

Ideales y cánones de belleza y fealdad en el Mundo Antiguo

Emilia Fernández de Mier
Profesora de Secundaria

Paloma Guijarro Ruano
Universidad Complutense de Madrid



Figura 1. Diego Velázquez, *La fragua de Vulcano* (1629-1630), Museo del Prado.

I. PRIMERA PARTE: LA BELLEZA

1. Una efeméride a modo de introducción: la belleza en el Museo del Prado

Un Ciclo de conferencias dedicado a recorrer el Mundo Clásico a través de las pinturas del Museo del Prado en las otoñales tardes de octubre y noviembre de 2019 no podía, naturalmente, clausurarse sin detenernos a observar, con nuestros ojos modernos, lo que los antiguos consideraban que rezumaba belleza o... no tanta.

Ante la magnitud de un tema como este, el de los cánones que determinan lo que es considerado *bello* o *feo*, nos gustaría traer a colación una entrada que se publicó en el portal de internet *Culturainquieta.com* a propósito de este bicentenario. Su título rezaba «El Museo del Prado recomienda 15 de sus obras imprescindibles» y continuaba así¹:

«Todos los amantes de la cultura, cuando deciden visitar Madrid, incluyen en su itinerario turístico obligatorio al bicentenario Museo del Prado, pero esta joya de la historia del arte merece unas cuantas horas de visita que dejan una resaca «stendhaliana» alucinante. Si sólo tuviéramos una hora para ver el museo y quisiéramos alimentar nuestro saber con lo fundamental ¿qué deberíamos ver sí o sí?»

Resumir tantos años de historia en una hora es tarea complicada –qué duda cabe–, pero, en ese esfuerzo de condensación, se recomendaban quince obras entre las cuales se citaban dos de índole clásica, *Orestes y Pilades* o *Grupo de San Ildefonso*, una escultura antigua del siglo I a.C., y *Las tres gracias* de Pedro Pablo Rubens (1630-1635), un lienzo más moderno de temática clásica². Como más adelante nos referiremos al *Grupo de San Ildefonso*

¹ <https://culturainquieta.com/es/inspiring/item/14255-el-museo-del-prado-recomiendaus-15-obras-imprescindibles.html> [publicado el 02/08/2018].

² Para un estudio de los mitos y de su tratamiento mitológico en las obras del Museo del Prado, pueden consultarse Quintana Martínez (1991), Fernández (1998), López Torrijos (1998) y

(§2.3.3), ahora, en nuestro paseo, nos detendremos en el cuadro de Rubens³, una obra barroca donde tres hermosas figuras femeninas representan a las *Cárites* (*Chárites*) o Gracias⁴. Entre ellas forman un triángulo compositivo en el que el cuerpo que está en el centro, abrazado a los otros dos, ofrece la espalda al espectador. Las mujeres aparecen completamente desnudas y enlazadas entre sí a través de los brazos, *nudae et conexae*, según el modelo clásico que puede verse en otras obras antiguas⁵, y en diálogo gracias al velo que las cubre y al cruce de miradas entre ellas. Como en otros cuadros de tema mitológico, Rubens replantea la escena aportando cierta novedad al esquema heredado de otros artistas: además de usar tonos cromáticos más realistas, los ampulosos y bien moldeados cuerpos, fruto de la técnica y conocimientos de los últimos años del pintor, parecen asemejarse más a la representación de unas bacantes que a las decorosas y pudorosas *Cárites* de la mitología griega, que pueden identificarse como paradigma de belleza ideal, aunque, en este caso, corresponden a una belleza más bien sensual⁶. En efecto, esta obra presenta una evolución respecto a *Las Gra-*

Elvira Barba y Carrasco Ferrer (2018). Para las esculturas clásicas, véanse Schröder (1993), Elvira Barba (1997) y Elvira Barba y Schröder (1999) y Elvira Barba, M. A. *et alii* (1999).

³ El cuadro permaneció en el taller de Rubens hasta que lo adquirió Felipe IV entre los bienes del pintor que fueron subastados tras su fallecimiento (1640), aunque, según otros, fue un regalo de la viuda, Helena Fourment, al monarca. La pintura pasó a decorar así una de las salas del Alcázar de Madrid hasta que en el siglo XIX, se instaló en el Museo del Prado, donde se encuentra actualmente.

⁴ Según Hesíodo (*Teogonía*, 907-909), las Gracias eran tres: Aglaya ('resplandeciente, brillante'), Talía ('floreciente, verdeante') y Eufrosine ('gozosa, alegre'). Para algunos son hijas de Dioniso-Baco y Afrodita-Venus, pero otros dicen que son hijas de Zeus y de la oceánida Eurínome. Vivían con los dioses, asistían a los banquetes, ayudaban a Venus cuidando de sus adornos y no conocían la falsedad ni el tedio. *Vid.* Grimal (1981, 87).

⁵ Existen varios grupos escultóricos antiguos de las tres Gracias con una composición similar; por ejemplo, un fresco pompeyano o las esculturas romanas (copias romanas de originales helenísticos) que se conservan en el Duomo de Siena o en el Metropolitan Museum of Nueva York. En cuanto a la disposición de las figuras, Séneca (*De los beneficios* I, 3) llegó a decir: «*la primera es la que da el regalo, la segunda la que lo recibe y la tercera la que lo devuelve*».

⁶ Se ha identificado a una de las mujeres con la segunda esposa de Rubens, Helena Fourment (aunque también se ha querido reconocer en otra figura a la primera mujer del pintor, Isabella Brant).

cias de Rafael Sanzio (1504-1505), en la que domina una sensación general de castidad.

La belleza de estas dos obras que expone el Museo resulta innegable, pero, si analizamos el contenido del conjunto de todas las obras propuestas en la mencionada publicación, observamos que algunas de las obras seleccionadas están lejos de representar algo puramente bello, agradable de ver, idílico o positivo⁷. Por ejemplo, a las escenas paradisíacas de *El Jardín de las Delicias* del Bosco (1490-1500) se suman las del infierno de un cariz inquietante e incluso perturbador, con una finalidad aparentemente apologética, eso sí. La representación de la muerte también tiene cabida, ya sea en *La Crucifixión* de Juan de Flandes (1509-1519), en *El descendimiento* de Rogier van der Weyden (1443) o en los *Fusilamientos* de Francisco de Goya (1814). ¿Y qué decir de las conocidísimas «pinturas negras» de Goya, no incluidas, por cierto, en este «top 15» del Museo del Prado? Entre ellas encontramos asimismo algunas de inspiración clásica como *Las Parcas* (1820-1823) o *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823), a la que ya se ha hecho mención en otra parte de este volumen.

Sin duda, nadie negaría que todo lo que se encuentra en un museo es artístico, puesto que tendemos a asociar que el arte que exponen tiene que ser bello y genial, así como agradable y placentero de contemplar para nuestros sentidos. Sin embargo, no siempre podemos decir que un fusilamiento o un aquelarre son bellos *per se*. Estéticamente, son obras cuya calidad resulta excepcional por algún aspecto (su temática, su técnica, su ejecución...). Por eso, como se pregunta Calvo Serraller (2015), cabe de nuevo hacer la misma interpelación: ¿existe un arte sin belleza?

⁷ El resto de obras recomendadas eran *La Anunciación* de Fra Angelico (1425-1426), *El descendimiento* de Rogier van der Weyden (1443), el *Autorretrato* de Alberto Durero (1498), *El jardín de las delicias* del Bosco (1490-1500), *El cardenal* de Rafael (1510-1511), *La Crucifixión* de Juan de Flandes (1509-1519), *Carlos V en la Batalla de Mühlberg* de Tiziano (1548), *El caballero de la mano en el pecho* del Greco (ca. 1580), *Judit en el banquete de Holofernes* de Rembrandt (1634), *La Inmaculada Concepción* de Giambattista Tiepolo (1767-1769), *Las Meninas* de Diego Velázquez (1656), *El sueño de Jacob* de José de Ribera (1639) y *Los fusilamientos* de Francisco de Goya (1814).

1.1. *La Fragua de Vulcano* de Velázquez y la idea clásica de belleza

Entre las quince recomendaciones del artículo citado no se encuentra la conocidísima obra de *La fragua de Vulcano* (1629-1630) de Diego Velázquez, de temática mitológica, pero bien podría incluirse en cualquier propuesta⁸. La elección de esta pintura del Prado para hablar de *La belleza y la fealdad en el Mundo Antiguo* obedece a que en ella se condensa de manera magistral lo considerado idealmente bello, personificado en el dios Apolo, con la belleza más cercana a la realidad que se materializa en la fragua y en el resto de los personajes, el dios Hefesto-Vulcano y en sus ayudantes los Cíclopes (Figura 1).

La Fragua fue pintada en Roma en 1630, según informa Antonio Palomino, durante su primer viaje a Italia, cuando tuvo ocasión de estar en contacto con numerosas obras clásicas dedicadas a la mitología y conocía ya el arte de Guercino, Guido Reni y otros autores⁹. La obra responde al interés velazqueño por las nuevas corrientes venecianas y clasicistas que se iniciaban entonces en el arte italiano. Fue llevada a cabo por iniciativa del propio pintor, quien la conservó en su poder hasta 1634 en que la vendió a la corona (Felipe IV) para la decoración del nuevo Palacio del Buen Retiro. Actualmente se encuentra en el Museo del Prado desde su ingreso en la colección el 5 de agosto de 1819.

Inspirado por Ovidio, Velázquez llevó a escena el dramático momento en que Febo irrumpe dentro del taller de Vulcano para anunciarle que su esposa Venus está cometiendo adulterio con el dios de la guerra Marte¹⁰:

⁸ Este cuadro ha de estudiarse en paralelo con *La túnica de José* (1630, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial), cf. Aterido Fernández *et alii* (eds., 2007, 317). El propio Museo aloja en su página web un comentario del cuadro, cf. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-fragua-de-vulcano/84a0240d-b41a-404d-8433-6e4e2efd21ab>; <https://www.museodelprado.es/recurso/fragua-de-vulcano-la-velazquez/db249dba-536e-4d38-80a7-760a49c6dafc> y dispone de un comentario dramatizado para un público infantil en la siguiente dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=ZQmIWLHIYvo>.

⁹ Sobre la influencia clásica en Velázquez, cf. Portús (2015).

¹⁰ Este episodio aparece narrado por primera vez en Homero, *Odisea* VIII, 266-271. La diosa nunca le perdonó a Helios, el dios Sol, su indiscreción y, por esta razón, se vengó de él y de sus descendientes (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 190-270; Higino, *Fábulas* CXLVIII 2-3).

«Se tiene a este dios (El Sol) por el primero que vio el adulterio de Venus con Marte; es el dios que todo lo ve el primero. Se escandalizó de la fechoría, y reveló al marido, hijo de Juno, el secreto ultraje a su lecho y el lugar del ultraje. A éste (Vulcano) se le escaparon a la vez el dominio de sí y el trabajo que estaba realizando su mano de artífice»¹¹. Ovidio, *Metamorfosis* IV, 171-176 (Trad. A. Ruiz de Elvira)

Velázquez identifica el Sol, Helios, con Apolo, también conocido como Febo, como comprobamos por su corona de laurel. Con todo, luce una ropa un tanto holgada en comparación con las representaciones antiguas que lo muestran desnudo. Apolo concentra todo lo mítico y lo no-realista: por su condición solar, se le representa brillante, con la piel más blanca –como el mármol– y con colores más vivos. Es el dios que todo lo ve y por eso fue el primero en advertir la infidelidad de Afrodita-Venus¹². ¿Dónde reveló el Sol a Vulcano el adulterio de su esposa? Sólo en el Renacimiento se da por supuesto que fue en su fragua, pues según autores clásicos como Virgilio, los Cíclopes trabajaban en grandiosas cavernas.

«Junto a la costa sicania (Sicilia) y a la eolia Lípara se alza una isla escarpada de humeantes rocas, bajo la cual truenan la gruta y los antros etneos (del Etna) de los Cíclopes corroidos de chimeneas, y se oyen los golpes que arrancan gemidos a los yunques, y en las cavernas rechinan las barras de los cálides y el fuego respira en los hornos, de Vulcano morada y tierra de Vulcano (Vulcania) por su nombre. Aquí baja entonces el señor del fuego desde lo alto del cielo. El hierro trabajaban los Cíclopes en su vasta guarida, Brontes (el del trueno) y Estéropes (el del relámpago) y Piragmón (el

¹¹ *Primus adulterium Veneris cum Marte putatur / hic uidisse deus: uidet hic deus omnia primus. / Indoluit facto Iunonigenaeque marito / furta tori furtique locum monstrauit, at illi / et mens et quod opus fabrilis / extra tenebat / excidit.*

¹² Cf. Ovidio, *Metamorfosis* IV, 171-172: *Primus adulterium Veneris cum Marte putatur / hic uidisse deus: uidet hic deus omnia primus.* La idea de que el Sol todo lo ve y todo lo oye se encuentra ya en Homero (*Iliada* III, 277).

del rayo) con el cuerpo desnudo»¹³. Virgilio, Eneida VIII, 416-425 (Trad. R. Fontán Barreiro)

En marcado contraste, aparecen Vulcano y los Cíclopes –más un ayudante, al fondo– a quienes el pintor ha dotado de dos ojos humanos en lugar de uno según una costumbre bastante extendida en los siglos XVI y XVII. Aparecen en una fragua, un entorno naturalista-costumbrista desprovisto de cualquier elemento sobrenatural. La transformación del ambiente, de las cavernas grandiosas descritas por Virgilio a la sencilla fragua de la que habla Juan de la Cueva, a finales del siglo XVI, en el poema *Los amores de Marte y Venus*, hace pensar que Velázquez pudo conocer este poema:

*«Con sus desnudos Cíclopes al fuego (...)
Vulcano estaba en su oficina ardiente
entre el humo, el carbón, la tizne y fuego,
con horror y con prisa diligente
privando a sus ministros de sosiego.
Y viendo que venía el Sol luciente
a hablarle, dejó la fragua luego...»*

Vulcano aparece como trabajador de la fragua junto a sus ayudantes. En el cuadro está perfectamente reflejada la sorpresa y el estupor en los semblantes de estos personajes: las miradas de Vulcano y los Cíclopes se clavan en el joven, Apolo. Los personajes interactúan entre ellos ante tal noticia y se manifiestan humanos en sus cuerpos y en sus reacciones. Frente a otros testimonios y tratamientos del episodio, la acción se plantea realista y sin *vis* cómica. Todas estas características indican que Velázquez fue un pintor de profunda formación realista.

¹³ *Insula Sicaniū iuxta latus Aeoliamque / erigitur Liparen fumantibus ardua saxis, / quam subter specus et Cyclopum exesa caminis / antra Aetnaea tonant, ualidique incudibus ictus / auditi referunt gemitus, striduntque cauernis / stricturae Chalybum et fornacibus ignis anbelat, / Volcani domus et Volcania nomine tellus. / Hoc tunc ignipotens caelo descendit ab alto. / Ferrum exercebant uasto Cyclopes in antro, / Brontesque Steropesque et nudus membra Pyragmon.*

Todas las figuras humanas están basadas en el conocimiento de Velázquez sobre la escultura griega en sus diferentes fases. Así, Apolo está inspirado en el Apolo Belvedere, que se considera una de las esculturas que mejor representa el ideal clásico de la figura masculina¹⁴. Por su parte, los Cíclopes y Hefesto aparecen representados con sus figuras semidesnudas, permitiendo comprobar el conocimiento anatómico de Velázquez; de hecho, el *contrapposto* de Hefesto deja ver los cánones aprendidos de Miguel Ángel. El pintor se sirve de esta estética para que el espectador reconozca sutilmente la cojera de Hefesto mediante la desviación que se observa en la torsión de su cuerpo, sin mostrar para nada su carácter divino (a pesar de ser uno de los principales dioses del Olimpo, el que construyó el trono de Zeus). Este segundo modelo responde a un modelo de belleza menos idealizado y más realista y contribuye a contraponer estéticamente a Vulcano y Apolo (de hecho, ambos aparecen, incluso, enfrentados entre ellos).

Con todo, Afrodita-Venus, la diosa de la belleza, no aparece en la *Fragua* a pesar de estar implicada directamente en la narración (*cf.* §2.3.2). Contrariamente a lo que ocurre en otras obras, Velázquez ha elegido un momento diferente: el del anuncio de la infidelidad, de una gran tensión dramática¹⁵. De hecho, la representación de ambos dioses, Afrodita como diosa de la belleza y Hefesto, su marido, como dios de la fealdad, constituye un tema pictórico bastante recurrente. Ambas divinidades aparecen contrastadas no solo en este episodio, de menor raigambre pictórica¹⁶, sino

¹⁴ La escultura, una copia romana de datación discutida realizada a partir de un original griego perdido, fue descubierta en el Renacimiento y expuesta en el Cortile del Belvedere del Vaticano desde 1511, de donde recibe su nombre. Actualmente se encuentra en el Museo Pío-Clementino, dentro de los Museos Vaticanos.

¹⁵ Otros autores, sin embargo, representaron otros momentos del relato. De las obras quizás más conocidas son *Venus y Marte* (1483, National Gallery, Londres) de Botticelli, donde aparecen nada más que los amantes en una idealización del amor, o *Venus, Vulcano y Marte* de Tintoretto (*ca.* 1555, Alte Pinakothek, Múnich); en este segundo caso, el pintor ha retratado el momento en que Vulcano entra en la habitación de los amantes para inspeccionar a Venus mientras Marte se oculta debajo de la cama.

¹⁶ Según Brown (1986, 74), Velázquez se habría inspirado directamente de los grabados que Antonino Tempesta realizó en 1606 para ilustrar las *Metamorfosis*, donde el elemento mítico y sobrenatural está omnipresente frente al costumbrismo de Velázquez.

también con motivo de la visita de Venus a Vulcano en su taller cuando va a buscar las armas que este había fabricado para Eneas¹⁷. En este caso, Velázquez no contrapone la belleza de la diosa a la fealdad de Hefesto, conocida desde antiguo, como vemos, por ejemplo, en el dibujo sobre papel de Antonio Balestra titulado *Venus en la fragua de Vulcano* (ca. 1713)¹⁸. Convencionalmente, la belleza de Afrodita-Venus se encarna en una joven de gran hermosura y sensualidad frente a un Hefesto-Vulcano viejo y menos agraciado.

En el caso de la *Fragua*, el protagonista es ese dios feo, Vulcano, al que ni hace tan viejo, ni lo ridiculiza ni vulgariza, como otros contemporáneos suyos lo habían hecho¹⁹. La antítesis de lo estético se establece desde dos modelos divinos que representan la belleza, pero desde diferentes puntos de vista, la belleza idealizada del dios celeste y la belleza realista del dios subterráneo. Velázquez se inspira en los cánones clásicos, pero replantea los modelos y los naturaliza en un contexto más cercano al que el pintor vive. Entones, cabe

¹⁷ El episodio se narra en Virgilio, *Encida* VIII, 370-406. Uno de los primeros cuadros más influyentes fue el de *Venus en la fragua de Vulcano* (1546) de Cornelis de Vos (Museo de Praga). Los fondos del Museo del Prado conservan varias obras con este tema: además de los dos cuadros titulados *La fragua de Vulcano* atribuidos a Jacopo Bassano (ca. 1577) y su taller (XVI), contamos con *Venus en la fragua de Vulcano* de Antonio Balestra (ca. 1713), alguna litografía del siglo XVIII como la de E. J. Glairon-Mondet (1798) y un anónimo de *La fragua de Vulcano* fechado ca. 1880. En la Biblioteca Nacional existe también un grabado de Maarten van Heemskerck (1498-1574).

¹⁸ El Prado cuenta con la exquisita representación de este momento de Antonio Balestra (ca. 1713), que puede verse en la web del Museo del Prado.

¹⁹ La ridiculización de Hefesto como un marido engañado puede verse ya en los textos clásicos (de gran interés resulta, por ejemplo, el pasaje de Luciano de Samosata, *Diálogos de los dioses* XV y XVII). Los autores españoles también se hicieron eco de esta tradición, por ejemplo, en los *Donaires del Parnaso* de Alonso de Castillo Solórzano (1584-¿1647?): «*Aquel dios que por lo feo / le echaron del cielo a coces, / como a indigno de habitar / en las celestes mansiones; / por cuya grande caída, / que no fue sobre colchones, / vino a gozalle estropeado / el suelo que le recoge; / donde para remediar sus desiguales talones, / echó al uno de sus pies un fregenal estrambote /; el dios Vulcano, en efeto, / en Lemnos habita donde, con nuevo oficio de herrero, por insigne reconocen. (...)*», o en *Los amores de Marte y Venus* de Juan de la Cueva (1543-1612): «*Bien conocía Vulcano que era muerte / a Venus su mujer, vello y tratallo, / por ser después de sucio, feo, y cojo, / para galán desgalibado y flojo.*»

preguntarse qué es lo que hace que una obra se considere *bella* o *fea* y en última instancia qué consideramos artístico.

1.2. La estética de lo bello... y de lo menos bello

¿Y cómo podemos definir entonces los conceptos de belleza y de fealdad? ¿Qué define y diferencia el canon de Velázquez respecto de los autores clásicos? Debido a la amplitud del tema, nuestra reflexión se va a centrar en reconocer qué entendían los antiguos por la belleza y su antitética realidad, la fealdad, mucho menos definida. Para ello, tenemos que hacer referencia a la disciplina cuyo objeto de estudio es este: la Estética. Entendida en un sentido amplio, estudia y analiza las diferentes respuestas y reflexiones que se han suscitado en torno a lo que se considera *arte*; compara los diferentes juicios estéticos acerca de lo que se sanciona como bello o como no-bello²⁰. Convencionalmente, se establece su nacimiento a mediados del siglo XVIII cuando Alexander Baumgarten publicó su *Aesthetica* (1750-1758)²¹. Sin embargo, la reflexión teórica acerca del arte y de las artes ya puede encontrarse en autores como Platón y como Aristóteles²², con quienes se entiende que surgen los orígenes de esta disciplina²³.

²⁰ Una introducción a los estudios de Estética puede verse en los manuales editados por Davies, Higgins, Hopkins, Stecker y Cooper (eds., 2009) y por Gaut y Lopes (eds., 2013³); en particular, véase Shelley [2013³].

²¹ En efecto, durante la Ilustración esta nueva rama de la filosofía se consolidó como ciencia, especialmente tras la publicación de *Crítica del Juicio* (1790) de Immanuel Kant.

²² Para Platón, véanse a los trabajos de Pappas (2008), Halliwell (2009^{2c}) y Janaway (1995, 2013); en el caso de Aristóteles, véanse Halliwell (2009^{2b}) y Pappas (2013).

²³ Schaper 1968. En los últimos años han aumentado considerablemente las publicaciones relacionadas con la experiencia estética en la Antigüedad. A modo de introducción, pueden consultarse Halliwell 2009^{2a}, Destrée y Murray (2015), Bychkov y Sheppard (2010), Tirado San Juan (2013) y Grassi (2016); para un planteamiento de la filosofía del arte, véanse Squire (2010) y Peponi (2012). Un ámbito de estudio que ha cobrado mucha importancia es el de la recepción moderna de la estética clásica; a este respecto, remitimos a Elvira Barba (1996; 2013a; 2013b), Steiner (2002), Roe y Stanco (2007), Halliwell (2011), Destrée y Talon-Hugon (2012); y Konstan (2014).

En las lenguas clásicas ya se acuñaron términos para designar lo que nosotros denominamos *arte*, los cuales han desarrollado en nuestras lenguas numerosos derivados (técnico, técnica, arte, artístico, artista, etc.). Sin embargo, los términos *τέχνη* en griego y *ars* en latín tenían una semántica mucho más rica que en la actualidad: con ellos se designaban también la artesanía, los oficios, lo que se hacía manualmente, las habilidades, etc., de modo que corremos el riesgo de caer en anacronismos si el término *arte* se utiliza de manera indiscriminada. Asimismo, la propia palabra *estética* deriva del griego *αἰσθητικός* ‘que se percibe por los sentidos’ y de *αἴσθησις* ‘sensación, sensibilidad’; de ahí que la moderna ciencia de la Estética (*αἰσθητικὴ ἐπιστήμη*) se refiera al ‘conocimiento que se adquiere por los sentidos’ y, en consecuencia, con el mundo de lo sensorial y de lo perceptivo²⁴. No obstante, la aplicación de conceptos modernos al mundo clásico (no solo este sino también otros relacionados, por ejemplo, con la sexualidad, la política, la economía, la religión, etc.) supone un reto y tiene que hacerse con precaución, procurando evitar las equiparaciones directas y automáticas. La aproximación al mundo clásico desde perspectivas y enfoques nuevos debe realizarse partiendo de un estudio previo del contexto en que nacieron, no desde nuestras categorías actuales. Desde esta óptica es como en realidad se plantea el análisis del pensamiento y de la experiencia estéticos en el Mundo Antiguo²⁵.

A continuación, vamos a abordar, pues, cuáles eran esos cánones de lo estético y de lo antiestético en el Mundo clásico en dos partes. De manera paralela, se abordará el estudio de los conceptos de lo bello y de lo no-bello (§2.1) y su evolución en el mundo grecorromano (§§2.2, 3.1, 3.2), los casos más paradigmáticos de ambos (§§2.3, 3.3) y cómo se combatía en el día a día el paso del tiempo y el alejamiento de los ideales de belleza (§2.4).

²⁴ Otro nombre que ha recibido es la de *calología*, entendida como la ciencia de lo bello a partir del adjetivo griego *καλός* ‘bello’. Sin embargo, el principal prejuicio contra el uso de este término es que no comprende los juicios anti-estéticos.

²⁵ Una interesante reflexión sobre los problemas metodológicos que plantean los estudios estéticos aplicados al Mundo Antiguo puede verse en Porter (2010, 25-56) y Destrée and Murray (2015, 1-13). Para el léxico grecolatino relacionado con la estética, *cf.* Pollit 1974.

2. La belleza en el Mundo Antiguo

2.1. ¿Qué se entiende por belleza?

Lo que se conoce como el *canon de belleza* constituye el conjunto de aquellas características que una sociedad considera como algo hermoso o atractivo (agradable estéticamente), sea en una persona o bien en un objeto. El concepto de una belleza ideal –e idealizada– es un concepto largamente estudiado y discutido, precisamente porque no es objetivo²⁶. Acercarse a la belleza no es tarea fácil para nuestros ojos mortales, mucho menos cuando lo bello se acerca a un concepto ético-moral como el de lo *verdadero* y conlleva la emisión de un juicio más allá de lo puramente estético²⁷. Y es que, como reza la máxima latina, «*nulla ethica sine aethetica*»²⁸. Así, *bello* es un adjetivo que utilizamos a menudo para calificar una cosa que nos gusta. En este sentido, ser *bello* suele equivaler a ser *bueno*. Y, efectivamente, a lo largo de la historia ha habido una estrecha relación entre *lo bello* y *lo bueno*²⁹. No obstante, la belleza es un concepto que ha ido variando a través del tiempo en las diferentes culturas; y esto es aplicable no sólo a la belleza física (del hombre, de la mujer, de la naturaleza), sino también a la belleza de los dioses o de las ideas. Aunque el llamado canon *clásico* se inspira fundamentalmente en la concepción de la belleza a

²⁶ El propio término *belleza* es polisémico: puede entenderse como un mérito o propiedad estética, o como un concepto más abstracto que alude a la idea de conseguir cierto éxito estético (que genera un resultado agradable y atractivo y que provoca deleite en su contemplación); cf. De Clercq (2013³).

²⁷ Cf. De Clercq (2013³). Para un estudio diacrónico del concepto de belleza, véanse Bodei (1995), Paquet (1998) y más recientemente Eco (2004a, la edición en español de 2004b); más centrado en el mundo clásico es el manual de Andrés *et al.* (2015).

²⁸ Esta sentencia procede de un pequeño ensayo de Nietzsche sobre las relaciones entre ética y estética. En España esta máxima, con una inversión en sus términos «*nulla aethetica sine ethica*», se hizo muy conocida cuando el Catedrático de Estética en Barcelona, José María Valverde (1926-1996), dimitió de su cátedra en solidaridad con los catedráticos expulsados por el franquismo, sobre todo con su amigo José Luis López Aranguren. El académico se retrató con su toga y con esta frase (a la que añadió la irónica apostilla de «*apaga y vámonos*») y le envió la fotografía a Aranguren.

²⁹ Cf. Destrée y Talon-Hugon (2012) para la evolución de estos conceptos en el mundo occidental.

los ojos de la Antigüedad grecorromana, las diferentes culturas antiguas produjeron sus propios modelos y paradigmas de belleza, los cuales se enraízan en las propias convenciones e idiosincrasias de cada uno de estos pueblos. En consecuencia, vale la pena pasar a vuela pluma por el periodo prehistórico y por el antiguo Egipto para hacernos una idea de los diferentes problemas metodológicos que plantea el estudio de la estética en las civilizaciones antiguas.

En la Prehistoria (40000-5000 a.C.), lo bello aparece asociado a la fertilidad. Un ejemplo podría ser la imagen de la llamada *Venus de Willendorf* (ca. 28000-25000 a.C.), hallada en 1908 en un yacimiento paleolítico cerca de Willendorf (Austria), a la orilla del Danubio. La figura de esta mujer, desnuda, mide unos 11 centímetros de alto y 5,7 de ancho³⁰. Se sabe muy poco de su origen o significado cultural. Algunos autores piensan que se trataría de la «Madre Tierra» del Paleolítico Superior, por comparación con otras figuras similares halladas en otras zonas. Se ha sugerido que su corpulencia podría representar un elevado estatus social en una sociedad cazadora y recolectora y que, además de la referencia a la fertilidad, la imagen sería un símbolo de seguridad, éxito o bienestar. Por otra parte, el apodo de *Venus* con el que es conocida no es compartido por todos los especialistas. Puede ser que la identificación de este tipo de figuras con «ideales de belleza prehistóricos» tenga que ver más con la visión de la época en que se descubrieron que con el canon de belleza de sus creadores.

En el Egipto antiguo (2955-332 a.C.), la belleza es armonía, proporción. Para ilustrar este momento podemos evocar el busto de *Nefertiti* (ca. 1370-1330 a.C.), quien fue la gran esposa real (consorte principal) del faraón egipcio Akenatón, de la XVIII dinastía³¹. Es una de las esculturas egipcias más conocidas, de piedra caliza en su núcleo y cubierta con capas de estuco pin-

³⁰ Fue tallada en piedra caliza y teñida con ocre rojo. Actualmente, se conserva en el Museo de Historia Natural de Viena.

³¹ El busto de Nefertiti mide 48 centímetros de alto y pesa unos 20 kilogramos. Se encuentra actualmente en el Neues Museum de Berlín. Hacia 1336 a.C. se pierde la pista de Nefertiti. Desaparece por completo de los escritos de los papiros y de los grabados en piedra. No se sabe nada de la muerte de Nefertiti. Hasta la fecha no se ha hallado su momia ni se han encontrado evidencias del paradero de sus restos, lo que ha provocado que su búsqueda haya sido objeto de todo tipo de especulaciones.

tado. A pesar de sus 3.500 años de antigüedad, conserva los colores originales. Se cree que el busto fue realizado por el escultor Tutmose en el año 1345 a.C., en cuyo taller de Amarna (Egipto) fue hallado en 1912 por un equipo arqueológico alemán, dirigido por Ludwig Borchardt, en cuyo diario se puede leer: «*De repente teníamos en nuestras manos la obra de arte egipcia más viva. No se puede describir con palabras. Debes verla*». De hecho, el nombre de Nefertiti puede traducirse como ‘la bella ha llegado’. Ella se ha convertido en una de las mujeres más famosas del mundo antiguo y en un icono de la belleza femenina.

Son numerosos los estudios y los autores académicos que a lo largo del tiempo han catalogado este busto como uno de los más bellos, pero hoy en día tal afirmación se encuentra por doquier vertida en fuentes menos eruditas debido a la fascinación que ha ejercido siempre este rostro femenino. A este propósito, R. Lorenzi afirma que «*Al mostrar a una mujer con un cuello largo, cejas elegantemente arqueadas, pómulos altos, una nariz delgada y una sonrisa enigmática sobre los labios rojos, el busto ha establecido a Nefertiti como una de las caras más bellas de la Antigüedad*»³².

Como bien rezaba ese antiguo proverbio griego, *χαλεπὰ τὰ καλὰ* (*chalepà tà kalá*), es decir, acceder a ‘lo bello es difícil’ y... desde luego su estudio es poliédrico, muchas veces determinado, además, por criterios políticos y sociales³³.

2.2. El canon clásico

En este recorrido a través de la estética, el pensamiento, la historia y el arte vamos a centrarnos en el mundo de Grecia y Roma para analizar más dete-

³² Se trata de la traducción al castellano que se recoge en la Wikipedia en su edición española (s. v. «Busto de Nefertiti»), obtenido de la web Discovery Channel (R. Lorenzi, «Scholar, Nefertiti was an aging beauty»). https://web.archive.org/web/20090225002441/http://dsc.discovery.com/news/2006/09/05/nefertiti_arc.html [consultado el 31/08/2020].

³³ Cf. Platón, *Hippias maior* 304e, *República* IV, 435c. Para el origen y el uso de este proverbio, remitimos al refranero multilingüe alojado en el Centro Virtual Cervantes. <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Ficha.aspx?Par=58971&Lng=3>

nidamente su concepto de belleza³⁴. No es necesario recordar aquí la importancia de Grecia y de Roma para la cimentación de la educación estética de nuestra civilización, ni en la pervivencia posterior de este modelo incluso en nuestro moderno siglo XXI³⁵. Aunque, desde luego, Roma continuará con los postulados teóricos, los desarrollará y afianzará su difusión por el mundo conocido, las bases del pensamiento estético emanan de Grecia.

Efectivamente, *belleza* y *bello* son términos que, por defecto, asociamos con Grecia. Los griegos aspiraron a mostrar la forma humana como algo bello, aunque no fueron los únicos entre los pueblos de la Antigüedad³⁶. El tema que aquí nos ocupa de qué es lo bello también constituyó un interrogante que preocupó a los antiguos. ¿Qué fue la belleza entonces para los griegos? Sabemos que, en el diálogo de Platón *Hípias mayor* o *De lo bello*, Sócrates e Hípias intentan encontrar una definición de «*lo bello*», pero no llegan a una conclusión precisa. Después de una larga discusión sobre la belleza, terminan diciendo que no saben lo que es: «*lo bello es difícil*». Ante estas palabras parece que corremos el riesgo de quedarnos sin una definición puramente teórica, pero, con todo, disponemos de otros testimonios que pueden ayudarnos a entender mejor cuál era la visión estética de los griegos. Así, los versos «*Lo que es bello (καλόν) es grato (φίλον), lo que no es bello es ingrato*», cantados por las Musas en las bodas de Cadmo y Armonía transmitidos por el poeta del siglo VI a.C. Teognis de Mégara (*Elegías* I, 17-18), expresan la opinión general sobre la belleza entre los antiguos griegos. Lo bello *kalón* (καλόν) es lo que gusta, lo que suscita admiración y atrae la mirada. En definitiva, lo bello es «agradable» o «atractivo». Por tanto, «lo bello» es *tò kalón* y «la belleza» *tò kállos*.

³⁴ Los estudios sobre la belleza han generado una bibliografía muy prolífica, aunque gran parte de los títulos más destacados para el Mundo Antiguo se centran en la idea de belleza de la filosofía, por ejemplo, platónica (cf. Tirado San Juan 2013, por citar alguna obra moderna en español) o en el léxico de la belleza (cf., por ejemplo, el reciente estudio Shakeshaft 2019). Véase también Benediktson (2000).

³⁵ Para la idea del canon occidental moderno, véase el influyente *The Western Canon* de Bloom (1994).

³⁶ Para esta asociación entre lo bueno y lo bello y su recepción posterior, cf. Destrée y Talon-Hugon (2012).

En el diálogo *Cármides* de Platón (432 a.C.), Sócrates, que acaba de regresar del servicio militar, se apresura a acudir a la escuela de lucha de Táureas, donde le presentan a Cármides que es *kalòs kai agathòs* (καλὸς καὶ ἀγαθός), es decir, ‘hermoso y bueno’; aquí tenemos que entender *agathòs* como moralmente bueno, bueno de corazón. Estamos ante la famosa máxima griega de ser bello y bueno. Cármides, a quien sigue una cohorte de admiradores, representa el modelo de Atenas, como afirma Sócrates: «*Abora bien, realmente, éste me parece maravilloso, por su estatura, por su prestancia. (...) entre los jóvenes me di cuenta de que ninguno de ellos, por muy pequeño que fuera, miraba a otra parte más que a él, y como si fuera la imagen de un dios*»³⁷. Querefonte pregunta a Sócrates si Cármides le parece bello y Sócrates responde que sí, y Querefonte añade que si Cármides se desvistiera sería como si no tuviera rostro, tan perfecta es la belleza de su cuerpo. Dicho de otro modo, el cuidado y mantenimiento de un buen físico era exponente de valía interior. En definitiva, la perfección física se consideraba reflejo de rectitud moral.

En Grecia, como en ningún otro lugar de la Antigüedad, se le dedicó una gran atención al cuerpo, tanto en el arte como en la vida cotidiana³⁸. Los griegos consideraban fundamental el atletismo para la educación del ciudadano y atribuían rango de obligación social al cuidado del cuerpo y a mantenerlo en forma. En el arte griego, suele ser el héroe triunfador el que aparece desnudo. Constituía un paradigma de lo estéticamente bello y admirable. Pero la desnudez en público no era norma ni en la guerra ni, mucho menos, en la vida cotidiana, sobre todo cuando concurrían ambos sexos. Si bien, cuando no había mujeres, era normal que los atletas anduvieran desnudos por la escuela de lucha (*palestra*) y en el gimnasio, palabra que deriva del vocablo griego *gymnós* que significa ‘desnudo’. Otra circunstancia en que la desnudez masculina era habitual era en el *sympósion* (‘banquete’). En cambio, la desnudez femenina, salvo en el culto (las representaciones de Afrodita daban la oportunidad de plasmar cuerpos femeninos desnudos) y la prostitución, no estaba admitida.

³⁷ *Cármides* 154, b-c (trad. E. Lledó).

³⁸ Para la importancia de la representación del cuerpo en la Grecia clásica, cf. Sánchez y Escobar (2015).

En otro orden de cosas, es necesario hacer constar que hay algunas diferencias entre el ideal femenino y el masculino. Por un lado, las esculturas femeninas, aunque proporcionadas, representan a mujeres de constitución pequeña, delgadas pero robustas, con ojos grandes y almendrados, la nariz afilada, boca y orejas de tamaño mediano, las mejillas y el mentón ovalados; el cabello ondulado detrás de la cabeza, y los senos pequeños y bien torneados. En cambio, el ideal del cuerpo masculino estaba basado directa y exclusivamente en los atletas y gimnastas: alto, musculoso, de piernas largas, con mucho cabello, la frente amplia (un signo de inteligencia), ojos grandes, una nariz fuerte, una boca pequeña y una mandíbula poderosa.

Puede afirmarse que hasta la época de Pericles no hubo una teoría ni un planteamiento estético de la belleza. Ésta se asocia a otras cualidades: la simetría y la proporción. Se concebía como el resultado de cálculos matemáticos y medidas. El ideal de belleza en el cuerpo humano es que todas las partes guarden una proporción armónica entre ellas. Así, un cuerpo es considerado bello cuando todas sus partes están proporcionadas: armonía, equilibrio, ritmo y proporción. A partir de los siglos V y IV a.C., Grecia concentró todas sus energías para alcanzar la belleza suprema en el campo de las artes. Este canon de belleza establece que el cuerpo humano, para ser perfecto, debe medir siete veces la cabeza, de acuerdo con el conocido canon ('regla' o 'vara para medir' en griego) establecido por el escultor Policeto en el s. V a.C., quien desarrolló este ideal de belleza³⁹. En el siglo IV, con Lisipo, pasa a medir siete cabezas y media. Estos cánones de belleza se plasman, sobre todo, a través de la escultura, la cual sufre diferentes transformaciones a lo largo de los tres periodos artísticos griegos (arcaico, clásico y helenístico).

Efectivamente, durante muchos siglos, los griegos se han regido por la «divina proporción». Esta medida significaba para ellos un cuerpo de proporciones perfectas. Entre las conocidísimas esculturas de Policeto, cabe destacar el *Doriforo* ('portador de la lanza'). Constituye una representación idealizada de la belleza joven y atlética y resume en sí misma todos los aspectos que

³⁹ Para la definición de canon, *cf.* Olsen (2009²) y para su impronta en la tradición posterior, Schein (2008).

Policleto plasmó en un libro, por desgracia perdido, conocido como *Canon* y que aspiran a encontrar la belleza ideal del cuerpo humano. Cada elemento de esta escultura responde a una serie de medidas calculadas para representar la perfección. No se ha conservado la estatua original en bronce, pero a partir de las copias romanas podemos deducir la impresión que produciría en el espectador. Parece posible que Policleto se inspirase en la obra del escultor ateniense Mirón, autor del *Discóbolo* o 'lanzador de disco' (450-440 a.C.). En el Museo del Prado hay una excelente copia romana del *Diadúmeno* ('el que se ata una cinta' en torno a la cabeza levantando ambos brazos), otra de las importantes esculturas de Policleto. En ella aparece alterada la actitud: en la restauración realizada en la época barroca, el brazo derecho está extendido.

El siglo IV a.C. también trajo grandes aportaciones en el terreno estético, enriqueciendo los ideales. Con Lisipo la escultura se estiliza, pues alarga el canon de las figuras. En efecto, uno de sus mayores méritos fue el de modificar y renovar la proporción para la representación del cuerpo humano. Como se ha dicho más arriba, Lisipo revisó el canon aumentándolo a siete cabezas y media. De otro lado, el sentido de grandiosidad y perfección de la escultura del siglo V fue sustituido paulatinamente por uno más humano en el siglo IV: los dioses se humanizan y los sentimientos comienzan a manifestarse en los rostros. Un magnífico ejemplo es la escultura de la Afrodita de Cnido (ciudad de Turquía suroccidental) de Praxíteles, esculpida en mármol, de la que se conserva una excelente copia en los Museos Vaticanos. Se trata del desnudo femenino más famoso de la Antigüedad, fechado en torno al 360 a.C. Según decían ciertos historiadores antiguos, entre ellos el romano Plinio el Viejo, se la consideraba la estatua más bella del orbe. En el Prado se encuentra una cabeza de una de las muchas copias que se hicieron de esta Afrodita. En ella se puede apreciar el toque melancólico que define las expresiones de Praxíteles.

Del período helenístico, la etapa artística que comienza tras la muerte de Alejandro Magno (323 a.C.), el Museo del Prado tiene ejemplos importantes⁴⁰ como la *Venus del Delfín* (Figura 2), perteneciente a la colección de

⁴⁰ Todas estas obras del Museo del Prado pueden consultarse en el catálogo elaborado por Schröder en 1993 y en Elvira Barba y Schröder (1999), y también en la página web del Museo.



Figura 2. *Venus del Delfín*, Museo del Prado.

Cristina de Suecia. Es una estatua de Afrodita del tipo que se ha convenido en denominar «púdica» porque con sus manos procura ocultar su desnudez.

Otro ejemplo importante es la *Afrodita agachada*, también conocida como *Venus del Baño*. Aparece arreglándose el cabello y con un pomo de perfume en una de sus manos. La torsión del cuerpo denota la búsqueda del movimiento que caracteriza a las esculturas helenísticas.

Merece la pena mencionar dos piezas «neoclásicas» que recuerdan a modelos del período clásico: una es la llamada *Venus del pomo*; el tipo al que pertenece recibe el nombre convencional de «Venus Marina», pero por su aspecto se la identifica como la Ninfa de una fuente. El atributo que lleva, un ungüentario, es moderno. Otras copias muestran que la escultura original llevaba una jarra, de ahí la identificación con una deidad acuática. Y la otra es la conocida como *Venus de Madrid*, una hermosa versión, vestida, de la Venus de Milo. Resalta la técnica de paños mojados con que está trabajada su vestimenta.

Posteriormente, el canon de belleza griego será heredado por el Imperio Romano. Los términos

griegos *tò kalón* y *tò kállos* equivalen en latín a *pulcher* y *pulchritudo* respectivamente, de donde proceden nuestros *pulcro* y *pulcritud*, los cuales han terminado por adquirir significados más concretos⁴¹. En el ámbito de la escultura, la estatuaria romana conserva las mismas características que encontramos en las griegas y, en muchos casos, son copias de aquellas. En la misma línea, el siguiente texto de Sexto Empírico (ca. 160 - ca. 210) nos ilustra sobre la relación entre el arte y las proporciones, algo que va a caracterizar el arte griego y, en consecuencia, el romano: «*Ningún arte se organiza sin proporciones, y las proporciones residen en el número: hay proporciones en la escultura, así como en la pintura, y a través de ellas se consigue el parecido y la semejanza exactas*» (Sexto Empírico, *Adversus mathematicos*, VII, 106).

2.3. Paradigmas y prototipos de belleza

El estudio de la belleza y de lo considerado estéticamente bello constituye un ámbito de estudio extremadamente amplio y dilatado en el tiempo del que no podemos hacernos mayor eco. Una vez examinada la idea del canon que fue heredándose y conformando el horizonte de criterios y juicios de orden estético, pasaremos a concretar la teoría en los modelos reales –divinos o humanos– que eran tenidos como paradigmáticos en la Antigüedad clásica.

2.3.1. Los concursos de belleza

Resulta muy significativa la existencia de lo que podríamos llamar concursos de belleza en el Mundo Antiguo. De todos es conocido el célebre Juicio de Paris, quien se encuentra en el brete de decidir cuál de las diosas que tiene ante sus ojos de mortal, Afrodita-Venus, Atenea-Minerva o Hera-Juno, es la más bella. Mitológicamente hablando, asistimos al primer certamen que juz-

⁴¹ En este sentido, véanse las dos acepciones del DRAE «1. Aseado, esmerado, bello, bien parecido. 2. Delicado, esmerado en la conducta y el habla».

ga y mide la belleza, eso sí, la ideal, la divina. Este juicio constituye el episodio en el que se enraíza el origen mítico de la guerra de Troya. Paris, un mortal hijo de Príamo, el rey de Troya, desconocedor de su ascendencia, se dedicaba a pastorear rebaños. Por eso, Zeus creyó encontrar en Paris el árbitro justo para este concurso de belleza, cuyo premio era una manzana de oro. En un principio, el pastor quedó absorto ante la belleza de las tres diosas sin saber por cuál decidirse. Hera, Atenea y Afrodita comenzaron a desvestirse para mostrar al desnudo sus encantos e intentaron sobornarlo ofreciéndole distintos dones: «*Juno le prometió, si sentenciaba a su favor, que reinaría en toda la tierra y aventajaría en riquezas al resto de los hombres. Minerva le prometió, si saltía de allí vencedora, que sería el más fuerte de los mortales y diestro en cualquier oficio. En cuanto a Venus, se comprometió a darle en matrimonio a Helena, hija de Tindáreo, la más hermosa de todas las mujeres*» (Higino, *Fábulas*, 92, 3)⁴². Paris se decidió finalmente por Afrodita y su decisión hubo de traer graves consecuencias para su pueblo, ya que la hermosa mujer por la que Afrodita hizo crecer el amor en el pecho de Paris era ni más ni menos que Helena, la esposa del rey de Esparta, Menelao. Así nos lo hace saber Higino (*Fábulas*, 92, 4): «*Paris prefirió el último don a los anteriores, y decidió que Venus era la más bella. Desde entonces, Juno y Minerva fueron enemigas de los troyanos*». Paris veía en ello un inconveniente, pero la diosa, sin prever la catástrofe que su consejo podía acarrear, le animó a que raptara a Helena y, en consecuencia, «*Alejandro (Paris) se llevó a Helena con la ayuda de Venus*» (Higino, *Fábulas*, 92, 5). Así se cumplió lo vaticinado en un sueño de Hécuba, madre de Paris: «*...su esposa (Hécuba) vio en un sueño, cuando estaba encinta, que daba a luz una antorcha encendida de la que salían muchas serpientes*» (Higino, *Fábulas*, 91, 1). «*Al dar cuenta de esta visión a todos los intérpretes de sueños, ellos prescribieron que se diera muerte al niño que naciera para que no fuese la perdición de la patria (Troya)*» (Higino, *Fábulas*, 91, 2).

Son numerosas las obras y los artistas que, ya desde la antigüedad, representaron este episodio del Juicio de Paris. Desde el Renacimiento se presenta a las tres diosas desnudas siguiendo los textos literarios, por ejemplo, de Ovidio

⁴² Todas las traducciones de las *Fábulas* de Higino son de Santiago Rubio Fernaz.

(*Heroidas* XVII, 118): «*En los valles del alto Ida las tres diosas se te mostraron desnudas*»; de Propercio (*Elegías* II, 2, 13-14): «*(las deidades) a las que antaño un pastor vio quitarse las túnicas en las cumbres del Ida*» y, sobre todo, de Luciano en su divertido *El juicio de las diosas*. En este diálogo, Zeus ordena a Hermes que vaya a ver al boyero Paris y le encargue juzgar la belleza de Hera, Atenea y Afrodita. Después dice a las tres diosas que acudan al juicio:

«*HERMES. - ¡Vayamos derechos a Frigia! (...) Yo conozco a Paris. Es un joven guapo y muy sensible a los temas del amor, muy capacitado para un juicio de esta naturaleza (...).*

Afrodita, enseguida, pregunta si Paris está soltero, y Hermes le dice que sí, aunque vive con una mujer. Atenea interviene en la conversación durante el camino.

HERMES. - (...) Ya estoy viendo los montes Ida y Gárgaro con todo detalle. Si no me engaña la vista, también atisbo a Paris, nuestro juez.

HERA. - ¿Dónde está? Yo no lo veo.

HERMES. - Por allí, Hera: mira con atención a la izquierda, y no a la cima del monte, sino a su pendiente, donde está la gruta: cerca de donde ves también el rebaño.

Descubren a Paris persiguiendo a sus terneros, y se dirigen hacia él. Paris saluda a Hermes y le pregunta por sus acompañantes. Éste le revela su identidad y le explica cuál ha de ser su cometido, enseñándole la manzana con la inscripción: «A la más hermosa». Paris intenta eludir el problema, pero el dios le dice que es imposible.

PARIS. - Vamos allá. ¿Qué remedio queda? Pero quiero saber primero un detalle: ¿He de examinarlas, así como están? ¿No será mejor que se desnuden para un estudio más minucioso?

HERMES. - Eso depende del juez, que eres tú; así que ordena y di cómo deseas verlas.

PARIS. - ¿Qué cómo deseo? ¡Deseo verlas desnudas!

HERMES. - ¡Eh, vosotras! ¡Quitaos la ropa! Tú fíjate bien en ellas, que yo ya me he dado la vuelta.

Afrodita la primera y luego las otras dos diosas, se desnudan. Después, Paris se queda con cada una a solas, para que le hagan sus ofertas. Hera

le promete hacerle dueño y señor de toda Asia, si le da la manzana; Atenea le dice que saldrá siempre vencedor en sus combates, y Afrodita le ofrece casarle con Helena. París, entusiasmado con esta última promesa, da la manzana a la diosa del amor.»

Luciano, *El juicio de las diosas. El juicio de París*, 1-16

De acuerdo con la época, podemos ver cómo este certamen de belleza va caracterizando a sus hermosos y bellos protagonistas en función del modelo estético del momento. Para seguir rindiendo tributo al Museo del Prado, vamos a ilustrarlo con el magnífico lienzo de Peter Paul Rubens (1639) *El juicio de París*, que conserva el Museo⁴³. La escena tiene lugar en un bosque con rebaños y amorcillos voladores. París está acompañado por Mercurio, que es quien muestra la manzana de oro. Enfrente, se encuentran las tres bellezas aspirantes al premio, caracterizadas de acuerdo con los ideales del pintor y de su contexto, y no del relato griego antiguo. A la izquierda, Minerva, que se tapa tímidamente con la túnica; a sus pies están los atributos que la caracterizan (casco, escudo y lanza). En medio se encuentra Venus, quien también oculta su sexo; Cupido, abrazado a un muslo, parece invitarla a adelantar un paso. En el extremo derecho, volviendo la espalda al espectador, no al «juez», está Juno con el pavo real. La mirada del espectador se centra en las tres diosas, separadas entre sí y agrupadas, cuya carnación de un color crema rosado (los personajes masculinos tienen un color tostado) y sus gestos transmiten la seducción que ansían inspirar.

El mito comienza en realidad con las fastuosas bodas, celebradas en el monte Pelión, de Tetis, hija de Nereo, con Peleo, rey de Ptía, que serían los padres de Aquiles (el famoso héroe del ciclo troyano). Los dioses quisieron premiar la honestidad de Peleo y le dieron por esposa a la preciosa ninfa Te-

⁴³ El cuadro fue encargado a Rubens por el rey Felipe IV, y quien debía velar por su realización era su hermano, el Cardenal Infante Don Fernando, gobernador de Flandes. Cuando la obra estuvo terminada fue a verla en febrero de 1639 y escribió al rey lo siguiente: «Sin duda alguna, por dicho de todos los pintores, es lo mejor que ha hecho Rubens. Sólo tiene una falta, que no me ha sido posible que la quiera enmendar, y es estar demasiado desnudas las tres diosas, pero dice que es menester para que se vea el valor de la pintura. La Venus, que es la de en medio, es retrato muy parecido de su misma mujer, que sin duda es lo mejor que hay por aquí».

tis. Y ocurrió que Eris (la Discordia), que no había sido invitada, por olvido o intencionadamente, para vengarse del desaire, se presentó en el banquete y arrojó a la mesa una manzana de oro que había cogido del Jardín de las Hespérides mientras decía: «*Esta manzana de oro está destinada a la mujer más hermosa de las aquí presentes*».

Muchos poetas y mitógrafos mencionan estas bodas. Ya en la *Iliada* (XXIV, 62-63) dice Hera: «*Dioses, todos vosotros presenciasteis la boda; y también tú (Apolo) asististe al banquete con tu cítara*»⁴⁴. Sin embargo, pocos se entretuvieron en describir la fiesta. Higino (*Fábulas*, 92, 1) es el único que nos da una breve síntesis: «*Dícese que, para las bodas de Tetis y Peleo, Júpiter convocó a todos los dioses salvo a Eris, es decir, la Discordia, y que ésta, al presentarse por sorpresa, no fue admitida al banquete; entonces, lanzó a los asistentes desde la puerta una manzana y dijo que se la llevara la más hermosa*». Entre los invitados se encontraban tres espléndidas bellezas (Atenea-Minerva, Afrodita-Venus y Hera-Juno). Las tres se abalanzaron para recogerla, produciéndose tan gran confusión que hubo de intervenir Zeus (Júpiter). El dios encargó a Hermes-Mercurio, allí presente, que se la entregara a Paris para que decidiera entre las tres: «*Comenzaron a reclamar este título Juno, Venus y Minerva, produciéndose entre ellas una gran disputa. Júpiter mandó a Mercurio que las condujera ante Alejandro Paris en el monte Ida, y que ordenara a éste actuar como juez*» (Higino, *Fábulas*, 92, 2).

Las fastuosas bodas de Tetis y Peleo están muy bien representadas en el Museo del Prado por el lienzo de Jacob Jordaens, sobre boceto de Rubens, como se puede apreciar en la piel nacarada de la diosa Venus y en la exuberancia de formas, propias del pintor flamenco. El cuadro corresponde a la serie de la Torre de la Parada. En la imagen aparece el momento en que la Discordia lanza el fruto, que es contemplado por los novios y los dioses y pretendido por las tres diosas. Sentada a la mesa, vemos a una sola mujer desnuda: es Venus, a cuyas piernas se acoge un amorcillo, Cupido. Detrás de Venus se encuentra, de pie, Minerva, vestida, con casco y empuñando la lanza. Su mano izquierda se dirige hacia la manzana de oro. Enfrente, sentada

⁴⁴ Todos los textos citados de la *Iliada* han sido traducidos por E. Crespo Güemes.

da, Juno junto a Júpiter también extiende la suya. A la derecha, Tetis y Peleo con coronas de flores, observan sorprendidos la rivalidad entre las tres diosas. Una vez más podemos ver cómo la representación de los personajes, pese a su caracterización con los atributos propios de su poder, se atiene a las convenciones estéticas del pintor y de su época.

Dejando de lado este concurso de origen mitológico, contamos al menos con un interesante testimonio más sobre la celebración real de certámenes de belleza en el mundo antiguo. En esta ocasión se juzga la belleza infantil con la finalidad de que el más bello de todos los niños aspirantes se convierta en sacerdote de Zeus en Egio, una ciudad de Corinto. La noticia nos ha llegado gracias a Pausanias (*Descripción de Grecia*, VII, 24, 4): «*en Egio, Corinto) hace tiempo era elegido entre los niños, para ser sacerdote de Zeus, el que venciese en belleza; y cuando a éste empezaba a crecerle la barba, tal dignidad basada precisamente en la belleza, pasaba a otro*».

2.3.2. Los dioses y diosas más bellos del panteón

La veneración de dioses con aspecto y características antropomórficos forma parte del humanismo griego. Estos dioses se diferenciaban de los hombres por la inmortalidad y sus poderes sobrenaturales. Y, entre ellos, encontramos también a divinidades hermosas por antonomasia. Nos referimos, sobre todo, a Apolo y a Afrodita que, sin duda y recurriendo al anacronismo, pueden estudiarse como Mister y Miss Olimpo.

Apolo: «Mister Olimpo»

Apolo es el dios de la belleza, de la perfección y la armonía. Fue llamado por los griegos Ἀπόλλων, por los romanos *Apollo* y por los etruscos *Apulu*⁴⁵, aunque, como ya hemos comentado a propósito de *La fragua de Vulca-*

⁴⁵ La etimología del nombre Ἀπόλλων/Ἀπέλλων/Ἄπλων es incierta (cf. Chantraine *et alii* 2009, s. v. Ἀπόλλων). Sobre una posible etimología no indoeuropea, véanse Beekes (2010, s. v.).

no, podemos reconocerlo también bajo el nombre de Febo. Es hijo de Júpiter y Latona. Por un proceso de sincretismo, representa al Sol, y su hermana Diana a la Luna. Nació en Delos, aunque su principal santuario estuvo en Delfos.

Como ilustración de la figura de Apolo y de su hermosa y sobresaliente constitución, mencionaremos dos episodios relacionados con el mito de este dios y que aparecen muy bien representados en el Museo del Prado. Uno es *Apolo y la serpiente Pitón* de Cornelis de Vos (1636-1638), que fue pintado para la Torre de la Parada, y cuya figura de Apolo se basa en el *Apolo del Belvedere*. En el lienzo se representa el mito según el cual, siendo muy joven, Apolo se enteró de que una enorme y peligrosa serpiente, que tenía su caverna en las proximidades de Delfos, había perseguido a su madre por orden de Juno, con la intención de atacarla y devorarla⁴⁶ y, ahora, se entretenía en enturbiar las aguas de los manantiales y en otros desmanes. Entonces, Apolo salió a su encuentro, la buscó día y noche hasta dar con ella y la mató cuando el animal se encontraba junto a una fuente. Según relata Ovidio (*Metamorfosis*, I, 438-444), tras el diluvio de Deucalión y Pirra apareció en la comarca del Parnaso la «gigantesca Pitón (...), serpiente ignota para las gentes recién aparecidas a las que aterrorizaba» por su enorme tamaño. «El dios arquero (...) la mató, acribillándola con mil dardos que casi dejaron vacía su aljaba, de modo que derramó su veneno a través de negras heridas». Los habitantes de Delfos celebraron con cánticos su muerte y, en su conmemoración, se instituyeron en Grecia unos juegos fúnebres llamados Juegos Píticos.

El cuadro del pintor flamenco, basado en el boceto de Rubens, describe el momento en que el joven, desnudo, acaba de lanzar sus flechas contra el monstruoso reptil. Cupido, a su vez, lanza una contra Apolo. Se muestra en una misma escena el triunfo de Apolo y la siguiente escena del relato, contada por Ovidio (*Metamorfosis*, I, 454-465): «En efecto, el dios, orgulloso de su victoria sobre el reptil, vio (a Cupido) doblar el arco con la cuerda tensa y le

⁴⁶ Ovidio en *Metamorfosis* I, 439 utiliza el término latino *serpens*. La idea del dragón con rasgos de monstruo híbrido surgió en el Medievo.

dijo: '¿Qué haces, niño retozón, con armas de hombres fuertes? (...)'. El hijo de Venus respondió: 'Sin duda tu arco atraviesa todas las cosas, pero el mío puede atravesarte a ti, (...) de modo que tu gloria es inferior a la mía'». En efecto, el niño alado fue a buscar dos flechas: la que enamora (de oro) y la que hace huir del amor (despuntada y con plomo), y con ellas hirió, respectivamente, a Apolo y a Dafne.

El otro cuadro del que vamos a tratar es, precisamente, *Apolo persiguiendo a Dafne* de Van Eyck (1633). Es un magnífico lienzo con figuras de tamaño natural: Dafne corre perseguida por Apolo y, cuando está a punto de apresarla, la ninfa empieza a transformarse en un laurel (su pie izquierdo comienza a echar raíces y sus dedos se alargan en ramas).

De entre las metamorfosis que cuenta Ovidio, una de las más bellas y conocidas es justamente la de Dafne, hija del río Peneo en Tesalia (*Metamorfosis* I, 452-567). El dios Apolo se enamoró de Dafne ('laurel'), quien jugaba despreocupada por los bosques mientras él la observaba de lejos. Un día, cuando Dafne se estaba bañando plácidamente y Apolo la espiaba tras un arbusto, el dios enloqueció y quiso unirse a la ninfa. Pero ella, tras colocarse la túnica, echó a correr y se perdió entre la arboleda. El dios la llamó y pidió que se detuviera pero ella aumentó el ritmo de su carrera. No obstante, la joven sentía muy cerca las zancadas del dios y, cuando sus dedos casi la rozaban, ella gimió dirigiéndose a las aguas del Peneo: «¡Padre, auxiliame! Acumula todo tu poder y transforma esta mi figura en cualquier cosa inaccesible al amor carnal» (*Metamorfosis* I, 545-546). Las manos de Apolo se posaron sobre el cuerpo de Dafne, pero ya sólo pudieron palpar una piel áspera y desagradable: «...de los dedos de la doncella comenzaron a brotar verdosas hojas; unas fuertes raíces nacieron en las plantas de sus pies y se introdujeron en la tierra con firmeza» (*Metamorfosis* I, 549-551). Desencantado el dios, estrujó entre sus manos las hojas olorosas de la planta y murmuró: «Mi pelo, mi cítara y mi carcaj se acompañarán desde hoy de tu verde cabellera. Serás premio de poetas; el triunfo de los héroes también se celebrará para siempre con coronas de brillantes hojas de laurel» (*Metamorfosis* I, 557-561).

Estos versos del poeta Manuel de Cabanyes (*Preludios de mi lira, Independencia de la Poesía*, vv. 17-20) de 1833 pudieran muy bien aplicarse a

Dafne, belleza salvaje que no sólo huía del himeneo, sino que odiaba el contacto con cualquier varón⁴⁷:

*Fiera, como los montes de su patria, galas desdeña que maldad cobijan;
las cumbres vaga en desnudez honesta, mas ¡ay de quien la ultraje!*

Afrodita, «Miss Olimpo»

Como ya hemos referido, Afrodita era la diosa de la belleza, la sexualidad y el amor. En griego, su nombre es Ἀφροδίτη (*Aphrodite*), que quiere decir ‘espuma del mar’ según la etimología popular⁴⁸; su equivalente romano es Venus, que significa ‘belleza’. En la versión de Homero, es hija de Zeus y de Dione, mientras que, según Hesíodo, surgió bellísima cuando Cronos-Saturno mutiló a su padre Urano y sus órganos genitales cayeron al mar, cerca de Pafos (Chipre) produciendo una espuma blanca en el agua de la cual nació ella⁴⁹. En su *Teogonía* (v. 190) Hesíodo cuenta que los genitales « *fueron luego llevados por el piélago durante mucho tiempo*». Inmediatamente la circundaron las Horas, la escoltaron delfines y amorcillos y la empujaron suavemente los Céfiros hasta llegar a la costa.

«Las Horas de áureos frontales la acogieron de buen grado. La ataviaron con divinos vestidos y sobre su cabeza inmortal pusieron una corona bien forjada, hermosa, de oro, y en sus perforados lóbulos, flores de oricalco y de precioso oro. En tomo a su delicado cuello y a su pecho, blanco como la plata, la adornaron con collares de oro, con los que se adornan precisamente las propias Horas de áureos frontales cuando van al placentero coro de los dioses y a las moradas del padre».

Himno homérico a Afrodita V, 6-14 (Trad. A. Bernabé Pajares)

⁴⁷ Cf. Onieva (1972, 71).

⁴⁸ Cf. Chantraine *et alii* (2009, s. v.) y Beekes (2010, s. v.).

⁴⁹ Acerca del sincretismo entre Cronos y Saturno, véase la contribución de J. Piquero Rodríguez en el presente volumen.

El tema del «Nacimiento de Venus» se encuentra muy bien representado en el Museo del Prado, en un cuadro con este mismo título firmado por Cornelis de Vos bajo un caracol en el ángulo inferior derecho. En él, la diosa, desnuda, nacida de la espuma del mar, ya ha terminado su viaje marino y pisa la tierra de Chipre, seguida de dos tritones y de una nereida que le ofrece un collar de perlas, mientras sobrevuelan dos amorcillos. Se siguen así las palabras de Hesíodo (*Teogonía* 193-195), según el cual Afrodita «*navegó en primer lugar hacia la divina Citera, y después se dirigió a Chipre, la rodeada de oleaje. Salió de las aguas la augusta y bella diosa, y la hierba crecía en torno a sus delicados pies*». Este viaje de la diosa, consecuencia inmediata de su nacimiento, interesó a los artistas antiguos y tuvo un éxito insospechado en el Renacimiento.

Los olímpicos quedaron admirados ante la belleza de Afrodita-Venus. Cualquiera de los dioses la habría tomado por esposa, pero Zeus-Júpiter ya tenía preparado compañero para ella y así Venus se convirtió en la esposa de Vulcano. Venus se casó, efectivamente, con este dios –del que ya hemos dicho que representaba el antiparadigma estético–, pero le engañó entregándose, entre otros, a Ares-Marte, con quien engendró a Eros-Cupido. Sin duda Ares-Marte, el dios de la guerra violenta, era un candidato mucho más apuesto y que complementaba mejor estéticamente a la diosa y a su esfera de poder. Otro de sus conocidos amoríos fue el que tuvo con el mortal Anquises, de quien nació Eneas. En definitiva, tuvo gran número de consortes (Dioniso, Hefesto, Hermes, Poseidón, etc.) y descendientes.

De entre todos ellos, nos detendremos en el romance que mantuvo con Ares-Marte, del que hay una excelente representación en una escultura del Museo del Prado, réplica, a su vez, de una obra muy importante de Antonio Canova⁵⁰. De dicho romance, como ya hemos señalado con motivo de *La fragua* de Velázquez (§1.1), Vulcano fue avisado por Apolo: «*indignado, señaló al herrero el adulterio que acababa de presenciar entre Venus y Marte. Traición consumada por su mujer en el mismo tálamo conyugal*» (Ovi-

⁵⁰ Fue un encargo del futuro rey Jorge IV, quien quería evocar con este grupo escultórico la Paz alcanzada tras la guerra victoriosa contra Napoleón.

dio, *Metamorfosis* IV, 172-174). A Vulcano se le nubló la vista y de sus manos cayó ruidosamente al suelo el herrón en el que estaba trabajando, pero rápidamente reaccionó y preparó una red metálica para atraparlos en uno de sus encuentros amorosos, de modo que todos los dioses pudieran presenciar la escena y ser testigos del adulterio, como se puede ver en el cuadro de Joachim Wtewael (1601) que lleva por título *Venus y Marte sorprendidos por Vulcano*.

«[Se dedicó a fabricar] sutiles cadenas, redes, lazos de bronce: ni el hilo más fino, ni las telarañas que penden de los techos habrían podido superar su obra. Los preparó para que se soltaran con el más leve toque o al más mínimo movimiento, y los dispuso convenientemente alrededor de la cama. Cuando la esposa y el adúltero unieron sus cuerpos en el lecho, quedaron atrapados, inmovilizados en su abrazo.» (Ovidio, *Metamorfosis* IV, 176-184)

Otro de los amores de Venus es el que protagonizó con el mortal Adonis, considerado asimismo de una gran belleza y, de nuevo, un amante más apropiado para la hermosísima diosa. En esta ocasión Hefesto-Vulcano no aparece involucrado en el episodio mítico. Hay dos excelentes muestras pictóricas del encuentro de ambos amantes: uno es *Venus y Adonis* de Paolo Veronese (1580) y otro es *Venus y Adonis* de Tiziano Vecellio (1554). El primero de ellos, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Estrasburgo, es más fiel al relato de Ovidio (*Metamorfosis*, X, 559): «Entonces se acostó, descansando sobre la hierba y con la cabeza apoyada sobre el regazo del joven, y habló así intercalando besos entre sus frases». Aunque en el lienzo cambia un detalle: Adonis aparece dormido sobre el regazo de Venus, semidesnuda, quien le abanica suavemente, y no al revés. Los dos amantes viven un momento placentero, pero la diosa dirige la mirada al perro que se mueve, porque el animal olfatea ya la presencia del jabalí que dará muerte a Adonis. El niño de espaldas, que retiene al perro agitado, para evitar que ladre e interrumpa el sueño del cazador, es Cupido. A los pies de Adonis otro perro descansa plácidamente, como su dueño. Estamos ante el momento de paz que precede al drama.

En la versión de Tiziano, Adonis, acompañado de sus perros y armado de jabalina, se aparta de los brazos de Venus, deseoso de ir a cazar. En este caso, Tiziano prescindió de las *Metamorfosis* de Ovidio y de los grabados que las ilustraban, que siempre representaban dos escenas concretas del mito: la diosa y el cazador como amantes felices y la desesperación de la diosa tras la muerte del joven.

Asimismo, Shakespeare (*Venus y Adonis*, vv. 136-137) evoca el mismo instante que la obra de Tiziano: «(*Adonis*) se desprende del dulce abrazo que lo encadena al pecho de la diosa, y se lanza presuroso (...) a través de la pradera, dejándola tendida en tierra y sumamente triste (...) Ella lo sigue con la mirada, como quien contempla desde la ribera a un amigo que acaba de embarcarse...».

La pasión de Adonis fue la caza, que era su ilusión, más que el amor. Por esa razón, siempre que podía huía de Venus para entregarse a su deporte favorito, hasta que en una ocasión le hirió de muerte un jabalí, clavándole los colmillos en la ingle. Venus oye sus gemidos y llega a tiempo de verlo morir. Del reguero de sangre que dejó Adonis, nació una de las flores más bellas que existen: la anémona, flor de la primavera fugaz⁵¹.

Adonis es hijo incestuoso de Mirra, princesa asiria, quien, por un ardid de Venus, se enamoró de su propio padre Cíniras, rey de Chipre. Según Ovidio (*Metamorfosis*, X, 298-502), Mirra, para conseguir su deseo y satisfacer su pasión, se propuso yacer con él, consiguiendo, de noche y a oscuras, introducirse en su lecho haciéndose pasar por una joven. Cuando el padre se enteró de la suplantación, quiso matar a su hija, la cual huyó hasta que, finalmente, los dioses la convirtieron en el árbol que lleva su nombre.

«Recibe el padre sus propias entrañas en lecho impuro, y atenúa el miedo de la virgen, y la anima mientras ella está despavorida. (...)

Llena de su padre salió del tálamo, y lleva en el vientre execrable impíos gérmenes, y es vehículo de una concepción criminal. La noche siguiente

⁵¹ Para la importancia de este mito, su sentido religioso y la creación de las fiestas en honor de Adonis instituidas por la propia Afrodita, cf. Grimal (1981, s. v. «Adonis»).

repite la fechoría, y no habría límite, mas al fin Cíniras (su padre), ansioso de conocer quién es su amante después de tanto estar juntos, hizo traer luz y vio el crimen, así como a su hija, y sin que el dolor le dejara proferir palabra, saca su espada refulgente de la vaina que tenía colgada; Mirra huye, y las tinieblas y la protección de la negra noche la libran de la muerte. (...)

Entonces, sin saber qué pedir a los dioses y entre el temor a la muerte y el odio a la vida, hilvanó las siguientes plegarias: ...negadme tanto la vida como la muerte. (...)

Su última petición tuvo dioses que la atendieran. Pues mientras ella hablaba, la tierra vino a cubrirle las piernas, se le rompen las uñas y por ellas se extiende una raíz atravesada, fundamento de su largo tronco, los huesos cobran dureza, y mientras su médula sigue ocupando su región central, la sangre se convierte en savia, los brazos en grandes ramas, los dedos en pequeñas, y la piel se le endurece en calidad de corteza».

La historia de Venus y Adonis aparece frecuentemente en la literatura española de los siglos XVI y XVII como, por ejemplo, en *Adonis y Venus* de Lope de Vega.

Para terminar la exposición sobre Venus, haremos alusión a *Tannhäuser*, la leyenda medieval alemana que conservó el mito de Venus: nos referimos concretamente a *Tannhäuser y el torneo poético del Wartburg*, ópera en tres actos con música y libreto en alemán de Richard Wagner (1845). Los temas principales de la ópera son la lucha entre el amor sagrado y el amor profano y la redención a través del amor, tema dominante en gran parte de la obra de Wagner.

2.3.3. La belleza de los seres mortales

También entre los mortales encontramos hombres y mujeres que sobresalen por una belleza desmesurada y perfecta. Además del ya mencionado Adonis, nos referiremos brevemente a los míticos Narciso y Helena y a los históricos Antínoo y Cleopatra, aunque por razones de espacio hemos de dejar otros nombres fuera.

Narciso

Joven de excepcional hermosura, Narciso es conocido por enamorarse de su propia imagen reflejada en el agua. De ahí que un término relacionado con la exagerada y excesiva admiración de uno mismo, tanto en el terreno físico como en otros aspectos, sea *narcisismo*.

La versión más conocida sobre el mito de Narciso es la que Ovidio nos narra en el libro tercero de *Las Metamorfosis* (III, 341-510). Cuenta que la ninfa Eco se enamora de un joven de espléndida belleza llamado Narciso, hijo de la ninfa Liríope de Tespias ('la de figura de lirio') y del dios fluvial Cefiso. Preocupada por el bienestar de su hijo, Liríope decidió consultar al adivino Tiresias sobre su futuro. Tiresias le contestó crípticamente que Narciso «viviría hasta una edad avanzada mientras no llegara a conocerse a sí mismo». A lo largo de su vida, Narciso va a provocar en todos los hombres y mujeres, mortales y dioses, grandes pasiones, pero a todos los va a rechazar.

Entre las jóvenes heridas por su amor, hay que mencionar a la ninfa Eco, quien había disgustado a Hera y, por ello, la diosa la había condenado a repetir las últimas palabras de aquello que se le dijera. Por tanto, era incapaz de hablarle a Narciso de su amor. Un día, mientras Narciso cazaba ciervos, la ninfa Eco siguió sigilosamente al hermoso joven a través de los bosques, ansiando dirigirse a él. Cuando, finalmente, Narciso escucha sus pasos tras de sí, pregunta: «¿Hay alguien aquí?», Eco responde: «Aquí, aquí». Incapaz de verla oculta entre los árboles, Narciso le grita: «¡Ven!»⁵². Después de responder, «Ven, ven», Eco salió de entre los árboles con los brazos abiertos. Sin embargo, Narciso la rechazó y se negó a aceptar su amor, por lo que la ninfa, desolada, se ocultó en una cueva y allí se consumió hasta que sólo quedó su voz. Para castigar a Narciso por su engreimiento, Némesis, la diosa de la venganza, hizo que se enamorara de su propia imagen reflejada en una

⁵² Ovidio, *Metamorfosis* III, 380-382: «Dixerat: «etquis adest?» et «adest» responderat Echo. / Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnes, / uoce «ueni!» magna clamat: uocat illa uocantem.» «Había dicho: '¿Hay alguno por aquí?' y 'por aquí' había respondido Eco. Se queda él atónito, y al dirigir su mirada en todas direcciones, grita con poderosa voz: 'Ven': llama ella a quien la llama» (Trad. A. Ruiz de Elvira).

fuente. En una contemplación absorta, incapaz de separarse de su imagen, acabó arrojándose a las aguas. En el sitio donde su cuerpo había caído creció una hermosa flor, que hizo honor al nombre y la memoria de Narciso: símbolo del amor que no tiene corazón.

La iconografía de Narciso está muy bien representada en el museo del Prado por un lienzo de Cossiers (1600-1671), titulado *Narciso*, cuyo destino fue La Torre de la Parada. En él aparece el adolescente, tendido junto a la orilla de una fuente, contemplándose reflejado en el agua antes del fatídico momento en que caerá al agua.

Antínoo

Antínoo (*ca.* 110-130 d.C.) fue un joven de gran belleza oriundo de la región de Bitinia (noroeste de Asia Menor) que tuvo una breve existencia y dejó una huella escasa en los textos antiguos. Con trece años de edad Antínoo fue incorporado al séquito de Adriano (76-138 d.C.), un emperador conocido en la historia como el «emperador viajero», quien parece que se enamoró de él. El joven permaneció en su comitiva hasta su misteriosa muerte en el año 130:

«(El emperador) perdió durante una travesía por el Nilo a su favorito Antínoo, al que lloró como si fuera una mujer. Sobre este personaje corren distintos rumores, pues unos autores dicen que se consagró hasta la muerte a la salvaguardia de Adriano, mientras que otros insinúan lo que resulta obvio ante su belleza y la excesiva sensualidad de Adriano. Como quiera que sea los griegos lo divinizaron accediendo al deseo de Adriano, pues afirmaban que pronunciaba oráculos que, según se dice, componía el propio emperador». (Historia Augusta, Hadrianus, XIV, 5-7. Trad. J. M^a Blázquez)

Como consecuencia de esta divinización, la imagen de Antínoo se difundió en monedas y dio lugar a un magnífico conjunto de efigies en mármol, en Roma y en la parte oriental del Imperio.

En el Museo del Prado se conserva un busto de Antínoo que guarda gran parecido con el que se encuentra en el Museo Nacional de Atenas, ha-



Figura 3. *Grupo de San Ildefonso* (s. I d.C.) Museo del Prado.

llado en Patras: es un tipo de busto que se pone de moda a finales del reinado de Adriano. También se encuentra en el Museo el *Grupo de San Ildefonso*, obra de época augústea, que perteneció a la colección Ludovisi, sobre cuya iconografía hay distintas opiniones: se ha interpretado como Cástor y Pólux o bien como Orestes y Pílates, la tesis más aceptada en la actualidad (Figura 3)⁵³.

Pero si citamos esta obra es porque la figura inclinada de la izquierda conserva un retrato antiguo de Antínoo. Su presencia se debe, probablemente, a la restauración de Buzzi.

Por otro lado, la influencia de Antínoo y su relación con Adriano también despertó interés en el mundo de la literatura, aunque fue bastante tardío, a finales del siglo XIX. Son varios los autores que se han ocupado de Antínoo, entre ellos la escritora belga Marguerite Yourcenar, autora de la célebre novela histórica *Memorias de Adriano* (1951), en la que, al final de su vida, el emperador relata, entre otros muchos recuerdos, el intenso amor que sintió por Antínoo y su trágica muerte.

Cleopatra

La archiconocida Cleopatra (69-30 a.C.) se contó entre una de las mujeres más bellas y atractivas de la historia debido a su agitada vida amorosa y a la leyenda que se ha ido construyendo del personaje⁵⁴. Su nombre significa ‘gloria de su padre’, que deriva de *kléos* (κλέος) ‘gloria’ y *patér* (πατήρ) ‘padre’ en genitivo, *patrós* (πατρός) ‘de su padre’.

Cleopatra fue hija del faraón Ptolomeo XII y nada más ascender al trono tuvo que afrontar problemas de distinto tipo, como el enfrentamiento con su propio hermano Ptolomeo XIII. Mantuvo relaciones con personajes importantes y fundamentales de la historia de Roma, entre las cuales se cuenta la que tuvo con Julio César, a quien conoció en Alejandría adonde Cleopatra acudió personalmente. Sobre este acontecimiento, el historiador roma-

⁵³ Cf. Elvira Barba y Schröder (1999).

⁵⁴ Véase a este propósito el artículo de Pina Polo (2013) y su sugerente título: «The Great Seducer: Cleopatra, Queen and Sex Symbol».

no Dión Casio informa que lo hizo sin informar a su hermano y que se vistió para parecer lo más hermosa posible y cautivarlo con su ingenio. El historiador griego Plutarco, en cambio, proporciona un relato completamente diferente y, tal vez, imaginario según el cual se envolvió en un colchón para entrar oculta en el palacio y encontrarse con César. Un cuadro que refleja muy bien este momento es *Cleopatra y César* de Gérôme (1866).

Mantuvo una relación con Marco Antonio, a quien invitó a Egipto antes de partir de Tarso, lo que llevó a Antonio a visitar Alejandría en el año 41 a.C. Un testimonio pictórico de este hecho es *El encuentro de Antonio y Cleopatra* de Alma-Tadema (1885). La batalla de Accio, en el año 31 a.C., en la que Marco Antonio y Cleopatra se enfrentaron a Octavio, supuso el comienzo del fin de Cleopatra. Tiempo después, Octavio llegó a Alejandría. Cuando Cleopatra se reunió con él, le dijo que no quería ser exhibida como un triunfo. Parece ser uno de los pocos testimonios que se conservan de sus propias palabras. Octavio le prometió que la mantendría con vida, pero no le dio ninguna explicación sobre sus planes futuros para su reino. Cuando un confidente informó a Cleopatra que planeaba trasladarla a ella y a sus hijos a Roma tres días después, optó por el suicidio, ya que no tenía intención de ser expuesta en un triunfo, como había manifestado. No está claro si el suicidio de Cleopatra, en agosto del año 30 a.C., a la edad de 39 años, tuvo lugar en el palacio o en su tumba. Se dice que estaba acompañada por sus sirvientes Eira y Carmión, que también se quitaron la vida. Octavio se enfureció por este desenlace, pero la enterró con ceremonial real junto a Antonio en su tumba. El médico de Cleopatra, Olimpo, no explica la causa de su muerte, aunque la creencia popular es que permitió que un áspid o cobra egipcia la mordiera y envenenara. Se ha sugerido el uso de algún tipo de unguento, de algún instrumento (κνήστις, *knēstis* ‘espina, púa, rallador’) para introducir la toxina, o bien que el veneno se hubiese inyectado con una aguja (βελόνη, *belónē*). No se encontró ninguna serpiente venenosa con el cadáver, pero tenía pequeñas heridas punzantes en el brazo que podrían haber sido causadas por una aguja.

Son numerosísimos los ejemplos pictóricos que representan *La muerte de Cleopatra*. Además de un dibujo de Miguel Ángel, podríamos destacar, entre otros, el de Artemisia Gentileschi (1633-1635), el de Guido Cagnacci

(1658) y el de Jean Baptista Regnault (1796-1797). Sea como fuere, es interesante reconocer cómo cada obra intenta plasmar distintos ideales de la belleza femenina según los cánones estéticos de la época, pasando por la belleza formal del cuerpo y la expresión de la sensualidad de este personaje, que siempre pueden compararse con el famoso retrato antiguo del siglo I a.C. en mármol de la llamada Cleopatra de Berlín cuya belleza puede dejarnos más o menos indiferentes⁵⁵.

Helena

Helena, conocida como Helena de Troya o Helena de Esparta, es un personaje de la mitología griega cuyo nombre, según una etimología popular, podría asociarse con el significado de ‘tea’ o ‘antorcha’⁵⁶. Como es de todos sabido, fue pretendida por muchos héroes debido a su gran belleza. De hecho, fue el premio que obtuvo Paris por elegir a Venus como la diosa más bella: «*la más bella de las mujeres*». Posteriormente, fue raptada por Paris, lo que originó la guerra de Troya.

Helena es un personaje importante ya desde la *Iliada* de Homero: cuenta con la estima y el respeto del rey Príamo y de Héctor; los habitantes de Troya reconocen su belleza divina, pero le atribuyen la causa de los males que padece su ciudad. Aparece también en la *Odisea*, principalmente en el Canto IV: en el viaje realizado en busca de noticias de su padre Odiseo, Telémaco llega a Esparta, donde se entrevista con Helena y Menelao, que han vuelto a reinar allí⁵⁷.

Es un personaje que ha gozado de gran predicamento en la tradición posterior. Por ejemplo, en la obra de teatro *Fausto* (1806) de Johann Wolfgang von Goethe, el Doctor Fausto se enamora perdidamente de la bella griega

⁵⁵ Nos referimos al busto de Cleopatra portando la diadema real encontrado en la Vía Appia y hoy en día expuesto en la colección Antikensammlung Berlin del Altes Museum de Berlín. Se fecha en torno a la mitad del siglo I a.C., que coincide aproximadamente con su visita a Roma.

⁵⁶ Una discusión reciente sobre el tema puede verse en Lanères (2007), quien descarta muchas de estas antiguas propuestas etimológicas.

⁵⁷ Para una introducción al personaje de Helena, *vid.* Grimal (1981, s. v. «Helena»).



Figura 4. *Tocador de una dama romana*, de Juan Giménez Martín.

hasta el punto de enfermar y estar a punto de morir. Para conquistarla, Fausto pide la asistencia de Mefistófeles. Una vez juntos, Fausto y Helena procrean a Euforión. Asimismo, en el ámbito pictórico, debemos destacar la representación moderna de Helena que se refleja en el esplendor de su belleza en el lienzo *Helena de Troya* de Evelyn de Morgan (1898).

2.4. Cómo combatir el paso del tiempo: consejos de belleza en el Mundo Antiguo

Un óleo pintado por Juan Giménez Martín titulado *Tocador de una dama romana* (siglo XIX), perteneciente a la Colección del Museo del Prado y que se encuentra en el Congreso de los Diputados de Madrid, puede servir de introducción a este apartado en el que veremos cómo se combatía la pérdida de belleza y lozanía en el Mundo Antiguo (Figura 4): en él podemos contemplar cómo una matrona romana es maquillada y peinada por sus esclavas en el tocador (*cosmetriae*). Y es que, en efecto, sabemos que existían esclavas encargadas de poner guapas a sus señoras y que recibían el nombre de *cosmetae*.

Debido a que conservamos mayores testimonios literarios y arqueológicos, para abordar este apartado, nos centraremos más en la estética romana. Esta fue heredera directa de la griega, la cual, a su vez, se basa en gran medida en el mundo egipcio⁵⁸. Sabemos, de hecho, que, en la Roma imperial, las mujeres se esforzaban por ser –o parecer– seductoras⁵⁹. Las matronas de las familias más pudientes y las prostitutas eran las que consagraban más tiempo a cuidarse. Además del tiempo que pasaban en los baños públicos, las más elegantes se ocupaban de su imagen también en casa⁶⁰.

Por otro lado, la atención al cuidado del cuerpo es algo que afecta por igual a mujeres y hombres, sobre todo a medida que nos vamos acercando al Imperio, momento en que los hombres tuvieron una cosmética tan desarrollada como la femenina, ya que se teñían el cabello, cubrían su calvicie, usaban cremas, etc.

2.4.1. Cuidado de la piel

Un elemento de la apariencia personal al que se daba gran importancia era el cutis. El cuidado de la piel fue una auténtica obsesión de las mujeres romanas de clase elevada: recurrían a todo tipo de ingredientes para conseguir una piel blanca, brillante, fresca y sin imperfecciones. De hecho, la blancura de la piel era el supremo rasgo de distinción y para conseguir ese tono utilizaban el polvo de tiza, la marga blanca, el estiércol de cocodrilo, el blanco de plomo (que era venenoso), el aceite de almendra, el agua de rosas, la raíz de lirio, etc. En la misma línea, Ovidio en su *Ars amandi* (*Arte de amar*), una obra dedicada a prescribir consejos sobre las relaciones amorosas, escri-

⁵⁸ Un estudio complementario entre el mundo griego y romano puede verse en Jenkins (1998). La bibliografía acerca del cuidado personal en el mundo romano como un hábito propio de la vida cotidiana es ingente; cabe citar los trabajos de Paoli (1981), Ariès (1991), Arroyo de la Fuente (1999) y más recientemente Guhl y Koner (2002), Carcopino (2001), Johnston (2010) y Avial Chicharro (2018); para Pompeya, Etienne (1990; 1992).

⁵⁹ A este propósito, remitimos a Girod *et alii* (2015).

⁶⁰ Acerca de la tiranía de la belleza, véase el trabajo homónimo de Ventura y Marina (2000).

be: «*Sabréis también procuraros blancura en el rostro empolvándoos*»⁶¹. Un ejemplo representativo es una mezcla de cebada, yeros, huevos, cuernos de ciervo, bulbos de narciso, goma con semilla toscana y miel: «*Cualquier mujer que se unte el rostro con tal cosmético, brillará con más lisura que su propio espejo*»⁶². La receta, por supuesto, incluye proporciones e instrucciones precisas para realizar la mezcla. Por otro lado, Ovidio da consejos sobre cómo aderezar y conservar la belleza del rostro en su obra *Medicamina Faciei Femineae* (*Cosméticos para el rostro femenino*).

Las damas romanas pasaban horas ante el espejo para lograr un aspecto espléndido. Los espejos (*specula*) podían ser de metal, como el bronce, o bien de vidrio laminado con plomo. Como ejemplo, podemos ver el espejo de bronce que se conserva en las salas de Roma en el Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid. Se utilizaban asimismo cremas para el rostro (una especie de mascarilla de arroz y harina de habas contra las arrugas), maquillaje, coloretos (compuestos de pétalos de amapola, tiza roja, jugos de mora y posos de vino). En la *alabastroteca*, caja de maquillaje de madera y marfil (siglos III-II a.C.) que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, se pueden contemplar muchos de los utensilios utilizados en cosmética: espátulas, pinzas, peines y agujas para el cabello, frascos de perfumes, ungüentarios, etc.

Aunque los cosméticos eran, en principio, propios de las cortesanas, las honestas esposas adoptaron rápidamente el blanco de la cerusita, el rosa de la orcaneta y el negro del carbón. Se pintaban de rojo labios y mejillas, y se sombreaban los ojos.

También se ocupaban de la higiene bucal: para abrillantar sus dientes, los romanos se enjuagaban tres veces al año con sangre de tortuga. Los dientes blancos eran muy apreciados. Para lavárselos usaban polvo de piedra pómez o vinagre. Si carecían de dientes, podían usar unos falsos hechos de marfil, cosidos con oro. Asimismo, eran aficionados a los baños de leche de asna

⁶¹ Frente a los dos primeros libros del *Ars amandi* dedicados a dar consejos a los hombres, el tercero está dedicado exclusivamente a un público femenino con la intención de que el arte de la seducción de los hombres se vuelva más eficiente y llegue a buen término.

⁶² Ovidio, *Cosmética del rostro femenino*, vv. 67-68 (trad. V. Cristóbal López).

(Popea, esposa de Nerón, popularizó este nuevo método de belleza para mantenerse joven) y a los masajes.

2.4.2. Joyas

Las mujeres tenían un cuidado especial de sus vestidos y ornamentos. Utilizaban piedras preciosas y perlas para las orejas y el cuello. Aquella que podía permitírsele llevaba encima un «patrimonio» -en palabras de Séneca- compuesto de sortijas, ajorcas, cadenillas, collares, horquillas, cintas de oro, brazaletes y pendientes. Lollia Paulina, esposa de Calígula (37-41), portaba oro y joyas por valor de «40 millones de sestercios». Plinio el Viejo la define como un ejemplo de ostentación por acudir a las cenas con joyas carísimas.

2.4.3. Perfumes

Los romanos sentían una pasión desmesurada por los perfumes (del latín *per fumum*). La creación es un proceso de maceración de hierbas o flores y aceite. Su forma puede ser líquida o sólida. Por eso, se podían untar también.

Empezaron a utilizarlos para camuflar ciertos olores corporales desagradables. Dioscórides, el médico del emperador Nerón, le aconsejaba rociarse con perfume de nardo de la cabeza a los pies para eliminar el olor a sudor. Cicerón llegó a decir que el mejor perfume era no llevar perfume alguno. Con su tono sarcástico habitual, Marcial le reprochó a un amigo suyo que se empapaba de esencia de canela y cinamomo: «*te ríes de mí por no oler a nada. Yo te digo que prefiero no oler a nada a oler a botes de plomo*».

2.4.4. *Lex Oppia*

La llamada *Lex Oppia* fue una ley restrictiva, dictada contra las mujeres, especialmente de la élite romana, pues limitaba el uso de artículos de lujo: se les prohibía llevar más de una cierta cantidad de oro y vestidos coloridos, en-

tre otras cosas. Esta ley trató además de limitar el uso de los cosméticos de moda importados de China, Germania y la Galia, que eran muy caros. Esto dio lugar a imitaciones baratas.

Esta *Lex* estuvo vigente durante la República romana, desde su promulgación en el año 215 a.C. hasta el año 195 a.C., año en que fue derogada a pesar de la oposición de Catón el Viejo, quien habla de un tumulto mujerial y reprocha al resto de senadores que no sean capaces de contener a sus esposas dentro de los muros de sus casas, ya que si las mujeres salen a la calle y se inmiscuyen en los asuntos masculinos, los hombres acabarán perdiendo su libertad, señalando que «*desde el momento mismo en que comiencen a ser iguales, serán superiores*» (Livio, XXXIV).

Fue un hecho extraordinario que un grupo de mujeres romanas decidiera ocupar las calles de la ciudad para mostrar su rechazo a la ley y pedir que les fuera devuelto lo que ellas sentían como un derecho propio: la capacidad de ostentar en público los artículos de lujo derivados de los éxitos militares, políticos y económicos de sus padres, esposos e hijos. Se podría considerar la primera manifestación femenina de la historia.

2.4.5. El cabello y el vello: depilación y afeitado

Las mujeres romanas solían llevar el cabello largo sujeto con cintas y trenzas. La persona encargada del cuidado del cabello era la *ornatrix* ('peluquera', 'esteticista'), experta en el arte de rizar, ondular, marcar y trenzar, según la moda del momento. El estilo de peinado dependía de la época del año y de la clase social o de si la mujer estaba casada (peinado característico: *sex crines* o seis trenzas) o soltera (se peinaban de forma sencilla: cabello recogido en un moño sobre la nuca con trenzas o cola de caballo). Pero si no tenían suficiente pelo, usaban pelucas (*capillamentum*). Por otro lado, como rizador usaban una barra de bronce que se calentaba sobre brasas. Para evitar que se quemara el pelo, las mujeres se untaban los rizos con aceite de oliva.

El color más apreciado era el caoba o pelirrojo. Pero con la llegada a Roma de esclavos procedentes de la Galia el pelo rubio comenzó a hacerse popular. Dicho color lo obtenían con vinagre y azafrán, rociándolo con polvo de oro.

Para los hombres de la antigua Roma, el cabello era símbolo de poder y juventud. Un ejemplo fue Julio César, quien, preocupado por su incipiente alopecia, comenzó a llevar la corona de laurel, que sólo se utilizaba durante los Juegos Olímpicos, de forma permanente. Como en el mundo actual la alopecia, por el contrario, era considerada un signo de debilidad y, como veremos más adelante (§3.3), de fealdad⁶³.

Respecto al vello del cuerpo, muchos hombres solían depilarse el cuerpo y las mujeres se depilaban cuidadosamente hasta los rincones más íntimos. Concretamente, los historiadores creen que había esclavos que se dedicaban en exclusiva a eliminar el vello corporal. Para ello se empleaba una crema denominada *philotrum* o *dropax*, o pinzas (*volsella*) y una especie de cera realizada a base de resina o brea; también se usaba ceniza caliente de cáscara de nuez.

En cuanto al afeitado, en tiempos republicanos e imperiales, se consideraba que llevar barba era un signo de barbarie -al contrario de lo que pasaba anteriormente, pues era habitual que tuviesen el pelo largo y la barba poblada-. Por tanto, todas las mañanas se afeitaban. Esta tarea la realizaban en casa con barberos propios (esclavos) los más pudientes o en barberías públicas (*tonstrinae*, lugar de encuentro y de relación). Para esta tarea utilizaban agua y unas navajas con forma de media luna, de hierro o bronce. Los pelos superfluos eran eliminados con pinzas.

Como podemos inferir, la influencia de los rituales de belleza de la Antigüedad pervive hasta nuestros días a pesar de haber pasado más de 2.000 años: seguimos cuidando la piel, usando cosméticos, pasando horas en los gimnasios, yendo a balnearios, utilizando tratamientos de estética y recurriendo a todo tipo de masajes. Según hemos visto, el concepto de belleza se redefine en cada cultura en función de distintos parámetros estéticos,

⁶³ Merece una especial mención que, durante este curso 2019-2020, ha tenido lugar en el Museo del Romanticismo la primera exposición monográfica dedicada al peinado en España: «Teje el cabello una historia. El peinado en el romanticismo». En ella, se destacaba la importancia que cobró el vestido durante el siglo XIX, los peinados y arreglos de cabello tanto femeninos como masculinos y su evolución, según la moda; la importancia de los usos sociales del peinado, el papel de peluqueros, los productos usados, etc.

por lo que no estaría de más que en la nuestra, cada vez más inclusiva, el paradigma estético se enriqueciera y todas las personas pudieran considerarse bellas.

II. SEGUNDA PARTE: LA FEALDAD

3. Lo feo y la fealdad en el Mundo Antiguo

3.1. ¿Qué se entiende por fealdad?

En contraposición con el estudio de los cánones de belleza clásicos, lo considerado no-bello, aquello que vulgarmente denominamos *feo*, tardó más tiempo en integrarse dentro de la reconstrucción de una historia estética de las ideas⁶⁴. Una de las primeras reflexiones teóricas acerca de la fealdad como un fenómeno estético se retrotrae a la teoría que Lessing (1766) desarrolló a propósito de la escultura del *Laocoonte* (s. I a.C., Museos Vaticanos): partiendo de la temática que representa la escultura, analizaba cómo las diferentes artes intentan imitar y representar lo que resulta desagradable y horrendo⁶⁵. De la mano de estas primeras aproximaciones teóricas a lo feo, lo desagradable e incluso lo terrible surgieron en el siglo XVIII diferentes especulaciones acerca de la idea de lo sublime. Este concepto había ya sido avanzado por Pseudo Longino en época helenística, si bien se integró en las discusiones estéticas del siglo XVIII gracias a la difusión de su traducción a las lenguas modernas, como la de Boileau (1674). El interés se ponía en examinar la expresión artística y poética del *páthos* (las pasiones y la emotividad más subjetiva), y cómo se reacciona ante la representación de lo que se sale

⁶⁴ Sobre la fealdad en general, véanse Rosenkranz (1853), Bosanquet (1892), Lee (1912), Krestovski (1947), Lalo (1952), Castelli (1952), Eco (1968, 2007a, 2007b), Adorno (1975), Gagnebin (1978), Calabrese (1994), Bodei (1995) y Calvo Serraller (2015).

⁶⁵ A propósito de la descripción que hace Virgilio (*Eneida* II, 280-325) de la angustia y del terror que experimenta Laocoonte al ser atrapado junto con sus dos hijos por dos serpientes enviadas por Minerva, se estableció una discusión teórica entre Wincklemann (1755) y Lessing (1766) sobre cómo la escultura expresaba este dolor de una manera más comedida que la poesía virgiliana.

del canon por ser informe, doloroso y horrendo. Se puede experimentar placer estético ante la contemplación de aquello que nos recuerda a lo infinito (tanto si representa algo agradable, como algo desagradable y terrorífico). Pero, al tratarse de algo exterior a nosotros e inocuo, no nos sentimos realmente amenazados, sino independientes.

De este modo y con la aportación posterior del romanticismo y de la reflexión de Rosenkranz (1853) o de filósofos como Nietzsche, se descentraliza y desenfoca la idea tradicional de belleza para replantear el paradigma de lo estético⁶⁶. Lo desagradable y lo deforme son parte de la naturaleza también: lo feo tiene que integrarse necesariamente dentro de lo bello, pues contribuye a su definición. Con todo, lo feo es mucho más que lo opuesto a la belleza: puede remitir a otras ideas y conceptos en parte sinónimos imposibles de abarcar, como a la ausencia de forma (lo asimétrico, disimétrico, imperfecto o desfigurado), a la deformación general (lo tosco, lo banal, lo mezquino, lo débil), a lo malo (lo nocivo, dañino, lo innoble, lo desvergonzado), a lo grotesco y repugnante (lo satírico, grosero, lo horrendo, lo nauseabundo, lo vacío, lo muerto) o a lo monstruoso y sobrecogedor (lo horripilante, lo demoníaco, etc.). Muchos de ellos pueden explicarse por un juicio estético en parte racionalmente motivado, pero también por la experiencia y actitud estéticas. Así, la reflexión acerca de la fascinación ante lo antiestético y ante lo que produce aversión se fue integrando, por un lado, en las creaciones artísticas y, por otro, en los discursos y análisis teóricos hasta llegar a nuestros días en los que lo feo se ha sublimado y se han llegado a construir líneas de pensamiento que propugnan el antiarte.

No nos vamos a detener ante la infinidad de ejemplos que se podrían aducir de obras consideradas *feas* (desde aquellas en las que lo representado puede considerarse feo en sí mismo pese a su innegable calidad técnica, hasta aquellas otras en las que contenido y continente son deliberadamente anti-bellos y buscan provocar una aversión y repulsión)⁶⁷. Pero no pode-

⁶⁶ Sobre toda esta problemática de lo sublime y su desarrollo posterior, véase Eco (2007a, 8-20, 276-281) y Gaut y Lopes (eds., 2013³, 3-209) *in extenso*.

⁶⁷ Como ejemplo de lo primero, podríamos citar una de las primeras obras consideradas *feas*, *La duquesa fea*, también conocida como *Una mujer mayor*, de Quentin Massys (1513, National

mos clausurar este breve recorrido por lo feo sin traer a colación la existencia de un peculiar museo dedicado a lo antiestético, a lo feo sin más y a lo carente de ninguna calidad (ni virtuosa ni genial). Bajo el lema «*art too bad to be ignored*» el Museum of Bad Art (MOBA) de Boston lleva recopilando desde 1993 cuadros que simbolizan el culmen de lo que se considera no un arte feo simplemente sino rematadamente malo. La colección, que alberga más de 600 obras, ha salido de contenedores y otros lugares en donde sus autores decidieron *motu proprio* desterrar sus obras: ellos mismos decidieron deshacerse de estas. Su fealdad y mala calidad no fue deliberada, sino fruto de la ausencia total de *arte*, de *gracia* artística⁶⁸. Pero ¿por qué estamos tan seguros de que son *feas* y que su arte es *malo*?

A la hora de analizar una obra *fea*, debemos de discernir entre lo que puede considerarse como tal. Es necesario distinguir entre la fealdad *per se* (un cuerpo en descomposición, un excremento, un olor nauseabundo, etc.) y la fealdad formal, entendida como «*un desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo*»⁶⁹. Finalmente, la fealdad artística es la representación de ambas en el arte. Responde a cómo la obra artística interpreta en términos estéticos lo que no responde a una armonía y perfección previamente sancionadas como *bellas*.

A modo de herramienta de análisis se puede establecer entonces un *continuum* en el que ir analizando las diferentes manifestaciones artísticas en relación con la estética de las ideas. En un extremo de la cadena podemos hablar de belleza idealizada tal como ya la definieron los griegos; es la belleza

Gallery de Londres); de lo segundo es representativo el cuadro *Unos cuantos piquetitos* de Frida Kahlo (1935, Museo Dolores Olmedo, México). A propósito de Velázquez, a quien hemos cedido gran protagonismo en este trabajo, podemos citar el tratamiento que hizo Bacon de su *Retrato de Papa Inocencio X* (1650) en su cuadro *Estudio de Inocencio X* (1953).

⁶⁸ <http://museumofbadart.org/> Con gran genialidad y humor, se han puesto nuevos títulos a los cuadros para introducir así un juego humorístico entre el contenido y la aversión estética que producen. Para un análisis de lo que se considera feo según nuestros cánones actuales, véase una introducción en Eco (2007a, 421-439).

⁶⁹ Eco (2007a, 19). Complétese, por ejemplo, con Rosenkranz (1992, 23-43), quien define lo feo en relación con lo negativo, distinguiendo entre lo feo natural de lo espiritual, lo artístico y lo imperfecto. Siempre cabe la posibilidad incluso de sentir placer por lo feo.

que encontramos, por ejemplo, heredada en la figura de Apolo-Febo de la *Fragua de Vulcano* de Velázquez, inspirada en el Apolo Belvedere. Cuando la belleza gana en parecido con la imperfección real que nos rodea, hablamos de una belleza realista, como se puede observar, en cambio, en el Vulcano de Velázquez. Si esa idea de belleza gana en exageración y en dramatismo, surge una belleza deformada que intenta jugar con los límites (pensemos, por ejemplo, en el *Laocoonte*). Es tenue la separación entre la deformación y la deformidad de lo que ya no se puede considerar bello y, por tanto, nos lleva a añadir el concepto de la no-belleza. Ya podemos hablar de *fealdad*, pero anecdótica al tratarse de ausencia de belleza. Cuando, en cambio, existe una voluntad deliberada de cuestionar y subvertir el canon de lo idealizado, entonces podemos afirmar que estamos en el otro extremo, el de la anti-belleza. Quizá como mejor se puede ilustrar es con la obra de Marcel Duchamp, *La fuente* (1917), que representa un inodoro, y en general el dadaísmo, que busca crear un antiarte. ¿Qué lugar ocupa entonces en el arte clásico lo que se sale del canon y de lo considerado bello?

3.2. Lo feo y lo malo en el Mundo Antiguo: un anti-canon

En lo que atañe al mundo clásico, el tratamiento de la fealdad y de la teoría de lo antiestético constituye asimismo un ámbito de estudio que va ganando cada vez más adeptos⁷⁰. Como apunta Umberto Eco (2007a, 23), «*si los antiguos idealizaron la belleza, el neoclasicismo idealizó a los antiguos, olvidando que estos (influidos a menudo por tradiciones orientales) también transmitieron a la tradición occidental imágenes de una serie de seres que eran la encarnación misma de la desproporción, la negación de todo canon*»⁷¹. En efecto, más allá de nuestra visión mitificada del arte clásico es posible rastrear y analizar cuándo algo era considerado *feo* por los antiguos. Es cierto

⁷⁰ Entre otros trabajos cabe mencionar los de Garland (1995; 2016), Olender (2000), Legrand y Picciola (2001, eds.), Eco (2007a, 23-41), Moreno Conde (2015).

⁷¹ Citamos por la obra traducida al español de *Storia della bellezza* (2004) y *Storia della bruttezza* (2007). Para una reseña de sendos trabajos, véase Cicala (2015).

que tanto la fealdad *per se* como la formal estaban asociadas con la fealdad moral, pero se trata de fenómenos distintos. Solo a través de la representación artística de la fealdad se puede acceder a identificar aquello que los antiguos calificaban como *feo*. En consecuencia, se vuelve imprescindible examinar los diferentes testimonios de que disponemos (literarios, escultóricos, pictóricos, arquitectónicos, etc.) para deducir los diferentes juicios estéticos (y su evolución) que imperaban en la Antigüedad.

En nuestra lengua los términos con que designamos lo no-bello son *feo* y *fealdad*, derivados del latín *foedus* y *foeditas*. En griego el vocablo más usual es el adjetivo *αἰσχρός* (*aíschros*), del que se derivan dos sustantivos τὸ *αἶσχος* (*aíschros*) y *αἰσχρότης* (*aíschrótes*). Como ocurre en las lenguas modernas, estas palabras grecolatinas se aplican asimismo a algo que es *feo* porque carece de cualidades morales⁷². Así, podemos traducirlos como ‘feo’ y ‘deforme’ pero también como ‘vergonzoso’, ‘torpe’ ‘inadecuado’ y de ahí ‘vil’, ‘malo’, ‘deshonroso’ u ‘obsceno’⁷³. Es además muy interesante cómo sobre este adjetivo se han formado numerosos términos compuestos donde predomina no solo el significado denotativo (cf. *αἰσχροπρόσωπος* ‘feo de rostro’), sino connotativo (*αἰσχροποιός* ‘que hace cosas indignas’, *αἰσχρομήτις* ‘que medita cosas vergonzosas’, *αἰσχροδιδάκτης* ‘maestro de cosas vergonzosas’, *αἰσχρόβιος* ‘que lleva una vida escandalosa’, *αἰσχρόγελως* ‘que hace burlas groseras’, *αἰσχροεπής* ‘dicho groseramente’, *αἰσχροπραγμοσύνη* ‘exhibición indecente’, *αἰσχροκέρδεια* ‘codicia’, literalmente ‘ganancia deshonrosa’, etc.)⁷⁴.

El griego emplea además otros términos para designar las diferentes proyecciones semánticas de lo que se considera *feo*. En clara oposición a *καλός* (*kalós*) ‘bueno’ existe el adjetivo *κακός* (*kakós*), pero se relaciona más directamente con nuestra idea de ‘malo’ o de ‘mala calidad’ que con ‘feo’. Partiendo de la idea de que lo feo se aparta del canon establecido, el griego recurre a

⁷² Por ejemplo, cuando usamos expresiones del estilo «*esto que has hecho está feo*» en lugar de *mal*.

⁷³ Cf. DGE s. v. *αἰσχρός*.

⁷⁴ Son menos los compuestos donde *αἰσχρός* aparece como segundo término, cf. *πάναισχος*, *ἔπαισχος*, *ὑπέραισχος* con un primer término que intensifica su significado ‘completamente/extremadamente feo’. El término *εσχρολογία/aiscrología* no se emplea para designar a la ciencia o disciplina que estudia lo no-bello, sino que su uso está restringido al análisis del lenguaje obsceno.

ἄμορφος (*ámorphos*) ‘sin-forma’ para lo que carece de forma y a δύσμορφος (*dýsmorphos*) ‘disforme’ para la imperfección provocada por la alteración de la forma. Finalmente, el concepto de lo feo como resultado de una cualidad moral deformada se resume también mediante ἀναιδής (*anaidés*), que indica la falta de respeto (αἰδῶς, *aidós*) y, por lo tanto, se puede traducir como ‘irrespetuoso’, ‘desvergonzado’, ‘sin escrúpulos’ o ‘despiadado’⁷⁵.

Todo este léxico no viene sino a reforzar la idea de que en el mundo grecolatino la *fealdad* no respondía tampoco a un juicio único estético, sino también ético-moral. Tradicionalmente, se piensa que lo κακός (*kakós*) y lo αἰσχρός (*aischrós*), lo malo y lo feo, representan el contrapunto de lo καλός (*kalós*) y lo ἀγαθός (*agathós*), lo bello y lo bueno (§2.2). Podría aceptarse sin más que lo feo y lo malo representan una suerte de anti-canon y que los antiguos respondían a esta interpretación tan polarizada de la realidad. Con todo, los autores antiguos ya crearon un discurso acerca del par belleza-fealdad que presenta muchos matices y puntualizaciones ante esta afirmación. En general, el pensamiento antiguo veía en la fealdad la ausencia de armonía y de gracia (griego χάρις (*cháris*), latín *venustas*), que es la que confiere belleza no solo al cuerpo, a la materia, sino incluso a lo no corpóreo.

Platón (ca. 427-347 a.C.), a quien se considera el precursor de la estética –aunque también su más fiero detractor–, condena la fealdad puesto que esta representa una imagen imperfecta, mimética y distorsionada de la única realidad digna de ser considerada: el mundo (perfecto) de las ideas. Se aleja de la armonía que prima y rezuma lo perfectamente bello, equiparado asimismo con lo bueno. Tampoco pueden existir ideas de muchas de las realidades que, en sí mismas, son feas y desagradables. En cuanto al arte en sí, Platón (*República* III, 400e-402a) desaconseja que se represente lo que resulta feo y despreciable ya que la fealdad estética y formal se relacionan íntimamente con la fealdad moral. Son contrarias a la bondad del alma, si bien el filósofo sugiere que todas las realidades, aunque no sean bellas, contienen cierto grado de belleza en tanto en cuanto se ajustan a la idea que les corresponde. Por otra parte, muchas de las ideas platónicas acerca de la belleza y

⁷⁵ Véase también Rosenkranz (1992, 50-191).

de la fealdad que se recogen en los diferentes discursos expuestos en el *Banquete* son más complejas de lo que pudiera esperarse al analizar sin más lo feo como la antítesis de la *kalokagathía*. Asimismo, en este diálogo tiene cabida la descripción de la fealdad de Sócrates. Como veremos más adelante (§3.3.2), el elogio de su fealdad física no pretende sino resaltar la belleza interior del personaje.

En otro lugar (*Hippias maior* 286-289) se reconoce la dificultad para definir y aislar lo puramente bello y lo perfecto de modo que se propone establecer una gradación a la hora de juzgar diferentes realidades, en este caso, la belleza de una muchacha y de las diosas⁷⁶. De hecho, con anterioridad a Platón, ya encontramos reflexiones acerca de la belleza humana que aluden a la relatividad que envuelve a la clasificación de algo como perfecto y bello. Recuérdese, por ejemplo, a un Jenófanes (s. VI a.C.) insistiendo en que, si los animales pudieran hacer representaciones de los dioses, los harían a su imagen y semejanza⁷⁷. En la misma línea un sofista anónimo (*Dialexeis* II) afirma que lo que se considera bello (*καλός*, *kalós*) y feo (*αισχροός*, *aischrós*) depende del momento y del contexto oportunos (*καιρός*, *kairós*) en que se juzguen, de acuerdo con los postulados de Gorgias. Lo que hoy es bello para alguien puede tornarse feo para otro, especialmente cuando se habla de las costumbres (*Dialexeis* II, 18-19):

⁷⁶ Véase especialmente *Hippias maior* 289b: «Sócrates: Escucha. Yo sé que tras esto él dirá: ‘Pero ¿qué dices, Sócrates? Si alguien compara a las doncellas con las diosas, ¿no experimentará lo mismo que al comparar las ollas con las doncellas? ¿No es cierto que la doncella más bella (καλλίστη παρθένος) parecerá fea (αισχροή)? ¿Acaso no dice también Heráclito, a quien tú citas, que el hombre más sabio comparado con los dioses parece un mono en sabiduría, en belleza (κάλλει) y en todas las demás cosas?’ ¿Debemos admitir, Hippias, que la doncella más bella (τὴν καλλίστην παρθένον) es fea (αισχροή) en comparación con las diosas?» (traducción de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual).

⁷⁷ Jenófanes (15 Diels – Kranz, 19 Gentili – Prato, 29 Bernabé): «Pero es que, si las vacas, caballos y leones pudieran tener manos, pintar con esas manos y realizar obras de arte, como los hombres, los caballos, semejantes a caballos, y las vacas a vacas las figuras de sus dioses pintarían; y sus cuerpos lo harían a semejanza precisa del porte que tienen ellos mismos» (traducción de A. Bernabé Pajares. Según Bernabé Pajares (2019, 152) de este pasaje debe inferirse que Jenófanes no niega la existencia de los dioses, sino que la visión que los hombres (los griegos) tienen de ellos mismos se debe a una interpretación cultural.

«Yo creo que, si alguien ordenase a todos los hombres reunir en un solo lugar todas las costumbres que cada uno considera feas (τὰ αἰσχροῦ) y escoger, después, de ese montón aquellas que cada uno considera bellas (τὰ καλὰ), no quedaría ni una sola, sino que entre todos se repartirían todas. Ya que no todos valoran por igual las mismas costumbres. Presentaré también como testimonio, un poema [TGF² 844, adespota 26]:

*Las demás costumbres humanas verás
si con atención las examinas, que no
son, de ningún modo, ni bellas ni feas,
más que la oportunidad que las acoge
y, siendo las mismas, suele volverlas
feas, y alterándolas, bellas, de nuevo.*

Para darle una formulación general: todo es bello (καλὰ) en el momento oportuno (καιρός), y feo (αἰσχροῦ) en el inoportuno.» (Traducción de A. Melero Bellido)⁷⁸

En la obra platónica conservada se reflejan otras cuestiones relacionadas con el arte y con su función, ya que, por ejemplo, parece que este puede considerarse bueno siempre que sea útil. En efecto, la discusión en torno a la función del arte se deriva de otras reflexiones teóricas propias de la filosofía pitagórica, del desarrollo del pensamiento matemático y de la idea de la proporcionalidad en la representación artística⁷⁹. Siglos más tarde, Plotino (204–ca. 270 d.C.), el filósofo cristiano continuador del pensamiento de Platón, llevará al extremo la teoría platónica hasta el punto de sostener que todo lo material representa lo malo y la falsedad⁸⁰. En consecuencia, identificará el mundo material con la fealdad.

En cuanto a la representación de las cosas feas, Aristóteles en su *Poética* (1448b) afirma que su imitación (μίμησις, *mímesis*), concepto fundamen-

⁷⁸ Este fragmento se incluye dentro del segundo capítulo que lleva por título «Sobre lo bello y lo feo» (Περὶ καλοῦ καὶ αἰσχροῦ). El poema que se cita en el texto se hace eco de las teorías gorgianas.

⁷⁹ Cf. Elvira Barba (2015, 45-46, 50-52).

⁸⁰ El primer libro de su obra *Enéadas* se titula *Sobre la Belleza* y gozó de una gran repercusión posterior, cf. Haldane (2009²).

tal en la creación artística, se puede llevar a cabo de una manera bella⁸¹. Así, « *vemos seres que ofrecen al natural un aspecto lamentable, mas nos gozamos ante la contemplación de sus imágenes exactamente representadas, como es el caso de figuras de las bestias más despreciables y de cadáveres*»⁸². Para el filósofo la causa de este goce se debe a que cualquiera, sea filósofo o lego, aprende gracias a la comparación entre lo imitado y lo real: razona qué es cada cosa. La imitación, por tanto, no es placentera en sí misma, sino más bien la admiración del grado de perfección que se consigue independientemente del grado de belleza o fealdad de lo representado. Esta misma reflexión se encuentra posteriormente en otros autores, como Plutarco. Este incide en que, en la representación artística, lo feo sigue siendo feo, pero puede también convertirse de un reflejo de la belleza procedente de la maestría del artista. Según el autor, la contemplación del dolor y de la angustia, por ejemplo, en el *Filoctetes* del pintor Aristofonte (hermano del famoso Polignoto) puede resultar agradable desde el punto de vista estético, aunque ello no quita que se pueda reconocer y experimentar el sufrimiento que se intenta representar⁸³.

Además de los testimonios citados anteriormente referidos a la fealdad y a la belleza, especialmente los de Platón y Aristóteles, de quienes parte la reflexión estético-filosófica posterior, existen otros, de naturaleza mucho más dispersa y anecdótica, que se encuentran expresados de manera menos sistemática. Así, podemos encontrar numerosas descripciones y juicios de obras de arte antiguas en las diferentes descripciones de autores griegos como Luciano (s. II d.C.) o Pausanias (s. II d.C.) y latinos como Cicerón (106-43 a.C.), Plinio el Viejo (s. I a.C.) o Quintiliano (s. I a.C.), aunque, en el caso de la filosofía de la estética en el mundo latino, no contamos con la ingente cantidad de estudios de que disponemos para el mundo griego, donde ade-

⁸¹ Según Aristóteles (*Poética* 1448b), «*el imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez (y en esto el hombre se distingue de los animales: en que es muy hábil en la imitación y su aprendizaje inicial se realiza por medio de la mimesis)*» (Traducción de A. González).

⁸² Traducción de A. González.

⁸³ Plutarco, *De audiendis poetis* X, 3; *Quaestiones convivales* V, 1, 2. Véase Elvira Barba (2015, 44).

más se desarrolló un lenguaje filosófico propio y su lengua constituía la lengua de cultura⁸⁴.

3.3. Paradigmas y prototipos de feos y adefesios

No podemos esperar encontrar en el arte clásico una corriente artística que propugne el anti-arte y que busque la inversión del paradigma con la intención de provocar diferentes reacciones en sus receptores. Esto sería un anacronismo. Sin embargo, sí que encontramos representaciones de realidades feas *per se* dentro del mundo grecorromano (antiestéticas, desagradables y amorales), así como realidades que se han vuelto feas porque deforman los modelos imitados. Se observan sobre todo en las pinturas sobre cerámica (en menos medida en la escultura) y en la literatura. Antes de pasar revista a algunos de los prototipos de fealdad en el mundo antiguo –a modo de entrega de los premios Razzie–, es importante distinguir entre los testimonios que nos han llegado de representaciones no-bellas debidas a la mala calidad del artista de aquellas en las que, efectivamente, existe una intención de definir personajes no bellos, sino feos⁸⁵. La evolución del canon clásico que representaba figuras idealizadas y de proporciones matemáticas perfectas (§2.2) trajo como consecuencia el paso de lo ideal al realismo, donde lo representado poseía mayor grado de ‘verdad’, en griego ἀλήθεια (*alétheia*), en latín *veritas*. Y, en esa gradación, también podía caerse en lo que es real, pero no bello. Según Aristóteles, la mimesis de la realidad puede resultar mejor, igual o peor que el modelo imitado: Sófocles creaba a los hombres como deben ser y Eurípides, como realmente son (*Poética* 1460b33). Aplicado a la pintura, el filósofo llega a decir (*Poética* 1448a): «*Polignoto los pintaba mejores, Pauson peores y Dionisio, tal como eran*».

Existe una serie de convenciones que contribuyen a la identificación visual de los personajes feos. El juego antiestético reside en la deformación

⁸⁴ En Bychkov y Sheppard (2010) puede verse una introducción a la evolución de la estética en el mundo latino (Cicerón, Séneca, Longino) y en la Antigüedad tardía.

⁸⁵ Para todo este apartado véase Moreno Conde (2015).

(δυσμορφία, *dysmorphía*). Esta puede plantearse en términos desproporcionados, por defecto o por exceso, de modo que la elongación, el acortamiento, la amplificación o la extrema disminución de la anatomía irán asociadas a la fealdad, del mismo modo que la sobreabundancia o la ausencia de lo esperado en el cuerpo contribuirá a potenciarla. La perfección de la representación humana reside en la juventud, es la *acmé* del cuerpo perfecto. Por eso, desde Píndaro en adelante, lo bello se identifica con la lozanía y con la juventud, y lo viejo con lo feo. Como ya se ha expuesto, si el ideal se identifica con el cuerpo de un varón joven bien proporcionado (bien observable en lo que se conoce como el desnudo heroico), lo que no se atiene a él puede considerarse como feo.

La deformidad en el mundo grecorromano a menudo aparece asociada a determinados colectivos, como el de las mujeres o el de los esclavos⁸⁶. En ambientes eruditos, pero también en ambientes populares, se potenciaron estereotipos de deformidad y de anomalías físicas entre algunos grupos étnicos, asociados con los bárbaros. De sus deformaciones fisiológicas frecuentemente exageradas se pasaba a las desviaciones en su carácter y en su conducta⁸⁷. No siempre se puede aducir que haya una clara intención de ridiculizar a estos grupos pues muchas veces eran descritos como increíbles o maravillosos (como diría Plinio el Viejo [VII, 2, 4], *gentium mirabiles figurae* ‘los maravillosos tipos de gentes’). Estas interpretaciones de las anomalías de la fisiología y de la etopeya de estos grupos étnicos pueden interpretarse también de una manera racional como portentos (latín *portenta*), resultado de una serie de intentos fallidos por parte de la naturaleza para crear seres humanos⁸⁸. En cualquier caso, no parece que ni la cultura griega ni la romana hubieran establecido una ecuación entre la deformidad de un grupo étnico

⁸⁶ Aristóteles (*Sobre la reproducción de los animales* IV, 767b 7-8, 775a15) llegará a afirmar que lo femenino constituye la primera desviación de la norma y que la naturaleza distingue entre los cuerpos de esclavos, fuertes para los trabajos, de los de los libres, útiles para la vida política (*Política* I, 1254b27-31).

⁸⁷ Garland (1995; 2016). Para la representación del Otro en el arte griego, véase Cohen (2000, ed.).

⁸⁸ Cf. Lucrecio, *De rerum natura* V, 837-854.

con la disminución de sus capacidades mentales⁸⁹. En consecuencia, la construcción del varón griego ideal se realiza asimismo mediante sus contrarios: el otro es necesario para establecer los criterios de fealdad.

Estas marcas genéricas, en cierto modo, invitan al desenfado y, por supuesto, a provocar hilaridad. Y es que el humor es una característica intrínseca al pensamiento antiguo que a veces se diluye en elevados y juiciosos planteamientos⁹⁰. Puede verse muy bien en la cerámica, en cuyas superficies se acogen todo tipo de temáticas, y en los guiños burlones de numerosos textos literarios, especialmente de la comedia⁹¹. De nuevo, se recurren a la inversión y a la deformación de la realidad para generar un efecto jocoso en el receptor. Cuando la fealdad se trae a escena como un ejemplo de belleza deformada, puede provocar diferentes reacciones: de un rápido rechazo (a veces automático) se puede pasar a la aversión y repulsión totales, pero también a otras reacciones más benévolas, como la risa o la empatía (y con ella incluso la ternura y la piedad).

3.3.1. Las divinidades menos agraciadas físicamente

Ante la magnitud de ejemplos y alusiones que podemos encontrar en las fuentes literarias e iconográficas de divinidades o personajes míticos o reales poco agraciados físicamente, nos vamos a centrar en analizar los casos paradigmáticos de los dioses Hefesto y Príapo y de los antihéroes Dolón, Tersites, así como Ulises en algunos contextos.

Hefesto-Vulcano

Entre las divinidades más divertidas y desenfadas del panteón grecolatino sobresale sin duda alguna Hefesto, a quien ya encontrábamos bajo su de-

⁸⁹ Cf. Garland (2016).

⁹⁰ Una buena introducción al tema de la risa y del humor puede verse en Bremmer y Rothenburg (1997, eds.).

⁹¹ Cf. Piqueux (2006) y especialmente Mitchell (2004; 2009) y Moreno Conde (2015).

nominación latina, Vulcano, en el cuadro de la *Fragua* de Velázquez. Según se cuenta en la *Iliada* (XVIII 410-417) podemos encontrarlo trabajando en su fragua:

«Levantó su resoplante mole del cepo del yunque cojeando, mientras las frágiles pantorrillas iban meneándose. Apartó del fuego los fuelles y todas las herramientas con las que trabajaba y las reunió en un argénteo arcón. Con una esponja se enjugó el contorno del rostro y las manos, el robusto cuello y el velludo pecho y se enfundó una túnica, cogió un grueso bastón salió a la puerta cojeando.»

Lo reconocemos cojo y con bastón, con piernas debiluchas, con resistente cerviz y velludo. Existen dos versiones de su cojera, ambas presentes en la *Iliada*: bien fue arrojado del Olimpo por su propia madre, Hera, cuando se avergonzó de su malformación en la pierna, bien fue su padre, Zeus, quien, airado porque Hefesto se puso del lado de Hera durante una discusión acerca de Heracles, lo lanzó desde el Olimpo; Hefesto tardó en caer un día, y fue su aterrizaje en la isla de Lemnos el que le provocó la cojera. Ya desde Homero, a los epítetos que ensalzan su labor como herrero (κλυτοτέχνης, *klytotéchnes*, ‘ilustre artesano’) se suman otros que inciden en la deformidad física de su pierna, como περίκλυτος ἀμφιγυεῖς (*periklytos amphigyéís*) ‘ilustre patizambo’, Κυλλοποδίων (*Kyllopodíon*) ‘de pies recurvados, cojitranco’ o χολός (*cholós*) ‘tullido’⁹².

En la iconografía se dejó constancia de su malformación, aunque se recurre a diferentes recursos para dar cabida a este detalle, no siempre fácil de representar⁹³. Esta puede intuirse⁹⁴, o sugerirse mediante unos pies torcidos⁹⁵. Ante su dificultad para caminar, el dios puede aparecer montado sobre un

⁹² Para la fealdad en los poemas homéricos véase Richard (2006).

⁹³ Un estudio general puede verse en Hermar y Jacquemin (1988).

⁹⁴ Cf. *LLMC IV*, s. v. «Hephaistos» 129, un anforisco corintio de figuras negras de época arcaica.

⁹⁵ *LLMC IV*, s. v. «Hephaistos» nn. 103 (525-520 a.C.) y New London (Connecticut) Allyn Mus. 1935.4.172.198.

asno en clara referencia al episodio en el que Hefesto, tras haber discutido con su madre, vuelve al Olimpo. Gracias a la intervención de otro dios bastante cercano, Dioniso, Hefesto regresa haciendo una entrada triunfal, si bien todos los elementos que la rodean rozan la parodia: en lugar de ir sobre un carro, va montado (a veces con los pies torcidos) sobre un asno, el cual, además, es itifálico, e incluso se lo representa montando como una mujer a lo amazona⁹⁶. Lleva un cortejo poco «glamuroso», pero muy querido por los griegos: Dioniso, Sileno, sátiros, etc. En algún documento iconográfico más tardío, de época helenística, se parodia al dios de manera más exagerada al convertirlo en un enano barrigón reconocible por portar la doble hacha (cf. *LIMC IV*, s. v. «Hephaistos» 126, 330-320 a.C.).

Normalmente, Hefesto aparece como un adulto barbado en la iconografía antigua. Así se refleja en el mencionado cuadro de Velázquez o en tantas otras representaciones que se encuentran, por ejemplo, en el Prado⁹⁷. Esta imagen del dios convive con la de viejo cuando se contrapone al personaje de Afrodita-Venus, su esposa, quien sin duda es bella y, además, joven (§1.1).

Priapo

Lo feo y lo cómico muchas veces conllevan el surgimiento de lo obsceno⁹⁸. La idea del pudor varía en función de la sociedad y la cultura en la que se analiza de tal modo que, mientras que, en la cultura occidental moderna, la descripción de los genitales se considera desagradable y se identifica con un tabú, en cambio los antiguos no tenían ningún problema con la existencia de dioses menores itifálicos.

⁹⁶ Véanse las imágenes en *LIMC IV*, s. v. «Hephaistos» nn. 103 (525-520 a.C.), 185 (580-570 a.C.) y 186 (se trata del célebre Vaso François, 570-565 a.C., Museo de Florencia).

⁹⁷ Por citar algunos, en los cuadros de Rubens *Vulcano forjando los rayos de Júpiter* (1636-1638) y *Vulcano y el Fuego* (s. XVII), donde se presenta al dios en otra faceta, pero siempre dentro de su taller y donde no se reconoce ningún indicio anatómico de su cojera. También en el dibujo a lápiz de F. Bayeu y Subías *Vulcano*, (1794) se puede ver de nuevo cómo el semidesnudo del dios permitía también a los pintores trabajar la anatomía corporal.

⁹⁸ Para una introducción a lo feo, lo cómico, lo obsceno remitimos a Eco (2007a, 132-133).

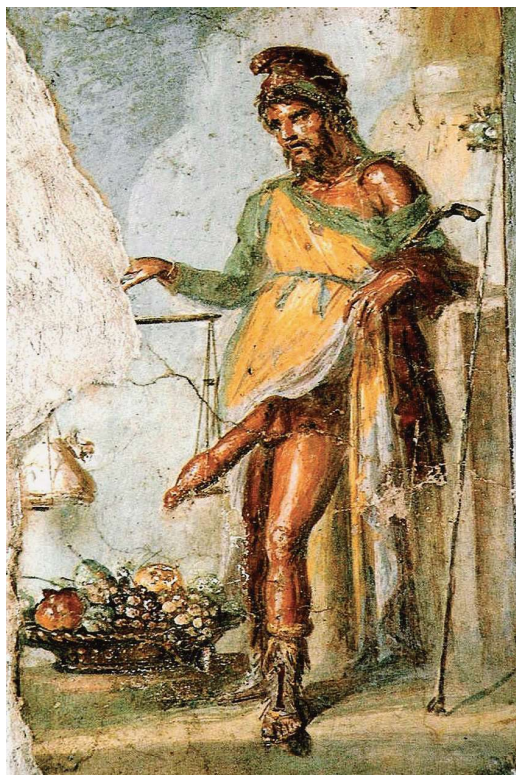


Figura 5. *Priapo* (s.I d. C.) Casa dei Vetii. Pompeya.

El caso más representativo es del dios Príapo, cuya característica principal es la de exhibir un falo desproporcionadamente grande (Figura 5)⁹⁹.

El culto al falo es conocido en muchas civilizaciones antiguas y en el caso de la grecorromana podemos observar también cómo se portaban incluso o se colocaban en determinados lugares con una clara intención apotropaica. Príapo encarnaba el culto a la fertilidad –no en vano es hijo de Afrodita– y protector de las cosechas. Se creía que podía espantar a los ladrones sodo-

⁹⁹ Una de las representaciones más conocidas es la pintura conservada en la Casa dei Vettii de Pompeya (s. I d.C.).

mizándolos. Su hipertrofia corporal hacía que se lo calificara de *ámorphos* (ἄμορφος) y, por lo tanto, de feo. De hecho, el poeta Horacio (*Sátiras* I, 8) se compadece de él, si bien es una divinidad que resulta simpática, como se desprende de las *Priapeas*, una colección anónima de tono obsceno e impúdico muy divertido¹⁰⁰.

En el mundo de los héroes también existen paradigmas de lo contrario, los antihéroes. Se los reconoce porque presentan marcas físicas de fealdad que determinan a su vez la vileza de carácter y de su personalidad.

Tersites

Dentro del bando aqueo sobresale, sin duda alguna, Tersites. Homero (*Ilíada* II, 212-221) lo presenta como un ser despreciable por su físico, sus malas artes y su cobardía:

«El único que con desmedidas palabras graznaba aún era Tersites, que en sus mientes sabía muchas y desordenadas palabras para disputar con los reyes locamente, pero no con orden, sino en lo que le parecía que a ojos de los argivos ridículo iba a ser. Era el hombre más indigno llegado al pie de Troya: era patizambo y cojo de una pierna; tenía ambos hombros encorvados y contraídos sobre el pecho y por arriba tenía una cabeza picuda, y encima una rala pelusa floreaba. Era el más odioso sobre todo para Aquiles y Ulises, a quienes solía recriminar.»

Es uno de los más indignos o feos (αἰσχιστος ἀνὴρ, *aíschistos anér*) de quien ni siquiera se conoce su linaje¹⁰¹. Parece que el adjetivo αἰσχρός (*aíschrós*) es además usado aquí por primera y única vez para la fealdad corporal marcada por la cojera, las piernas torcidas, cierta joroba, una cabeza amorfa y una importante calvicie. También se le tilda de charlatán y de arrogante

¹⁰⁰ Para un estudio de la representación de Príapo, *vid.* Olender (1983; 2000 y 2003²).

¹⁰¹ Idea repetida un poco más adelante en boca de Ulises: «Pues te aseguro que no hay otro mortal más vil que tú (χειρότερον βροτῶν ἄλλον) de cuantos junto con los Atridas vinieron al pie de Ilio» (*Ilíada* II, 248).

(*Iliada* II, 275-277) por atreverse a dar consejos al rey Agamenón y especialmente de cobarde, por intentar una sedición en contra de este. Apenas contamos con representaciones de Tersites¹⁰². Ulises lo castiga por su insolencia a bastonazos, igual que un esclavo.

Según las epopeyas cíclicas Tersites murió a causa de su maldad. Aquiles lo mató porque Tersites se burló de su amor por Pentesilea cuando esta estaba a punto de morir en los brazos del héroe. No contento con la burla, Tersites, además, arrancó los ojos de la amazona con su lanza¹⁰³. De acuerdo con Platón (*República* X, 620c), el alma de Tersites es la más despreciable de todas, equiparable a la del mono que es, sin duda, el animal más feo de todos¹⁰⁴.

El personaje de Tersites ha gozado de gran fascinación en la literatura posterior. Así podemos encontrarlo dentro del *Troilo y Crésida* (ca. 1602) de Shakespeare o del *Fausto* (1832), donde se explota su carácter cobarde y taimado. En su *Tersites* (1907) Stefan Zweig da una vuelta al argumento, presentándolo como un personaje autónomo que quiere vengarse de Aquiles por el maltrato infligido hacia él. Otras facetas de Tersites, relacionadas con su capacidad para arengar y manipular los discursos, ya se pusieron de manifiesto en la Antigüedad¹⁰⁵, pero no será hasta el siglo XIX cuando se reivindique su papel como voz crítica y opositor a lo establecido y a la tiranía del poder por parte de autores como Hegel, Nietzsche, Said o más recientemente Burke¹⁰⁶. En la actualidad, Tersites ha servido para dar nombre al trastorno dismórfico corporal (TDC) o complejo de Tersites. Se trata de una anomalía relacionada con la dismorfobia, trastorno obsesivo que consiste en una preocupación fuera de lo normal por algún defecto físico propio real o imaginado.

¹⁰² Cabe destacar una hidria de figuras rojas que retrata el momento en el que Tersites insulta a Agamenón (Ática 450-440 a.C., British Museum E196).

¹⁰³ Cf. Zimmermann (1997, 1207).

¹⁰⁴ Sobre la suprema fealdad del mono, cf. Platón (*Hippias maior* 289a). Acerca de la interpretación semántica del nombre de Tersites y el carácter del personaje, véase también Chantraine (1963).

¹⁰⁵ Cf. Luciano, *Vida de Demónax* 61.

¹⁰⁶ Cf. Burke (1966, 110).

Dolón

El correspondiente antihéroe de Tersistes en el bando troyano es Dolón, como su propio nombre indica: en griego δόλος (*dólos*) significa ‘ardid’, ‘engaño’. Es este un personaje denostado de nuevo por su cobardía y por estar dispuesto a traicionar a Héctor cuando, tras ser enviado como espía al campamento aqueo, es descubierto por Ulises y Diomedes. Homero recalca la vileza de su aspecto físico (εἶδος κακός, *eídos kakós*, *Iliada* X, 316). Como Tersites, su rostro palidece en señal de ausencia de virilidad al ser descubierto y se echa a llorar presa del pánico. Según se cuenta en la *Iliada* (X, 374-377), pertrechado con un arco y una lanza, se atavió con pieles de lobo para el cuerpo y con un gorro de piel de marta para poder camuflarse durante su misión. Una cualidad heroica como la de ser ágil –igual que Aquiles– aquí se torna negativa cuando Dolón echa a correr intentando huir como un animal acosado (*Iliada* X, 358-361). De esta guisa podemos reconocerlo desde las primeras representaciones iconográficas conservadas¹⁰⁷, avanzando a cuatro patas –en una posición ciertamente humillante– hacia el campamento contrario o siendo sorprendido por Ulises¹⁰⁸. Tenemos noticias, además, de que este episodio gozó de cierto predicamento cómico en el *Reso* de Eurípides¹⁰⁹.

Ulises

El tratamiento que Homero hace de Ulises en sus peores momentos a lo largo de la *Odisea* es digno de reseñar. A menudo, encontramos al héroe en condiciones menesterosas que le llevan a transitar puntualmente por una descripción exterior alejada de la belleza. Así, se muestra ‘terrible de ver’ (σμερδαλέος, *smerdaléos*) cuando Nausícaa lo encuentra tras su enésimo naufragio o cuando llega a Ítaca como un mendigo al que se ha avejentado en el aspecto marcando su calvicie y la deformación de su cuerpo. En sendos

¹⁰⁷ Cf. *LIMC* III, s. v. «Dolon» nº 1.

¹⁰⁸ Cf. *LIMC* III, s. v. «Dolon» nº 2.

¹⁰⁹ Ateneo (II, 100a; XI 471c-d) refiere también el título de una comedia *Dolón* atribuida a Eubulo.

contextos, Ulises vuelve a recuperar su apariencia una vez que se ha aseado debidamente si bien los dioses –más concretamente su fiel Atenea– intervienen para conferirle esa *cháris* (χάρις) o *gratia* que le hará parecerse a un dios y recobrar su bello aspecto exterior y, por ende, interior.

3.3.2. Los mortales más rematadamente feos

Esopo

Si hay dos nombres propios que destacan, de entre los mortales, por su desastrosa fisonomía esos son Esopo (s. VI a.C.) y Sócrates (470-399 a.C.)¹¹⁰. Bien es verdad que acerca del primero hay un gran desconocimiento de su biografía que no puede soslayar la sospecha de lo legendario¹¹¹, pero la sombra del personaje llevó a Himerio (*Oraciones* XIII 5), un sofista del siglo IV d.C., a considerarlo «*el hombre más feo de su época*». De acuerdo con la tradición recogida en las diferentes versiones de la *Vida de Esopo*¹¹², comparte con Sócrates el haber sido considerado uno de los hombres más sabios a pesar de la fealdad de su aspecto físico. Según los testimonios, cumplía con varios de los estereotipos indispensables para poder figurar en este elenco de hombres feos: era esclavo, bárbaro y deforme. Son pocos los retratos del fabulista¹¹³. Una de las atribuciones más famosa y simpática es una representación de mediados del siglo V a.C. de un personaje bastante deformado que parece hablar con un zorro¹¹⁴. Desde luego se trata de la *lectio faciliior*, pero

¹¹⁰ Tenemos noticias del aspecto poco favorecido o de deformaciones corporales de muchos personajes del mundo clásico más allá de los aquí citados. Se decía, por ejemplo, que los escultores tendían a disimular la «cabeza de cebolla» de Pericles poniéndole un casco (Plutarco, *Pericles* III, 3-5).

¹¹¹ Cf. Lissarrague (2000, 132-136).

¹¹² Muchos de los textos de esta obra son tardíos aunque parece haber un núcleo que remonta al siglo IV a.C.

¹¹³ Véanse los recogidos en Lissarrague (2000, 137-149).

¹¹⁴ Es una copa de figuras rojas atribuida al pintor de Bologna 417. Se conserva en los Museos Vaticanos (Museo Gregoriano Etrusco, inv. 16552).

no carece de verosimilitud dicha interpretación si, además de la fealdad de la figura, lo asociamos con la famosa fábula de la zorra y la máscara atribuida a Esopo¹¹⁵. La imperfección de la figura humana se concreta en una cabeza desmesuradamente grande con respecto al resto del cuerpo oculto bajo un manto –se decía que estaba lisiado– donde, pese a unas grandes entradas, destaca una excesiva pilosidad. Parece viejo al tener una especie de bastón¹¹⁶.

Con el paso del tiempo, de Esopo primó su desagradable aspecto exterior, características que se van a imprimir en las representaciones que se hicieron de él como un hombre jorobado, barrigudo y desproporcionado, tal y como se desprende de un conocido grabado que ilustraba las *Fábulas de Esopo* (1489) (Figura 6) o de otra ilustración realizada por F. Barlow en 1867 con la misma intención. No podemos dejar de lado el retrato que Velázquez realizó de Esopo en torno a 1638 y que está en el Museo del Prado, del que se conservan también algunas calcografías de los siglos XVIII y XIX. Una vez más, comprobamos cómo Velázquez dignifica a todos estos personajes con los cuales se había cebado la tradición: Esopo no resulta tan viejo ni tan horrible y deformado como en épocas pasadas, sino que simplemente le hace viejo, cansado y humilde.



Figura 6. Grabado. Ilustración de las *Fábulas de Esopo* (1489).

¹¹⁵ Esopo (*Fábulas*, Hausrath 27, Chambry 43, Perry 27): «Entró una zorra en el taller de un escultor y, tras revolver en todas y cada una de las cosas que allí había, se topó con una máscara de tragedia, y levantándola dijo: ¡Oh, qué cabeza, pero no tiene seso!» (Traducción de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal).

¹¹⁶ Esta, la llamada Copa de Esopo, se ha puesto en relación con un *askos* conservado en el Museo del Louvre (G610, 460-440 a.C.) donde aparece un personaje con una desproporción similar: una cabeza extremadamente grande y caricaturizada, semicalva, sobre un cuerpo de viejo casi desnudo apoyado sobre un bastón; cf. Mitchell (2015, 245-246).

Hiponacte

Según cuentan autores como Plinio el Viejo, el aspecto del poeta Hiponacte (s. VI a.C.) era proverbialmente desagradable y feo¹¹⁷ y, según Pseudo Acrón, incitaba además a la burla y a la risa¹¹⁸. A juzgar por lo que cuentan estas fuentes, Búpalo y Atenis realizaron un retrato de él que fue duramente criticado por los versos satíricos del poeta. Se dice que estos debieron de ser tan incisivos que provocaron el suicidio de ambos artistas, aunque parece ser que, en realidad, ambos autores siguieron trabajando después de este episodio¹¹⁹. De ser cierta la noticia, el retrato probablemente caricaturizaba los rasgos de Hiponacte. Lo cierto es que esta anécdota contó con bastante predicamento en época moderna, como se observa, por ejemplo, en el retrato que de Hiponacte hace Guillaume Rouillé en su libro de retratos en forma de medallas *Promptuarii Iconum Insigniorum* publicado en 1553.

Sócrates

Que Sócrates era feo es algo que ya hemos enunciado previamente. El elogio de su fealdad que Platón pone en boca de Alcibíades en el *Banquete* (125 a-b) es, a todas luces, paradigmático, pero ya indica su intención: no lo hace para burlarse de él sino para reflejar la verdad.

«A Sócrates, señores, yo intentaré elogiarlo de la siguiente manera: por medio de imágenes. Quizás él creará que es para provocar la risa, pero la imagen tendrá por objeto la verdad, no la burla. Pues en mi opinión es lo más parecido a esos silenos existentes en los talleres de escultura, que fabrican los artesanos con siringas o flautas en la mano y que, cuando se abren

¹¹⁷ Cf. Plinio el Viejo, *Historia natural* XXXVI, 12: «*Hipponacti notabilis foeditas vultus erat*».

¹¹⁸ Pseudo Acrón, *Scholia in Horatii Epodos* VI 14: «*Hic Hipponactem quendam poetam deformem pro risu pinxit*».

¹¹⁹ Plinio el Viejo (*ib.*) se muestra reacio a aceptar como histórica la noticia, pero considera que Búpalo habría negado la mano de su hija a Hiponacte (en una clara contaminación con la tradición referida a Arquíloco, a quien Licambes le negó la mano de su hija y al final padre e hija acabaron suicidándose por las crueles invectivas del poeta, cf. Horacio, *Epodos* VI).

en dos mitades, aparecen con estatuas de dioses en su interior.» (Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó)

Su fealdad es solo aparente. La comparación con la fealdad del sileno, que también encontramos en Jenofonte (*Banquete* IV, 19), es evidente, si bien las concomitancias desaparecen cuando se trasciende lo estético: del mismo modo que el sileno embelesa y seduce a los jóvenes con su flauta, así nadie es capaz de resistirse a la belleza de Sócrates cuando fascina con su palabra. Sin embargo, Sócrates no persigue la mera unión con los jóvenes, como haría el Sileno, sino que trasciende lo concupiscente por mor de la búsqueda de lo bello y de lo bueno. Así puede explicarse la referencia a las estatuas de dioses que surgen en el interior: detrás de su fealdad física se abre paso la belleza interior. La ejemplificación mediante esta comparación contribuye, como en tantos otros casos, a la potenciación de la comicidad del personaje.

En el camino que transita del idealismo al realismo se consolida la creación de retratos¹²⁰, entre ellos alguno del filósofo. Según parece, tras su muerte, Apolodoro de Falero realizó un retrato de Sócrates que quizá se identifique con la copia romana que se conserva en los Museos Vaticanos. En ella vemos cómo la imperfección se impone: una nariz chata y prominente corona un rostro viejo donde se entrevé una incipiente calvicie y cierta anchura de cara. Esta imagen coincide con otros testimonios literarios que refieren cómo Sócrates se vanagloriaba de sus ojos saltones de «*mirada taurina*»¹²¹ porque le permitían mirar de refilón¹²², de su nariz y del gran tamaño de su boca porque le servía para «*dar bocados*» y «*los besos más dulces que los de otros*»¹²³. Si, por otro lado, comparamos este y otros retratos observaremos cómo sin duda alguna presentan muchas concomitancias con algunos retratos de silenos¹²⁴.

¹²⁰ Elvira Barba (2015, 58-59).

¹²¹ Platón, *Fedón* 117b.

¹²² Jenofonte, *Banquete* IV 19.

¹²³ Jenofonte, *Banquete* V 6-7; cf. Carrasco Ferrer y Elvira Barba (2015, 184).

¹²⁴ Compárense, a título de ejemplo, el herma de Sócrates conservada en el Museo de Paul Getty de Malibú (copia romana de un original griego del s. IV a.C.) con la terracota de un sileno conservada en el Munich Antikensammlung (ss. III-I a.C.).

Se conservan, además, otros testimonios de tema escatológico (un tópico este, inagotable fuente de chiste y de risa) en los que se ven implicados Sócrates y Esopo. Podemos citar, por ejemplo, la parodia que se hace de Sócrates en las *Nubes* de Aristófanes (vv. 153 ss.) cuando Sócrates se plantea filosóficamente si los mosquitos zumban por la boca o por el trasero. En cuanto a Esopo, existe una divertida referencia en la *Vida de Esopo* (siglos I-II d.C.) a cómo, supuestamente, este personaje explicaría por qué los seres humanos tienden a examinar sus propios excrementos.

Viejos y viejas: Geras, Geropso, Las Grayas

Si algunas marcas físicas contribuyen a acentuar de manera fehaciente la imperfección del ser humano son aquellas que dejan ver el paso de los años en los cuerpos representados. Desde siempre la vejez nos recuerda nuestra vulnerabilidad, mortalidad y finitud¹²⁵. Como ya se ha señalado, Hefesto, Esopo y Sócrates, son representados a menudo como viejos. De acuerdo con Birchler (2008), los principales rasgos que permiten distinguir a las personas ancianas en la iconografía se traducen en la blancura del cabello y/o de la barba, calvicie¹²⁶, arrugas, espalda arqueada, uso de bastón y una excesiva emaciación o sobrepeso. En algunas figuraciones se detecta incluso cierta intencionalidad antiestética, sobre todo para simbolizar todas las connotaciones negativas del paso del tiempo.

La vejez cuenta con su propio correlato en la mitología griega, personificada en un anciano llamado Geras ('Vejez')¹²⁷. Su linaje ya resulta parlante: es hijo de *Nyx* ('Noche'), hermano de *Pónos* ('Cansancio') y de *Límós* ('Hambre'). Aunque carecemos de fuentes escritas que ilustren el episodio, existen

¹²⁵ Conde Moreno (2015, 193), Laes (2005), Birchler (2008; 2010) y Fuchs (2008).

¹²⁶ Recuérdese que una característica de vigorosidad y de la fuerza de los héroes y de los dioses es su larga y densa cabellera. La pilosidad está además relacionada con la sexualidad; para Aristóteles (*Historia de los animales* III, 11, 518a29-30, IX, 50, 631a30-31) y Plinio el Viejo (*Historia Natural* XI, 47) explican así la ausencia de alopecia en los eunucos y en quienes no están capacitados para mantener relaciones sexuales. Poder cortarse el cabello se asocia también con los ritos de paso y la asunción de roles masculinos dominantes (Birchle 2008).

¹²⁷ Para el personaje, véase Suder (1991).

representaciones en algunas pélices fechadas en torno al 490 a.C. donde Geras aparece con Heracles. El juego del contraste entre los dos cuerpos no puede ser más humorístico: ante un vigoroso joven y fuerte Heracles –que a veces agradece a Geras con su porra– surge un cuerpecillo mucho más pequeño en proporción, debilucho, deformado en diferentes partes de la espalda, completamente calvo, desnudo con los genitales caídos y apoyado en un bastón¹²⁸.

Poco se sabe de las Grayas o ‘Las Viejas’, tres hermanas (Enio, Pefredo y Dino), las cuales nacieron ya ancianas. Podrían considerarse el contrapunto femenino de Geras. Vivían en el extremo occidental del mundo, lejos de lo racional y conocido donde la luz nunca llega. Su aspecto viejo y desagradable se intensificaba porque las tres disponían de un único ojo y un único diente, cuyo uso y disfrute compartían entre ellas. Son divinidades preolímpicas como sus hermanas las Gorgonas a quienes protegían custodiando el camino que conducía hasta ellas. No se han conservado muchos testimonios escritos o iconográficos de las Grayas, que nos son conocidas, sobre todo, gracias a su intervención en la historia de Perseo. Según la versión mejor conocida, Perseo logró arrebatárselas su único ojo y sumirlas en un profundo sueño para poder llegar así a encontrar a la gorgona Medusa. Apenas contamos con representaciones de las Grayas, quizá en un fragmento de una cratera de figuras rojas conservada en el Museo Arqueológico de Delos (Beazley Archive n. 214261) podría aparecer una de ellas junto a Perseo.

Junto a estos personajes mitológicos, existen otras figuraciones de viejos y de viejas anónimos o menos conocidos. Es paradigmático el personaje de Geropso, la nodriza de Heracles a quien acompaña, pertrechada de una lira, en un escifo de *ca.* 460 a.C.¹²⁹. Conocemos el nombre del personaje porque este aparece detrás de su cabeza¹³⁰. Su formación puede ponerse en relación con la palabra ‘vejez’ en griego τὸ γῆρας (*tò géras*) y con la glosa de Hesiquio γηρωπίζομαι (*geropízomai*), un verbo compuesto que puede entenderse como

¹²⁸ Cf. *LIMC* IV, s. v. «Geras».

¹²⁹ Escifo ático de figuras rojas del Pintor de Pistóxenos (cuya firma también aparece), Kunstsammlungen, Staatliches Museum, Schwerin, n. inventario 708. Cf. *LIMC* IV, s. v. «Herakles» 1666.

¹³⁰ En alfabeto local ático <ΓΕΡΟΦΣΟ>.

‘verse viejo’ que el lexicógrafo asocia con *γεροντεύομαι* (*gerontéuomai*)¹³¹. Geropso reúne varias características: además de ser una mujer muy poco agradada, con un bastón, arrugas¹³², pocos dientes, cabello ralo y ligeramente encorvada, es una esclava tracia, como dejan ver sus tatuajes. Podríamos decir que lo tiene todo para ser considerada rematadamente fea.

Han llegado hasta nosotros otras representaciones de cuerpos desnudos de mujeres ancianas que no dejan de ser otra cosa que prostitutas en un contexto simposíaco. Como cabe esperar, sus proporciones están especialmente deformadas, con rostros avejentados y con senos y vientres caídos¹³³. Este modelo se repite en figurillas de arcilla del siglo IV a.C. que circularon por todo el mundo griego y que se han considerado predecesoras del llamado tipo Baubo (el personaje mitológico que acogió a Deméter en Eleusis), y que gozó de gran popularidad en época helenística¹³⁴. De acuerdo con la tradición, Baubo consiguió hacer reír a Deméter cuando esta, desolada por la infructuosa búsqueda de su hija Perséfone, llegó a Eleusis. La deformidad grotesca de las Baubo, con sus cuerpos desnudos y unos atributos sexuales muy marcados, tiene una finalidad apotropaica ya que consigue alejar el dolor de la mujer debido a la risa que provoca su cuerpo viejo tan exageradamente pronunciado.

En el mundo romano la importancia del retrato realista dio paso a soberbias representaciones de personas ancianas y de mujeres, especialmente en época imperial¹³⁵. El tema es demasiado extenso como para desarrollarlo en estas páginas, si bien conviene retener que la vejez es tratada de manera despectiva y estereotipada en las fuentes¹³⁶. En el caso de las mujeres viejas, la

¹³¹ Hesiquio *γηρωπίζεται· γεροντεύεται*. Con dudas el *DGEs. v.* «γηρωπίζομαι» traduce por ‘alcanzar una edad venerable’.

¹³² A propósito de la presencia de arrugas en las mujeres, podemos citar los conocidos fragmentos de Arquíloco (fr. 188 West) o de Anacreonte (fr. 432a-b Page).

¹³³ Véase por ejemplo la copa ática de figuras rojas atribuida al pintor Phintias, ca.510-500 a.C., conservado en el Museo J. Paul Getty de Malibú (n. inventario 80.AE.31). Véase Sutton (2000).

¹³⁴ Cf. Ballet y Jeammet (2011, 46-47, 57 figuras 3 y 4).

¹³⁵ Parkin (2003), Voelke-Visgardi (2004) y Laes (2005).

¹³⁶ Parkin (2003, 81-84, 89).

comedia, ya desde Menandro y Plauto, las estigmatiza y crea personajes cómicos y caricaturescos: son poco agraciadas, cotorras, entrometidas, malas esposas borrachas, licenciosas, alcahuetas, etc. De ser cierto el testimonio del gramático Pólux (IV, 133-154), habrían existido tres máscaras cómicas con las que representar tres personajes distintos, la vieja delgada llamada *loba*, la gorda y la guardiana, caracterizada como delgada y chillona¹³⁷.

Caricaturas

La incorporación de lo real y de lo cotidiano a las descripciones literarias o artísticas de dioses, héroes o de personajes corrientes contribuyó a que el retrato cobrara ciertos tintes caricaturescos. Se tiende a pensar que lo que podría identificarse con las primeras caricaturas nació en Grecia en el siglo VI a.C. con la representación, de un lado, de los llamados *comastas* o bebedores y, de otro, con retratos burlescos y satíricos como en el caso ya comentado de Hiponacte¹³⁸. Los *comastas* aparecen en la cerámica corintia de este siglo y cobraron gran difusión en vasos cerámicos de otras zonas griegas. Encarnan desenfadados personajes que danzan o ruedan por el suelo probablemente tras algún exceso durante el simposio. Han de contextualizarse dentro del mundo dionisiaco donde el humor tenía plena cabida. Parece, además, que los sátiros son herederos directos de estos *comastas*: su fealdad se expresa a través de la desproporción de sus facciones humanas (caras regordetas, narices chatas, semi-calvos, etc.) y de su hibridación con un cuerpo de macho cabrío o de caballo. No debe olvidarse, por otro lado, que el denominado drama satírico ateniense debe ponerse en relación con Dioniso y con la expresión de lo grotesco, del mismo modo que la comedia constituyó una fuente inagotable de risa basada en la representación deformada y exagerada de caracteres y de cuerpos¹³⁹.

¹³⁷ Pólux menciona también cuatro máscaras trágicas, la de la vieja de cabello largo y cano, la libre y dos tipos de sirvientas.

¹³⁸ Carrasco Ferrer y Elvira Barba (2015, 177 ss.) y Elvira Barba (2015, 40-42).

¹³⁹ Acerca de la representación de los cuerpos en la comedia, remitimos a modo de introducción a Foley (2000).

La fealdad e incluso lo grotesco y lo obsceno –entendidos como una deformación de la realidad– pueden generar desagrado y repulsión, pero, explotados en clave paródica y humorística, pueden producir lo contrario, la risa y la empatía¹⁴⁰. Así, gracias al gran repertorio iconográfico de los vasos griegos podemos reconocer simpáticos personajes que replantean escenas cotidianas en clave humorística¹⁴¹. No en vano Aristóteles (*Poética* 1449a, 32-37) definía lo cómico como parte de lo feo:

«La comedia es, como hemos dicho, mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible (τὸ γελοῖον), que es parte de lo feo (τοῦ αἰσχροῦ μέρους); pues lo risible (τὸ γελοῖον) es un defecto (ἀμάρτημα) y una fealdad (αἴσχος) sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica (τὸ γελοῖον πρόσωπον) es algo feo (αἰσχρός) y retorcido sin dolor.»

Son de especial interés algunos conjuntos de vasos donde se distorsiona la realidad y se explota lo feo y la llamada caricatura legendaria o mitológica como un recurso cómico de cierta narratividad que añade cierta ironía a la plasmación de los mitos¹⁴². Como señala Martín Conde (2015, 196), «lo feo llega a funcionar como un verdadero lenguaje iconográfico. Así, es interesante reseñar la existencia de algunos conjuntos de vasos limitados en el tiempo y en el espacio que hacen de lo feo un sistema de representación». En las divertidas hidrias procedentes de Caere, en Etruria, (s. VI a.C.), podemos encontrar a un horrible Alcioneo que se enfrenta a Heracles, a Euristeo escondiéndose en una tinaja cuando ve aparecer a Heracles con Cerbero, o a este héroe, imponente, aplastando a unos egipcios enclenques junto con otras escenas míticas de carácter desenfadado¹⁴³. En el llamado Grupo de Wide (siglos V-IV a.C.) de Corinto figuran dioses con formas humanoides y otros personajes

¹⁴⁰ Eco (2007a, 279). Sobre los orígenes del humor visual en los vasos cerámicos, véase Mitchell (2008; 2009).

¹⁴¹ Para la representación de lo grotesco en época helenística y romana, véase Ballet y Jeammet (2011).

¹⁴² Carrasco Ferrer y Elvira Barba (2015, 180), Elvira Barba (2015, 59-60).

¹⁴³ Boardman (1998, 221-222, 248-255, figuras 494-499).

de marcada fealdad¹⁴⁴, como la conocida escena de un muy desfavorecido Edipo, con una prominente frente y un enorme falo, que se masturba sobre una diminuta esfinge¹⁴⁵.

Extremadamente humorísticos son los vasos cabirios (siglos V y IV a.C.)¹⁴⁶ y los vasos fíacos, procedentes del sur de Italia¹⁴⁷. Nos centraremos en los primeros, procedentes del santuario de las divinidades locales de Tebas, los Cabiros. Aunque se trata de divinidades poco conocidas y veneradas asimismo en Lemnos y en Samotracia, se sabe que el Cabiro mayor debe identificarse con Dioniso y el menor con un niño. El origen de estos vasos debe, por tanto, ponerse en relación con lo dionisiaco y lo simposiaco; de ahí su carácter alegre, mordaz y humorístico. Además de la representación de los Cabiros en los vasos, acompañados por un cortejo digno de ellos¹⁴⁸, y de otros motivos populares (como el ogro que asusta a unos niños¹⁴⁹) o escenas cotidianas (una escena de procesión matrimonial sobre un carro tirado por burros itifálicos¹⁵⁰), podemos encontrar divertidísimas parodias de episodios míticos donde los trazos se simplifican y se exageran los rasgos. De entre los más conocidos son los vasos que parecen representar a Ulises de manera grotesca, como el célebre escifo en el que aparece en dos escenas¹⁵¹. En la segunda, Circe intenta darle su bebedizo mientras él, desnudo y con una barriga prominente, se retira hacia atrás. En la otra se ve a Ulises huyendo de

¹⁴⁴ Boardman (1998, 257-260).

¹⁴⁵ *Ca.* 375-350 a.C., Oxford, Ashmolean Museum; *cf.* Boardman (1998, 260, figura 505).

¹⁴⁶ Boardman (1998, 507-511) y sobre todo Mitchell (2015, 235-279).

¹⁴⁷ Elvira Barba (2015, 59).

¹⁴⁸ Es representativo el cántaro conservado en Atenas (Museo Arqueológico Nacional, 10426, 450-375 a.C.) donde sendas divinidades no presentan el aspecto caricaturesco de sus acompañantes; véase también la divertidísima escena simposiaca que se conserva en el Staatliche Museen de Berlín inv. 3286 (450-375 a.C.).

¹⁴⁹ Este escifo (Metropolitan Museum, 1971.11.1, *ca.* 350 a.C.) podría representar por el otro lado el juicio de Paris con tres mujeres absolutamente deformadas están ante un hombre recostado que porta una corona; *cf.* Mitchell (2015, 270-271).

¹⁵⁰ Museo Arqueológico Nacional de Atenas, in. 424 (450-375 a.C.), atribuido al pintor de los Mistes. Mitchell (2015, 260-269) recoge escenas simposiacas, agonísticas, cinegéticas, religiosas, hogareñas, etc.

¹⁵¹ *Cf.* Mitchell (2015, 272-274).

ella corriendo sobre el mar¹⁵²; sus nalgas y su tripa están considerablemente exageradas y sus flácidos genitales llegan a tocar las ánforas sobre las que se apoyan sus pies. Todos los personajes tienen ojos saltones.

En los vasos cabiros podemos encontrar otro tipo de representaciones paródicas e hilarantes de episodios mitológicos (panhelénicos o locales)¹⁵³ o de bárbaros y esclavos de formas grotescas y estereotipadas. Entre ellos sobresalen los pigmeos identificados con figuras de enanos barbudos, deformes y muy cómicos –con tamaño de un puño o *pygmé* (πυγμή)¹⁵⁴– con miembros viriles muy desarrollados y flácidos. Representan lo antiheroico de modo que, cuando los vemos armados, cazando o luchando con grullas, resultan todavía más jocosos. Son también reveladores los esclavos africanos, con una deliberada distorsión de cuerpos y de formas que inciden en cierta deformidad étnica¹⁵⁵.

De la caricaturización de personajes cotidianos, muchas veces anónimos, tenemos constancia desde el siglo VI a.C., ya sea por noticias indirectas como la referida a propósito del retrato de Hiponacte que hicieron Búpalo y Atenis, ya sea por algunos testimonios iconográficos¹⁵⁶. Entre otros, podemos mencionar la divertida escena de palestra atribuida al pintor Feidipo (*ca.* 510.) en la cual, junto a unos esbeltos jóvenes entrenándose, encontramos a un obeso personaje que llama la atención por sus formas¹⁵⁷. La impronta de la comedia y del drama satírico es evidente en estas figuras caricaturizadas, sobre todo a partir del siglo V a.C. Además del ejemplo ya aludido del supuesto retrato de Esopo, sabemos de un pintor llamado Pauson

¹⁵² *Ca.* 450-375 a.C., Oxford, Ashmolean Museum, G249 (V262).

¹⁵³ Entre los mitos primeros encontramos alusiones a Belerofonte y la quimera, el juicio de Paris, la caída de Troya, a Peleo, Aquiles y Quirón, Odiseo, etc. (Mitchell, 2015, 269-274), y entre los segundos, representaciones de Cadmo, asustado ante una enorme serpiente, o Céfalo (Mitchell, 2015, 274-276).

¹⁵⁴ *Cf.* Hesíodo, *Fragmentos* 17-18 Merkelbach-West.

¹⁵⁵ Para los pigmeos, remitimos a Dasen (1994) y para los esclavos africanos a Mitchell (2015, 263-265). Para las deformidades asociadas a grupos étnicos, véanse Walsh (2009) y Garland (1995; 2016).

¹⁵⁶ Carrasco Ferrer y Elvira Barba (2015, 180-184).

¹⁵⁷ *Kylix* ático, Vulci, *ca.* 510, British Museum.

que cosechó mala fama por sus retratos caricaturizados¹⁵⁸. Pese a la ausencia de testimonios, el interés por lo satírico y lo burlesco se desprende de la existencia de máscaras cómicas de gente conocida y de noticias como la que se transmite del pintor Zeuxis, de quien se dice que se acabó muriendo de la risa al contemplar su cuadro de una vieja.

El valor de lo caricaturesco se continúa desarrollando en época helenística, dentro de las grandes artes, pero también en las pequeñas estatuillas de arcilla que representan a personajes de condición humilde y en otras figurillas teatrales de la comedia media y nueva¹⁵⁹.

3.3.3. La fealdad de los seres híbridos y los *prodigia*

De difícil clasificación resultan los seres híbridos que pueblan el imaginario griego desde la creación del cosmos hasta la Antigüedad tardía. Se trata de criaturas que no pueden identificarse con dioses, hombres o animales. Es este carácter mixto, que no solo se aleja de la perfección y de la unidad, sino que además mezcla elementos dando lugar a la deformación de lo natural, se considera algo más que simplemente feo: se trata de algo *δεινός* (*deinós*) ‘terrible’, pero en una doble acepción: negativo cuando algo produce rechazo porque inspira terror, pero positivo por la atracción que ejerce aquello que se sale de la norma y que nos resulta irresistible, admirable¹⁶⁰. Estos seres híbridos pueden simbolizar las fuerzas naturales menos controlables. Algunos se relacionan con la explicación de la organización del bien y del mal (o del caos y el orden) en la mentalidad antigua, pero también se identifican con explicaciones etiológicas que trataban de encontrar un origen mítico a muchos de los peligros naturales que acechaban al ser humano.

¹⁵⁸ Es nombrado por Aristófanes (*Acarnienses* 854) y probablemente por Aristóteles, como ya se ha visto (§3.2), cuando compara la peor calidad de su ejecución con la idealizada de Polignoto y la realista de Dionisio). Para otras noticias sobre el pintor, cf. Carrasco Ferrer y Elvira Barba (2015, 183).

¹⁵⁹ Ballet y Jeammet (2011, 44-48).

¹⁶⁰ Cf. *DGE s. v.*; véase Eco (2007a, 34-41).

Aunque el elenco de criaturas monstruosas y fantásticas es inagotable dentro de la tradición grecolatina¹⁶¹, bastará aquí con mencionar someramente algunos de los seres más horripilantemente feos, paradigmas de seres terribles y temibles. En el ideario común revolotea el aspecto fiero de Cíclopes (como el Polifemo de la *Odisea*) –pese a la humanización que Velázquez hace de ellos (§1.1)– o de los centauros. Ya se ha hecho referencia a seres como los sátiros o silenos, término de comparación de la fealdad de Sócrates (cf. §3.3.2).

En el mundo femenino contamos con seres monstruosos, como las Harpías¹⁶² o las Erinias, también conocidas como Furias, de quienes el Museo del Prado conserva en sus almacenes un soberbio relieve, *Clitemnestra despierta a las Erinias* (siglos I-II d.C.); paradójicamente, Clitemnestra aparece como una vieja feúcha y las Erinias como unas bellas jóvenes en posiciones sensuales (Figura 7).

No podemos dejar de mencionar el terror que infundían las esfinges, como la que se apostó a la entrada de Tebas; las temibles sirenas, esos seres con cuerpo de pájaro y cabeza de mujer; las Gorgonas¹⁶³ u otros monstruos como Quimera, Hidra o Escila y Caribdis.

Esta fascinación que imprimía lo *terrible* en el mundo clásico lleva aparejado el interés por los portentos o prodigios, es decir, por los sucesos maravillosos y sobrenaturales que se interpretaban a su vez como presagios de algún mal o desgracia por llegar¹⁶⁴. De hecho, ya desde la época helenística surgió la llamada literatura paradoxográfica destinada a relatar los sucesos y fenómenos anómalos e inexplicables que se producían dentro del mun-

¹⁶¹ Para los seres híbridos, cf. Bryce Echenique (1998), Bernabé Pajares *et alii* (2012, eds.) y Hernández de la Fuente (2017, 77-94).

¹⁶² Contamos con representaciones modernas de las Harpías en los fondos del Prado: el boceto de *La persecución de las Harpías* de Rubens (1636-1637), transformado en cuadro por Quellinus (1636-1638).

¹⁶³ Representativa de la imagen tradicional de Medusa es la escultura homónima Medusa (XVII-XVIII) que se conserva en el Museo del Prado.

¹⁶⁴ Es conocido el *Libro de los prodigios* (*Liber prodigiorum*) de Julio Obsecuente (IV d.C.) donde se recogen los sucesos extraordinarios acaecidos en la Roma de mediados del siglo III a.C. al s. I a.C.



Figura 7. Relieve, *Clitemnestra despierta a las Erinias* (siglos I-II d.C.) Museo del Prado.

do natural. Esta estela se continuó en autores latinos como Varrón o Cicerón, quienes compusieron obras hoy perdidas denominadas *admiranda* ('hechos portentosos'). Asimismo, Plinio el Viejo (s. I d.C.), en su *Historia Natural*, o Luciano de Samosata (s. II d.C.), en sus *Relatos verídicos*, dan cuenta de numerosos seres maravillosos que después alimentaron la imaginación de numerosos autores. La posterioridad también se ha deleitado con la recreación de estas manifestaciones de lo horrendo, pero algunos autores como Clemente de Alejandría (150-215 d.C.) o Isidoro de Sevilla (570-636 d.C.) atacaron la mitología pagana centrándose en desacreditar estas criaturas horrendas y monstruosas. Sin duda, estas divinidades paganas son consideradas feas¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Cf. Clemente de Alejandría, *Protréptico* 61; Isidoro de Sevilla, *Etimologías* XI 3.

III. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas el lector habrá podido observar cómo lo bello y lo feo son dos conceptos antitéticos necesariamente complementarios. Con ellos pretendemos definir, objetiva y subjetivamente, aquello que percibimos y que codificamos dentro de unos modelos estéticos o antiestéticos influidos por el contexto en el que se generan. Para poder enriquecer nuestra aproximación al mundo clásico, nos hemos detenido a examinar qué se entiende por algo estéticamente agradable o antiestéticamente desagradable, intentando trazar unas líneas evolutivas que permitan ver que no podemos reducir a binomios simplistas algo tan desbordante como el arte clásico. Así, no podemos sino admirarnos de la belleza –a veces muy fea, por qué no– que destila el pensamiento clásico y su proyección en las diferentes manifestaciones artísticas que se nos han legado, igual que hicieron Velázquez y tantos otros artistas. De acuerdo con unas nuevas claves personales de interpretación y de recontextualización del objeto representado, nuestro pintor a su vez cuestionó y replanteó los cánones estéticos de lo considerado tradicionalmente bello o no-bello. El arte entendido en estos términos no hace sino insistir en su capacidad para provocar reacciones en nosotros, los receptores, y generar un juicio estético.

Este largo recorrido por un museo como el del Prado nos ha permitido adentrarnos en la seminal y lúcida visión de los autores grecolatinos acerca de la belleza y de la fealdad. No podemos cerrar pues este trabajo sin reiterar nuestra felicitación por tan importante y significativa efeméride artística, en primer lugar, al Museo del Prado y, en segundo lugar, a la Sociedad Española de Estudios Clásicos de Madrid por haber tenido el acierto de organizar este Ciclo de Conferencias como contribución a la conmemoración de estos *fasti*.

Bibliografía

Adorno, T. W. «Sulle categorie del brutto, del bello e della tecnica», en *Teoria estetica*, Turín, Einaudi, 1975.

- Andrés, R. *et al.*, *Historia de la belleza: de Fidias a Picasso*, Barcelona, Círculo de Lectores; Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2015.
- Ariès, Ph. *et alii*, *Historia de la vida privada. Imperio romano y antigüedad tardía*, Madrid, Taurus Ediciones, 1991.
- Arroyo de la Fuente, A., *Vida cotidiana en la Roma de los Césares*, Madrid, Editorial Aldebarán, 1999.
- Aterido Fernández, A. *et alii* (eds.), *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, D.L., 2007.
- Avial Chicharro, L., *Breve historia de la vida cotidiana del Imperio romano. Costumbres, cultura y tradiciones*, Madrid, Ediciones Nowtilus, S.L., 2018.
- Baumgarten, A. G., *Aesthetica*, 2 vols., Francofurti, Trajecti cis Viadrum, 1750-1758.
- Ballet, P. y Jeammet, V., «Petite plastique, grands maux. Les ‘grotesques’ en Méditerranée aux époques hellénistique et romaine», en L. Bodiou, V. Mehl y M. Soria (eds.), *Corps outragés, corps ravagés de l'Antiquité au Moyen âge*, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, 39-82.
- Beekes R. S. P., *Etymological Dictionary of Greek*, 2010, Leyden – Boston.
- Benediktson, D. T., *Literature and the visual arts in ancient Greece and Rome*, Norman, OK: University of Oklahoma Press, 2000.
- Bernabé Pajares, A., *Fragmentos presocráticos. Edición bilingüe de los textos, selección de testimonios y notas de Alberto Bernabé*, Madrid, Abada Editores, 2019.
- Bernabé Pajares *et alii* (eds.), *Seres híbridos en la mitología griega*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012.
- Birchler, E.P., «Vieillards et vieilles femmes en Grèce archaïque: de la calvitie et des rides», en V. Dasen y J. Wilgoux (eds.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 61-72. <https://books.openedition.org/pur/5420>
- , *L'iconographie de la vieillesse en Grèce archaïque : une contribution à l'étude du grand âge dans l'Antiquité*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2010.
- Bloom, H., *The Western Canon*, London, Papemac, 1994.
- Boardman, J., *Early Greek Vase Painting*, New York, Thames and Hudson, 1998.

- Bodei, R., *Le forme del bello*, Bolonia, Il Mulino, 1995.
- Boileau, N., *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, Paris, Chez Denis Thierry, 1674.
- Bosanquet, B., *A History of Aesthetics*, Londres, S. Sonnenschein & Co., 1892.
- Bremmer, J. N. y Roodenburg, H., *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*, Cambridge – Oxford, Polity Press – Blackwell Publishing, 1997 [Reimpreso en 2005, Cambridge – Malden, Polity Press].
- Brown, J., *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Bryce Echenique, A. *et alii*, *Sirenas, monstruos y leyendas (Bestiario marítimo)*, Colección Los Narradores y el Mar, Madrid, Sociedad Estatal Lisboa 98, 1998.
- Burke, K., *Language as symbolic action: essays on life, literature, and method*, Berkeley, University of California Press, 1966.
- Bychkov, O. y Sheppard, A. (eds.), *Greek and Roman Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Calabrese, O., «Prefazione a Rosenkranz», en *Estetica del brutto*, Milán, Olivares, 1994.
- Calvo Serraller, F., «¿Existe un arte sin belleza?» en R. Andrés, L. Azcue Brea *et al.* (eds.), *Historia de la belleza: de Fidias a Picasso*, Barcelona, 2015, 11-29.
- Carcopino, J., *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001.
- Carrasco Ferrer, M. y Elvira Barba, M. A., «La imparable ascensión de la caricatura griega», en C. Sánchez Fernández e I. Escobar (eds.), *Dioses, héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2015, 177-186.
- Castelli, E., *Il demoniaco nell'arte*, Milán-Florenia, Electa, 1952.
- Chantraine, P., «À propos de Thersite», *L'Antiquité Classique* 32, 1963, 18-27.
- Chantraine, P. *et alii*, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, nouvelle édition. Avec, en supplément, les *Chroniques d'étymologie grecque* (1-10) / rassemblées par A. Blanc, Ch. de Lamberterie et J.-L. Perpillou, Paris, 2009.
- Cicala, D. E., «La representación verbal y visual de la belleza y la fealdad en dos ensayos editados por Umberto Eco», *Zibaldone. Estudios italianos* 3.2, 2015, 25-33.

- Croon, J. H., *Enciclopedia de la antigüedad clásica*, Madrid, Afrodisio Aguado, S.A. Editores, 1967.
- Dasen, V., s. v. Pygmaioi, *Lexicum Iconographicum Mythologiae Classicae* VII, Zurich, Artemis Verlag, 1994, 594-601.
- Davies, S., Higgins, K. M., Hopkins, R., Stecker, R., y Cooper, D. E. (eds.), *A Companion to Aesthetics*, Chichester (U.K.) – Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2009².
- De Clercq, R., «Beauty», en B. Gaut y D. Lopes (eds.), *The Routledge companion to aesthetics*, London – New York, Routledge, 2013³, 299-308.
- Destrée, P. y Murray, P., 'Introduction', en P. Destrée and P. Murray (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2015, 1-13.
- Destrée, P., y Murray, P., (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2015.
- Destrée, P., y Talon-Hugon, C., (eds.), *Le Bien et le Beau. Perspectives Historiques: De Platon à la philosophie américaine contemporaine*, Nice, Éditions ovidia, 2012.
- DGE = Adrados, F.R. y colaboradores, *Diccionario Griego-Español*, Madrid, CSIC, 1980 –.
- Eco, U. *Historia de la fealdad*, Barcelona Lumen, 2007a [traducción M. Pons Irazzábal].
- , *Storia della brutezza*, Bompiani, Milán, 2007b.
- , *Historia de la belleza*, Barcelona Lumen, 2004a [traducción M. Pons Irazzábal].
- , *Storia della bellezza*, Bompiani, Milán, 2004b.
- , Estética y teoría de la información, 1972, cit. por Omar Calabrese: El lenguaje del arte, Bs As., Paidós, 1987.
- , «Brutto», en *Enciclopedia Filosofica*, Florencia, Sansoni, 1968.
- Elvira Barba, M. A. «Belleza y fealdad en la Grecia clásica», en R. Andrés, L. Azcue Brea et alii (eds.), *Historia de la belleza: de Fidias a Picasso*, Barcelona, Círculo de Lectores; Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, D.L., 2015, 31-60.
- , *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2013a.
- , *Manual de arte griego: obras y artistas de la antigua Grecia*, Madrid, Sílex, 2013b.

- , *La escultura clásica en el Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura. Museo del Prado, 1997.
- , *Arte Clásico*, Madrid, 1996.
- Elvira Barba, M. A. y Carrasco Ferrer, M. *Los mitos en el Museo del Prado*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2018.
- Elvira Barba, M. A. y Schröder, St., *Bajo el signo de Fortuna: esculturas clásicas del Museo del Prado: Salamanca, Acuartelamiento General Arroquia, 27 de abril-22 de mayo*, Salamanca, 1999.
- Elvira Barba, M. A. *et alii*, *Guía Escultura clásica Museo del Prado*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1999.
- Eslava Galán, J., *Roma de los Césares*, Barcelona, Planeta, 1989.
- Etienne, R., *La vida cotidiana en Pompeya*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1992.
- , *Pompeya, la ciudad bajo las cenizas*, Madrid, Aguilar, S.A. de Ediciones, 1990.
- Fernández, A., *Dioses y mitos: una aproximación literaria a la pintura mitológica del Museo del Prado*, Madrid, Ediciones La Librería, D.L., 1998.
- Foley, H. P., «The Comic Body in Greek Art and Drama», en B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden – Boston – Colonia, Brill, 2000, 275-312.
- Fuchs, M., «Petite vieille ou noble dame: portraits de femmes âgées sous l'Empire romain», en V. Dasen y J. Wilgoux, *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 73-89. <https://books.openedition.org/pur/5422>
- Gagnebin, M., *Fascination de la laideur*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.
- Garland, R., «The invention and application of racial deformity», en R. F. Kennedy y M. Jones-Lewis (eds.), *The Routledge Handbook of Identity and the Environment in the Classical and Medieval Worlds*, London – New York, Routledge, 2016, 59-75.
- , *The Eye of the Beholder: Deformity and Disability in the Graeco-Roman World*, Ithaca, 1995.
- Gaut, B., y Lopes, D. (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London – New York, Routledge, 2013³.
- Ghul, E. y Koner, W., *Los romanos. Su vida y costumbres*, Madrid, Edimat Libros, 2002.

- Girod, V. *et alii*, *Mujeres de Roma. Seductoras, maternales, excesivas*, Barcelona, Colecciones del Museo del Louvre. Obra Social «La Caixa», 2015.
- Grassi, E., *Arte como antiarte: ensayo sobre la teoría de lo bello en el mundo antiguo*, Barcelona, Anthropos, 2016.
- Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1981.
- Haldane, J., «Plotinus», en S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker y D. E. Cooper (eds.), *A companion to aesthetics*, Chichester (U.K.) – Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2nd ed., 2009², 474-475.
- Halliwell, S., «Aesthetics in Antiquity», en S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker y D. E. Cooper (eds.), *A companion to aesthetics*, Chichester (U.K.) – Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2nd ed., 2009^{2a}, 10-21.
- , «Aristotle», en S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker y D. E. Cooper (eds.), *A companion to aesthetics*, Chichester (U.K.) – Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2009^{2b}, 147.
- , «Plato», en S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker y D. E. Cooper (eds.), *A companion to aesthetics*, Chichester (U.K.) – Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2nd ed., 2009^{2c}, 472-474.
- , *Between ecstasy and truth: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*, Oxford, Oxford University, 2011.
- Hermay, A. y Jacquemin, A., *s. v. Hephaistos*, *Lexicum Iconographicum Mythologiae Classicae IV*, Zurich, Artemis Verlag, 1994, 627-654.
- Hernández de la Fuente, D., *Mitología Clásica*, Madrid, Alianza Editorial, 2015.
- Janaway, Ch. «Plato», en B. Gaut y D. Lopes (eds.), *The Routledge companion to aesthetics*, London – New York, Routledge, 2013³, 3-12.
- , *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Jenkins, I., *La Vida Cotidiana en Grecia y Roma*, Madrid, Akal, 1998.
- Jenkins, I. y Turner, V., *La belleza del cuerpo. Arte y pensamiento en la Grecia Antigua*. The British Museum, Museo Arqueológico de Alicante (MARQ), 2009.
- Johnston, H. W., *La vida en la antigua Roma*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- Konstan, D. *Beauty: the fortunes of an ancient Greek idea*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2014.

- Krestovski, L., *La laideur dans l'art à travers les âges*, Paris, Éditions du Seuil, 1947.
- Laes, Ch., «À la recherche de la vieillesse dans l'Antiquité gréco-romaine», *L'Antiquité Classique*, 74, 2005, 243-255.
- Lalo, Ch., «La laideur», en *Notions d'Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.
- Lanérès, N., «L'Harpax de Thérapné ou le digamma d'Hélène», en M. B. Hatzopoulos (dir.), *ΦΩΝΗΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡ ΕΘΝΙΚΟΣ. Actes du Ve Congrès international de dialectologie grecque (Athènes, 28-30 septembre 2006)*, Athènes, 2007, 236-269.
- Lee, V., *Beauty and Ugliness*, London, Lane, 1912.
- Legrand, M.-D. y Picciola, L. (eds.), *Propos sur les muses et la laideur I. Figurations et défigurations de la beauté (d'Homère aux écrivains des Lumières)*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2001.
- Lessing, G. E., *Laokoon, oder, Ueber die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin, Christian Friedrich Voss, 1766.
- Levinson, J. (Ed.). (2003). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford University Press.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich – München, Artemis Verlag 1981-2009.
- Lissarrague, F., «Aesop, Between Man and Beast: Ancient Portraits and Illustrations», en B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden – Boston – Colonia, Brill, 2000, 132-149.
- López Torrijos, R., *Mitología e Historia en las obras maestras del Prado*, Londres, Scala Books, 1998.
- Mitchell, A.G., «Humour in Greek vase painting», *Revue archéologique* 1, 2004, 3-32. <https://www.cairn.info/revue-archeologique-2004-1-page-3.htm#>
- Mitchell, A. G., *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Moreno Conde, M. «Entre la risa y el rechazo: construir la fealdad en la antigua Grecia», en C. Sánchez Fernández e I. Escobar (eds.), *Dioses, héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2015, 187-200.

- Olender, M. «Priape, le mal taillé», en Ch. Malamoud y J.P. Vernant (eds.), *Corps des dieux*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 2003², 519-539.
- , «La laideur d'un dieu», en J.-L. Jamard, E. Terray y M. Xanthakou (dir.), *Substance. Textes pour Françoise Héritier*, Paris, Fayard, 2000.
- , «L'enfant Priape et son Phallus», en J. Caïn y A. de Mijolla (eds.), *Souffrance, plaisir et pensée*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, 141-164.
- Olsen, S. H., «Canon», en S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker y D. E. Cooper (eds.), *A companion to aesthetics*, Chichester (U.K.) - Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2nd ed., 2009², 179-182.
- Onieva, J. A., *La mitología en el museo del Prado*, Madrid, Offo, 1972.
- Paoli, U. E., *Urbs. La vida en la Roma antigua*, Barcelona, Editorial Iberia, 1981.
- Pappas, N. «Aristotle», en B. Gaut y D. Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London - New York, Routledge, 2013³, 13-24.
- , «Plato's Aesthetics», *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2008. Obtenido de <https://seop.illc.uva.nl/entries/plato-aesthetics/> [consultado en 09/0/2020].
- Paquet, D., *La historia de la belleza*, colección Biblioteca de bolsillo CLAVES (nº 15), Grupo Zeta, 1998.
- Parkin, T. G., *Old Age in the Roman World. A Cultural and Social History*, Baltimore - London, The Johns Hopkins University Press, 2003.
- Peponi, A.-E., *Frontiers of Pleasure: Models of the Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought*, New York, Oxford University Press, 2012.
- Piqueux, A., «Le corps comique sur les vases «phlyaqes» et dans la comédie attique», *Pallas* 71, 2006, 27-55.
- Pina Polo, F., «The Great Seducer: Cleopatra, Queen and Sex Symbol», *Seduction and Power: Antiquity in the Visual and Performing Arts*, London, 2013, 183-196.
- Pollitt, J. J. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven - Londres, Yale University Press, 1974.
- Porter, J. I., *The Origins of Aesthetic thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Portús, J., «La fragua y Alberti; o lo que Velázquez debe al clasicismo», en R. Andrés, L. Azcue Brea et al., *Historia de la belleza: de Fidias a Picasso*, Barcelona, Círculo de Lectores; Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2015, 149-166.

- Quintana Martínez, A., *La mitología en el Museo del Prado: dioses, héroes y hombres en los mitos clásicos a través de las pinturas del museo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, D.L., 1991.
- Richard, A. «La laideur chez Homère, Homère et son époque», *Histoire Antique* 9, 2006, 52-53.
- Roe, J. y Stanco, M. (eds.), *Inspiration and Technique: Ancient to Modern Viewson Beauty and Art*, Bern, Peter Lang, 2012.
- Rosenkranz, J.K.F., *Aesthetik des Hässlichen*, Königsberg, Gebrüder Bornträger, 1853 [traducción castellana: *Estética de lo feo*, Julio Ollero, 1992].
- Sánchez, C. y Escobar, I., *Dioses, héroes y atletas. La imagen del cuerpo en la Grecia Antigua*, Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares, 2015.
- Schaper, E. *Prelude to Aesthetics*, London, George Allen and Unwin, 1968.
- Schein, S. L., «Our debt to Greece and Rome': Canon, class and ideology», en *A companion to classical receptions*, 2008, 75-85.
- Schröder, St. F., *Catálogo de la Escultura Clásica, I. Los retratos*, Madrid, Museo del Prado, 1993.
- Shakeshaft, H., «The Terminology for Beauty in the *Iliad* and the *Odyssey*», *The Classical Quarterly* 69(1), 2019, 1-22.
- Shelley, J., «The Aesthetic», en B. Gaut y D. Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London – New York, Routledge, 2013³, 246-256.
- Small, J.P., *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*. Cambridge University Press, 2003.
- Squire, M., «Introduction: The Art of Art History in Greco-Roman Antiquity», en V. Platt y M. Squire (eds.), *The Art of Art History in Greco-Roman Antiquity*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010, 133-163.
- Steiner, W., *Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art*, Chicago, 2002.
- Suder, W., *Geras, Old Age in Greco-Roman Antiquity, A Classified Bibliography*, Wroclaw, Profil, 1991.
- Sutton, R. F. Jr, «The God, the Base and the Ugly: the Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self», en B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden – Boston – Colonia, Brill, 2000, 180-202.

- Tirado San Juan, V. M., *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles: la idea de la estética*, Madrid, Ediciones Universidad San Dámaso, 2013.
- Ventura, L. y Marina, J., *La tiranía de la belleza*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2000.
- Voelke-Visgardí, G., «L'image des Anciens dans l'Histoire Naturelle de Pline et la peinture de portraits au 1^{er} siècle apr. J.-C.», en P. Mudry y O. Thévenaz (eds.), *Nova studia Latina Lausanniensia: de Rome à nos jours*, Lausanne, Études de Lettres, 2004, 79-92.
- Walsh, D., *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting: The World of Mythological Burlesque*, New York, Cambridge University Press, 2009.
- Wincklemann, J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Hrsg. von B. Seuffert, eingeleitet von K. L. von Urlichs, 1755.
- Zimmermann, K., s. v. «Thersites», en *LIMC VIII*, 1207-1209.