



Fig. 463. — Scopas. Cabeza de Meleagro.
(Villa Médicis). ROMA.

momento los dolores de Aquiles y Ulises sin concederles un valor histórico y real.



Figs. 464 y 465. — Scopas. Cabezas del templo de Minerva Alea. (Museo de Atenas)

Los demás fragmentos de las esculturas de los frontones del templo de Minerva Alea son muy inferiores á estas dos cabezas, entre ellos el torso bastante bien conservado de la estatua central de Atalante, ejecutada con cierto

templo de Minerva Alea nos han dado un corto número de fragmentos de esta decoración escultórica; los más interesantes son dos cabezas juveniles que miran con atención al horizonte lejano (figs. 464 y 465). Su relación con la cabeza del Meleagro es evidentísima, los fragmentos de los mármoles originales del templo de Minerva Alea han servido de base para determinar el estilo de Scopas. Los héroes y los dioses se han humanizado, la expresión serena de los tipos fidíacos ha sido substituída por este silencio patético de un dolor moral. Los asuntos mitológicos están interpretados también como un alto símbolo de la tragedia humana; Scopas representa á estos héroes homéricos abstraídos en las eternas angustias de nuestra propia alma, como Sócrates y Platón recuerdan también á cada mo-

descuido, y también un pedazo sin interés del jabalí Calidón. Esto prueba que el genio extremado de Scopas no se mantenía siempre á igual altura, ó bien que trabajaba ya con colaboradores de menos valía, como en el Mausoleo de Halicarnaso.

Plinio describe así la construcción del Mausoleo: «Scopas tuvo por émulos y contemporáneos en la escultura á Briaxis, Timoteos y Leocares, los cuales trabajaron juntos en el Mausoleo de Halicarnaso, esto es, en el sepulcro construído para el rey-zuelo de la Caria, Mausolo, por su esposa Artemisa. Esta obra, que se cuenta entre las siete maravillas del mundo, tiene por basamento un alto cubo, más largo de los lados que de los dos frentes, y encima 36 columnas. La fachada del Este, — sigue diciendo Plinio, — la decoró Scopas, la del Norte Briaxis, la del Sur Timoteos y la del Oeste Leocares, y aun parece que un quinto artista trabajó también en la decoración. El monumento termina con una pirámide de 24 peldaños y en la cúspide está la quadriga marmórea que hizo Pityos, á la altura de 140 pies (esto es, de 45 metros).» La enorme base del Mausoleo debía tener una cámara sepulcral; una crónica de la Edad media nos dice que los caballeros de San Juan de Jerusalén, que en el siglo xv aprovecharon el sepulcro para edificar un castillo, encontraron aún en el interior los sar-



Fig. 466. — Estatua de Mausolo.
(Museo Británico)

cófagos. Las ruinas del Mausoleo fueron exploradas por los comisionados del Museo Británico en 1857, descubriendo importantes restos de los frisos, que formaban una zona esculturada en el basamento, fragmentos de la quadriga y las estatuas de Mausolo y Artemisa (fig. 466). Esta obra colosal, erigida en las costas del Asia para un sátrapa persa y en la que debían trabajar en colaboración tantos maestros griegos, indica la fuerza expansiva del arte griego, y más propiamente del arte de Atenas. Dos parecen haber sido los directores de la obra: Scopas y Pityos, arquitecto jonio este último que construyó el templo de Priene. Para la escultura, la esposa de Mausolo hubo de acudir á Atenas: Scopas y Leocares indican la procedencia de todo el grupo. Los asuntos representados en los relieves eran también familiares á los atenienses: su famoso combate con las amazonas y una carrera de carros, con sus aurigas de largos ropajes flotantes.

De todos estos fragmentos de escultura descubiertos, una serie de relieves encontrados hacia la parte oriental del Mausoleo puede atribuirse, según el tes-



Fig. 467.—Niobe. (Museo de Florencia)

El grupo de estatuas del Museo de Florencia, que han sido hasta hace poco las más conocidas de esta serie, no es el más á propósito para comprender cómo se desarrolló este tema por los grandes escultores del siglo IV. Las estatuas de Florencia fueron encontradas en Roma, en el lugar donde estaban los jardines de Salustio; habían sido copiadas ó imitadas de otros ejemplares más puros para adornar aquel jardín. Sin embargo, las dos figuras del grupo de la



Fig. 468.—Una Nióbide. Vaticano.

timonio de Plinio, á Scopas; y efectivamente, presentan todos los rasgos de su estilo; asimismo se ha supuesto que sería de Scopas, como el más acreditado del grupo de escultores, la gigantesca estatua de Mausolo, que debía ir acompañada de Artemisa en la cuadriga superior. Conviene notar que el mayor interés de esta figura de Mausolo es la cabeza, llena de carácter personal, con la cabellera echada hacia atrás; en cambio, los pliegues del ropaje, dispuestos sobriamente, apenas acusan la arquitectura del cuerpo, con tanto cariño transparentada en las estatuas vestidas de Praxiteles.

Una nota del estilo patético de Scopas se encuentra también en algunas figuras de los llamados Nióbides. La trágica escena del sacrificio de los hijos de Niobe, heridos por las flechas de Apolo y Diana, debía ser simpática por fuerza á Scopas y á sus discípulos.

El grupo de estatuas del Museo de Florencia, que han sido hasta hace poco las más conocidas de esta serie, no es el más á propósito para comprender cómo se desarrolló este tema por los grandes escultores del siglo IV. Las estatuas de Florencia fueron encontradas en Roma, en el lugar donde estaban los jardines de Salustio; habían sido copiadas ó imitadas de otros ejemplares más puros para adornar aquel jardín. Sin embargo, las dos figuras del grupo de la dolorida madre, que procura salvar á la menor de sus hijas, conservan aún la patética fuerza de los originales (fig. 467). El blando cuerpo de la niña se refugia instintivamente en aquel regazo que le ha dado la vida; la pobre madre, para defenderla, levanta loca de dolor un extremo de su manto.

Otras estatuas se colocaron aisladas alrededor de esta figura central de Niobe y su hija menor; un relieve de San Petersburgo nos muestra cómo estaban agrupadas estas figuras en la composición primitiva, que no es la de los Nióbides del Museo de Florencia. Una de ellas, sin restaurar, se conserva todavía en Roma, en el Museo Vaticano (fig. 468). Es una muchacha que huye asustada al ver el sacrificio de sus hermanos, con los pliegues del manto sacudidos por una fuerza extraña de terror; un jirón de sus vestiduras flota hacia atrás, tal es la furia con que corre.

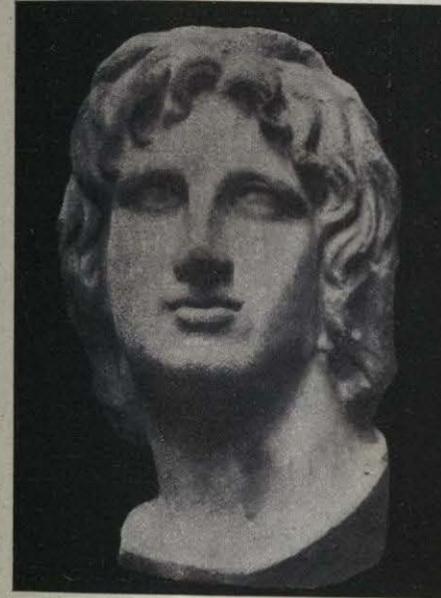


Fig. 469.—Alejandro niño. (Museo Británico)

los vencidos combaten igualmente y, en el fragor de la lucha, olvidan su propio sacrificio; los hijos de Niobe, en cambio, no pueden oponer á las flechas invisibles de los dioses más que un gesto trágico de desesperación.

Hemos de hablar, por fin, del último gran maestro escultor del siglo IV, que absorbe con su personalidad poderosa toda la generación que sucedió á la de Scopas y Praxiteles; éste es Lisipo, el escultor predilecto de Alejandro, el único que tenía el privilegio oficial de esculpir sus retratos. Lisipo no era de Atenas, sino de la misma ciudad que Policeto, de Sicyone, de donde habían salido los grandes maestros fundidores del siglo anterior, aunque se aprovecha de los inventos de la escuela de Atenas, de Scopas y Praxiteles. Plinio nos dice que empezó como aprendiz de herrero, *primo aerarium fabro*; no tenía, pues, en su familia antecedentes artísticos, su única escuela fué la de la vida. En su juventud preguntaba al pintor Eupompos á qué maestro debía escoger como modelo, y éste le enseñaba la multitud que pasaba por la calle, como queriendo darle á entender que sólo debía aprender estudiando la rica variedad de la naturaleza. Cicerón, en cambio, decía que Lisipo había tomado como modelo de sus estatuas el canon de Policeto, pero la frase era sin duda irónica, porque el mismo escultor se jactaba de no haber compuesto sus figuras según el canon establecido en la antigüedad. Él, después de Fidias, con su idealismo glorioso; de Praxiteles, con su elegante delicadeza; después de Scopas, trágico é ideal, representa una última etapa del arte griego, la del elevado naturalismo artístico, sin descender demasiado en la

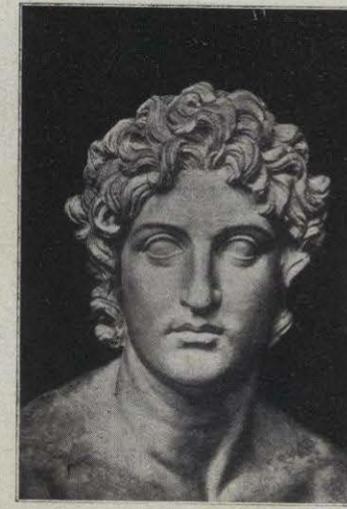


Fig. 470.—Alejandro joven. Munich.

En los antiguos asuntos del combate de los héroes con centauros y amazonas, los vencedores y



Fig. 471.—Alejandro idealizado. Vaticano.

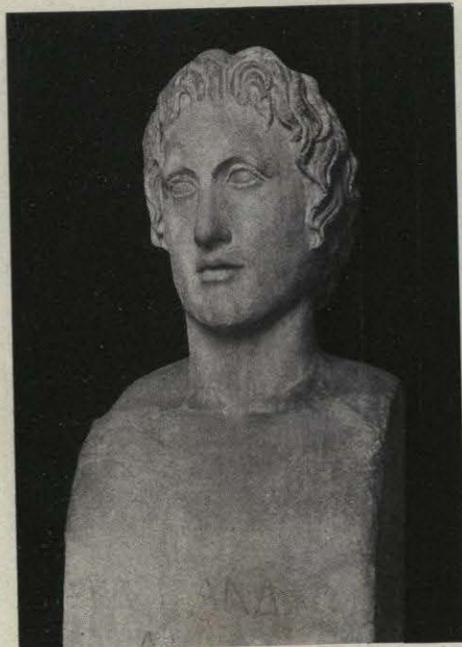


Fig. 472. — Alejandro Azara. (Museo del Louvre)

tico de los retratos, aunque sea tratándose de un héroe semidivino como era Alejandro. La cabeza Azara, del Louvre, que fué la primera en identificarse,



Fig. 473. — Hércules dominando á un ciervo. PALERMO.

baja esfera de lo grosero y personal. Su misma relación con Alejandro tiene alto significado; el joven héroe, con su meteórica carrera, es un modelo digno del escultor naturalista. Se han conservado innumerables cabezas de Alejandro, que pueden servir para conocer algo el estilo de Lisipo, con sus cabellos leoninos ensortijados, en los días de su gloriosa adolescencia, ó prematuramente fatigado, ó moribundo, con los bucles en desorden como un dios solar. Las figs. 469 á 472 muestran la misma fisonomía desde la niñez, siempre con aquellos dos rizos inconfundibles de la cabeza de Alejandro, que arrancan de en medio de la frente y se separan cayendo á cada lado. Vemos, pues, aparecer con Lisipo lo personal y característico

porque lleva la inscripción de *Alejandro, hijo de Filipo*, ha sido exageradamente estimada, á pesar de haber sufrido muchos lavados y retoques (figura 472). Sin embargo, debía reproducir un buen original, pues que una reproducción del mismo tipo ha aparecido en Pérgamo en las últimas excavaciones.

Después de Alejandro, el tema predilecto de Lisipo fué Hércules, el héroe que por sus trabajos consigue ser admitido en el banquete de los dioses. Lisipo lo representó en su vida fatigosa con sus doce trabajos, en Alizia, y acaso un reflejo de estos grupos lisípeos se encuentre en el

grupo de Hércules joven y el ciervo de Palermo. Otras veces el héroe está figurado en reposo y pensativo, apoyado sobre la clava y la piel de león; la pequeña cabeza del musculoso héroe se presta para adaptarse al nuevo canon lisípeo. Una estatua famosa del Hércules descansando fué ejecutada en bronce por Lisipo, para Tarento, y de allí trasladada á Roma. Constantino, á su vez, la trasladó á Bizancio, y figuró en su foro como el principal ornamento hasta 1202, que la destruyeron los cruzados. Representada en innumerables cajitas bizantinas de marfil, debe presumirse que la estatua de Lisipo hubo de ser considerada, hasta en la propia Constantinopla cristiana, como el principal ornamento de la ciudad. Por fin, una estatua de Hércules sentado y gozando de las delicias del banquete olímpico, era muy famosa por haberla tomado Alejandro tal afición que siempre la llevaba consigo. No tenemos de esta figura una idea bastante clara para po-



Fig. 474. — Hércules sentado del Belvédere. (Museo Vaticano)

derla identificar con alguno de los muchos torsos hercúleos sentados. Acaso se inspiraría en ella el concienzudo escultor de Atenas que firma con el nombre de Alexandros el torso del Hércules del Belvédere, del Museo Vaticano, tan estimado de Miguel Angel (fig. 474).

El naturalismo lisípeo en la colocación de la figura se puede observar en la estatua del llamado Jasón, del Museo del Louvre, un joven que apoya el pie en alto para arreglarse el calzado (fig. 475). La posición acaso no sea original de Lisipo y se encuentra ya antes en el campo de la pintura; Lisipo era un genio verdaderamente ecléctico, que en su incesante producción se inspiraba de todo lo que se había inventado anteriormente. Las obras de pintura y los relieves debían proporcionarle sobre todo motivos de composición de sus figuras, en formas que la escultura no se había atrevido antes á reproducir. Este es, por ejemplo, el caso del famoso Marte Ludovisi, una figura del dios guerrero sentado negligentemente, con las piernas hacia adelante y las manos apoyadas sobre la rodilla izquierda (fig. 476). La genealogía de este tipo era muy



Fig. 475. — Jasón. Louvre.



Fig. 476. — Marte Ludovisi. (Museo de las Termas)

antigua en el arte griego; Polignoto, ya en el principio del siglo v, debió crearlo en alguno de sus frescos, porque aparece en seguida en el repertorio de los pintores de los vasos. Los escultores de la escuela de Fidias, en el friso del Partenón, lo adoptaron para representar á Marte inquieto en la asamblea de los dioses; el dios de la guerra es el único que no puede soportar la calma de la asamblea del Olimpo, y en su impaciencia hace el gesto de levantar una pierna, que sostiene con las manos. Pero allí, en el friso del Partenón, la figura no salía del campo de la pintura; el relieve tenía un solo plano, como un cuadro; la dificultad de representarla en bulto entero no fué atacada hasta el tiempo de Lisipo.

Para algunos es absolutamente cierto que el tipo del Marte Ludovisi fué obra de Lisipo; otros críticos propenden ya á clasificarlo entre las obras de la escuela de Scopas; no obstante, la cabeza, de la que hay varias copias, es más individual y afinada que las de los tipos bien reconocidos de Scopas. Como el dios guerrero, en sus ocios, era propenso al amor, el Marte Ludovisi tiene un pequeño amorcillo jugando entre sus pies, muy restaurado, pero que debía estar ya en el primitivo original, pues que existe también en otra copia del Museo de Nápoles. Este detalle anecdótico no aparece dentro de lo que estamos acostumbrados á considerar propio de Scopas.

Lisipo ejecutó además otras estatuas de dioses, con preferencia Júpiter y Neptuno, y rarisimas veces figuras femeninas ó de niños, todo lo contrario de lo que sucedía con Praxiteles. Su obra total pasaba de 1.500 estatuas, de las que



Fig. 477. — El Apoxiomenos de Lisipo.

Fig. 478. — Cabeza del Apoxiomenos. Vaticano.

conocemos poquísimas; de una sola, mencionada por los escritores antiguos, se conserva una copia excelente: es la figura del llamado Apoxiomenos, descubierta en Roma en 1849. Por ella se empezó á comprender algo del verdadero carácter del estilo de Lisipo. El Apoxiomenos es un joven corredor que se quita el aceite y el polvo de los brazos con un pequeño instrumento de bronce. Este nuevo tipo del Apoxiomenos difiere completamente en sus proporciones del Doríforo y otras estatuas atléticas de la antigüedad (figs. 477 y 478). El cuerpo es más flexible y nervioso; este joven, aunque se dedica á ejercicios gimnásticos, pertenece ya á otra sociedad más refinada; la cabeza es mucho menor y más naturalmente expresiva; tiene en la frente una arruga muy pronunciada y una sombra en los ojos, que es como un recuerdo del *pathos* de Scopas y de la melancolía de Praxiteles. El Apoxiomenos no es un hombre del pueblo ni un vulgar pugilista, ni un tipo ordinario de gimnasta; el escultor de Alejandro, sin idealizarlo, lo ha visto de una manera nueva, altamente estética. Es también interesantísima la actitud del Apoxiomenos, con los brazos adelantando perpendicularmente al torso, lo que da á la figura una tercera dimensión. La estatua fué labrada para ser contemplada por todos lados; no tiene el exclusivo punto de vista de las obras de los escultores anteriores, que no consiguen nunca separarse por completo de la ley de la frontalidad. Sólo Mirón, dos siglos antes, había vencido



Fig. 479.— Estatua de Agias, de Lisipo. DELFOS.

cementerio ocupaba un terreno fuera de la ciudad, en el barrio del Cerámico, y las tumbas decoraban, á cada lado, una de las vías principales, que salían al campo atravesando el suburbio (fig. 427). Generalmente estaban formadas por un pequeño zócalo arquitectónico sobre el que se apoyaban los graciosos edículos con un relieve conmemorativo. Debían ser numerosísimos, porque la excavación moderna de esta parte de Atenas nos ha proporcionado una serie considerable de estos monumentos, que se encuentran hoy en el Museo Nacional; además se han reconocido como relieves procedentes del cementerio del Cerámico, muchos de los existentes en los museos de Europa, aun en los formados desde muy antiguo. Los romanos ya debieron sentir gran entusiasmo por estas estelas áticas, pues que algunas de ellas fueron arrancadas de las tumbas y llevadas á Roma y á provincias. Más tarde, todos los extranjeros que pisaron el suelo de Atenas apropiáronse como trofeo alguno de estos relieves, que allí debían estar abandonados. Una estela griega, por ejemplo, lleváronse á Roma en el siglo XI

prematuramente dicha rutina artística; en este sentido, el Discóbolo de Mirón es el único precursor del Apoxiomenos de Lisipo.

Otra estatua que fué encontrada en Delfos en 1897, parece ser una copia más cercana á otro original de cuantas poseíamos hasta ahora de Lisipo. Es el retrato de un joven llamado Agias, que formaba parte de un grupo escultórico de varios individuos de una familia de príncipes de Tesalia. El grupo de Delfos llevaba una inscripción poética que sirvió para identificar los personajes, pero lo interesante fué que se pudo comprobar que esta lápida de Delfos era idéntica á otra que había existido en la propia patria de los personajes del grupo y allí estaba con la adición de que las esculturas eran de Lisipo. No quedaba duda que los opulentos señores de Tesalia que encargaron á Lisipo un grupo en bronce con sus retratos, habían regalado al santuario de Delfos unas copias en mármol de las mismas estatuas.

Así, pues, la figura de Agias, la única que conserva la cabeza, es una copia fiel y contemporánea de otra obra perdida de Lisipo (figura 479). Debía ser una figura juvenil; el torso parece recordar algo el canon de Policeto, y así la frase de Cicerón ya no resulta tan irónica; la cabeza, que tiene más originalidad, recuerda también el estilo patético de Scopas.

Un reflejo del arte de los grandes maestros de la escultura se ve en las numerosas estelas funerarias de Atenas, en el siglo IV. El



A



B



C



D

ESTELAS FUNERARIAS ÁTICAS. — A. C. Del tipo que reproduce la patética escena en que la moribunda se despidió de sus joyas.—B. D. Del tipo del último adiós á los seres queridos. (Museo de Atenas)

los monjes bizantinos de Grotaferrata; los navegantes venecianos, los viajeros ingleses, todos se apoderaron de buen número de estos monumentos, fáciles de trasladar, y por esto hoy se encuentran, además de Atenas, repartidos por todo el mundo.

En el siglo IV las estelas se resienten de las grandes innovaciones artísticas de Scopas y Praxiteles. Ellas nos dan, con abundancia inagotable, los retratos idealizados de aquella sociedad ilustrada de Atenas, que platicaba y discurría con los filósofos, visitaba los talleres de los artistas y se apasionaba por las nuevas producciones dramáticas. Los asuntos preferidos son dulces escenas de familia, en el momento de despedirse los parientes de su difunto querido, en una plácida intimidad apenas turbada por una ligera sombra de tristeza. Al muerto, generalmente, se le representa sentado, para acusar mejor impresión de su reposo; los varios individuos de la familia le rodean, y uno de ellos le estrecha la mano. Otras estelas representan á la difunta despidiéndose por última vez de las joyas



Fig. 480. — Estela del Cerámico.
(Museo de Atenas)

que habían adornado su hermoso cuerpo; una joven sirvienta abre la cajita en que ella las tenía guardadas. Las estelas repiten con frecuencia ciertos asuntos preferidos; siguen en esto la ley general del arte griego, de sujeción á un reducido número de tipos. La lámina XXII permite ver hasta qué punto un mismo modelo era reproducido ó se alteraba algo según la voluntad del comprador. Esto mismo tenía que suceder más tarde con los sepulcros romanos: los sarcófagos se encontraban ya medio concluídos en los talleres de los marmolistas y éstos no tenían que hacer más que labrar el retrato del difunto ó introducir alguna variación en los detalles del relieve.

Sin embargo, algunas estelas se apartan del tipo común, y aun los mismos tipos son abundantísimos: una muchacha está representada con un jarrito de perfumes en una mano (fig. 480); un joven intelectual lee sentado su autor predilecto, en el reposo solemne del sepulcro (fig. 481); dos hermanas apartan los velos que rodean su cara (fig. 482); la mayor parte son, pues, escenas de género y de costumbres, en ninguna se ven los asuntos heroicos del siglo anterior.

Es curioso advertir que la pintura desciende también en esta época del gran arte monumental, de los frescos decorativos á los cuadros de caballete. La evolución de la pintura griega fué más rápida que la de la escultura; juzgamos