

WALTER PATER, *Estudios griegos*, trad. de P. Henríquez Ureña y ed. de Miguel D. Mena, Ediciones Cielonaranja/Amazon, Gran Bretaña, 2014, 220 pp. ISBN 978-1481225274.

“El sentimiento de la Antigüedad —escribió Walter Pater— es característico de toda gente culta, aun en épocas que juzgamos tempranas” (p. 113), añadiríamos, a diferencia de la nuestra y no como literalmente una manía del mundo actual. Los *Estudios griegos*²⁴⁴ de Pater podrían ser la prueba incontestable de una vieja intuición por la que la religión griega es el resultado de la síntesis ideal de las variedades de la experiencia religiosa en el fondo igual de antiguas que modernas. Así, la variación de las religiones griegas o el rechazo por parte de Pater de la existencia de una determinada religión griega sería la consecuencia inmediata del análisis de la historia comparada de las religiones cuyo origen, y mayor expresión, se refiere a una imaginación común restablecida en la forma del culto. En el origen del culto, a pesar del temor y el deseo implícitos, se encontraba el dios a solas del mismo modo que la tierra permanecía entonces deshabitada. Pero la tierra aún está poblada

249

²⁴⁴ La traducción, a falta de una depuración exhaustiva, someramente correcta, corre a cargo del humanista Pedro Henríquez Ureña que publicó por entregas los *Estudios griegos* de Pater en la mexicana *Revista Moderna* en 1908, inspirados originalmente en una serie de ensayos y conferencias que Pater impartiría y redactaría entre 1875 y 1894, el año de su muerte. Siendo la única edición disponible en español en formato de libro, se ha añadido con provecho un Apéndice que contiene el breve Prefacio que Charles L. Chadwell redactó más bien como una nota a la edición, seguido de un capítulo final escrito por Pater sobre la Gioconda, con el subtítulo ‘Fragmento de un estudio sobre Leonardo da Vinci’. Siguiendo la recomendación del discípulo de Pater, los estudios griegos de Pater pueden dividirse en escritos mitológicos, que incluyen la fuente de la poesía, y escritos sobre arte, con énfasis en la arquitectura y la escultura griega. Pater pensaba componer, si hubiera vivido más tiempo, un libro monotemático sobre la dimensión del arte griego. De acuerdo con el orden cronológico de la publicación, ‘El mito de Deméter y Perséfone’ consiste originalmente en dos conferencias que Pater pronunció en Birmingham y Midlan en 1875, y se publicó en la *Fortnightly Review* en enero y febrero de 1876. ‘El estudio sobre Dioniso’ se publicó en la *Fortnightly Review* en diciembre de 1876. ‘Las bacanales de Eurípides’, a propósito de la tragedia griega de Eurípides mejor conocida como *Las bacantes*, prosigue el estudio precedente sobre Dioniso y se escribió en la misma fecha, aunque se publicó en la *Macmillan’s Magazine* en mayo de 1889. La intención de Pater era publicar los cuatro textos mitológicos como un todo. ‘Hipólito velado’ se publicó en la *Macmillan’s Magazine* en agosto de 1889. ‘Los orígenes de la escultura griega’ se publicó en la *Fortnightly Review* en febrero y marzo de 1880. ‘Los mármoles de Egina’ se publicó en la *Fortnightly Review* en abril de 1880. Por último, ‘La edad de los atletas de certamen’ se publicó de un modo póstumo en la *Contemporary Review* en febrero de 1894.

de numerosos desiertos y, por paradójico que parezca, la imaginación es un desierto más fértil que se extiende por todas partes. Precisamente el mito o la poesía surge como la manifestación de la fantasía individual bajo la apariencia de “una fe llena de gracia” (p. 16), estrechamente vinculada al “cuerpo místico de la tierra” que Dioniso representa de un modo eficaz. Para la ciencia moderna la naturaleza no es más que una representación de “fuerzas inconscientes”, mientras que el mito, de origen prehomérico, deriva de las “condiciones necesarias de la intuición humana” para la que los dioses eran figuras de la naturaleza. Solo el simbolismo de formas humanas, y no la personificación escultórica o pictórica de las ideas, permitiría tratar con la “ilusión real” y atender a la belleza estética de la imagen equiparable a la forma de la metáfora. Con esa perspectiva, la mitología griega consiste para Pater en una teología —¿teologías?— sometida inevitablemente a “transformaciones no observadas” que ilustran lo indefinido. Por analogía, dice Pater, “el propósito ideal de la escultura griega, como el de todo arte, es apoderarse de los más hondos elementos de la naturaleza y el destino del hombre” (p. 155).

La exaltación de la “imaginación religiosa” sería en el fondo un síntoma manifiesto de los estudios griegos de Pater respecto a su tendencia a identificar lo apolíneo con lo dionisiaco — la “causa interna de la poesía y la música” como el caso de la transformación de la caña en flauta por el cortejo de sátiros, “seres inadaptados”, “criaturas equívocas”²⁴⁵ que acompañan a Dioniso introduciendo un nuevo uso trascendente para los objetos ordinarios inmediatos— como el origen de la religión que servía a su vez para identificar los elementos opuestos de la naturaleza cuya reconciliación tiene supuestamente lugar en el arte griego. De hecho, para Pater hay dos aspectos o tendencias en el arte griego en particular y en la escultura griega en general. La esencia “flotante” o la sustancia representada por Dioniso, y Fidias, como lo sublime o el motor del mundo, y la forma o el estilo representado por Apolo que reconoce sabiamente la limitación humana en la figura de una “religión humanizada”, el “verismo de la vida” (p. 32).²⁴⁶ De ese modo, la concepción mítica que para Pater culmina efectivamente tanto en el

²⁴⁵ Símbolo del desconcierto que el animal sufre al verse de repente solo ante el hombre, los sátiros se caracterizan por que “no se comprenden bien a sí mismos ni saben definir su lugar en la naturaleza”, p. 20. La idea de que existe un lugar propio en el mundo para cada uno de nosotros ha servido para definir de una manera clásica la identidad siguiendo la estela del cosmopolitismo. Véase, por ejemplo, K. A. APPIAH, *Identidad y cosmopolitismo*, ed. de A. Lastra y A. Fernández Díez, Letra Capital, Valencia, 2009. La falta de conocimiento de sí mismo o, como dice Pater, de un lugar en la naturaleza dejaría entrever, por así decirlo, la necesidad de una ética de la cantidad que consiste en anteponer el uso al abuso, el ocio al negocio. Dioniso representa entonces la norma que anticipa la excepción o, mejor, la ambigüedad de la norma o de la conducta de la vida expresada, como veremos, entre dos mundos completamente opuestos.

²⁴⁶ Una breve muestra del problema entre la sustancia y el estilo extrapolado de la filosofía o la metafísica al arte o la música, quizá la primera de todas las artes verdaderas, se encuentra en mi Introducción a CHARLES IVES, *Ensayos sobre una sonata*, ed. de A. Fernández Díez, Ápeiron Ediciones, Madrid, 2018. Basta recordar que la *Iliada* y la *Odisea* eran originariamente una serie de recitaciones o cantos orales.

drama como en la escultura griega está relacionada con el nombre del objeto de culto o el órgano de identificación que se refiere por antonomasia a la ética considerada como la esencia de la estética o la forma estética a partir de la concepción de la propia creación. En el arte griego en general, por decirlo así, la materia no solo cobra vida literalmente, sino que vivifica el alma al resultar encarnada. “El hábito constante de asociar la forma y el espíritu”, además del procedimiento, el artificio y el dibujo, demostraría, efectivamente, “el dominio intelectual sobre la materia” (p. 155).

No es casual que lo que en el mito está siempre en juego sea el significado de la vida o la existencia y que, en consecuencia, de la pena de Dioniso que representa “la vida de la tierra” —el culto a los árboles que representa una sola visión inequívoca de la comunidad que trata de exaltar la fantasía del individuo— haya surgido la tragedia griega. Se trata de un Dioniso *Chthonio* que es respecto a la vida lo que Deméter es respecto al grano, “la forma espiritual de la vida” (p. 19), la revelación de “la belleza nacida de la vida” (p. 33), el dios del entusiasmo —entusiasmo al que Platón se referiría en *Fedro* como el “don de la autorrevelación” o un espíritu elevado— que, a pesar de ir precedido por las industriosas ninfas y los ninfoleptos “enamorados de la naturaleza” que las escuchan sin remedio embelesados, pertenece significativamente a la ciudad (p. 34) y al que la joven nobleza ateniense habría recibido como un “héroe mortal esforzado”. También es el Dioniso *Zagreos*, cazador que apenas se distingue de las bestias salvajes cuyo culto pasaría a Roma en cierta siniestra sociedad secreta que queda finalmente abolida por el Senado, imagen frente a la cual el *Baco* de Miguel Ángel ha captado la esencia de la antigua escultura griega como “la imagen del éxtasis que se abandona por completo al deleite del ensueño” (p. 21).

Según una expresión de Pater, la religión de Dioniso pone de manifiesto el paso del campo a la ciudad que caracteriza el surgimiento de la civilización a través del refinamiento que introducen la poesía y el sacerdocio dejando un resquicio de melancolía del que ha surgido propiamente el drama. El culto de Dioniso surge en Frigia y de allí se desplaza a Tracia hasta llegar a Tebas y establecerse en la primitiva Atenas de Pisístrato. El mito de Dioniso mostraría así la fundación de una “religión completa”, una “completa representación sacra de toda la vida” que tiene lugar en el mundo abstracto de la poesía. La religión griega se caracteriza por ese espíritu romántico cuya dualidad consiste en la relación entre “el culto al dolor”, con la expresión de Goethe, y “la religión de la alegría” propia de una “humanidad poco reflexiva, libre de dudas” que ha llevado a creer que los antiguos griegos “nunca estuvieron enfermos ni tristes” cuando la verdad es que la reconciliación de los opuestos solo es posible a través de una “belleza no carente de elementos de tranquilidad, dignidad y orden” (la escultura griega, p. 82) que contribuye a mitigar el sentimiento de extrañeza y dolor que subyace

tanto al culto como a la propia concepción mítica universal. Si la mitología es la fuente de la poesía se debe a que todo el mundo —el “pueblo poeta” acuñado por Pater como la voz originaria de la comunidad— participa en el fondo de la imaginación que configura el relato mítico o el nacimiento mítico de la civilización no por ello ficticio, sino conscientemente imaginativo que hace más bien de la “poesía pura” una suerte de religión griega (p. 83) y no al revés. La causa de la disolución de la religión griega es para Pater la desaparición de los demos en los que el pasado mítico constituía el registro característico de la vida local que degenera al pasar de lo sobrenatural a lo heroico y de lo heroico a lo actual.²⁴⁷

Uno de los principales logros de los *Estudios griegos* es precisamente la revelación de la escritura esotérica de Pater, aparentemente incompatible con su conocido esteticismo exotérico por ejemplo en *Mario el epicúreo*, que muestra a través de la influencia de la escultura griega el modo en que, por decirlo así, la secularización del mito en Roma —incluso los propios griegos en una muestra de pensamiento liberal al reconocer la influencia asiática— obligaría a traducir como una señal de decadencia la *δεισιδαιμονία* griega en la *superstitio* latina. Por lo demás, resulta bastante ilustrativo, por ejemplo, que Carl Gustav Jung hallara en la experiencia del mito el símbolo de transformación. De hecho, la expresión y el énfasis de Pater en la “forma espiritual” representa a la perfección dentro de los *Estudios griegos*, y dentro de toda la obra de Pater en general, el centro y la profundidad del canon artístico o estético de Pater que consiste en confirmar la unión o reconciliación de la esencia y la forma separadas en la naturaleza humana, como en el caso del doble rostro de un Dioniso omófago y al mismo tiempo *meylchus*, dulce como la miel, que aparece en *Las bacanales* de Eurípides —obra póstuma en la que el dramaturgo se dirige significativamente a la corte del rey Arquelaos de Macedonia y no al público ateniense— tras el horror que oculta la primavera, como reflejo de la naturaleza paradójicamente cruel y benefactora. Precisamente el Dioniso *Dithyrambus* no simboliza tanto el canto coral de sus adoradores como el doble nacimiento del dios, pirogénito, nacido del fuego primero —“el relámpago es a la luz lo que el vino es a las demás fuerzas de la tierra” (p. 26)— y luego del rocío, cuyo rayo produce la lluvia. De hecho, Melampo había enseñado a los campesinos a mezclar el vino con el agua y las híadas, nodrizas de Dioniso en el monte Nyssa, acabaron por transformarse de fuentes en nubes descendiendo como llovizna o rocío. Hijo de Sémele, vinculada siempre a la superficie de la tierra, a su vez hija de Cadmo, con la que Zeus concebiría al dios en forma de rayo, Dioniso se manifiesta así a través del reconocimiento de la maternidad de su propia madre. Entonces el paso del matriarcado al patriarcado no define exactamente la tragedia griega

²⁴⁷ Pater distingue cronológicamente entre la tradición oral, la expresión literaria y, como la etapa más importante, la valoración moral respectivamente.

respecto a la voluntad del dios que domina sin ser visto la escena humana en todo momento —Pater ha señalado con gran acierto que la divinidad considera el deseo como acto— en la medida en que Dioniso es una “deidad de mujeres” y “viene del Oriente seguido por un coro de graciosas mujeres lidias, sus verdaderas hermanas, las *Basáridas*”. En Pella, cerca de la capital de Macedonia, el culto femenino a Dioniso más extravagante por parte de un grupo de mujeres llamado *Thiasus* que “sienten más de cerca el influjo de las cosas que llegan al pensamiento a través de los sentidos” danzando como un solo enjambre y dotando a la naturaleza de un “renacimiento espiritual”, es rechazado en público por los atenienses que, sin embargo, acuden en masa a los misterios de Eleusis: “la presencia de la noche, la expectación de la mañana, la proximidad de las cosas naturales, salvajes, no intelectualizadas, los ecos, el frescor, el ruido de criaturas asustadas mientras trepan en la oscuridad, la aurora vista desde la cumbre de las colinas, la desilusión, la amargura de la saciedad, el letargo profundo que llega con la mañana” (p. 47) muestran la intuición eterna de lo desconocido, el *horror vacui*. En *Las bacanales* hay, por el contrario, una “revelación gradual” en la que Dioniso se da a conocer como su propio mensajero y al mismo tiempo como el profeta y mensaje del dios que él mismo representa. De hecho, la escisión de la voluntad humana ante la presencia divina es, paradójicamente, un efecto colateral de la preparación de la llegada del dios. Para Pater lo principal es la introducción del sofisma que usa Eurípides que, debido a “el estremecimiento ante la proximidad de lo desconocido”, regresa supuestamente a la defensa de la tradición religiosa solo que desde un punto de vista racionalista que le sirve para mitigar la locura báquica, una *sagesse* compatible tanto con la aquiescencia como con la palinodia, ambas del gusto de Eurípides implícitas para Pater en su teoría final sobre el origen del mito que suscribe *Las bacanales* (p. 46).

Se asume que el mito de Deméter y Perséfone tiene su origen en el Himno a Deméter escrito por Homero para uno de los certámenes celebrados el séptimo día durante los Misterios de Eleusis, donde los premiados recibían un manojito de mazorcas de maíz y a los devotos les revelaban los lugares sagrados, y que en realidad trata de la personalidad mística de la tierra, la *Mater Dolorosa*. Deméter, diosa de la fertilidad y de la naturaleza vegetal que conserva la tierra y el alimento para los hombres, configura el mito de la tierra madre y, en consecuencia, representa el “dolor divino” (p. 70) debido no solo al rapto de Perséfone o Kore, hija de Deméter, y diosa de la muerte que, como es natural, simboliza también una “promesa de vida futura” imposible de alcanzar, de acuerdo con Homero, sin la intervención de Zeus. En realidad solo Hesíodo da cuenta en su *Teogonía*, supuestamente anterior a los poemas homéricos, del rapto de Perséfone. En la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero no aparece, sin embargo, como Kore, solo como diosa de la destrucción. No obstante, lo que Pater llama la “mitología profunda” de Deméter tiene lugar cuando se

dan juntas las imágenes opuestas de Deméter y Kore, diosa de la muerte y también del verano, a veces diosa doble que no se distingue de Deméter, y de ahí la muerte, la resurrección y el rejuvenecimiento. Como sucedía con Dioniso, también puede aparecer transformada en una Deméter *Erinnys*, diosa colérica; en una Deméter que no se distingue de Gaia, la tierra, aunque se ramifica como una semilla que, hasta dar fruto, adquiere todas las formas de vida de la tierra; como la anciana nodriza de Demofón, espíritu al que confiere la llama de la vida y la agilidad suficiente para elevarse; una Deméter *Thesmophoros*, protectora del matrimonio, según se infiere del himno homérico; tras la pista de Perséfone, como patrona de los viajeros que portan los *einodia symbola*, etc. Si Deméter y Perséfone son *theai semnai*, diosas solemnes, venerables, que expresan el temor religioso, es porque definen el “sentido griego de la divina presencia” que aparece humanizada de diversas maneras (p. 87). Sin embargo, no es la poesía lo que informa lo invisible, sino que más bien la poesía se ocupa de los sucesos del mito, mientras que la escultura trata de presentar los personajes y muestra la religión griega “humanizada y refinada por el arte” (p. 104), como el caso de la Afrodita-Perséfone de Praxíteles cuyo rostro revela la vida tranquila del Hades donde permanece, y que supera el antiguo terror chthonio a través del amor a la muerte o al abrazar la paz. El *Himno de Calímaco*, por ejemplo, reproducía los Misterios de Eleusis; el *Viaje de los Pastores* de Teócrito, también del siglo III a. de C., relataba un idilio; la influencia órfica en los Misterios, inmediatamente después de la obra de Hesíodo, hizo que Deméter fuera confundida con Rea Cibele, madre de los dioses, en busca de Perséfone conocida como *Kore arretos*, “la doncella que nadie puede nombrar”, y a su vez Dioniso *Zagreos* con un hijo de Perséfone; *El rapto de Proserpina* de Claudiano clausuraría en el siglo IV d. de C. la época clásica; pero mucho antes en los *Pastos* de Ovidio el mito ya había cobrado nueva forma al incentivar el culto del dolor en detrimento del misticismo ahora del todo desaparecido y la aparición de personajes como Ceres humanizados como santos de condición humilde. En su tercera y última etapa, donde la diosa del verano Cora se ha transformado en la diosa de la muerte Proserpina confundiendo la madre con la hija, el mito pasa a ser, por tanto, parte del ideal que subyace a la fundación de la cultura romana y entronca con la fase elevada de la escultura griega cuya función es precisamente “dar expresión estática visible a las partes integrantes de ese ideal” (p. 91).

En lo que respecta a la Edad Heroica en la escultura griega, coincide con la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* o de la casa de Alcínoo en la *Odisea*, mientras que Hesíodo había puesto más atención en el colorido pictórico del escudo, aunque sin olvidar la composición, esto es, la forja de los metales que en el fondo lo es todo para Homero. “La edad heroica del arte griego —dice Pater— es la edad del héroe como forjador de metales” (p. 137). La arquitectura heroica o ciclópea tiene su paradigma en el *Tesoro* de Micenas que Pausanias, verdadero transmisor de la

cultura griega, equipara a las pirámides de Egipto. Aunque la tradición dice que el arte griego proviene del antiguo Egipto cuando los primeros mercenarios se establecieron en la orilla del Nilo en el siglo VII a. de C. durante el reinado de Psamético, el arte griego ya se había desarrollado antes que Fidias debido a la influencia oriental. Basta reconocer la influencia asiria en el lenguaje criso-efantino de Homero. De hecho, los griegos añaden como novedad a ese material primitivo “la forma de la vida” que sirve de “fuerza cohesiva” para aglutinar el conjunto del arte griego en un todo *autóctono*. En otras palabras, a pesar de la *poikilia*, el abigarramiento del estilo jónico que proviene del culto de Afrodita en Chipre, en concreto asirio y fenicio, que deja entrever el esplendor cultural de Troya, los antiguos griegos habrían optado por buscar el contraste en la austeridad del estilo dórico “estrictamente europeo” (p. 153) que Apolo representa, si bien todos aceptaban que Grecia, incluida Asia Menor, abarca toda la extensión de la costa del mar Egeo teniendo en cuenta la proximidad de las islas griegas y la tensión natural entre ambas orillas. Con la importante introducción del culto de Afrodita y Hefesto, los fenicios pusieron de relieve la preeminencia del metal al que el esposo de Afrodita está literalmente atado, es decir, la relación entre el arte del forjador de metales y el lujo personal vinculado a la Chipre y Fenicia de Afrodita, representando Hefesto “la forma espiritual del elemento asiático en el arte griego” (p. 154). Hay la tendencia jónica asiática crisoelefantina, producto de la libre imaginación, así como de la ornamentación y el color, que comprende el individualismo y la consiguiente separación de estados junto a la preponderancia de las religiones locales, cuyo motivo de culto es Hefesto, dios de la “exquisitez en el trabajo”; y hay la tendencia dórica opuesta centrípeta, formal, europea, que implica orden, salud y proporción, atenta a la composición, y que surge en respuesta a la necesidad de conservar la unidad de Grecia que la tendencia jónica impidió. De hecho, Platón era para Pater el mayor exponente de la tendencia dórica porque supuestamente realizó una simplificación tratando de encontrar la serenidad parmenídea ejemplificada en el culto a Apolo, exclusivamente ético, “forma espiritual de los rayos solares”, muestra de ascesis y equidad, en detrimento de todo lo abigarrado y, con la expresión de Coleridge, multánime. Wilamowitz mostraría que Apolo no es un mito solar porque se trata de una interpretación teológica romana, a pesar de que el encumbramiento de Delfos coincidiera con la supremacía de los dorios. De hecho, Apolo sería el patrón de la “música racional” que introduce la danza sagrada — no Dioniso con la música irracional o la *hybris*—, “la más característica de las instituciones griegas”, acompañado del sistema gimnástico (p. 181). Pater pondría de relieve el maravilloso hecho de que los templos griegos estaban destinados a acabar siendo museos (p. 162). En primer lugar, la escultura solía disponer de un centro o un trono de madera de cedro revestida con placas de oro y marfil elaborado por los orífices. Las paredes

interiores de las casas y los templos estaban cubiertas de placas de metal grabadas con las figuras de los dioses como por ejemplo Zeus en el *Tesoro de Micenas*. El uso de los clavos y los remaches, por ejemplo, dio paso a la soldadura a manos de Glauco de Chíos. Más adelante los arquitectos del gran templo de Samos Reco y Teodoro descubrirían el arte de fundir, *echoneusante*, siendo capaces de distribuir mejor el peso de la masa incluso en un solo punto: “La invención del arte de fundir —aclara Pater— es realmente el descubrimiento de la libertad en la composición” (p. 164). Se cree que las figuras eran de cera. Aproximadamente en el año 576 a. de C., los maestros cretenses Dipeno y Escilis fundaron en la ciudad de Sicione la primera escuela de escultura en la que trabajarían con el mármol blanco de Paros, el ébano, el marfil y el dorado. Pater ha llamado a esta fase de la alta escultura griega el período de las imágenes esculpidas que han sido tradicionalmente atribuidas a Dédalo, “el que trabaja curiosamente”. Los escultores fijaron un canon de ojos abiertos que parecen mirar, así como de pies separados que parecen andar bajo la sensación del movimiento, lo que los griegos entendían como el traslado del alma humana a la figura, esto es, técnicamente la búsqueda de la verdad en la forma orgánica, mientras que el arte egipcio reproducía la figura de un modo mecánico según proporciones matemáticas. El escultor griego más representativo de la época sería Canaco de Sicione cuya “poesía de la escultura” en busca de la eterna juventud (“one ever young”, p. 173), junto a la frescura de la *naivite*, le permitió crear un Apolo para los milesios que el ejército persa de Jerjes o Darío habría sustraído poco después. Canaco era entonces el precursor de Fidias del mismo modo que Mino de Fiesole ha sido el precursor de Miguel Ángel, y destacaría por ser un gran tallador de madera, escultor, fundidor de bronce y *toreutes*. A diferencia del Apolo Milesio en bronce, Canaco tuvo que esculpir el Apolo del Ismeno en madera de cedro en homenaje a la ciudad de Tebas teniendo en cuenta ese material diverso a pesar de la gran similitud que llevaría a Pausanias a reconocer en él la obra de un solo escultor. Para Pater, mucho más apolíneo que dionisiaco en su gusto artístico, la *Venus de Melos* es con diferencia la mejor escultura griega debido a su poder de intelectualización —así como a la frialdad alejada del color, la austeridad y la tectónica que sirve para disimular y contrarrestar— que ostenta. Hay que recordar que, aunque la pose de las esculturas griegas era pensativa y abstraída, habían sido pensadas para ser contempladas, lo que justifica su aspecto de “aislamiento”, tanto en sentido místico como en sentido espacial, respecto a los objetos artesanales que le fueron atribuidos. Por el contrario, el caso de los mármoles de Egina sería paradigmático respecto a la fuerza de la composición en la que la cualidad divina representa el trato heroico de la materia sin llegar a opacar el resultado o la forma ligada a ella. Situado como adorno de los cornisamentos laterales del templo de Atenea en Egina en una colina junto al mar, la colección de más de una docena de figuras escultóricas simbolizaba la participación de los

eginetas en la guerra de Troya donde Telamón y su hijo Ajax se distinguieron por su valor entre los griegos trayendo la fama a Egina en la batalla de Salamina, con la aparición de Hércules cediendo la titularidad al héroe local Telamón en el lado oriental y griegos y troyanos en pleno combate sobre el cuerpo de Patroclo cuya titularidad es de Ajax en el lado occidental, Atenea aparecía en respuesta a la crisis de la guerra. De hecho, sin cerrar del todo Homero, el rito funerario de Patroclo en el canto XXIII de la *Ilíada* es en realidad la primera representación disponible de las luchas atléticas tanto en la literatura griega como universal. La juventud aparece entonces como el motivo de la experiencia, opuesto a la vida espiritual, que predomina en la gimnasia corporal al alcanzar la “realización plena y libre” (p. 199), realismo que trata de reproducir el ritmo de la figura, el movimiento más sugerente posible tanto de un modo icónico como heroico, cuyo canon es para Pater el *Discóbolo* de Mirón, “el combatiente en movimiento”, elaborado originalmente en bronce, y el *Diadumenus* de Policleteo, “el vencedor descansando”, rebosante de melancolía pagana, figura prácticamente sacerdotal de facciones alargadas que medita sobre si el premio ha merecido realmente la pena. Siguiendo a Plinio, Pater aclaraba que Mirón no había intentado incluir la parte del alma racional antagónica respecto al cuerpo, sino que distinguiría precozmente entre el *animus*, alma racional, y el *anima*, alma física o animal, en relación con el modo como se muestra la escultura. Tanto el arte como la poesía griega representan “la variedad en la unidad” (p. 110) de tal modo que la magnitud de Grecia no habría supuesto un impedimento para la concentración del poder intelectual en Atenas, “un sistema de líneas grandiosas encerrado dentro de estrechos límites, como la imagen de una estatua contenida en una moneda clásica” (p. 111). Se trata en el fondo de insistir en la misma línea en que la *Gioconda*, retrato digno del Renacimiento, imagen idealizada de la infancia de Leonardo bajo la influencia de los estudios de Verocchio, solo admite comparación con la *Melancolía* de Durero en la medida en que el peso de la belleza hace responsable al espectador de su propio deseo a la hora de tratar con el todo. Los párpados fatigados de la Gioconda dejaban intuir, asimismo, su humanidad, o la imagen de la eternidad o la “vida perpetua”, que representa la culminación del arte griego, además la leve sonrisa que colma toda expectativa y resuelve la nostalgia o melancolía que subyace a ella a través de la experiencia del mundo.

Antonio Fernández Díez