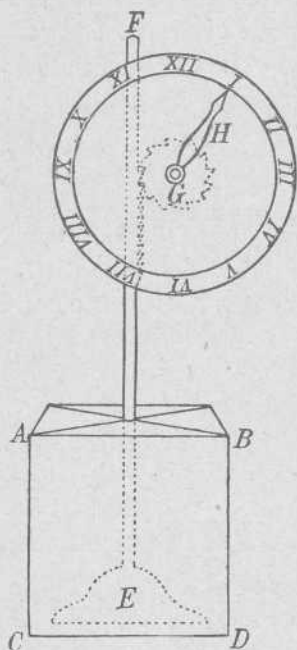


Fig. 143.—Reloj clepsidra, según Vitruvio. El flotador E actúa sobre la aguja H

Debe observarse que los germanos, a pesar de haber visto usar relojes a los romanos, durante siglos enteros no acertaron a aprovechar esta invención; por lo menos los germanos del norte, pues los que emigraron hacia el sur hablaban alguna vez de ellos. En cambio los árabes aprendieron a construirlos inmediatamente. Las mezquitas de Oriente tenían relojes, en una época en que en Francia y en Alemania se desconocía la manera de medir con exactitud el tiempo. Para penetrar en Alemania el reloj antiguo, hubo de dar la vuelta por Bagdad; el primer reloj del que tenemos noticia en Alemania, después de la época romana, fué regalado a Carlo Magno por Harun-ar-Raschid.

X. Comercio, navegación e industria

Del comercio en la época micénico-cretense y del tráfico marítimo de los fenicios hemos hablado en la página 10. Con la colonización griega surgió y se desarrolló el comercio griego.

Algunas particularidades de este tráfico podemos contem-

plar en las antiguas pinturas. De los siglos V-IV conocemos un grupo de piedras talladas, labradas por griegos del Asia Menor a gusto de sus clientes persas. De estas pequeñas obras de arte muchas se han perdido. Si, a pesar de ello, todavía las poseemos en gran número, ello demuestra la abundancia que de las mismas había en la antigüedad, fabricadas para ser exportadas a grandes distancias. Véase además lo dicho en la página 98 sobre el activo comercio de exportación que de su producción cerámica hizo Atenas a Toscana. Lysias nos da a conocer las grandes especulaciones que la bolsa ateniense hacía con los cereales: la ley castigaba con la muerte a los especuladores que encarecían el pan del pueblo, a pesar de lo cual no desaparecía el mal.

Después de Alejandro Magno, el Oriente fué más accesible que antes y la política no requería de los ciudadanos tanta atención como en tiempo de las pequeñas repúblicas. En las épocas helenística y romana debemos imaginarnos a los griegos diseminados por los países del Mediterráneo oriental lo mismo que hoy, pero en calidad de comerciantes y banqueros en su mayoría.

Navegación.—La leyenda hace de Minos, rey de Creta, un poderoso dominador de los mares, y las excavaciones modernas han comprobado que existió en la época cretense un activo comercio marítimo: Pseira y Moclos fueron los antiguos puertos principales de Creta. Más adelante se convirtieron los griegos en pueblo marítimo de primer orden, y lo son todavía hoy por su valor y experiencia.

Cuando la batalla de Egos-Potamos decidió la guerra del Peloponeso, un barco llevó la noticia a Esparta en poco más de dos días. Un vapor moderno invierte 36 horas en recorrer el mismo trayecto. Esto indica que la velocidad de los barcos antiguos no era muy inferior a la de los modernos, si bien había que contar con que el tiempo y el viento fueran favorables. La antigua navegación marítima venía a estar aproxima-

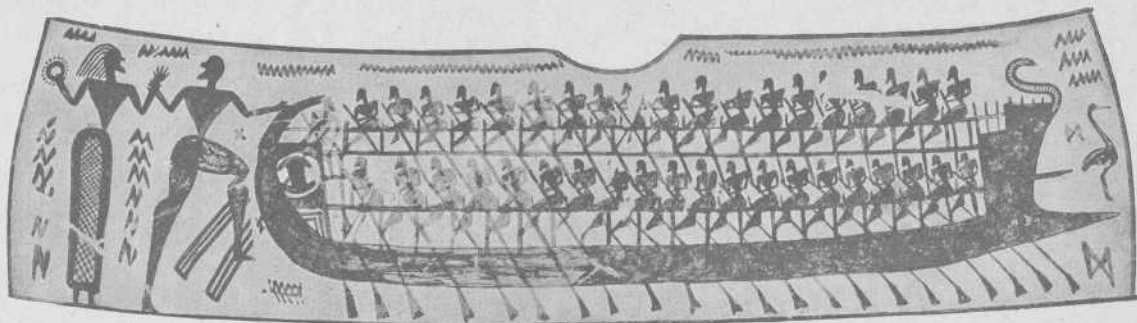


Fig. 144.—Barco antiguo. De un vaso dipylon (siglos IX-VIII a. d. J. C.). Museo británico, Londres. La más antigua representación de una leyenda griega. (Teseo roba a Ariadna?)



Fig. 145.—Barcos. De un vaso ático de fines del siglo VI a. d. J. C. Colección de vasos de la Universidad de Würzburg

damente a la misma altura que la navegación moderna en el año 1800, aunque desconocían la brújula. Merece especial mención la instalación extraordinariamente lujosa de los antiguos barcos de recreo.

Claro es que en éste, como en todos los demás aspectos de la ciencia antigua, se realizaron notables progresos en los siglos que duró la cultura griega. Basta para convencerse de ello hacer una comparación entre el barco de un vaso dipylon de los siglos IX-VIII (fig. 144) con el de un vaso ático del año 520 aproximadamente (fig. 145), para observar algunas diferencias, debidas al progreso hecho en unos trescientos años.

Pero ni aun en un mismo período de la antigüedad podían ser iguales las condiciones de la navegación; hoy mismo podemos viajar con gran rapidez y en barcos muy lujosos, pero todavía se hacen viajes en barcos de vela, más baratos, pero menos rápidos y mucho más incómodos. Indudablemente el transporte de los prisioneros era también muy barato en la antigüedad; pero por muy interesante que sea desde este punto de vista el capítulo 27 de los Hechos de los Apóstoles, se debe proceder con precaución antes de deducir de allí conclusiones de carácter general sobre la navegación antigua.

El barco del vaso dipylon lleva ya en la proa el espolón con que en las naumaquias había de abrir brecha en la nave enemiga. Este vaso nos ofrece al mismo tiempo un ejemplo de la antigua y primitiva pintura de vasos griegos, en el cual podemos ver la decadencia del arte después de la época micénico-cretense. Debe atribuirse a impericia del pintor el que las dos filas de remeros estén representadas una sobre otra; apenas puede pensarse en que el barco tuviera puentes. Los angustiosos talles de las figuras proceden de la civilización cretense (pág. 10), que no desapareció en absoluto y de una manera instantánea, sino que siguió influyendo en los siglos posteriores. Un detalle típico de la primitiva pintura de la cerámica griega es la costumbre de rellenar los espacios vacíos con

ornamentos, especialmente con líneas en zizás largas o dispersas y en parte parecidas a una M.

Industria.—Las pinturas de los vasos y la literatura antigua representan o describen la vida y trabajos de la pequeña industria. En el poeta Herondas (siglo III a. d. J. C.), al abrir sus cajas, dice un zapatero a sus parroquianas: «¡señoras! regresaréis muy contentas a vuestra casa: ¡mirad! Aquí tenéis



Fig. 146 —Taller de zapatería. Vaso ático del siglo VI a. d. J. C. Antes en Nápoles, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Boston

toda clase de novedades: zapatos de Sicione y de Ambracia,... suelas blandas de cáñamo, zapatos jonios de lazo, zapatillas, zapatos bajos, sandalias argivas, babuchas de rojo escarlata... ¡todo cuanto podáis desear!». Así se atendía a las exigencias de la moda en el calzado, que con tanta elegancia llevan todavía las gentes meridionales. Todos sabemos que los antiguos preferían las sandalias a las botas o zapato alto, y lo hacían así, no porque los zapateros antiguos no supieran hacer botas—las

figuras 3, 34 y 90 contradicen este supuesto, más o menos aceptado por muchos,—sino porque sabían que en el mediodía la sandalia es mejor calzado que las botas. Los modernos atenienses irían mejor calzados, por lo menos en el verano, si no fueran esclavos de las elegancias de los zapateros de París y se limitasen a ser los sucesores de sus antepasados.

El vaso de la figura 146 nos lleva a tiempos más antiguos que la poesía de Herondas. Una parroquiana está de pie sobre la mesa de pruebas, dos zapateros le toman medida y a la derecha está su esposo (?). En el taller hay materiales y botas.



Fig. 147.—Pintura de vasos. Parte de un vaso del Mediodía de Italia. Siglo IV a. d. J. C. Colección Jatta, Ruvo

En la figura 147, un pintor de vasos, orgulloso de su trabajo, representa su taller, en el cual el maestro y los oficiales reciben, como premio a su laboriosidad, una corona de Atenea Ergane, diosa de los artesanos, y de Nique, diosa de la victoria. Es curioso que el pintor no sostiene el pincel con los dedos, como nosotros, sino con el puño cerrado.

La figura 148 representa, en la parte aquí reproducida, un trabajador detrás de un horno de fundición (a la izquierda);

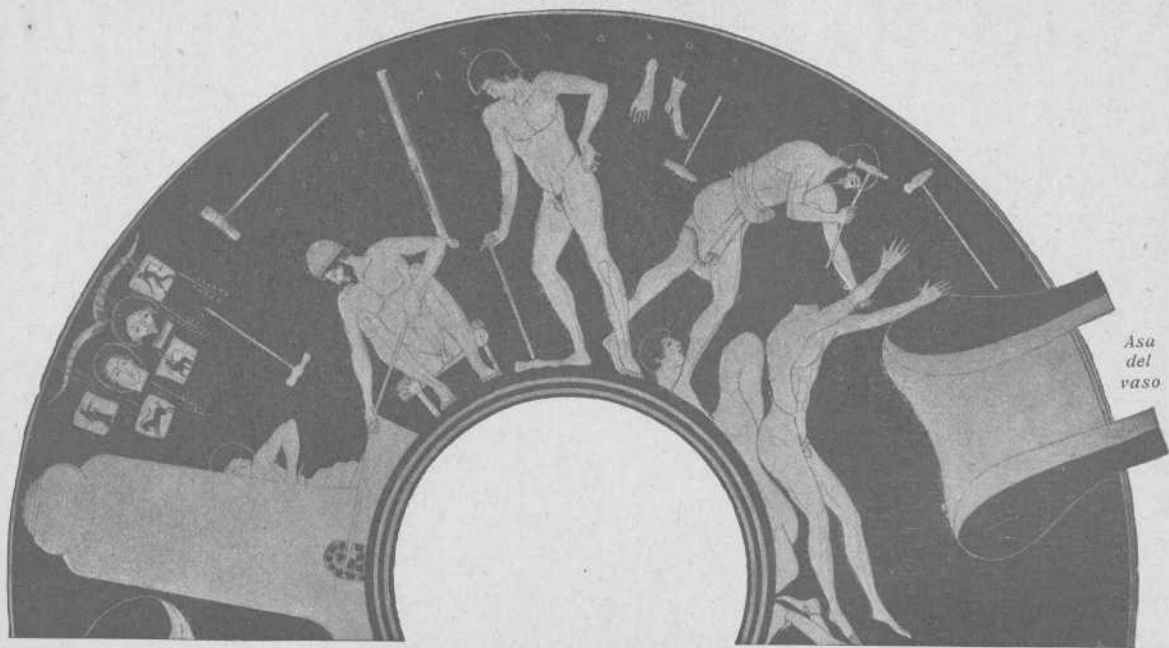


Fig. 148.—Interior de una fundición de bronce. Parte de un vaso ático del siglo v a. d. J. C. Museo de Berlín

otro hurga el fuego y un tercero, con un mazo, espera el resultado de la operación. De la pared cuelgan modelos o piezas fundidas, unos cuernos de buey, dos cabezas y cuatro placas (de arcilla?); a continuación dos martillos, una sierra, dos pies y otros dos martillos. Un obrero trabaja a martillazos en una estatua que está sobre un montón de tierra y a la cual se le pone el brazo derecho; la cabeza, no colocada todavía, está en el suelo. En la parte superior, inscripciones.

XI. Enterramientos y sepulturas

En la época micénica se sepultaba a los príncipes; la epopeya conoce únicamente la cremación. Más adelante existieron ambos procedimientos; la cremación era más cara, y, en consecuencia, la más lujosa, excepto en aquellos puntos en que, por influencias orientales, se inhumaban los cadáveres en grandes tumbas.

Sobre el lugar donde descansaban los cadáveres o las cenizas se colocaba una estela, decorada generalmente con relieves. Pueden verse cómodamente muchas de estas estelas en el Museo Nacional de Atenas. Son conmovedoras por las escenas que representan, pero en parte son también notables obras de arte. En su mayoría son, naturalmente, obra de artesanos manuales, por lo cual indican la altura del arte, especialmente en el siglo IV. Es característica la concepción en todos estos relieves: «predomina siempre el recuerdo de la vida floreciente y familiar, de la cual el muerto debía despedirse; algunas veces se expresan el dolor y la melancolía...; pero nunca la más ligera huella de la muerte, de la pérdida de la vida o de la vida de ultratumba» (Kekulé, Furtwängler).

La figura 149 es una escena de prótesis (llanto sobre el cadáver). Una mujer se despide del muerto estrechando entre

sus manos la cabeza de éste. El cadáver está cubierto hasta la cabeza con la mortaja (*ἐπιβλημα*). Tres lloronas se llevan ceremoniosamente las manos al pelo, cortado en señal de duelo.

En la figura 150 se ve una estela funeraria sobre seis pedáneos, adornados con vasos (lequitos) y coronas; la estela está adornada con una cinta en la parte superior. En la acrotera, adornada con una palmeta, penden también coronas. Una joven lleva en un cestillo cintas y coronas; a la izquierda hay un joven



Fig. 149. — Exposición del cadáver en el lecho mortuario. Vaso ático del siglo v a. d. J. C.; muy restaurado, pero con acierto. Louvre, París

con manto, sombrero (caído sobre el cuello) y lanza. En la parte superior derecha un pequeño lequitos, un espejo y una cinta.

La figura 151 representa una pira. Alcmena, acusada de adulterio por su esposo Anfitríón, es condenada a morir en la hoguera; ella pretende salvarse, refugiándose en un altar. Para castigar a la infiel sin arrancarla de allí (lo cual hubiera sido un delito contra el derecho de asilo), Anfitríón levanta una pira en torno al altar. Sobre ella se ven en la pintura los triglifos, elementos arquitectónicos que coronaban el altar. Anfitríón y Antenor (los nombres de las personas representadas están escritos, pero no se ven en la figura) prenden fuego a la pira;

pero Zeus, con quien precisamente Alcmena había pecado durante la ausencia de su marido, oye sus ruegos y apaga el fuego, mediante la lluvia. La lluvia está indicada por medio de gotas de agua y un arco iris, y al mismo tiempo simbolizada en las dos hiadas, que vierten el agua de sus cántaros. En la parte superior, los bustos de Zeus y de Eos (la Aurora); estos dioses contemplan invisibles la escena; sólo Alcmena ve a Zeus

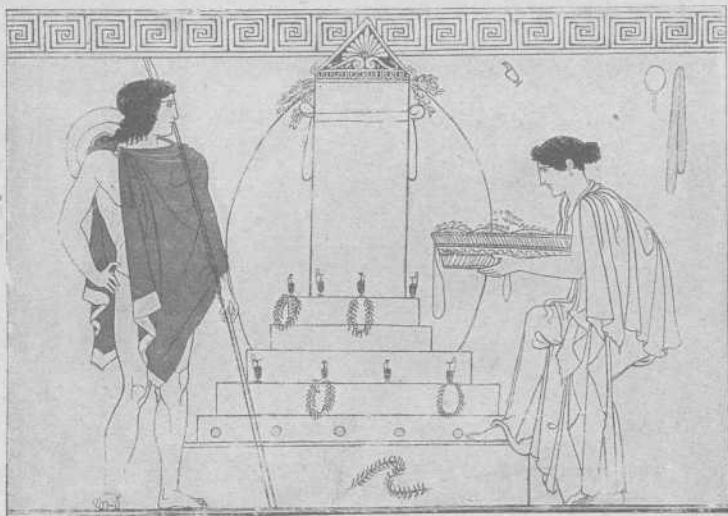


Fig. 150.—Los parientes adornando una tumba. Lequitos ático de los siglos v-iv a. d. J. C. Museo Nacional de Atenas

salvador, y suplicante levanta hacia él su mano. La intervención de Zeus, como dios de las tormentas, está indicada por el rayo que se ve en la parte inferior de la pira, delante del pie derecho de Anfitrón. (Engelmann.)

La figura 152 es copia de un alto relieve entre dos pilares, coronado por un frontón con acroteras, rotas actualmente. El borde inferior no está trabajado, porque debía empotrarse en una basa. Erato, sentada en un taburete, da la mano a su

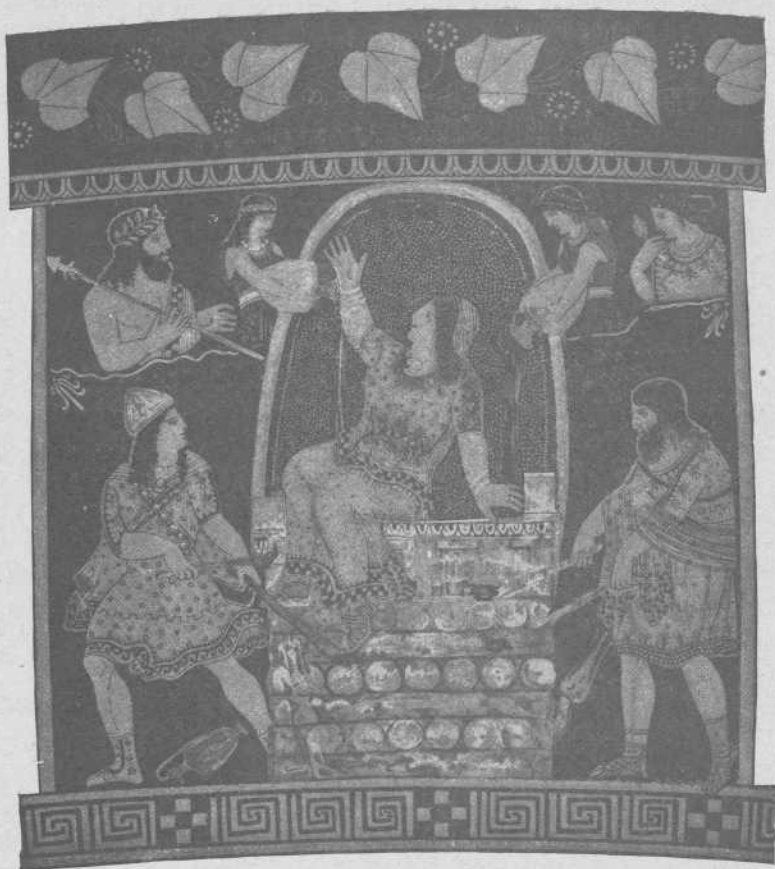


Fig. 151. — Pira. Vaso del Mediodía de Italia (siglo IV a. d. J. C.), del pintor Gython. La firma (ΓΥΘΩΝ ΕΓΡΑΦΕ = Gython pintó) en la faja superior, debajo de las hojas. Museo británico, Londres

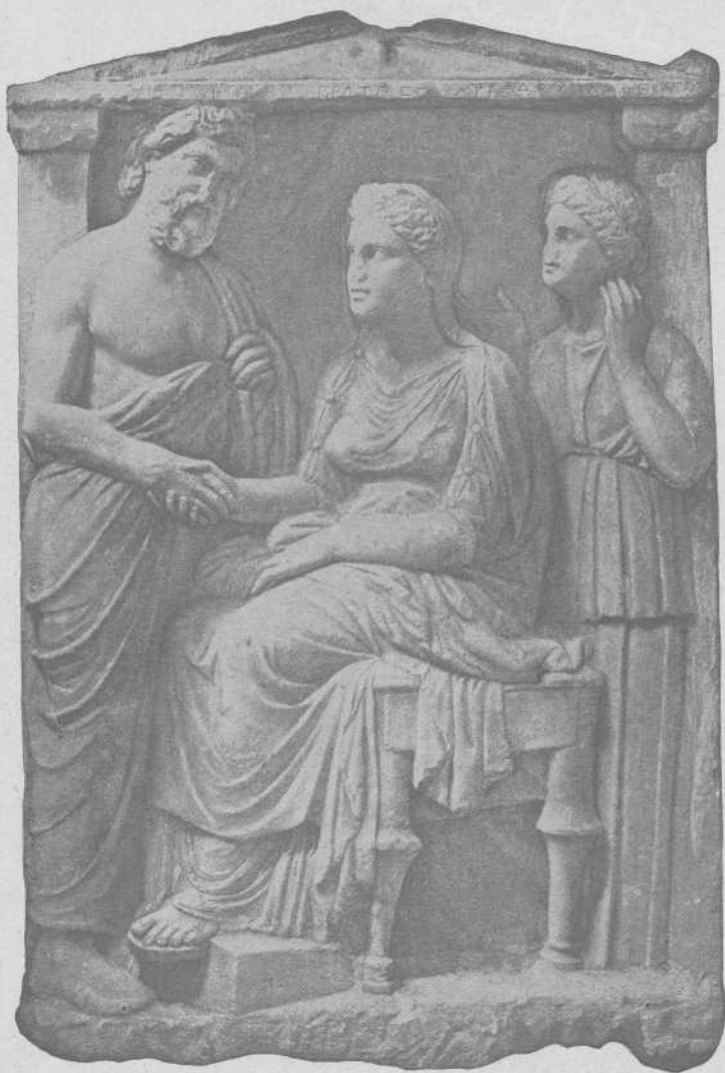


Fig. 152.—Estela funeraria ática del siglo iv a. d. J. C. (Epicárides de Platea, su hija Erato, una esclava). Museo Nacional de Atenas



Fig. 153.—Estela funeraria ática de 400 a. d. J. C., en el estilo de la estela de Hegeso. Museo Nacional, Atenas

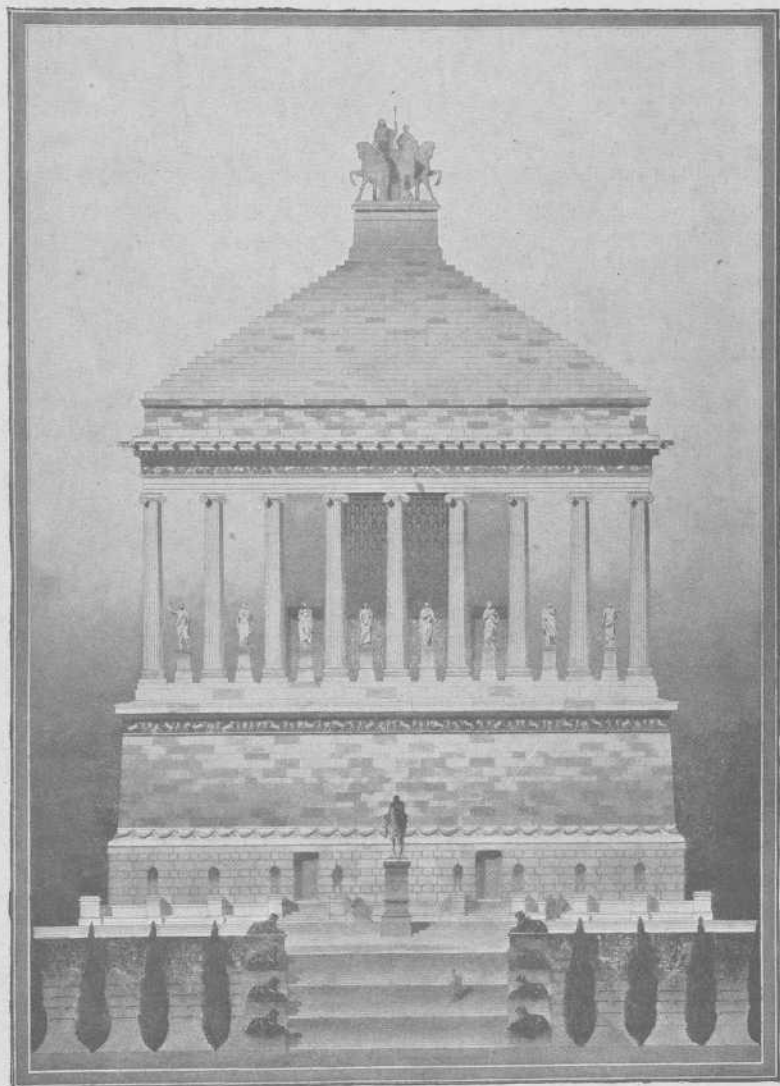


Fig. 154.—Tumba de Mausolo de Caria (Mausoleo) en Halicarnaso. Reconstrucción.
(Restos en el Museo británico de Londres)

padre Epicárides; detrás de ella una criada (con doble túnica, la inferior con mangas) levanta las manos en un ademán de dolor. (Conze.)

Los pilares, frontón y acroteras de la figura 153, recuerdan los de la figura anterior. Una mujer está sentada en un sillón sin respaldo, con los pies en un escabel: «una figura del recogimiento y concentración interior». Ante ella una sirvienta con



Fig. 155.—León monumental del Mausoleo de Halicarnaso. Museo británico, Londres

una cajita. «El relieve es un ejemplar poco conocido, en el estilo de la popular estela funeraria de Hegeso, al cual se aproxima mucho en la época (algo anterior) y en la manera. Más aún que en la estela de Hegeso se tiende sobre la sencilla imagen de la vida una tenue sombra de melancolía» (Conze).

El Mausoleo de Halicarnaso no fué la tumba de un griego, sino la de un sátrapa persa de Caria; por su imponente masa (46 metros de alto: fig. 154) correspondía más bien a las con-

cepciones orientales que a las persas. Son, sin embargo, puramente helénicas la arquitectura jónica y la escultura, que con relieves y estatuas decoró espléndidamente el monumento (figura 155). La impresión que produciría la obra puede imaginarse recordando que el nombre de mausoleo se conserva en

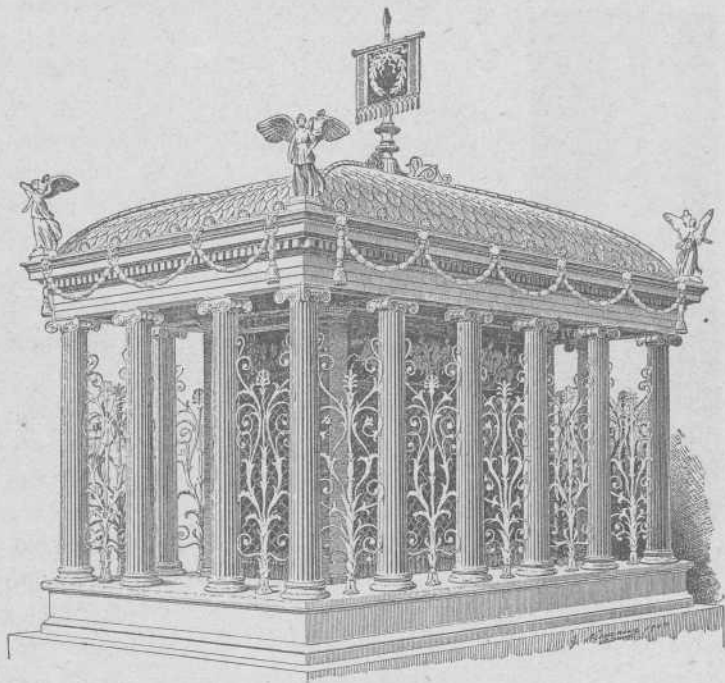


Fig. 156.—Parte superior del carro fúnebre de Alejandro Magno.
Reconstrucción

todos los idiomas modernos. No son totalmente seguras las reconstrucciones intentadas.

Muerto en Babilonia Alejandro Magno, su cadáver fué conducido en un magnífico carro a Alejandría. En este carro se combinaban la magnificencia oriental y las formas artísticas griegas; estaba, además, decorado con pinturas y rodeado de

columnas jónicas. Sólo es conocido por la descripción de un autor contemporáneo, Jerónimo de Cardia. Toda reconstrucción, basada exclusivamente en esta descripción, ha de ser naturalmente problemática. No podemos detenernos en las discusiones entabladas en torno a nuestra figura 156, por lo cual nos contentamos con dar esta representación general del espléndido monumento.



Fig. 157. — Lutróforo
(vaso funerario).
Atenas

En la tumba de los solteros se acostumbraba, en el Atica, colocar un *lutrophoros* (literalmente, una hidria «para traer el agua del baño»; véase la página 107), como los que se usaban en las bodas para llevar de la fuente Calirroe el agua con que habían de bañarse los desposados antes de la boda (figura 158). Estos lutróforos, cincelados en mármol, adornaron después los monumentos funerarios.

El sarcófago de la figura 158 se encontró en Ambar Arassi de Capadocia, la antigua Sidamar(i)a. Tiene 3,70 metros de longitud, 1,78 de altura y 1,85 de anchura. Toda esta gran masa de piedra es de un solo bloque de hermoso mármol y pesa en conjunto 17 toneladas; la tapa y las estatuas de los muertos enterrados en el sarcófago forman otro bloque de 13 toneladas. Nada menos que siete meses duró el transporte de esta imponente masa desde Ambar Arassi al Museo de Constantinopla. En el lado aquí reproducido está representado el muerto sentado, en relieve muy alto, casi de bulto redondo. El rollo que tiene en la mano, y la barba, indican una profesión filosófica o literaria (la barba era atributo de los sabios; lleva, además, en la cabeza la cinta de los poetas?). Ante él, de pie, está su esposa, detrás Artemis (Diana) o una hija del muerto, representada en la figura de Artemis, y en ambos lados los Diós-

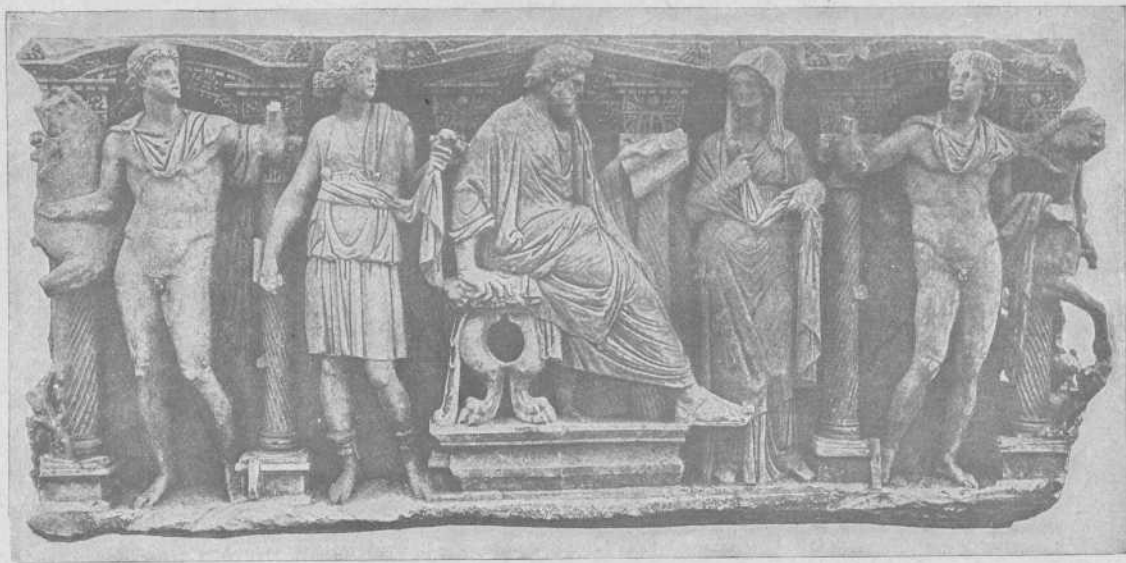


Fig. 158.—Sarcófago de Ambar Arassi (antiguamente Sidamaria) en el Asia Menor. Siglo III d. d. J. C. Museo Imperial Otomano de Constantinopla

curos. La significación de las figuras secundarias es insegura: ¿serían los Dióscuros un símbolo de la resurrección?

Se conocen otros ejemplares del mismo tipo. La decoración escultórica demuestra que la escultura no había decaído todavía en el siglo III d. d. J. C.; sus figuras no son tan nobles, pero sí bellas. Y como este tipo se encuentra no sólo en Italia (sarcófago de Melfi), sino también, como en nuestro sarcófago, en las remotas comarcas del Tauro, demuestra cumplidamente la gran fuerza expansiva de la civilización greco-romana. El trabajo ornamental que la piedra de estos sarcófagos lleva—en nuestro grabado puede reconocerse en los capiteles y en los arcos de los nichos—sirve acaso de lazo de unión entre este arte y el nuestro. Esta labor, que convierte la piedra en una especie de encaje, se observa también en otros monumentos de la época imperial, y especialmente en Francia, como, por ejemplo, en los casetones del arco de triunfo de Orange. Es una hipótesis no demostrada, pero sí muy verosímil, que los delicados y finísimos encajes de piedra que admiramos en el arte gótico pueden relacionarse con estos antiguos modelos.

El país de cuyas obras se trata en este librito, representa en el mapa una parte muy pequeña de la Tierra; pero lo que geográficamente es un rincón de nuestro planeta se convierte para el investigador de la historia de la civilización en el núcleo de Europa. En una época en que el Norte yacía todavía en las tinieblas, era Grecia un foco luminoso, y este faro alumbró y calentó todavía nuestra época. Los griegos fueron los creadores de las nobles artes de la poesía, de la arquitectura y de la escultura; a ellos se deben la ciencia y la técnica actuales. Adonde quiera que dirijamos nuestra vista, nos encontramos con que toda nuestra vida es griega. No lo olvidemos nunca; embellezcamos el arte y ahondemos el pensamiento, infundiendo nueva vida al helenismo.

BIBLIOGRAFÍA DE LOS GRABADOS

En las obras siguientes se encuentran detalles y noticias más completas sobre los objetos reproducidos.

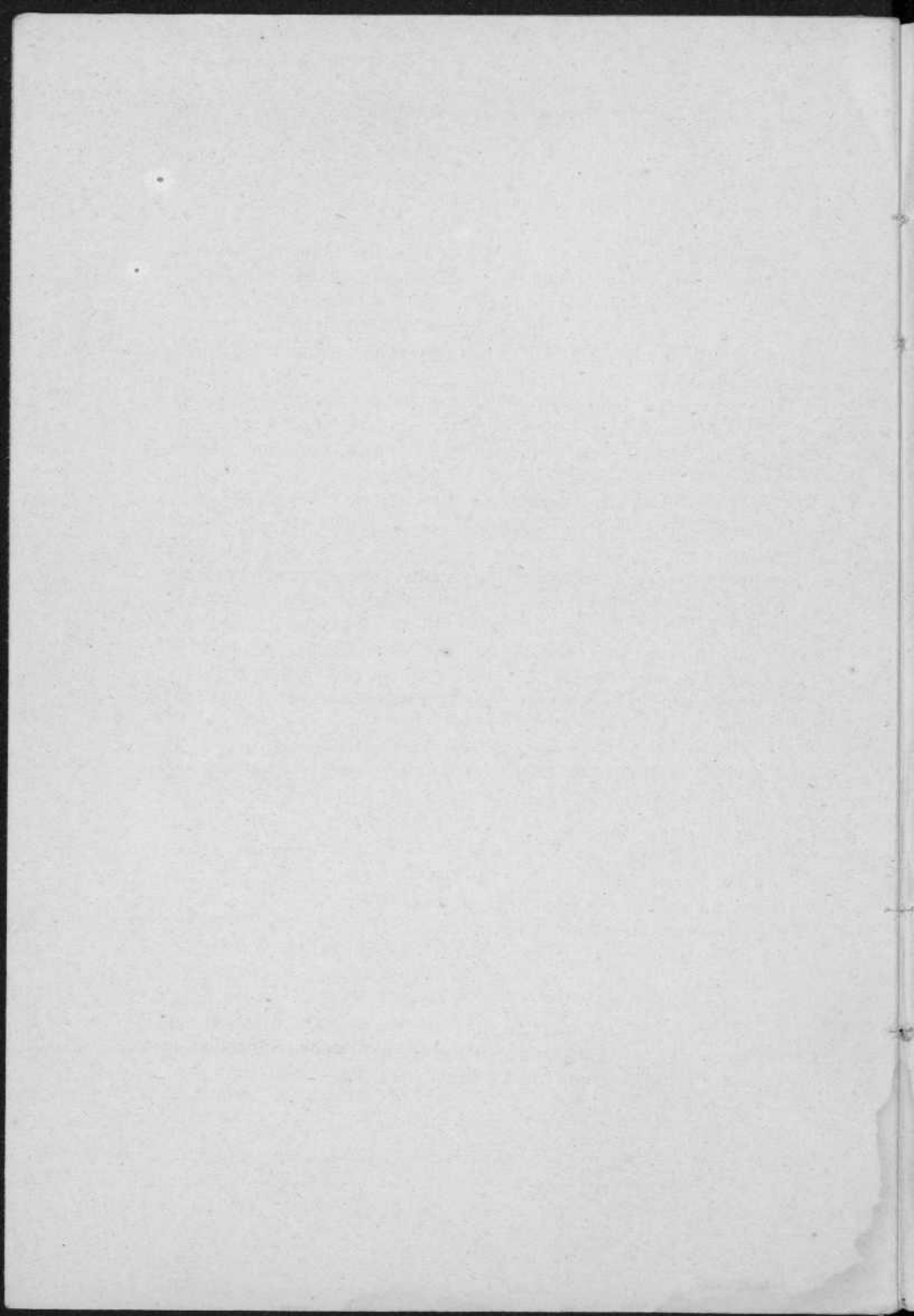
- Abhandl. der Berliner Akad., phil.-hist. Kl., 1887, págs. 9 y lámina I, núms. 44 y 45.
- American Journal of Archaeology XII (1908), lám. 5, núm. 154; XIX (1915), lám. 12, núm. 10.
- Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen (Berlín), XXXIV (1913), págs. 215 y sigs., fig. 99, núm. 127.
- Annali dell' Istituto, 1859, lám. N, núm. 36; 1876, lám. D E, núm. 147.
- Antike Denkmäler I, 12, núm. 117; II, 49, núm. 16, 17; III, 7, 8, núms. 61, 62; III, 41, núm. 60.
- Archäologische Zeitung, 1867, column 126, núm. 108.
- Ausonia, II, lám. 1, núm. 69; lám. 13, núm. 9.
- Brunn-Bruckmann, Denkmäler, lám. 30, núm. 47; lám. 72, núm. 155; lám. 561, núm. 59.
- Bulletino Italiano, I (1862)=Bull. Napoletano, IX, lám. 7, núm. 34.
- Burlington Fine Arts Club Exhibition, Londres 1904, lám. XI, núm. 114.
- Collignon, Le Parthénon, lám. 68, núm. 21.
- Conze, Attische Grabreliefs, XXXI, 69, núm. 153; fig. CI, núm. 152; de la lám. XLII, 122, núm. 131.
- Conze-Schazmann, Mamurt-Kaleh (Jahrb. des Kais. deutsch. Arch. Inst. Erg.-Heft. XI), figura de la portada, núm. 15.
- Diels, Antike Technik, 2^a edición, fig. 30, núm. 140; figs. 71, 74, núm. 142 y 143.
- Εφημερίς ἀρχαιολογική 1884, πίν. 11, 132; 1888, πίν. 5, núm. 58; 1892, πίν. 5, núm. 31; 1893, πίν. 3, núm. 52; 1897, πίν. 9, 3, 10, 2, núms. 102, 103; 1905, πίν. 1, núm. 112.

- Furtwängler, Aegina, lám. 38, núm. 19.
- Furtwängler, Die antiken Gemmen, lám. 13, figs. 36 y 37; lám. 14, fig. 20; lám. 31, fig. 29; lám. 32, figs. 31, 32, 33; lám. 33, figs. 16 y 36; lám. 35, fig. 18; lám. 44, figs. 25, 26, núm. 84.
- Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, láms, 26/7, número 80; lám. 35, núm. 50; lám. 138, núm. 113; lám. 140, núm. 27.
- Gardner, Greek Vases of the Ashmolean Museum, lám. IX, núm. 125.
- Genick-Furtwängler, Griechische Keramik, núm. 84.
- Gerhard, Auserlesene Vasenbilder, lám. 285/6, núm. 145; lám. 297/8; núm. 100.
- Gerhard, Trinkschalen, lám. 12/3, núm. 148.
- Gerhard, Trinkschalen und Gefässe, lám. 2, núm. 81; lám. 14, núm. 101; lám. 27, núm. 99.
- A Guide to... Greek and Roman Life, by order of the Trustees (of the British Museum, Londres) pág. 36, núm. 30; pág. 76, número 22; pág. 160, núm. 104/5; pág. 189, núm. 109; pág. 193, núm. 110/1.
- Hartwig, Meisterschalen, láms. 5 y 48, núm. 89/90.
- Hellas, Organ der deutsch-griechischen Gesellschaft I, 1921, núm. 2, pág. 10, (tomado de v. Lücken, Griech. Vasenbilder), núm. 96.
- Hero Alexandrinus ed. Schmidt I, fig. 29, núm. 137; fig. 52, núm. 135; fig. 55, núm. 139.
- Izvestija imperatorskoi kommissii archeologiceskoi XIII, lám. 11, núm. 54.
- Journal of Hellenic Studies, 1890, lám. 6, núm. 151; 1891, lám. 14, núm. 120; 1892/3, lám. 21, núm. 42; 1899, lám. 2, núm. 150; lám. 8, núm. 144; 1901, lám. 18, núm. 135; 1902, lám. 12, núm. 5/6; 1905, lám. 13, 3, núm. 79; 1906, lám. 13, núm. 126.
- Kenyon, Palaeography of Greek Papyri, lám. XV, núm. 134.
- Lanckoronski, Städte Pamphyliens und Pisidiens, II, pág. 79, número 24, lám. IV, núm. 25.
- Leroux, Vases de Madrid, lám. XLIV, núm. 85.
- Loewy, Inschriften griech. Bildhauer, pág. 6, núm. 130.
- Luckenbach, Kunst und Geschichte, I^o, fig. 4, núm. 13.
- Milet, Ergebnisse der Ausgrabungen, II, lám. 14, núm. 41.
- Mitteilungen des Deutschen Arch. Instituts, Atenas, XXIX, páginas 190/1, núm. 115; XXXII, supl. a págs. 124/5, núm. 49; XXXIII, pág. 438, núm. 56; XXXV, pág. 375, núm. 29.
- Monumenti dell' Istituto, IV, 12, núm. 35; 15, núm. 118; 21, 119; V, 37, núm. 92; VI, 37, núm. 93; VI-VII, 70, núm. 83; X, 25,

- núm. 124; 34, núm. 121; XI, 11, núm. 72; 29, núm. 146; XII, 16, núm. 82.
- Monumenti dei Lincei, I, lám. 14, núm. 8; IX, lám. 1, núm. 28; XVII, lám. 13; núm. 51.
- Monuments Piot, I, lám. 5/6, núm. 149; lám. 10/1, núm. 67; lám. 20, núm. 116; IX, lám. 2, núm. 91; lám. 17, núm. 158; XII, lám. 4, núm. 74; XIII, lám. 11, núm. 77; lám. 13, núm. 136; XIV, lámina 16a, núm. 57; XVII, lám. 4, núm. 74; XVIII, lám. 2, núm. 95.
- Curt Ferd. Müller, Der Leichenwagen Alexanders d. Gr., lámina, núm. 156.
- Oesterreichische Jahreshefte, VI, lám. 1, núm. 68; XI, lám. 5, 6, núm. 63; 1903, lám. 7, núm. 70.
- Pergamon, Ergebnisse, vol. VII, lám. 9, núm. 73; láms. 31 y 32, núm. 75.
- Tiryns, vol. II, lám. 12, núm. 11.
- Waldstein, The Argive Heraeum, I, lám. VI, núm. 26; lám. XXIII, núm. 18.
- Walters, History of Ancient Pottery, págs. 242 y sig., núm. 128 y 129.
- Wiegand und Schrader, Priene, lám. 13, núm. 38; lám. 16, núm. 32; lám. 20, núm. 123; lám. 21, núm. 37; pág. 78, núm. 43; pág. 219, núm. 40; pág. 243, núm. 33; pág. 300, núm. 55; pág. 348, núm. 94; pág. 354, núm. 78; pág. 379, núm. 107; pág. 465, núm. 106.
- v. Wilamowitz-Moellendorff, Griech. Lesebuch, Text II, pág. 263, núm. 141.

Se han reproducido además fotografías de las casas siguientes:

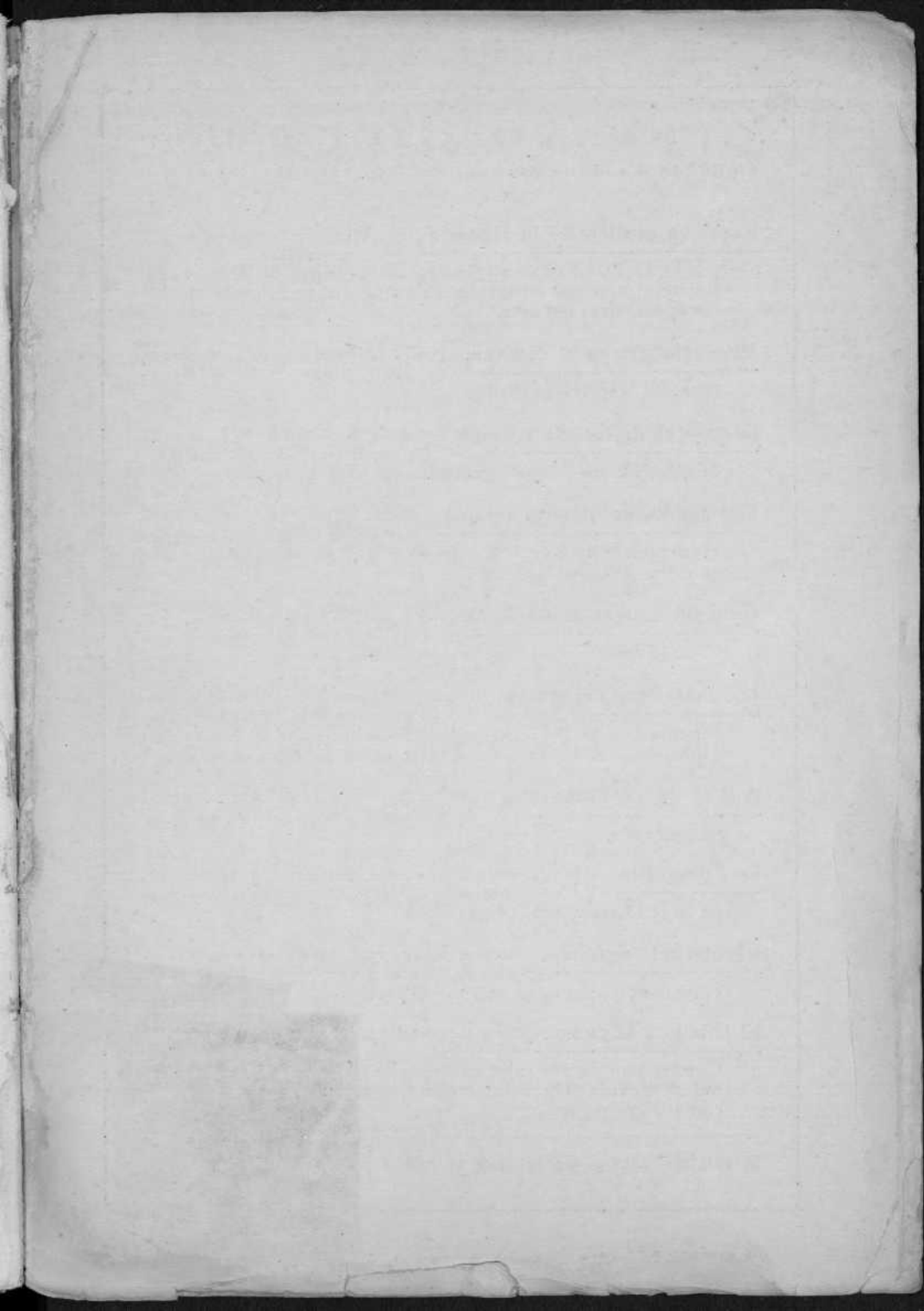
- Alinari, Florencia, núm. 122.
- Arndt-Amelung, núm. 97.
- Brogi, Roma, núm. 14.
- Bruckmann, Munich, núms. 66, 76.
- Baldwin Coolidge, Boston, núm. 86.
- Maraghiannis, Heraklion, Creta, núms. 1, 2.
- De autor desconocido, núms. 12, 20, 23, 39, 46, 48, 64, 71, 157.
- La figura 87 procede del original en posesión del Dr. Jäckel, Leipzig-Raschwitz.
- El *ostrakon* 133, reproducido aquí por vez primera, fué publicado por Ulrich Wilcken en la Zeitschrift für Aegyptische Sprache und Altertumskunde, vol. 48, págs. 168 y sigs.



ÍNDICE

	Págs.
PRÓLOGO	1
INTRODUCCION	3
A. <i>Civilización micénico-cretese.</i>	7
B. <i>Civilización griega de las épocas clásica y helenística.</i>	23
I. Religión y culto	23
Los templos	27
Oráculos	38
Sacrificios	39
Altars	39
Exvotos	40
II. Teatros	42
III. Edificios públicos.	47
Disposición general de las ciudades	49
Mercados.	49
Concejos.	52
Fuentes, acueductos	53
Monumentos	58
IV. Vida militar	61
V. Arquitectura privada	65
VI. Arte y artes industriales	70
Escultura.	72
Pintura	96
Cerámica.	97
Monedas y piedras talladas	107

	Págs.
VII. La vida privada	113
Vida privada de los hombres	115
Vida privada de las mujeres	117
Los peinados	130
Las joyas.	133
Los trajes	133
VIII. La educación. La escritura	138
La educación gimnástica	138
El pugilato	146
La escuela	146
La escritura y los libros.	149
La taquigrafía	156
IX. Ciencia y técnica.	157
Medicina.	157
Técnica	159
X. Comercio, navegación e industria	168
Navegación	169
Industria	172
XI. Enterramientos y sepulturas.	175
BIBLIOGRAFÍA DE LOS GRABADOS	187



GUSTAVO GILI, Editor

Calle de Enrique Granados, 45.-BARCELONA

Resumen gráfico de la Historia del Arte (*Arquitectura, Escultura, Pintura*), por M. D. D. 4.^a ed. Un volumen de 144 págs., de 20 × 14 centímetros, con 360 fotograbados sacados directamente de las obras maestras del arte.

Mitología griega y romana, por J. HUMBERT. Un volumen de 316 páginas de 20 × 14 centímetros, con 150 grabados.

Escritores de Grecia y Roma, por G. NORWOOD y J. WIGHT DUFF. Un vol. de 304 páginas, de 20 × 14 cms., con 47 grabados.

Compendio de historia antigua. Desde el año 5000 a. de J. C. hasta el año 180 de J. C., por HAMILTON y BLUNT. Un vol. de 272 págs., de 20 × 13 cms., con 78 grabados

Guía de conversación latina, por CAPELLANUS-LAMER. Un volumen de 150 páginas, de 20 × 13 cms.

Los fantasmas del Museo. Interesantísima visión del Museo del Prado, por J. M.^a SALAVERRÍA. Edición de gran lujo. Un espléndido volumen de VIII + 230 páginas, de 23 × 15 cms., con 25 láminas y rica ornamentación.

A B C de la Fotografía, por el Dr. L. SASSI. Un volumen de 228 págs., de 20 × 13 cms., con 92 grabados.

La Fotografía. *Manual para aficionados*, por el Dr. J. MUFFONE. 2.^a ed., aumentada. Un volumen de 460 páginas, de 20 × 13 cms., con 366 grabados.

Recetario fotográfico. *Colección de 537 fórmulas y procedimientos*, por el Dr. L. SASSI. 2.^a ed. Un volumen de 312 págs., de 20 × 13 cms.

El Dibujo y la composición decorativa *aplicados a las industrias artísticas*, por E. COUTY, jefe de los talleres de decoración de la fábrica nacional de Sèvres. Un volumen de 302 págs., de 23 × 15 cms., con 462 grabados.

El catálogo general de la casa se remite gratis a quien lo solicita.

23075 LA CIVILIZACION GRIEGA

H. Lamer