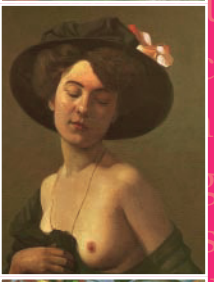
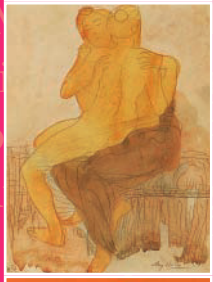
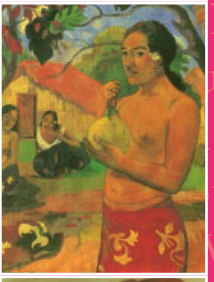
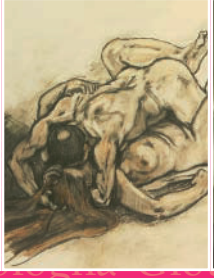
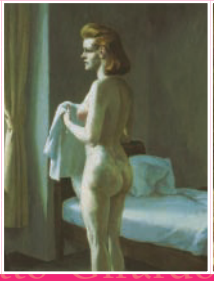
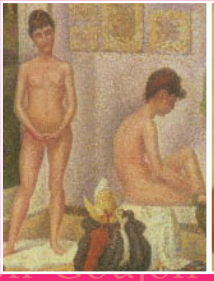
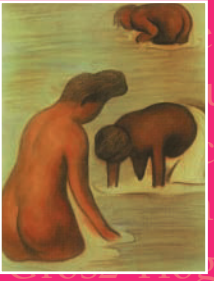



1000

Obras de Arte Erótico

Autores: Hans-Jürgen Döpp, Joe A.Thomas y Victoria Charles.
Traducción: Milán González Díaz y Susana de Moral

Diseño:
BASELINE CO LTD
61A-63A Vo Van Tan Street, Nam Minh Long Building, 4º piso, Distrito 3, ciudad Ho Chi Minh, Vietnam

© Parkstone Press International, New York, USA
© Confidential Concepts, worldwide, USA
Para lengua castellana EDIMAT LIBROS, S.A.

© Hans Arp Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Francis Bacon Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ DACS, Londres
© Balthasar Balthus Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Paul-Emile Bécat
© Hans Bellmer Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Max Beckmann Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Emile Bernard Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Joseph-Antoine Bernard
© Louis Berthommé Saint-André Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Biederer Studio for Ostra Editions
© Camille Bombois, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Pierre Bonnard Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Fernando Botero
Art © Louise Bourgeois/ Licensed by VAGA, New York, NY
© Constantin Brancusi Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Joe Brockerhoff
© Romaine Brooks
© Maurizio Cattelan
© Helen Chadwick Estate
© Marc Chagall Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Camille Claudel Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© John De Andrea
© Paul Delvaux Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ SABAM, Brussels
© Jean Delville Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ SABAM, Brussels
© Maurice Denis Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© André Derain Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Otto Dix Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Jean Dubuffet Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Marcel Duchamp Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris/ Succession Marcel Duchamp
© Raoul Dufy Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Xawery Dunikowski
© Jacob Epstein
© Max Ernst Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Leonor Fini Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Charles Frazier
© Lucian Freud
© Alberto Giacometti Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Duncan Grant, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Red Grooms, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
Art © George Grosz / Licensed by VAGA, New York, NY
© Richard Hamilton Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ DACS, Londres
© George Hare
© The Estate of Keith Haring
© Erich Heckel Estate / Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Jean Hélion Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Bowness, Hepworth Estate
© David Hockney
© Heirs of Josephine N. Hopper, licensed by the Whitney Museum of American Art, p. 354
© Alain Jacquet Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Allen Jones
© Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. AV. Cinco de Mayo nº2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.
© Ernst Kirchner, by Ingeborg and Dr Wolfgang Henz-Ketter, Wichtrach/ Bern
© Yves Klein Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Oskar Kokoschka Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ Pro Litteris, Zurich
© Pyotr Konchalovsky Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Elisar von Kupffer
© Marie Laurencin Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Henri Laurens Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Fernand Léger Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Courtesy of Roy Lichstenstein
© Tamara de Lempicka Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Richard Lindner Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Herbert List
© Alméry Lobel-Riche
© C. Herscovici, Brussels/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Aristide Maillol Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Estate Man Ray/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Robert Mapplethorphe Foundation. All rights reserved.
© André Masson Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Henri Matisse, Les Héritiers Matisse, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Succession H. Matisse, Paris/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Ilya Mashkov
© Hide Meyer Kupfer
© Successió Miró, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Pierre Molinier Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Edvard Munch Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ BONO, Oslo
© Emil Nolde Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© The Georgia O'Keeffe Museum, Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Max Pechstein Estate / Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Dominique Peyronnet
© Peter Phillips
© Francis Picabia Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Estate of Pablo Picasso/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Pierre et Gilles. Galerie Jérôme de Noirmont, Paris
© Sigmar Polke
© The Pollock-Krasner Foundation/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA
Art © Mel Ramos/ Licensed by VAGA, New York, NY
© Martial Raysse Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Red Grooms
© Reunier, copyright reserved
© Yva Richard
© Gerhard Riebicke
© Ker Xavier Roussel, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Rudolf Schlichter
© Karl Schmidt-Rottluff Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Ulo Sooster
© Antoni Tàpies Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VEGAP, Madrid
© Vladimir Tatlin Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
Tom of Finland 1986 © Tom of Finland Foundation
2008 www.TomofFinlandFoundation.org
© Suzanne Valadon Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Elena A.Volkova
© Kees Van Dongen Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Marcel Vertès
© Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA
Art © Estate of Tom Wesselmann / Licensed by VAGA, New York, NY

ISBN: 978-1-78310-414-7

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

1000 Obras de Arte Erótico

PARKSTONE INTERNATIONAL

Contenido

Introducción 7

Desde la Prehistoria y las formas primitivas hasta la

Antigüedad y la perfección del cuerpo humano 11

La Edad Media: Un retorno a la mojigatería 57

El Renacimiento: La edad de oro del cuerpo humano, 1453-1563 81

La elegancia del cuerpo humano, 1563-1810 147

El Realismo y el cuerpo humano, 1810-1922 225

Las décadas de la promesa, 1922-1960 421

La revolución del cuerpo humano, 1960-1980 495

Cronología 536

Índice 542

INTRODUCCIÓN

¿Arte erótico o pornografía?

"Lo que es pornografía para una persona es la risa del genio para otra."

— D. H. Lawrence

El término "arte erótico" se encuentra sumido en una enrarecida atmósfera de términos ambiguos. El arte y la pornografía, la sexualidad y la sensualidad, la obscenidad y la moralidad están relacionados hasta tal punto que parece casi imposible llegar a una definición objetiva, lo cual es muy común en la historia del arte...

¿Cómo es posible hablar de un arte erótico?

Una cosa es cierta: la mera ilustración de una actividad sexual no eleva la obra al noble nivel del arte erótico. Si se identifica el arte erótico sólo con su contenido se reduciría a una dimensión, tal como no es posible distinguir las ilustraciones artísticas de las pornográficas solamente describiendo sus contenidos inmorales.

La opinión de que las obras eróticas se crean solamente con el propósito de la excitación sexual y que, por lo tanto, no pueden definirse como arte, también es incorrecta. ¿La imaginación creativa aplicada al arte erótico la distingue de la pornografía? Sin embargo, la pornografía también es un producto de la imaginación. Tiene que ser algo más que sólo una representación de la realidad sexual, si no ¿quién la compraría?

Gunter Schmidt plantea que la pornografía es "construida como fantasía sexual e ilusiones, tan irreal, megalómana, mágica, ilógica y así de estereotipada". Las fantasías eróticas también son el tema principal del arte erótico. Aquellos que quieran elegir entre arte y pornografía, ya se deben haber decidido en contra del primero.

Pornografía es un término moralizador difamatorio. Lo que para una persona es arte, para otra es un trabajo diabólico. La mezcla entre cuestiones estéticas y eticomoralistas condena cada proceso de aclaración desde el comienzo.

En el griego original, pornografía significa "escritos de prostitutas" (o sea, un texto con contenido sexual); en tal caso, sería posible abordar la pornografía desde un punto de vista de libre pensamiento y equiparar el contenido del arte erótico con el de la pornografía. Esta segunda evaluación tendrá importancia para rehabilitar el término.

El punto hasta el cual la diferencia entre arte y pornografía depende de las actitudes contemporáneas se ilustra, por ejemplo, con la pintura del *Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. La desnudez no era considerada obscena durante el Renacimiento.

El mecenas de esta obra de arte, el papa Clemente VII, no vio nada de inmoral en su realización. Sin embargo, su sucesor, Pablo IV, ¡ordenó a un artista ponerle pantalones al *Juicio Final*!

Otro ejemplo de la difícil relación que existe entre la sociedad y el arte erótico es la manipulación de los frescos desenterrados en Pompeya, que hasta hace poco no eran accesibles para el público.

En 1819, se construyó la Galería de Obscenidades en el *Palazzo degli Studio*, el futuro Museo Nacional, donde sólo la gente adulta y de altas normas morales reconocidas tenían acceso al cuarto cerrado. La colección cambió su nombre por el de Galería de Objetos Bajo Llave, en 1823.

De nuevo, sólo aquellos que tenían un permiso real podían observar las obras expuestas. La ola reaccionaria que surgiera tras los disturbios de 1848 también afectó a la colección erótica del museo. En 1849, las puertas de la Galería de Objetos Bajo Llave se cerraron para siempre. La colección fue trasladada a una sección todavía más retirada del museo tres años después, y las puertas que conducían a esa área fueron tapiadas con ladrillos. Sólo en 1860, cuando Guiseppe Garibaldi entró en Nápoles, se consideró la reapertura de la colección erótica. El nombre de la colección se cambió entonces por el de Colección Pornográfica.

Con el tiempo, muchos objetos de esta colección volvieron a las exposiciones normales. La historia de esta galería proporciona una visión general de las costumbres de los últimos tres siglos. Pero, no todas las épocas son igualmente propicias para la creación del erotismo y sus temas relacionados. Por el contrario, pueden convertirse en enemigo declarado.

Por ejemplo, el ambiente bohemio del período Rococó creó una atmósfera muy favorable para el erotismo y el arte erótico. Sin embargo, el arte erótico no es sólo un reflejo de la libertad sexual lograda, también puede ser un derivado de la supresión y la represión con la que carga el erotismo.

Es muy posible que las obras eróticas más apasionadas fueran creadas no a pesar de, sino más bien a causa de las presiones culturales sobre la sexualidad. En la naturaleza, la sexualidad instintiva de los animales no es erótica.

En el erotismo, sin embargo, la cultura utiliza a la naturaleza. Mientras que la sexualidad como un imperativo de la naturaleza (hasta en los humanos) no tiene límites de tiempo, el erotismo es cambiante: como la sexualidad condicionada por la cultura, tiene una historia. "Nada es más natural que el deseo sexual –escribe Octavio Paz– y nada es menos natural que las formas en las que este deseo se expresa o encuentra satisfacción."

Así, el erotismo se debería entender como un fenómeno constituido social y culturalmente. En tal caso, es la criatura de las prohibiciones morales, legales y mágicas la que surge para evitar que la sexualidad perjudique la estructura social.

El deseo reprimido se expresa a sí mismo; pero además alienta la fantasía sin exponer a la sociedad a los peligros destructivos del exceso. Esta distancia distingue el erotismo de la sexualidad.

El erotismo es un acto de balance exitoso que encuentra un equilibrio precario entre el frío fluir de una sociedad organizada de forma racional –que llevada a sus extremos también puede provocar el colapso de la comunidad– y el cálido fluir de una sexualidad licenciosa y destructiva.

No obstante, hasta en sus versiones más controladas, el erotismo sigue siendo un poder demoníaco en la conciencia humana, ya que se asemeja al peligroso cantar de las sirenas: tratar de acercarse a ellas es fatal. La devoción y la entrega, la regresión y la agresión, son poderes que todavía nos tientan. La convergencia del deseo y el anhelo de la muerte siempre han jugado un rol importante en la literatura.

En la misma medida en que el erotismo consiste en distancia y digresión, lo fetichista constituye el eroticismo perfecto. El objeto fetichizado, en su relación fija, tensa con lo inmediato, es más significativo para el fetichista que la promesa de deseos cumplidos representados por el objeto.

El cuerpo imaginado es más significativo que cualquier cuerpo real. Los coleccionistas también son eroticistas. Mientras que el licencioso o libertino actúa en la vida real, el coleccionista vive con un corazón casto en un reino de fantasía. ¿Y no es cierto que el corazón casto puede condimentar los deleites del vicio de manera más profunda y completa que el libertino desenfrenado?

La distancia da lugar a la libertad. El arte –que puede representar una producción fetichista para el artista– proporciona también libertad. Proporciona la libertad de jugar con fuego sin quemarse.

Apela a la vista; permite jugar con el pecado sin haber pecado. Esta libertad que da la distancia se puede percibir en las diferentes reacciones de los espectadores cuando miran revistas de sexo y obras de arte: ¿Alguna vez ha visto a un lector de una revista porno sonreír? Sin embargo, se puede observar con frecuencia una tranquila alegría en los espectadores de obras de arte, como si el arte aliviara lo irresistiblemente sensual. Sin embargo, aquellos que de manera despectiva declaran que una obra de arte es pornográfica, demuestran que no tienen ninguna percepción sobre lo que es artístico en el objeto representado.

Alejarse con disgusto no tiene que ser necesariamente una característica de una moralidad especial. Estas personas tienen una cultura no-erótica. Eduard Fuchs, el antiguo maestro de arte erótico, cuyos libros fueron acusados de ser pornográficos durante el transcurso de su vida, considera que el erotismo es el tema fundamental de todo arte: se considera que la sensualidad está presente en todo arte, aun si su finalidad no es siempre de naturaleza sexual.

En consecuencia, sería casi una tautología hablar del arte erótico. Mucho antes de Fuchs, Lou Andreas-Salomé ya había señalado la verdadera relación entre el erotismo y la estética: "Tendría que existir un crecimiento fraternal de la misma raíz, para que el impulso artístico y el impulso sexual produzcan analogías tan vastas, que el deleite estético cambie a deleite erótico de manera tan imperceptible, el deseo erótico se dirija de forma tan instintiva a lo estético, lo ornamental (posiblemente otorgándole al reino animal su ornamento directamente como una creación corporal)". Una vez, cuando a Picasso, en el crepúsculo de su vida, le preguntaron acerca de la diferencia entre el arte y el erotismo, su respuesta cavilosa fue: "Pero… no hay diferencias". Mientras otros hacían advertencias sobre el erotismo, Picasso advertía acerca de la experiencia del arte: "El arte nunca es casto, uno debe mantenerlo lejos de todos los ignorantes inocentes. A la gente que no está del todo preparada para el arte, no se le debería permitir acercarse a él. Sí, el arte es peligroso. Si es casto, no es arte".

Visto desde la perspectiva de un organismo de control moral, todo tipo de arte y literatura tendría que abolirse. Si el espíritu y la mente constituyen la esencia de la humanidad, entonces todos los que ubican a la mente y al espíritu en una posición opuesta a la sensualidad son hipócritas.

Por el contrario, la sexualidad experimenta su verdadera forma humana sólo después de evolucionar en erotismo y arte; algunos interpretan al erotismo como el arte de amar. Los asuntos excluidos del proceso civilizador se imponen exigiendo un medio que sea determinado espiritualmente, y eso es arte.

Es en el arte donde la sexualidad alcanza su punto más álgido, que parece negar todo lo sensual en la forma de arte erótico. La pornografía es un término crítico utilizado por aquellos que permanecen cerrados al erotismo. Se asume que nunca tuvieron la oportunidad de cultivar su sensualidad.

Esta gente culturalmente desfavorecida –entre ellos posiblemente los así llamados expertos en arte y fiscales del distrito– perciben la sexualidad como una amenaza, aun cuando ocurre en un formato estéticamente atemperado. Incluso la observación de que una obra ha ofendido o violado el punto de vista de muchos, no la convierte en pornográfica.

¡El arte es peligroso! Las obras de arte pueden ofender y herir los sentimientos de los demás; no siempre hacen felices a los espectadores. Después de todo, ¿no es el deber del arte molestar y provocar conmociones? En pocas palabras: el término pornografía ya no se encuentra en consonancia con los tiempos. Las descripciones artísticas de actividades sexuales, ya sea que molesten o causen placer, forman parte del arte erótico. Si no lo hacen, son obras insípidas, tontas, por lo tanto inocuas.

El siguiente ensayo examina las peculiaridades del arte erótico. Todos los puntos de vista, como el del arte histórico o el que se organizó de acuerdo a las palabras clave de la ciencia de la sexualidad, por ejemplo, no le pueden hacer justicia al arte erótico mientras que el erotismo mismo no sea el centro del análisis.

Esto significa que estos ensayos plantearán temas que pocas veces son el tópico de discusión en el contexto de las

descripciones de arte erótico. Además proporcionan argumentos en contra de los falsos defensores del arte erótico.

Por ejemplo, la religión china, completamente libre de las nociones occidentales del pecado, considera que la lujuria y el amor son cosas puras. La unión del hombre y la mujer bajo el signo del Tao expresa la misma armonía que la alternancia del día y la noche, el invierno y el verano.

Se puede decir –y es correcto– que las antiguas formas de pensamiento chino tienen su origen en nociones sexuales. El "yin" y el "yang", dos ideas complementarias, determinan el universo.

De esta forma, la filosofía erótica de los antiguos chinos también comprende una cosmología. La sexualidad es un componente integrado a una filosofía de vida y no se puede separar de ella.

De este modo, una de las civilizaciones más antiguas y más estimulantes de la tierra nos afirma por medio de su religión que el sexo es bueno y nos enseña, por razones religiosas, a consumar el acto de amor de manera creativa y apasionada. Esta falta de inhibición en cuestiones sexuales se refleja en el arte de China.

Los grandes maestros de Japón también crearon un gran número de imágenes eróticas que se encuentran dentro de la misma categoría que otras obras de arte de Japón. La censura estatal no pudo evitar por completo la producción de estas imágenes.

Los Shungas (imágenes de primavera) describen los placeres y el entretenimiento de un mundo más bien terrenal. Se consideraba natural buscar los placeres de la carne sin importar la forma que tomaran.

La palabra "vicio" no existía en el antiguo Japón y la sodomía era un placer sexual como cualquier otro. El arte de *ukiyo-e* (imágenes del mundo flotante, transitorio) inspira obras que son técnica y artísticamente perfectas. Lo fantástico y lo grotesco florecieron tempranamente, en especial en el arte japonés y también en la literatura. La sexualidad y los temas relacionados tienen más de diez mil representaciones, diferentes descripciones en diferentes culturas. En la India, el erotismo es santificado en los templos hindúes.

En Grecia, el erotismo culmina con el culto a la belleza, al unir los placeres del cuerpo con los de la mente. La filosofía griega comprendió el mundo como una interacción entre Apolo y Dioniso, entre la razón y el éxtasis.

Sólo el cristianismo comenzó a ver el erotismo en un contexto de pecado y de un mundo de oscuridad, creando así diferencias irreconciliables. "El demonio Eros se ha vuelto más interesante para el hombre que todos los ángeles y todos los santos", una afirmación de Nietzsche que probablemente no encontraría simpatizantes en el Japón del Extremo Oriente: Eros nunca fue demonio allí.

De hecho, lo que Nietzsche lamentaba sobre Occidente nunca ocurrió en Japón, ni en muchas otras culturas orientales. "El cristianismo", en palabras de Nietzsche, "obligó a Eros a beber veneno". En Europa Occidental, los retratos eróticos fueron prohibidos y relegados a galerías secretas.

El mundo flotante, transitorio, se mantuvo entre cadenas y sólo con gran dificultad la ciencia pudo liberar a la sexualidad de los prejuicios y de la asociación con el pecado. Por lo tanto, no es de sorprender que la sexología se desarrollara allí donde la relación entre la sexualidad y el erotismo era especialmente ambivalente o problemática.

Nuestra cornucopia de un mundo colorido, de imágenes y objetos eróticos muestra que Eros puede ser una energía universal y unificadora.

Este libro le invita a hacer un viaje especial, que abrirá una perspectiva de placeres y deseos. Una gran cantidad de imágenes y objetos de arte y religión presentan al erotismo y la sexualidad como un tema universal y fundamental. Al abrir nuestra mente a los orígenes en diversas culturas, algunas de ellas extrañas, también podremos enriquecer nuestra propia cultura...

La gran cantidad y variedad de puntos de vista que se encuentran en esta obra demuestran los múltiples aspectos de la sexualidad. Revelan que nada es más natural que el deseo sexual; y, paradójicamente, nada es menos natural que las formas en las que este deseo se expresa o encuentra satisfacción.

En este libro se pueden observar artículos que se mantuvieron ocultos durante mucho tiempo bajo las bóvedas de los museos públicos y en las galerías de coleccionistas privados. Muchas de estas imágenes y objetos se prohibieron en una sociedad occidental no tan abierta a la sexualidad ni a nada que se relacione con ella.

De esta manera, nos ofrecen una mirada excepcional y por lo tanto más fascinante de algo que forma parte de la naturaleza humana. Las sociedades orientales en particular supieron cómo integrar lo sexual y lo erótico en su arte y su cultura. A diferencia de la pornografía, que a menudo carece de imaginación, el arte erótico nos permite participar del placer creativo. Aun si algunas de las imágenes nos parecen extrañas o hasta nos molestan y nos obligan a enfrentar tabúes, deberíamos abrirnos a la experiencia.

El verdadero arte siempre ha causado ofensa. Sólo mediante nuestra disposición a enfrentarnos con tabúes puede también ser beneficioso este recorrido a través de la geografía del placer, particularmente en el sentido de que este viaje de fantasía enriquece lo más íntimo de nuestro ser.

El humor evidente en muchas obras de arte erótico sólo es accesible para aquellos que puedan tener una actitud positiva ante la experiencia erótica. Las imágenes de los placeres de la carne, en este libro, prometen un deleite para los ojos, si bien distante. A pesar de eso, ¿no es la esencia del erotismo estar fuera de alcance? Los aspectos de la historia cultural del género humano pueden ayudar a extender los límites de la tolerancia mediante el desarrollo de la opinión de los espectadores. Pueden liberar las mentes de los clichés que probablemente ocupen nuestras fantasías y nuestra imaginación hoy, pero, esperamos, no después de leer este libro.

— Hans-Jürgen Döpp



1

1. Anónimo, *La Venus de Willendorf,* 30000-25000 a.C. Piedra caliza con policromía roja, 11,1 cm. Museo de Historia Natural, Viena (Austria).

Desde la Prehistoria y las formas primitivas hasta la Antigüedad y la perfección del cuerpo humano

Los temas sexuales dentro del arte datan del mismo comienzo de la Prehistoria. Entre los restos más antiguos que demuestran la existencia de la humanidad se cuentan unas pequeñas esculturas paleolíticas de mujeres, como la denominada *Venus de Laussel* (véase nº 2). Su cuerpo estilizado con pechos y caderas de tamaño exagerado fomentó interpretaciones que la consideraron una representación de la fertilidad. Tiempo después, la civilización minoica de la antigua Creta crearía figuras similares. Los antiguos cretenses dejaron estatuillas, como por ejemplo la *Diosa de las serpientes* (véase nº 4). Si bien sus proporciones eran más naturalistas que las de sus antecedentes históricos, los atributos femeninos de la figura siguen enfatizándose notablemente.

Posteriormente, la civilización griega sentó las bases de lo que hoy entendemos por mundo moderno. A lo largo de su historia, los antiguos griegos desarrollaron un culto al cuerpo, especialmente al masculino. En el período arcaico, estatuas de mármol de desnudos de tamaño natural llamadas *kouroi* (véase nº 5) marcaban las tumbas de los jóvenes guerreros. Más tarde, el *Doríforo* (véase nº 27) de Policleto, famoso escultor de la era clásica, muestra la evolución de dichas figuras hacia expresiones puramente estéticas. Policleto es célebre por haber creado esta escultura tomando como base una serie matemática de proporciones ideales inventada por él mismo y no la apariencia de una persona real.

A pesar de que los escritores de la Antigüedad hablan de pinturas y artistas griegos famosos, dichas obras no han sobrevivido. La cerámica constituye la principal forma de supervivencia del arte bidimensional de la época. Los griegos practicaban una especie de homosexualidad institucionalizada según la que era habitual que un hombre de edad madura vinculara a su custodia a un joven hermoso. A menudo, estas relaciones se representaban sobre jarrones. La sociedad griega, de carácter patriarcal, dejaba poco espacio a la entidad sexual de las mujeres. Las figuras femeninas presentes en las escenas eróticas griegas eran a menudo prostitutas o diosas. Como diosa del amor, Afrodita recibía habitualmente tratamiento figurativo de carácter más erótico. En el siglo IV a.C., Praxíteles creó la escultura más famosa de la Antigüedad clásica, la *Afrodita de Knidos* (véase nº 38).

La fase helenística del arte griego está caracterizada por el drama y la emoción. El *Fauno de Barberini* (véase nº 56) es una representación llena de sensualidad de un espíritu griego de los bosques. La famosa *Venus de Milo* (véase nº 60) era una grácil representación de Afrodita que resumía el ideal helenístico de belleza femenina. Como ocurre con casi todas las esculturas griegas de bulto redondo posteriores al período arcaico, la mayor parte de los ejemplares que conservamos en la actualidad son copias romanas tardías.

En Italia, la civilización etrusca adoptó muchas ideas griegas, pero a menudo confería un estatus superior a las mujeres. Los sarcófagos etruscos (véase nº 7) representaban a menudo a un hombre y una mujer juntos como pareja, y las decoraciones de las tumbas etruscas incluían a veces pinturas con actividad sexual explícita o insinuada.

Los romanos también imitaron muchos aspectos de la cultura griega. Teniendo en cuenta que se ha conservado mucho más arte romano que griego, proporcionalmente disponemos hoy en día de más escenas eróticas de la antigua Roma. Las viviendas excavadas en Pompeya y Herculano han revelado la rica cultura sexual de los romanos, a menudo impregnada de un sentido humorístico, como puede comprobarse en las representaciones de Príapo, condenado por los dioses a una eterna erección. En los burdeles había a menudo escenas eróticas. Los temas homosexuales eran bastante comunes; la *Copa de Warren* mostraba a dos parejas masculinas manteniendo relaciones sexuales. A pesar de una larga tradición de realismo, las representaciones romanas de los cuerpos seguían en gran medida las tradiciones griegas, de una perfección idealizada. El modelo clásico establecido en Grecia y Roma se convirtió en el ideal de arte y cultura para los siglos posteriores.



2

2. Anónimo, *Venus de Laussel*, aprox. 20000-18000 a.C.
Piedra caliza, 54 x 36 x 15,5 cm.
Museo de Aquitania, Bordeos (Francia).



3



4

3. Anónimo, *Ídolo*, Naxos (?), 2400-2300 a.C. Mármol, 36,8 x 11,3 x 3,2 cm.
Colección Mencil, Houston (Estados Unidos).

4. Anónimo, *Estatuilla de una diosa serpiente*, aprox. 1600-1500 a.C.
Oro y marfil, alt: 16,1 cm.
Museo de Bellas Artes, Boston (Estados Unidos).



5



6



7

5. Anónimo, *La unión cósmica de Geb y Nut* (detalle de un papiro egipcio), hacia 1025 a.C. Viñeta, 53 x 93 cm. Museo Británico, Londres (Reino Unido).

6. Anónimo, *Skyphos con un grupo erótico* (detalle), hacia el 1 d.C.

7. Anónimo, *Sarcófago de una pareja de Cerveteri*, hacia 520-510 a.C. Terracota pintada, 111 x 194 x 69 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

Aunque su civilización prosperó al mismo tiempo que la de los griegos, nuestra comprensión limitada del idioma y la cultura etruscos ha dejado un velo de misterio sobre las personas que vivieron en Italia antes de la República romana. Su arte estuvo fuertemente influenciado por el de los griegos, como lo evidencian sus sarcófagos de terracota, con sus ecos del estilo del periodo arcaico griego. En la escultura etrusca, sin embargo, encontramos temas más vivos, como esta pareja, animada en su fácil cariño del uno por el otro. Como tantas obras del arte etrusco, esta es un pieza funeraria, diseñada para colocarse en una de las elaboradas tumbas que tallaban los etruscos, en la suave piedra volcánica de la Italia central. Revela la visión etrusca de la vida después de la muerte: una fiesta eterna, donde hombres y mujeres departen en un banquete, gozando de la buena comida, bebida y la compañía de sus seres queridos.



8



9

8. Anónimo, *El Sounion Kouros*, Templo de Poseidón, Cabo Sounion, hacia 600 a.C. Mármol, alt: 305 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas (Grecia).

9. Anónimo, *Kleobis y Biton*, Santuario de Apolo, Delfos, hacia 610-580 a.C. Mármol, alt: 218 cm. Museo Arqueológico de Delfos, Delfos (Grecia).

Kleobis y Bitón son estatuas de tamaño natural que se encontraron en el santuario de Delfos. Una inscripción identifica al artista como proveniente de Argos, en el Peloponeso. El origen de las esculturas en Argos las relaciona con los gemelos míticos Kleobis y Bitón. Se dice que estos jóvenes de Argos tiraron de un carro durante cinco millas para llevar a su madre a un festival dedicado a la diosa Hera. A cambio, Hera le otorgó a los hombres lo que se consideró como un gran obsequio: una muerte apacible mientras dormían. Los hermanos se quedaron dormidos después del festival y nunca despertaron. Su gran fuerza, la devoción a su madre y sus muertes tempranas se conmemoraron en las estatuas a su memoria ofrecidas en el gran santuario de Delfos, según el historiador Herodoto. Estas estatuas, que pueden ser las descritas por Herodoto, son temporalmente más cercanas a la Cabeza de Dípilon y comparten el mismo estilo egipcio y detalles decorativos y cortados.



10



11



12

10. Anónimo, *El chico de Kritios*, Acrópolis, Atenas, hacia 480-470 a.C. Mármol, alt: 116 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas (Grecia).

11. Anónimo, *Kouros*, conocido como el *Apolo de Tenea*, hacia 560-550 a.C. Mármol, alt: 153 cm. Gliptoteca, Múnich (Alemania).

12. Anónimo, *Kroisos*, Anavysos, hacia 525 a.C. Mármol, alt: 193 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas (Grecia).



13

13. Pintor de Euaichme, *Hombre ofreciendo un regalo a joven*, hacia 530-430 a.C. Jarrón ateniense con figuras rojas.
Museo Ashmolean, Oxford (Reino Unido).



14

14. Anónimo, *Hombre y efebo sosteniendo una conversación* (detalle), hacia 420 a.C. Plato con figuras rojas.
Museo Municipal, Laon (Francia).



15

15. Euphronios, *Efebos en el baño*, hacia 1500-505 a.C.
Museo Nacional de Berlín, Berlín (Alemania).

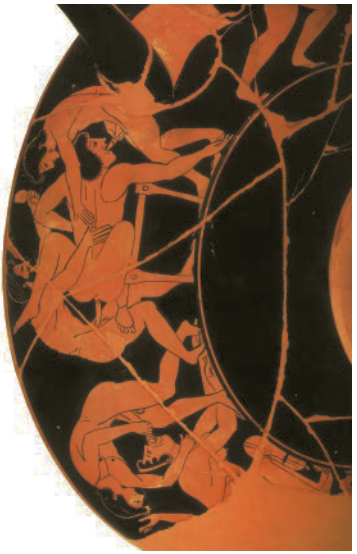


16

16. Anónimo, *Sátiro tocando la flauta*, inicio de la era común.
Plato ático.



17



18

17. Pintor Triptolemus, *Vasija ática*.
Museo Nacional de Tarquinia, Tarquinia (Italia).

18. Anónimo, *Escena de libertinaje*, 510-500 a.C.
Vasija con figuras rojas.



19

19. Pintor Brygos, *Erastes abordando a un Eromenos*.
Vasija ática. Museo Ashmolean, Oxford (Reino Unido).



20



21

20. Anónimo, *Batalla entre Lápitos y Centauros*, Frontón occidental, Templo de Zeus, Olimpia, hacia 470-456 a.C. Mármol, altura de Apolo: 330 cm. Museo Arqueológico, Olimpia (Grecia).

21. Anónimo, 470 a.C. Bronce. Atenas (Grecia).

22. Anónimo, *Discóbolo*, copia romana de un original griego, creado alrededor de 450 a.C. por **Mirón**. Mármol, alt: 148 cm. Museo Nacional de Roma, Roma (Italia).

En el Discóbolo (véase Nº 22) de Mirón, vemos la forma humana liberada de la posición frontal de pie de estatuas anteriores. Aquí, el artista está claramente interesado no sólo en el cuerpo del atleta, sino en el movimiento del lanzador de disco. Los músculos tensos y el esfuerzo en la preparación para su tiro, el rostro concentrado en su actividad. Aunque la postura, con los brazos formando un amplio arco, es revolucionaria, la pieza todavía está creada para verse desde el frente. No sería sino hasta el siglo siguiente que los artistas comenzarían a concebir la escultura que puede verse desde todos los lados.

23. Anónimo, *Guerrero moribundo*, figura en el rincón, frontón oriental, Templo de Afaia, Egina, hacia 500-480 a.C. Mármol, alt: 185 cm. Gliptoteca, Múnich (Alemania).

Los templos griegos con frecuencia tenían grandes esculturas en la decoración del frontón, el espacio triangular bajo el alero del techo. Los primeros ejemplos de escultura en el frontón muestran que los primeros artistas no tenían mucha experiencia en llenar el peculiar espacio triangular con una composición cohesionada: las figuras en los rincones se encogían a una escala diminuta con respecto a las figuras centrales. Sin embargo, en este grupo del frontón del final del período arcaico, los escultores mostraron una nueva habilidad para concebir la composición. Las figuras centrales, que no se muestran, están trabadas en animada batalla, lanzando y parando golpes con sus espadas y escudos. Un arquero se agacha para apuntar y esta postura baja le permite caber en el espacio más pequeño hacia la esquina del frontón. El guerrero agonizante a su lado llena la esquina, el ángulo de su cuerpo caído encaja perfectamente en la parte más pequeña del frontón. Se crea, por tanto una sola narrativa coherente en el espacio triangular, contando la historia de una batalla en la que lucharon héroes locales.



22

MIRÓN

(Activo durante la primera mitad del siglo V a.C.)

Mediados del siglo V a.C. El escultor griego Mirón trabajó casi exclusivamente en bronce. Aunque hizo algunas estatuas de Dioses y héroes, se hizo famoso principalmente por sus representaciones de atletas, en las que demostró ser un revolucionario al introducir una mayor audacia en las poses y un ritmo más ideal. Sus obras más famosas, de acuerdo con Plinio, fueron una vaca, Ladas el corredor, que cayó muerto al momento de la victoria, y el lanzador de disco, el *Discóbolo* (véase nº 22). La vaca parece haberse hecho famosa, en gran parte, por servir de gancho para colgar epigramas, lo que no nos dice nada de la postura del animal. No existe una copia conocida de Ladas; sin embargo, somos afortunados al poseer varias copias del *Discóbolo*. El atleta está representado en el momento mismo en que columpia el disco con toda la fuerza de su brazo, listo para lanzarlo con todo el peso del cuerpo. Su rostro es sereno y tranquilo, pero cada músculo del cuerpo se concentra en el esfuerzo.

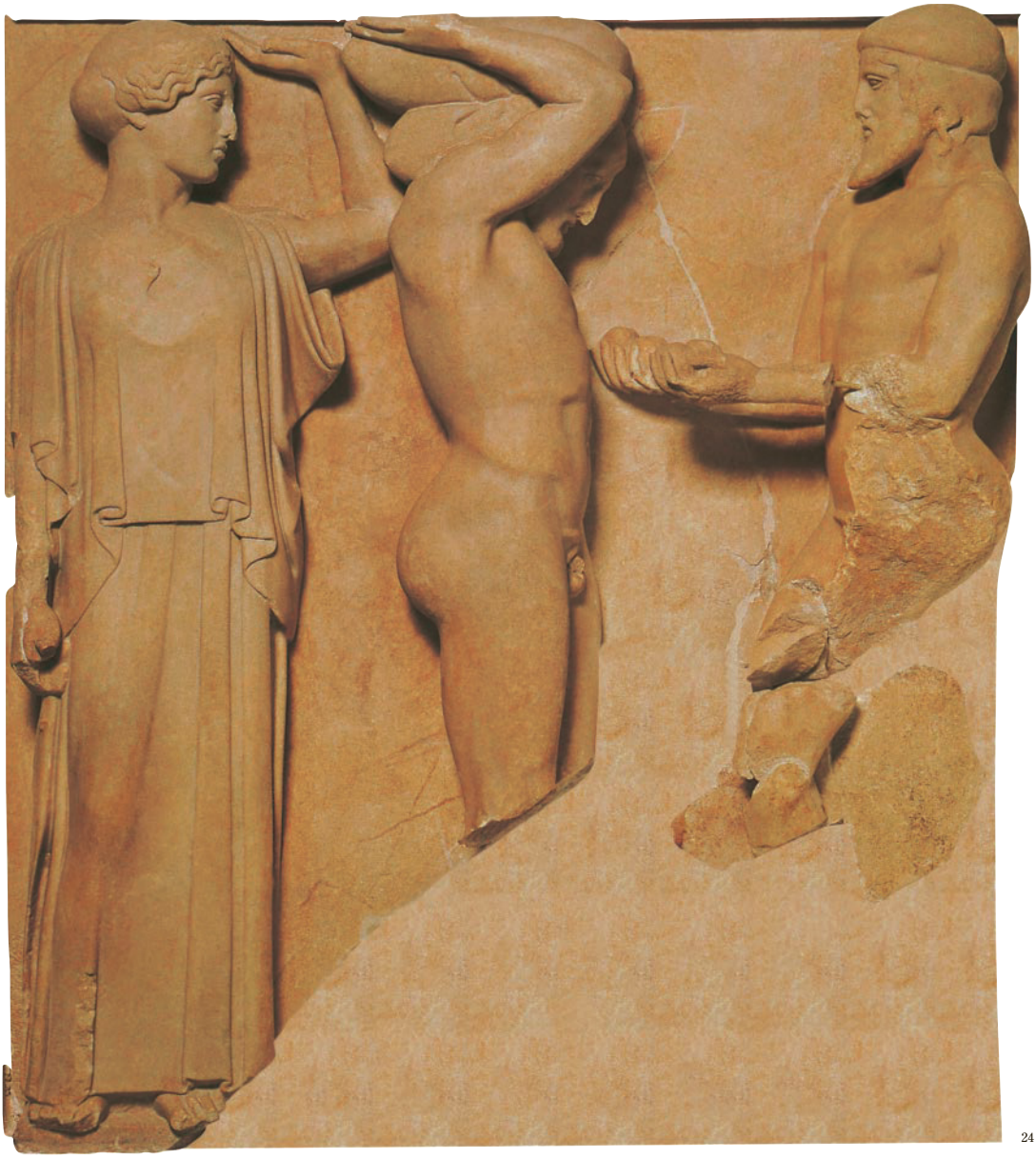
Otra figura del mármol, casi con certeza una copia de un trabajo de Mirón, es un Marsias ansioso de recoger las flautas que Atenea había tirado. El grupo completo está copiado en monedas de Atenas, en un jarrón y en un relieve que representa a Marsias, dividido entre la curiosidad y el temor a provocar la ira de Atenea. El rostro de Marsias es casi una máscara; pero a partir de la actitud nos deja una impresión vívida de las pasiones que lo atormentan.

Los críticos de la antigüedad dicen de Mirón que, aunque logró de forma admirable dar vida y movimiento a sus esculturas, no pudo transmitir las emociones de la mente. Hasta cierto punto, esto concuerda con la evidencia existente, aunque no en su totalidad. Los cuerpos de sus hombres reflejan una mayor excelencia que las cabezas.

Fue contemporáneo, aunque algo más viejo, de Fidias y Policleto.



23



24

24. Anónimo, *Hércules recibe las manzanas doradas de las Hespérides de la mano de Atlas, mientras Minerva coloca un cojín sobre su cabeza*, métopa oriental, Templo de Zeus, Olimpia, hacia 470-456 a.C. Mármol, alt: 160 cm. Museo Arqueológico, Olimpia (Grecia).

Esta métopa, o componente cuadrado del friso del templo, proviene del Templo de Zeus en Olimpia, la estructura más grande y más importante de la primera mitad del siglo V. Juntas, las métopas del Templo de Zeus contaban la historia de los doce trabajos de Hércules. Cada métopa mostraba uno de sus trabajos o tareas. Esta métopa muestra el undécimo trabajo, las manzanas del Hespérides. A Hércules se le dijo que tenía que robar las manzanas, que pertenecían a Zeus. Se encontró con Atlas, que tenía que sostener el mundo todo el tiempo. Atlas le dijo que él obtendría las manzanas para Hércules si Hércules sostenía la Tierra en su lugar. En la escena que se muestra, Atlas ha vuelto con las manzanas y Hércules debe ingeniárselas para lograr que Atlas vuelva a tomar el peso del mundo. Atenea está de pie detrás de Hércules y con gentiliza le ayuda a soportar la carga.



25

CALÍMACO

(Activo entre 432 – hacia 408 a.C.)

El escultor y grabador de la antigüedad, Calímaco, recibió el apodo de *"katatēxitechnos"* – *"el* perfeccionista*"*. No dejó ningún escrito, pero sabemos de su vida a través de las obras de Pausanias y Vitruvio, aunque hoy algunos de sus relatos parecen dudosos. Se sabe que contribuyó con la decoración del Erecteion. Para este templo creó, entre otras cosas, una magnífica lámpara dorada, sobre la cual montó una rama de palma elaborada en bronce, que atrapaba el humo. También se le atribuyen varias hermosas esculturas: un conjunto de bailarines de Lacedemonia y una estatua de Hera sentada realizada para el Heraion de Platea. La característica principal de Calímaco es, más que nada, su minuciosa atención al detalle; de ahí su sobrenombre. Supuestamente, fue el primero en utilizar un barreno para dar forma al mármol. Modeló su trabajo en la tradición de los antiguos maestros y fue pionero del estilo arcaico.

Calímaco tiene también un lugar en la historia de la arquitectura. Es considerado como el inventor del capitel corintio. Según la leyenda que contó Vitruvio, la idea se le ocurrió mientras miraba florecer los acantos alrededor de una cesta que se había colocado en la tumba de un niño.



26

25. Anónimo, *Leda y el cisne*, copia de un original griego creado durante la primera mitad del siglo V a.C. por **Timoteo**.
Mármol, alt: 132 cm.
Museo Capitolino, Roma (Italia).

26. Anónimo, *Afrodita*, tipo *"Venus Genetrix,"* copia romana de un original griego, creado a finales del siglo V a.C. por **Calímaco**.
Mármol, alt: 164 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



27



28

27. Anónimo, *Doríforo,* copia romana de un original griego, creada por **Policleto**, hacia 440 a.C. Mármol, alt: 196 cm.
Instituto de Artes de Minneapolis, Minneapolis (Estados Unidos).

28. Anónimo, *Los tiranicidas Harmodio y Aristogitón*, copia romana de un original griego, creado alrededor de 477 a.C. por **Critius**. Mármol, alt: 195 cm.
Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).

El metal era un bien valioso en el mundo antiguo, así que las esculturas realizadas en bronce u otros metales con frecuencia se perdían al fundirlas las naciones conquistadoras o un gobernante posterior al que no le interesaba el arte de su antecesor. Por eso, sobreviven tan pocas esculturas grandes de bronce de la antigüedad. A los romanos, sin embargo, les gustaba el arte griego y copiaron muchos de sus bronces en piedra, el material preferido de los romanos. A menudo, el bronce original se ha perdido y las copias romanas son lo único que queda. Tal es el caso de este grupo, una copia romana en mármol de dos esculturas griegas de bronce. Los sujetos son Harmodio y Aristogitón, los amantes que conspiraron para asesinar al tirano político, Hipias. En el último momento, no se atrevieron y en vez de matar a Hipias mataron a su hermano, pero fueron reverenciados como héroes por los atenienses que creían que habían asesinado al tirano. En su honor se erigieron dos estatuas en el Ágora ateniense.

POLICLETO

(Activo durante el siglo V a.C.)

Policleto fue contemporáneo de Fidias y, en opinión de los griegos, su igual. Hizo una figura de una amazona para Éfeso, considerada como superior a la amazona que Fidias hizo al mismo tiempo; y su Hera monumental realizada en oro y marfil, levantada en el templo cerca de Argos, se consideró digna de comparación con el Zeus de Fidias.

Sería difícil para un crítico moderno valorar en tan alta estima a Policleto, ya que debido al equilibrio, al ritmo y a la meticulosa perfección de la forma corporal, los grandes méritos de este escultor son menos atractivos para nosotros de lo que fueron para los griegos del siglo V. Trabajaba principalmente en bronce.

Su actividad artística debe haber sido, por tanto, larga y prolífica.

Las copias de su lancero (*Doríforo*) y su vencedor con una cinta atada a la cabeza (*Diadúmeno* (véase nº 29 y 32) han recibido desde hace mucho el reconocimiento de las galerías. Aunque comprendemos su excelencia, no inspiran entusiasmo; tienen más carnes que las figuras de los atletas modernos y carecen de encanto. Son valiosas sobre todo porque nos muestran las formas rígidas del cuerpo que empleaba Policleto y el esquema que adoptó para colocar el peso de todo el cuerpo en una pierna, como comentó Plinio.

La amazona de Policleto sobrevive en varias copias (véase nº 44). Aquí encontramos nuevamente las formas pesadas, y el carácter femenino de la amazona apenas se vislumbra en sus miembros robustos.

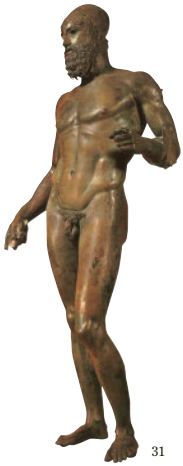
Por supuesto, la obra maestra de Policleto, su Hera de oro y marfil, desapareció totalmente. Las monedas de Argos nos dan sólo una idea general. Los antiguos críticos le reprochaban a Policleto la falta de variedad en sus obras. Nosotros hemos observado la escasa variedad de sus actitudes. Salvo por la estatua de Hera, obra que realizó en su edad de oro, casi no produjo estatuas notables de una deidad. Su campo de trabajo estaba estrechamente limitado, pero en él, fue incomparable.



29



30



31

29. Anónimo, *Diadúmeno*, el joven atleta, copia del bronce original creado alrededor de 430 a.C. por **Policleto**. Mármol, alt: 186 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas (Grecia).

Policleto es uno de los escultores mejor conocidos del siglo V a.C., sobre todo por sus obras relacionadas con el atletismo, como ésta. La figura se está atando el pelo con una cinta, en preparación para el deporte. Sus ropas descansan a un lado, en una rama baja, ya que los atletas griegos se ejercitaban desnudos. El Doríforo de Policleto, o Canon, buscaba ilustrar la figura masculina ideal. En la pieza mostrada vemos las mismas proporciones que el escultor estableció en su Canon y la misma atención al realismo anatómico. El ideal de Policleto es un cuerpo pesado, musculoso y un tanto regordete, especialmente en comparación con las figuras más grácil es del siguiente siglo.

30. Anónimo, *Apolo*, conocido como el *Apolo Parnopios*, copia de un original griego, creado alrededor de 450 a.C. por **Fidias**. Mármol, alt: 197 cm. Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos, Kassel (Alemania).

Apolo era el Dios de la música, de la poesía, de la medicina, del tiro al arco, y de la profecía, y siempre se mostró como joven y hermoso. Aquí, tiene el cuerpo idealizado de un joven atleta. El naturalismo de su anatomía, con sus músculos esculpidos y movimiento elegante, se expresa mediante la postura de "contrapposto" relajada. Su expresión es pensativa pero sin emoción. Este tipo de estatua, clásica del siglo V a.C. se transforma en Apolo mediante la adición de un cabello largo y rizado muy elaborado y sus atributos, el arco y la corona de laurel que habría llevado en cada mano.

31. Anónimo, *Bronce Riace B*, copia romana de un original griego, creado alrededor de 450 a.C. por **Fidias**. Bronce, alt: 197 cm. *Museo Nacionale, Reggio* Calabria (Italia).

Como un verdadero tesoro hundido, esta estatua de bronce se rescató del mar después de haberse perdido en un naufragio en la antigüedad. Irónicamente, su pérdida en el mar tuvo como resultado el que fuera una de las pocas estatuas de bronce que sobrevivieron de la antigüedad, ya que nunca se fundió por su valioso metal. El guerrero es uno de un par que ha sido atribuido al siglo V a.C., o al Período del Alto Clásico. En esta pieza podemos ver completamente realizados los ideales de la escultura del Alto Clásico. Al mismo tiempo realista e idealista, la escultura muestra un cuerpo de tamaño natural, pero perfecto, con cada músculo articulado, como si la figura de bronce estuviera congelada en una postura relajada de la vida real. El cuerpo sólido y atlético refleja el ideal de un atleta joven, aunque esta figura represente a un guerrero más viejo, que alguna vez habría sostenido una lanza y un escudo. La desnudez de la figura alude también al atleta, que en Grecia habría practicado o habría competido desnudo, y también a la figura mítica del héroe, un recordatorio de que el hombre aquí representado no era un guerrero ordinario, sino un héroe semi-divino, una ofrenda apropiada para uno de los grandes santuarios del mundo griego.

FIDIAS

(Atenas, hacia 488 a.C. – Olimpia, hacia 431 a.C)

Hijo de Cármides, universalmente considerado como el más grande de los escultores griegos, Fidias fue nativo de Atenas. Las historias acerca de su instrucción son diversas. Se ha considerado a Hegias de Atenas, a Ageladas de Argos y al pintor tasio Polignoto como sus maestros. Sus primeras obras grandiosas fueron las que dedicó a la victoria de Maratón. En la Acrópolis de Atenas erigió una imagen colosal de Atenea, en bronce, que podía verse desde el mar. También fueron bien recibidos otros trabajos suyos en Delfos, en Pelene en Aquea y en Platea; sin embargo, entre los griegos mismos los dos trabajos de Fidias que sobrepasaron a todos los demás y que fueron la base de su fama fueron las figuras colosales realizadas en oro y marfil de Zeus en Olimpia y de Atenea Partenos en Atenas, ambos creados a mediados del siglo V.

Plutarco, en su *Vida de Pericles*, realiza un maravilloso relato de la gran actividad artística que tenía lugar en Atenas durante la época en la que este estadista estuvo en el poder. Para la decoración de su propia ciudad utilizó el dinero que le proporcionaron sus aliados atenienses para la defensa contra Persia. "En todos estos trabajos", dice Plutarco, "Fidias fue el consejero y el supervisor de Pericles". Fidias colocó su propio retrato y el de Pericles en el escudo de su estatua de Partenos. Y fue a través de Fidias que los enemigos políticos de Pericles lo atacaron.

Es importante observar que al basar la fama de Fidias en sus esculturas del Partenón, contamos con pocas pruebas. En la antigüedad se le reconocía por sus estatuas de bronce o de oro y marfil. Si Plutarco nos dice que él supervisó los grandes trabajos de Pericles en la Acrópolis, esta frase es muy vaga.

Contamos con dos relatos de su muerte que discrepan entre sí. Según Plutarco, fue objeto de un ataque de los enemigos políticos de Pericles y murió en una prisión en Atenas. Según Filocorus, huyó a Elis, donde hizo la gran estatua de Zeus para los eleos, quienes luego lo mataron. Por varias razones, se prefiere la primera de estas versiones.

Los antiguos críticos tenían a Fidias en un alto concepto. Lo que alaban especialmente es el "etos", o el nivel moral permanente de sus obras en comparación con aquellas de la escuela "patética" posterior. Demetrio considera sus estatuas como sublimes, pero al mismo tiempo, precisas.

PRAXÍTELES

(Activo entre aprox. 375 – aprox. 335 a.C.)

Escultor griego, Praxíteles de Atenas, hijo de Cefisodoto, es considerado como el más grande de los escultores áticos del siglo IV a.C. Dejó una huella imperecedera en la historia del arte.

Nuestro conocimiento de Praxíteles recibió una contribución significativa y se colocó en una base satisfactoria con el descubrimiento en Olimpia, en 1877, de su estatua de *Hermes con el Niño Dioniso* una estatua que se ha vuelto famosa en todo el mundo, pero que ahora se considera una copia. *Hermes* es una pieza completa y sólida, que demuestra a la vez fuerza y actividad; es una obra maestra y su juego de superficie es sorprendente. La cabeza muestra una forma notablemente redondeada e inteligente, y la cara expresa la perfección de la salud y el placer.

Entre las numerosas copias con las que contamos, posiblemente la más notable sea el *Apolo Sauróctonos*, o el cazador de lagartijas (véase nº 33), un joven que se inclina contra un árbol y golpea ociosamente a una lagartija con una flecha, y la *Afrodita de Knidos* del Vaticano (véase nº 38), que es una copia de la estatua hecha por Praxíteles para el pueblo de Cnidus; la apreciaban tanto, que se negaron a venderla al rey Nicomedes, que a su vez estaba dispuesto a cancelar toda la deuda de la ciudad que, según Plinio, era enorme.

Las representaciones que Praxíteles escogió fueron humanos o las deidades menos viejas y dignas. Prefirió a Apolo, Hermes y Afrodita en lugar de a Zeus, Poseidón o Atenea. En sus manos, las deidades descendían a un nivel humano y, en ocasiones, casi por debajo del hombre mismo. Poseían gracia y encanto en grado sumo, aunque faltan los elementos de admiración y reverencia.

Praxíteles y su escuela trabajaron casi enteramente en mármol. Por aquella época, las canteras de mármol de Paros se encontraban en su mejor momento; para el propósito del escultor, ningún mármol podía ser más fino que aquel en el que creó a *Hermes*.



32



33

32. Anónimo, *Torso masculino, Diadúmeno,* copia de un bronce creado alrededor de 430 a.C. por **Policleto**. Mármol, alt: 85 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

33. Anónimo, *Apolo Sauróctonos,* copia helenística de un original griego creado durante el siglo IV a.C. por **Praxíteles**. Mármol, alt: 149 cm. Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano (El Vaticano).



34

LISIPO
(Hacia 395 – hacia 305 a.C.)

El escultor griego Lisipo encabezó la escuela de Argos y Sición en la época de Filipo y Alejandro de Macedonia. Se dice que llegó a producir 1.500 obras, algunas de ellas colosales. Algunos aseguran que fue continuador de la escuela de Policleto; otros lo representan como autodidacta. Fue particularmente innovador en lo relacionado con las proporciones del cuerpo humano masculino; contrario a sus predecesores, redujo el tamaño de la cabeza e hizo el cuerpo más duro y más esbelto, para producir así la impresión de una mayor altura. También se esmeró en la representación del cabello y otros detalles. Plinio y otros escritores mencionan muchas de sus estatuas. Entre los dioses parece haber producido una sorprendente variedad de tipos de Zeus, el dios sol y otros más, muchos de los cuales eran figuras colosales en bronce. Entre los héroes, se sintió atraído especialmente por el físico poderoso de Hércules. El *Hércules Farnese* de Nápoles, aunque firmado por Glicon de Atenas, y a pesar de una trascripción posterior y exagerada, tiene una cierta deuda con Lisipo, como el motivo del descanso después del trabajo. Lisipo hizo muchas estatuas de Alejandro Magno y sin duda logró la satisfacción de su mecenas idealizándolo, por lo que se convirtió en el escultor de la corte del rey, quien junto con sus generales, le hicieron numerosos encargos. Los retratos de Alejandro varían mucho, y es imposible determinar cuáles forman parte del trabajo de Lisipo.

Como cabeza de la gran escuela atlética del Peloponeso, Lisipo esculpió naturalmente a muchos atletas; una de sus obras, favorita entre los romanos de la época de Tiberio, fue la figura de un hombre que se frota con un estrígil; por lo general se considera como una copia del *Apoxiomeno* original que se encuentra en el Vaticano (véase nº 46).



35

34. Anónimo, *Diomedes*, hacia 430 a.C. Mármol, alt: 102 cm.
Gliptoteca, Múnich (Alemania).

35. Anónimo, *Hermes atándose la sandalia*, copia romana de un original griego creado durante el siglo IV a.C. por **Lisipo**.
Mármol, alt: 161 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).



36

ESCOPAS

(Activo durante la primera mitad del siglo IV a.C.)

Probablemente originario de Paros, Escopas fue hijo de Aristander, un gran escultor griego del siglo IV a.C. Aunque se le clasifica como ateniense, con una tendencia similar a la de Praxíteles, en realidad fue un artista cosmopolita, que trabajó principalmente en Asia y en el Peloponeso. Las obras existentes con las que está asociado son el Mausoleo de Halicarnaso y el templo de Atenea Alea en Tegea. En el caso del Mausoleo, aunque sin duda la escultura pertenece en general a su escuela, no podemos indicar alguna parte específica que haya sido realizada por él. Tenemos, sin embargo, buenas razones para pensar que las figuras del frontón de Tegea son obra de Escopas. Por desgracia, todas están en pésimas condiciones, pero parecen ser nuestra mejor prueba de su estilo.

Aunque en su estilo general Escopas se asemejaba a Praxíteles, diferí a de él en su preferencia por expresiones fuertes y vigorosas frente a las de calma y sentimiento.

Los escritores antiguos nos dejaron una gran cantidad de información acerca de las obras de Escopas. Hizo para el pueblo de Elis una Afrodita de bronce montada en una cabra (copiada en las monedas de Elis); también se le atribuye una Ménade en Atenas, con la cabeza echada hacia atrás y un chivo muerto en las manos. Otra obra suya fue Apolo como líder de las musas, cantando con una lira. La más elaborada de sus obras fue un gran grupo que representa el momento en que Tetis y las Nereidas se llevan a Aquiles por mar, a la isla de Leuce.

Junto con sus contemporáneos Praxíteles y Lisipo, puede considerarse que Escopas cambió por completo el carácter de la escultura griega; ellos iniciaron las líneas del desarrollo que culminó en las escuelas de Pérgamo, Rodas y otras grandes ciudades de la Grecia posterior. En la mayoría de los museos modernos del arte antiguo puede verse su influencia en tres cuartas partes de los trabajos exhibidos. Durante el Renacimiento, fue principalmente su influencia lo que dominó la pintura italiana y, a través de ella, el arte moderno.



37

36. Anónimo, *Meleagro,* copia de un original griego, creado alrededor de 340 a.C. por **Escopas**. Mármol, alt: 123 cm.
Museo Arthur M. Sackler, Universidad de Harvard, Cambridge (Estados Unidos).

37. Anónimo, *Lápida ateniense*, hacia 340 a.C. Mármol, alt: 168 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas (Grecia).



38



39



40

38. Anónimo, *Afrodita de Knidos*, copia de un original griego creada por **Praxiteles,** hacia 350 a.C. Mármol. Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano (El Vaticano).

39. Anónimo, *Afrodita de Knidos*, copia romana de un original griego, creada por **Praxiteles**, alrededor de 350 a.C. Mármol, alt: 122 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

40. Anónimo, *Venus en cuclillas*, copia romana de un original griego creado durante el siglo III a.C. Mármol, alt: 96 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

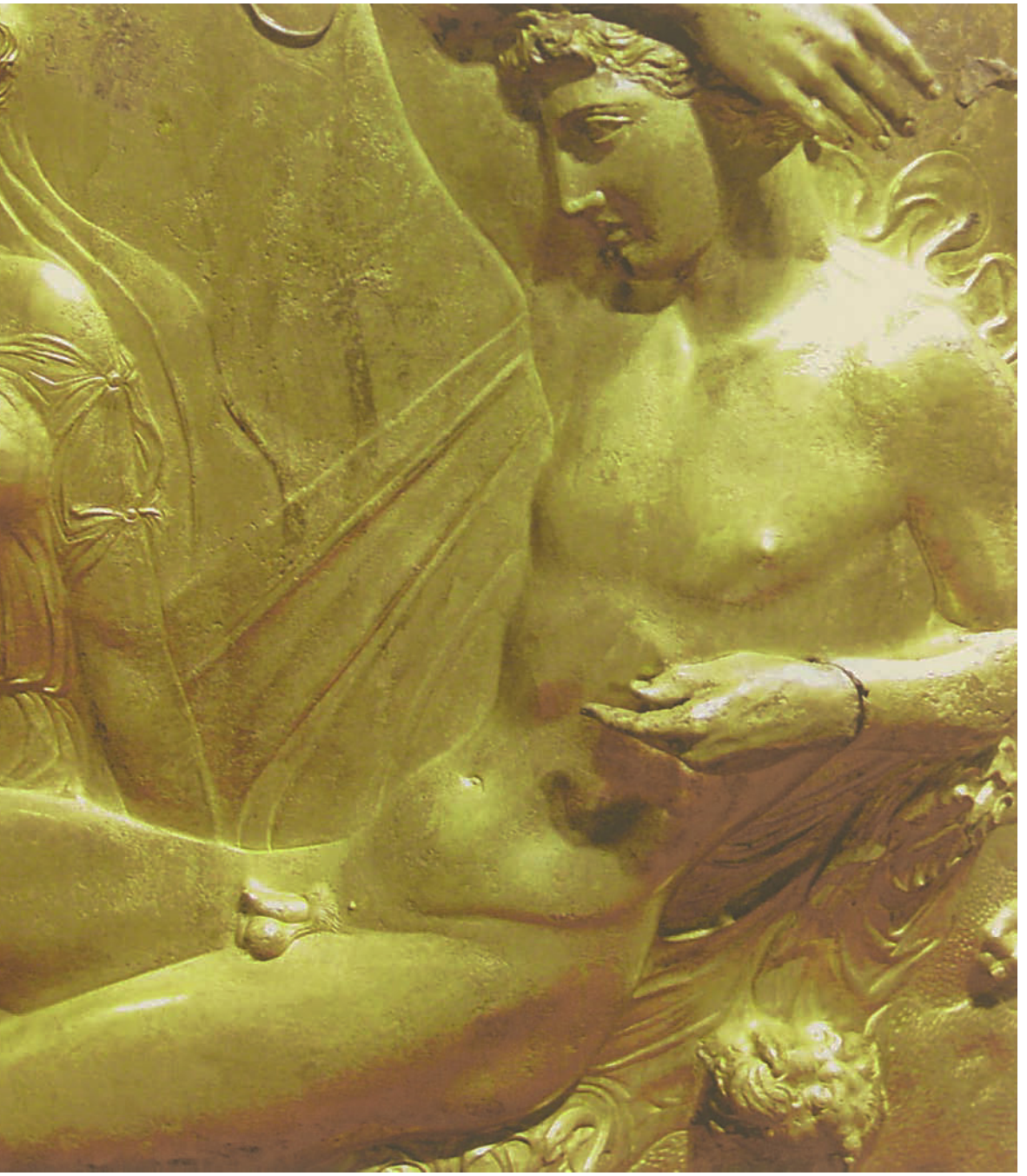


41

38. Anónimo, *Afrodita de Knidos*, copia de un original griego creada por **Praxiteles,** hacia 350 a.C. Mármol. Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano (El Vaticano).

39. Anónimo, *Afrodita de Knidos*, copia romana de un original griego, creada por **Praxiteles**, alrededor de 350 a.C. Mármol, alt: 122 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

40. Anónimo, *Venus en cuclillas*, copia romana de un original griego creado durante el siglo III a.C. Mármol, alt: 96 cm. Museo del Louvre, París (Francia).





42



43



44

42. Anónimo, *Venus y Cupido*, copia romana de un original griego creado a fines del siglo IV a.C., restaurado a finales del siglo XVII por **Alessandro Algardi**. Mármol, alt: 174 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

Afrodita se convirtió en un tema común entre los escultores griegos del siglo IV a.C. y posteriores, porque su célebre belleza proporcionaba una excusa aceptable para una representación erótica del cuerpo femenino. Con frecuencia se muestra, como aquí, con su hijo Eros, conocido por los romanos como Cupido y en épocas posteriores del arte, como "putti", los bebés alados que simbolizan el amor terrenal y divino. En el arte y la mitología romanos, Afrodita se convirtió en Venus, la diosa del amor. Para los romanos tenía una posición más elevada, ya que se le consideraba como progenitora de la línea de los emperadores César, Augusto y Julio-Claudio, y por extensión, como una personificación del pueblo romano. Esta representación juguetona de Afrodita y Eros, o de Venus y Cupido, es más sugerente del punto de vista griego de Afrodita, dado que los griegos la consideraban no sólo como el símbolo de la belleza sensual, sino también como ocasionalmente tonta y divertida.

43. Anónimo, *Venus del capitolio*, copia romana de un original griego creado alrededor del siglo III a.C. por **Praxíteles**. Mármol, alt: 193 cm. Museo Capitolino, Roma (Italia).

44. Anónimo, *Amazona herida*, copia romana de un original griego, creado alrededor de 440-430 a.C. por **Policleto**. Mármol, alt: 202 cm. Museo Capitolino, Roma (Italia).



45

LEOCARES

(Activo entre 340-320 a.C.)

Escultor griego que trabajó con Escopas en el Mausoleo alrededor de 350 a.C. Leocares creó estatuas de oro y marfil de la familia de Filipo de Macedonia; el Rey las colocó en el Filipeum en Olimpia. Junto con Lisipo, hizo un conjunto en bronce en Delfos que representa una cacería de leones de Alejandro. También sabemos de otras estatuas realizadas por Leocares de Zeus, Apolo y Ares. La estatuilla en el Vaticano, que representa a Ganímedes cuando se lo llevaba un águila, fue mal ejecutada originalmente, aunque ha sufrido una restauración considerable, y corresponde con la descripción de Plinio de un conjunto realizado por Leocares.



46

45. Anónimo, *Apolo de Belvedere*, copia de un original griego de **Leocares** creado alrededor de 330 a.C. Mármol, alt: 224 cm. Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano (El Vaticano).

El Apolo de Belvedere ha disfrutado desde hace mucho la fama de ser conocido como el prototipo del arte griego. Esta fama surge de su redescubrimiento durante el Renacimiento del siglo XV. En aquel momento, los ricos nobles italianos comenzaron a coleccionar esculturas antiguas que se descubrían en las ruinas de la Italia romana. El Apolo de Belvedere terminó en la colección del Papa y se exhibió en el patio de la casa de campo de Belvedere en el Vaticano. Allí, fue visto innumerables visitantes y artistas, que dibujaron la pieza. Se hicieron copias para varias cortes de Europa. La pose orgullosa y principesca de la figura, junto con la delicada belleza de la cara de Apolo, tuvo un gran impacto entre las clases aristocráticas de los siglos XVI y XVII y entre los románticos de los siglos XVIII y XIX.

46. Anónimo, *Apoxiomeno*, copia de un bronce creado alrededor de 330 a.C. por **Lisipo**. Mármol, alt: 205 cm. Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano (El Vaticano).

En el siglo IV, las estatuas masculinas paradas de atletas idealizados siguieron siendo un tema popular en la escultura. Sin embargo, las posturas se hicieron más variadas, conforme los escultores experimentaban con formas que se podían ver desde múltiples ángulos. El Apoxiomeno, *o El hombre que se raspa, es un ejemplo de la innovación de la postura. Su brazo derecho se extiende hacia adelante, alejándose del plano del resto del cuerpo. Antes de ejercitarse, un atleta griego aplicaba aceite a su cuerpo. Luego volvía a los baños, después de haberse entrenado, y se rasparía el aceite para quitárselo. El sujeto del* Apoxiomeno *está en proceso de rasparlo.*



47



48

47. Anónimo, *Grupo de Ludovisi*, copia romana de un bronce original erigido por los reyes de Pérgamo Atalo I y Eumenes II alrededor de 240 a.C. Mármol, alt: 211 cm. Museo Nacional de Roma, Roma (Italia).

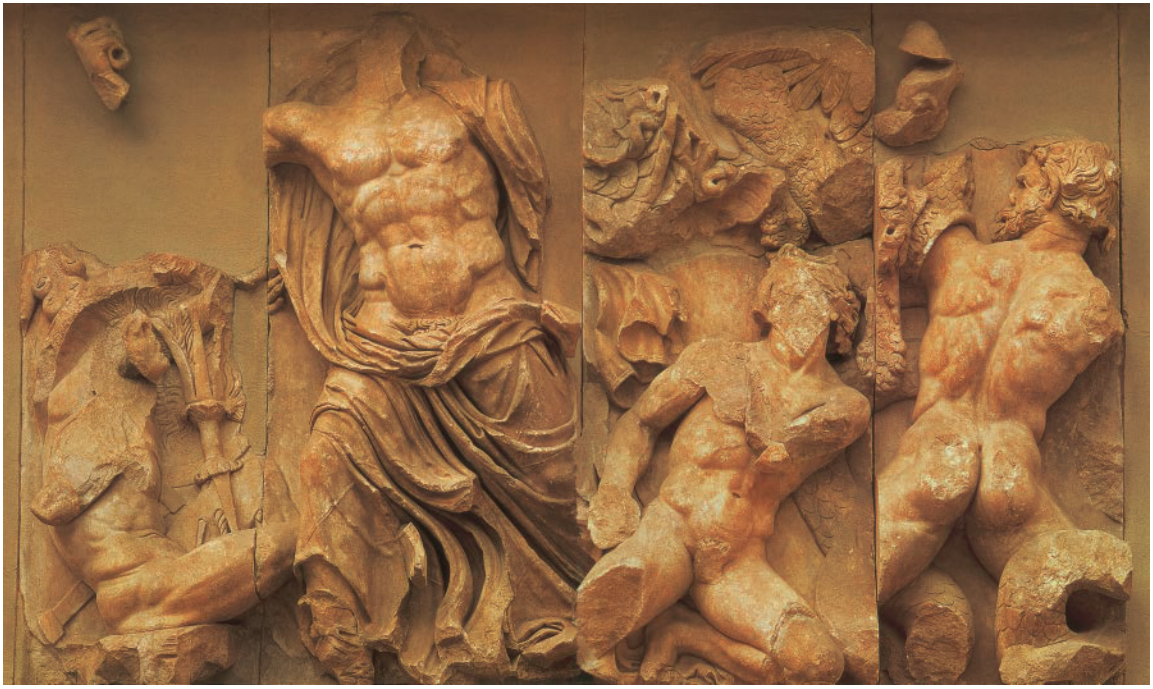
48. Anónimo, *Las tres Gracias*, copia romana de un original griego creado durante el siglo II a.C., restaurada en 1609. Mármol, 119 x 85 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

Las Gracias, o las Caridades, eran tres diosas llamadas Aglaya (belleza), Eufrosina (júbilo) y Talía (festividades). Supervisaban eventos felices, como bailes y banquetes. Eran las compañeras de Afrodita, proporcionando la felicidad que acompaña al amor. Como Afrodita, con frecuencia se les representaba desnudas y, como en este ejemplo, bailando en un círculo. En cada una vemos el familiar cambio en el peso, o contrapposto, desarrollado en el siglo V. Sin embargo, la composición de esta pieza es mucho más elabora que cualquier otra escultura del Alto clásico. No fue sino hasta el período helénico que comenzaron a representarse grupos complejos de figuras múltiples en esculturas autoestables. Las figuras están unidas entre sí por su abrazo, unificando la pieza, pero sus rostros miran en direcciones diferentes, para que la escultura pueda ser interesante desde cualquier ángulo desde el que se observe.

49. Anónimo, *Galo agonizante*, copia romana de un bronce original erigido por los reyes de Pérgamo Atalo I y Eumenes II alrededor de 240 a.C. Mármol, alt: 93 cm. Museo Capitolino, Roma (Italia).



49



50

50. Anónimo, *Zeus y Porfirión durante la batalla con los gigantes*, friso del pedestal, Gran Altar de Zeus, Pergamón, hacia 180 a.C. Mármol, alt: 230 cm. Museo Pergamón, Berlín (Alemania).



51

51. Anónimo, *Escena erótica de la parte posterior de una estela, en la que aparece Dionisio*, Período helénico. Museo Arqueológico, Nicosia (Chipre).



52

52. Anónimo, *Zeus y Leda*. Lámpara de aceite. Museo Arqueológico Nacional, Atenas (Grecia).



53

53. Anónimo, *Laoconte*, copia romana de un original de bronce creado en Pérgamo alrededor del año 150 a.C. Mármol, alt: 242 cm. Museo Pío Clementino, Ciudad del Vaticano (El Vaticano).

Laoconte era un sacerdote troyano. Cuando los aqueos, que tenían sitiada Troya, dejaron al famoso caballo de Troya en la playa, Laoconte trató de advertir a los líderes troyanos que no debían llevarlo a la ciudad, temiendo que se tratara de una trampa. Atenea, actuando como ayudante y protectora de los griegos, castigó a Laoconte por su interferencia. Hizo que unas serpientes gigantes lo atacaran a él y a sus dos hijos. En este famoso grupo escultórico, probablemente una copia romana de la original helenista, un hijo se libera de las serpientes y se vuelve a ver cómo éstas matan a su padre y a su hermano. El estilo barroco de la pieza la relaciona con la escuela de Pergamón. Exhibe el mismo drama, visto en los músculos tensos y en los rostros que se retuercen de dolor. De hecho, la postura de Laoconte parece un eco de la del gigante que combate con Atenea en el altar de Pergamón (véase Nº 50).



54

54. Agasias de Efeso, *El guerrero luchador*, conocido como el *Gladiador de Borghese*, hacia 100 a.C. Mármol, alt: 199 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

Esta copia romana de un original griego data, probablemente, del siglo IV a.C., fue redescubierta a principios del siglo XVII y adquirida por el cardenal Borghese. Un pariente rico del Papa Paul V, coleccionó cientos de estatuas, muchas de las cuales eran antiguas, y otras que eran piezas contemporáneas hechas en el estilo antiguo. Las piezas en la colección de Borghese con frecuencia sufrieron restauraciones poco afortunadas, aunque ésta parece haber escapado indemne. Más tarde lo adquirió Napoleón Bonaparte, pariente por casamiento de la familia Borghese. De esa manera llegó a París. Siempre se había pensado que representa a un gladiador, pero recientemente se cree que bien pudiera ser un atleta o un guerrero. Se ha hablado mucho acerca de la musculatura y anatomía ideal del sujeto. Es evidente que el artista procuró emular con el máximo realismo posible la forma, la postura y los nervios de la figura que se abalanza.



55

55. Anónimo, *Hermafrodita durmiente*, copia romana de un original griego, siglo II a.C. (?), el colchón lo talló en 1619 **Gian Lorenzo Bernini**. Mármol, 169 x 89 cm. Museo del Louvre, París (Francia).



56



57

56. Anónimo, *El fauno de Barberini*, hacia 200 a.C. Mármol, alt: 215 cm. Gliptoteca, Múnich (Alemania).

La riqueza del período helénico significó que muchas personas pudieron adquirir esculturas para sus casas y jardines privados. En consecuencia, se introdujeron temas más profanos y hasta eróticos en el repertorio del arte griego. Aquí, un sátiro duerme con las piernas abiertas, probablemente ebrio, sobre una piel de animal. La postura es descaradamente erótica, la desnudez de la figura ya no se usa simplemente para señalar su condición de héroe, atleta o dios, sino para sugerir su disponibilidad sexual. La manera naturalista e idealizada de representación del cuerpo del sátiro es un legado de la escultura del Alto clásico.

57. Anónimo, *Atleta ganador*, siglo I d.C. Mármol, alt: 148 cm. Museo del Louvre, París (Francia).



58



59

58. Anónimo, *Estatuilla de una diosa de pie*, Babilonia, siglo II a.C.
Alabastro, oro y rubí, alt: 24,8 cm.
Museo del Louvre, París (Francia).

59. Anónimo, *Fragmento de un ritón que muestra un abrazo amoroso*, siglo II a.C.



60



61



62

60. Anónimo, *Afrodita de Melos*, conocida como *La Vénus de Milo*, hacia 100 a.C. Mármol, alt: 202 cm. Museo del Louvre, París (Francia).

La Afrodita de Melos, o Vénus de Milo, es una escultura griega original que data del período helenista. Fue descubierta en un campo junto con otros fragmentos escultóricos, incluyendo un brazo separado que sostiene una manzana y que va con esta figura. La manzana probablemente es una referencia al mítico "Juicio de París". En esa historia, la diosa de la Discordia arroja hacia las diosas Afrodita, Atenea y Hera una manzana de oro inscrita "para la más hermosa". El joven príncipe troyano, París, tiene que decidir a qué diosa debe concederse la manzana. Cada una trató de sobornar a París pero él escogió a Afrodita, que le ofreció el amor de la mujer mortal más hermosa del mundo. Esa mujer, por supuesto, era Helena de Esparta, ya casada con el rey griego. Su secuestro, llevado a cabo por París, dio inicio a la guerra de Troya. Mientras que Homero critica a Afrodita por su papel en el inicio del conflicto, aquí es celebrada como dadora del verdadero amor.

61. Anónimo, *Artemisa de Éfeso*, siglo II a.C.

62. Anónimo, *Afrodita*, conocida como *La Venus d'Arles*, finales del siglo I a.C. Mármol, alt: 194 cm. Museo del Louvre, París (Francia).





63

63. Anónimo, *Camafeo con Leda y el cisne*. 2,5 x 1,7 cm.
Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).



64



65



66



67



68

64. Anónimo, *Hércules y Ónfale*, siglo I a.C. Cornalina. Museo de Historia del Arte, Viena (Austria).

65. Anónimo, *Cubierta de un espejo que muestra una pareja*, siglo I d.C. Bronce. Antiquarium Municipal, Roma (Italia).

66. Anónimo, *Yakshi columpiándose* (detalle de un portal), siglo I a.C. Piedra esculpida. Sanchi, Madhya Pradesh (India).

67. Anónimo, *Altar de Grimani*, último cuarto del siglo I a.C. Museo Arqueológico Nacional, Venecia (Italia).

68. Anónimo, *Skyphos con grupo erótico* (detalle), hacia siglo I d.C.



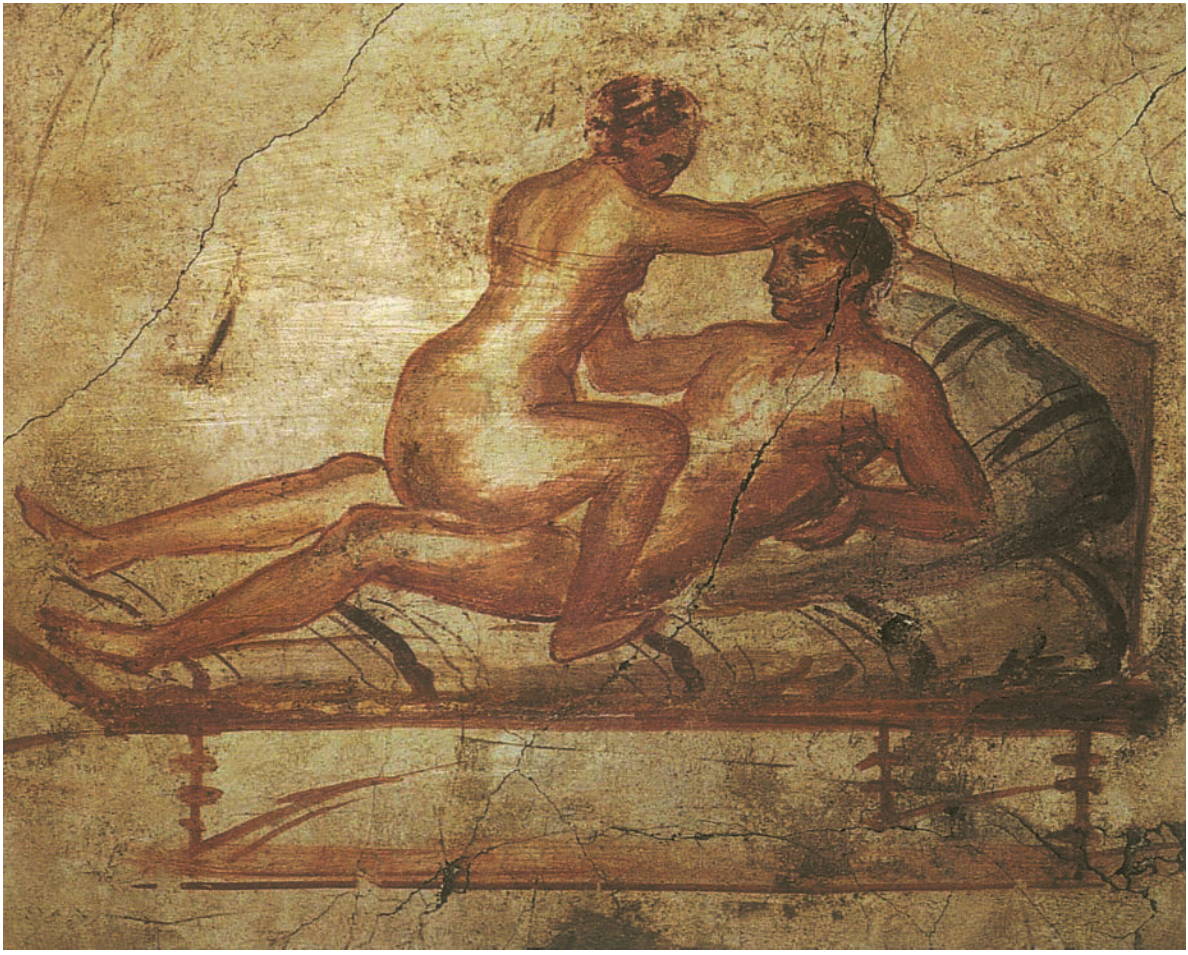
69



70

69. Anónimo, *Príapo, Dios de la fertilidad*, siglo I d.C. Nápoles (Italia).

70. Anónimo, *Trípode con jóvenes panes itifálicos*, hacia siglo I d.C. Bronce de Pompeya. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).



71

71. Anónimo, *Pareja*, conocido como *Venus Pendula*, siglo I d.C.
Casa de Vettii, Pompeya (Italia).



72

72. Anónimo, una de tres pequeñas imágenes eróticas de una pequeña habitación adyacente a la cocina, siglo I d.C.
Casa de Vettii, Pompeya (Italia).



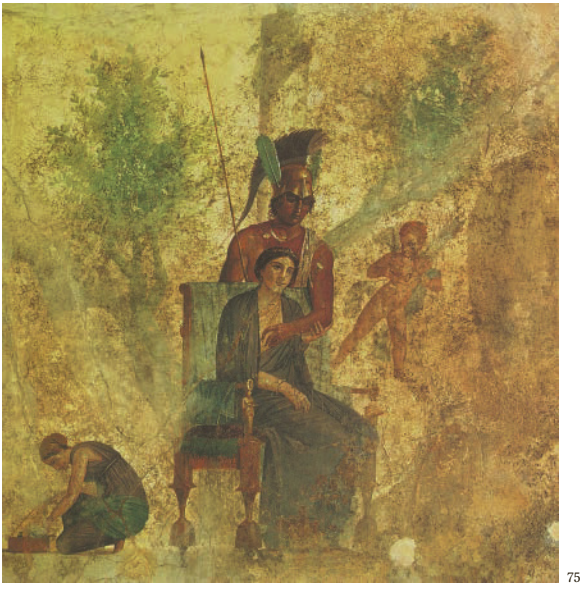
73

73. Anónimo, *El hombre de pie detiene las piernas de la mujer sobre sus hombros mientras ella yace semi recostada en la cama*, siglo I d.C.
De la casa del amor castigado, Pompeya (Italia).



74

74. Anónimo, *Representación de "Coitus a Tergo,"* siglo I d.C.
Pompeya (Italia).



75

75. Anónimo, *Marte con su lanza y casco con plumas acariciando el pecho de Venus, sentada en un trono y un ángel los mira*, siglo I d.C. Fresco.
De la casa del amor castigado, Pompeya (Italia).



76

76. Anónimo, *Ménade solicitada por un sátiro que lleva arracadas de oro en sus orejas puntiagudas*. Fresco. De la casa de L. Caecilius Jucundus en Pompeya, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).



77

77. Anónimo, *Escena de cópula entre un sátiro y una ninfa*. De la casa del Fauno, Pompeya (Italia).



78

78. Anónimo, *Escena de un banquete al aire libre*, Pompeya, siglo I d.C. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).



79



80



81

79. Anónimo, *Mercurio con muchos penes*, hacia 100 d.C. Pompeya (Italia).

80. Anónimo, *Campanilla fálica*, siglo I d.C. Bronce. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).

81. Anónimo, *Campanilla fálica*. Bronce. Pompeya (Italia).

82. Anónimo, *Escena erótica de los baños suburbanos de Pompeya*.

83. Anónimo, *Pan con Hermafroditas*, atrio de la casa de Dioscuri, reinado de Nerón. Pintura mural en Pompeya. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles (Italia).



82



83



84



85

84. Anónimo, *Friso erótico*. Antigüedad griega.

85. Anónimo. Bajorrelieve en mármol. La tumba de los toros, Tarquinia (Italia).

86. Anónimo, *Leda y el cisne*, siglo III d.C. Mosaico. Museo de Nicosia, Nicosia (Chipre).