



El mundo
natural
real y mítico
en la antigua
Grecia:
¿un
sentido
medioambiental
secundario?

Ánfora de figuras negras con el suicidio de Ajax. Exequias, 530 a.e.c, fotografía (detalle).

Julio López Saco

Doutor em História pela Universidad de Santiago de Compostela/Espanha. Doutor em Ciências Sociais pela Universidad Central de Venezuela (UCV). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História na UCV e na Universidad Católica Andrés Bello (Ucab), de Caracas/Venezuela. Autor, entre outros livros, de *Mito y religión en el mundo antiguo*. Mauricio: Publicia-Inter/Book Mark, 2018. julosa.ucv@gmail.com

El mundo natural real y mítico en la antigua Grecia: ¿un sentido medioambiental secundario?

The real and mythical natural world in ancient Greece: an environmental secondary sense?

Julio López Saco

RESUMEN

La presencia de elementos naturales y su valoración en la literatura y las representaciones plásticas (relieves, pintura vascular) no es abundante en un ámbito, el de la Grecia de la antigüedad, en el que la figura humana y la antropomorfización se configuraron como regla fundamental. Sin embargo, a pesar de la relativa escasez de motivos naturales, su significación en el marco de la imaginación mítica helena es relevante, y no solamente como motivo subyacente o complementario. En este trabajo intentaremos revelar, a través del comentario de fuentes textuales y el análisis de algunas representaciones, sobre todo vasculares, la especial interdependencia entre el ser humano y el medioambiente, así como el valor mítico-simbólico de paisajes naturales, agrestes o cultivados, además de los elementos propios del mismo, como el agua, la vegetación, sobre todo árboles, o accidentes del relieve, como las montañas.

PALABRAS CLAVE: mito; arte; naturaleza.

ABSTRACT

The presence and valuing of natural elements in literature and plastic representations (reliefs, vascular painting) is not abundant in ancient Greece, where human figure and anthropomorphization are the ground rule. Nevertheless, in spite of the relative shortage of natural motifs, these are very significant in the mythical Greek imagination, and not only as underlying or complementary motifs. Based on commentaries on textual sources and the analysis of a number of representations, especially vascular, this text highlights three aspects: the special interdependence between human beings and the environment; the mythical-symbolic value of natural, wild, or cultivated landscapes; elements of the environment, such as water, vegetation, especially trees, or relief, such as mountains.

KEYWORDS: myth; art; nature.



La rica imaginación mítica griega, en especial la que se puede vislumbrar en la poesía épica homérica, ha servido como fundamento de la educación. En tal sentido, el mito invadió la vida griega, a pesar de los notables esfuerzos socráticos y platónicos por alejarlo de la juventud. No obstante, las polis griegas no solamente toleraron sino que también celebraron una extensa variedad de tradiciones míticas, indicador diáfano de que Grecia no dejó de ser una cultura del mito. Las variadas configuraciones naturales percibidas en los mitos tuvieron relevancia. La arqueología ha intentado reconstruir aspectos del medio físico heleno, natural y cultivado

en el marco de la estrecha relación vinculante entre la ciudad y el campo. El paisaje se convirtió también en un género artístico, aunque ello no indudablemente necesariamente que se pueda definir como una concreta actitud o un modo específico de observar el mundo circundante. De hecho, si la antigua cultura griega, y particularmente su arte, manejó un concepto de paisaje y fue consciente de su apreciación, sigue siendo debatible.

La postura más extendida sigue considerando el arte paisajístico y naturalista como una invención más moderna, específicamente de mediados del siglo XIX. La ausencia de un término en griego para paisaje (topia es tardío, de la época de la presencia romana), quiere señalarse como un claro indicio, si bien Sócrates menciona (de modo perifrástico), árboles y sitios (sin contar con el *locus amoenus* de la poesía griega). La antigua literatura se ha centrado más en los sentimientos y acciones humanas que en las descripciones de los escenarios naturales. Cuando ocurre tal descripción suele hacerse metafóricamente, asignándosele valores antropomórficos a la naturaleza. Así, los rasgos paisajísticos y geográficos se asocian con deidades epónimas que residen en esos concretos espacios, siendo contemplados en forma humana.¹ El antropocentrismo es evidente en las artes visuales, centras en las narrativas y circunstancias humanas. Sin embargo, ya en el período arcaico, cierta pintura vascular y algunos relieves intentan destacar un sentido medioambiental (árboles, rocas, hierba, cuevas) asociado con artificios humanos, como columnas, estructuras templarias o puertas. Incluso, aunque muy raramente, aparecen representadas las olas marinas.² Un repertorio, no obstante, siempre restringido, y pergeñado desde una óptica simbólica, se seguirá viendo durante el clasicismo.

En el sentido de la cultura visual, Grecia parece lejana de Egipto o el Próximo Oriente de Asia. El arte arcaico y clásico manifiesta una preferencia por los elementos más simples o detalla acercamientos concretos más que vistas panorámicas. Incluso en el helenismo, a pesar de personalidades como Teócrito, la figura humana se mantuvo como el principal aspecto significativo, en tanto que las visiones condensadas del espacio físico y del paisaje siguieron siendo vistas como una discontinua conjunción de elementos específicos e individuales.

Primeros esbozos naturalistas

La pintura mural en la región del Egeo pudiera representar los primeros ejemplos de paisaje asociado al ámbito griego. El fresco con escena naval de la Residencia Occidental del yacimiento de Akrotiri (Tera), datado hacia 1600 a.e.c., muestra figuración humana en un ambiente natural (ilustración 1). Aparece en frente de una escena bélica y con un paisaje nilótico en el que se observan diversos animales. Probablemente conformaban un programa iconográfico. La presencia en el fresco de ciudades y de barcos decorados, acompañados de delfines, llevando guerreros como pasajeros, se considera la manifestación visual más antigua del concepto de un viaje en el marco de un entorno de paisaje. Las construcciones se localizan en unos paisajes poblados por animales además de por figuras humanas de ambos sexos. Las diferentes perspectivas empleadas (visiones oblicuas y planas, elevaciones), permiten considerar la escena como una arcaica forma de mapa topográfico, que ayuda a retratar sitios más o menos específicos.

¹ Puede revisarse al respecto, PARRY, Adam. Landscape in greek poetry. *YCIS*, n. 15, 1957; PATTICHIS, Paul. Fictional and mythological landscapes in ancient greek literature. In: ANAGNOSTOPOULOS, Giannakis (edit.). *Art and Landscape*, v. 2, Atenas, 2001, y ROGER, A. Was ancient Greece a landscape society?. In: ANAGNOSTOPOULOS, Giannakis (edit.). *Art and Landscape*, v. 1, Atenas, 2001.

² Ver ANDRONIKOS, Markos. *Vergina: the royal tombs and the ancient city*. Atenas: Ekdotike Athenon S.A, 1984, menciona una pintura de temática mitológica, datada en el siglo IV a.e.c., que presenta una amplia representación paisajística. Sobre las interminables, y difícilmente sistematizables, discusiones académicas acerca de la presencia del paisaje en las artes visuales helenas, debe verse GARDNER, Peter. Countries and cities in ancient art. *JHS*, n. 9, 1988; POCHAT, Götz. *Figur und landschaft: eine historische interpretation der landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*. Berlín/Nueva York: Verlag von Walter de Gruyter & Co, 1973, y BORCHHARDT, Jean. Zur Darstellung von Objekten in der Entfernung. Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei. In: CAHN, Herbert & SIMON, Erika. (eds.). *Tainia: festschrift Roland Hampe*. Mainz: WBG, 1980; WEGENER, Silke. *Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Relieffkunst archaischer bis hellenistischer Zeit*. Frankfurt: Europäische Hochschulschriften Reihe, n. 38, v. 6, 1985; ROUVERET, Agnès. *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. - Ier siècle ap. J.-C.)*. París/Roma: Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 274, 1989; del mismo autor, *Pictos ediscere mundos. Perception et imaginaire du paysage dans la peinture hellénistique et romaine*. *Ktéma*, n. 29, 2004; SIEBERT, Gustav (ed.), *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques*. París: Actes du Colloque de Strasbourg (11-12 juin 1992), 1996; HURWIT, Jeffrey. The representation of nature in early greek art. In: BUITRON-OLIVER, Diana (ed.). *New perspectives in early greek art*.

Hannover /Londres: Studies in the History of Art, n. 32, 1991; HEDREEN, Guy. *Capturing troy: the narrative functions of landscape in archaic and early classical greek art*. Michigan: Ann Arbor, 2001; VENIT, Susan Marjorie. *Monumental tombs of ancient Alexandria: The theater of the dead*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002; y COHEN, Ada. In: DOUKELLIS, Pierre. (edit.). *The greek landscape*. Atenas: Ekdotike Athenon, 2005.

³ Acerca de esta notable composición, véase BIERING, Ralf. *Die Odysseefresken vom Esquilin*. Munich: Biering & Brinkmann, 1995, además del trabajo de VON BLANCKENHAGEN, Peter Henrich. *The odyssey frieze*. Berlín: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, n. 70, 1983. En relación al papel influyente de la iconografía marina egea, remitimos a WARREN, Peter. The miniature fresco from the West House at Akrotiri, Thera, and its Aegean Setting. *JHS*, n. 99, 1979 y; MORRIS, Sam. A tale of two cities: the miniature frescoes from Thera and the origins of greek poetry. *AJA*, n. 93, 1989. Una postura un tanto diferente se puede ver en FARNOUX, Alain. Image et paysage: l'exemple des fresques de la Maison Ouest de Théra. In: SIEBERT, Gustav (edit.). *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques*. Paris: Actes du Colloque de Strasbourg, 11-12 juin 1992, 1996.

⁴ Al respecto de los aspectos propiamente físicos de la naturaleza y su general utilización, véase OSBORNE, Robin. *Classical landscape with figures: the ancient greek city and its countryside*. Londres: Thames & Hudson, 1987; RACKHAM, Oliver. *Ancient landscapes*. In: MURRAY, Oswyn & PRICE, Simon (edits.). *The greek city: from homer to Alexander*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1990; en la épica homérica, LUCE, John Victor. *Celebrating homer's landscapes: Troy and Ithaca revisited*. New Haven: Willey, 1998.



Ilustración 1. Fresco naval de Akrotiri. Museo de Prehistoria de Thera. Hacia 1600 a.e.c.

Naturalmente, el inconveniente radica en la dificultad de garantizar la conexión con la cultura griega y en establecer si es aquí en donde comenzaron a formularse los fundamentos de la imaginación mítica que posteriormente los griegos manipularon. Ciertos estudiosos apuntan la posibilidad de que la iconografía marina del fresco de Tera actuase como una escena heroica, tal vez épica, con probables conexiones poéticas. Pudiera descartarse que se deba ver aquí una referencia a la vida cotidiana o el reflejo de un acontecimiento histórico. Si bien lugares y personas no son identificables, se manifiestan desde una visión mítica, poblada de héroes y comunicada por medio de convenciones pictóricas. Todo el conjunto de Tera pudo contener narrativas vinculadas entre sí, actuando como una suerte de viaje por el Mediterráneo oriental, de modo análogo al más tardío fresco romano llamado Paisajes Odiseicos³, que fue hallado en una morada del Esquilino romano. Este fresco, datado en la primera centuria antes de nuestra era, se inspiró en la Odisea, pues muestra las aventuras de su principal protagonista en el largo y accidentado viaje de retorno a su reino. Las vistas atmosféricas difieren del estilo lineal del fresco de Tera, aunque el ímpetu narrativo no muestra especiales diferencias.

No parece descabellado pensar que Fresco Naval de Tera carezca de vínculos con el género épico, si bien sus vínculos míticos parecieran encontrarse fuera de toda duda, sobre todo si se compara con los mitos asociados con los hiperbóreos.

Descripciones literarias

Los énfasis en ciertos elementos del paisaje así como en los elementos físicos de la naturaleza más habituales no pasaron, desde luego, desapercibidos para los autores antiguos. Así, algunos elementos naturales, lugares y monumentos descritos, por ejemplo por Pausanias, cobran razón de ser en cuanto a sus asociaciones culturales o sus vínculos con acontecimientos pasados.⁴ Tal selectiva visión no significa que solamente sea apreciado lo (interesadamente) recordado. Pausanias comunica aquello que entiende debe comunicarse, sobre todo los hechos mítico-religiosos o históricos que cree relevantes además de aquello que posee un valor para toda la comunidad. Aspectos más estéticos pudieron ser aprehendidos de manera privada. En tal sentido, conocimiento e imaginación se conjugan literariamente para incitar las visiones del paisaje. La idea del paisaje sería una suerte de un recuerdo de percepciones con aura de evocaciones, y no una concepción del mismo como un sistema de signos con nociones explícitas o como medio concreto de expresión cultural. El paisaje en la antigua Grecia, en consecuencia, debe ser explorado a partir de sus funciones en determinadas situaciones y no como una mentalidad omniabarcante.

Los elementos del paisaje en la pintura vascular griega pudieron ser

útiles para vincular eventos y escenas espacial y temporalmente separadas entre sí.⁵ El predominio de la narrativa mitológica en la cultura griega antigua y, por tanto, la intersección del mito y el paisaje, nos permite esclarecer la imaginación mítica helena.

A pesar del evidente antropocentrismo griego, las descripciones evocativas de árboles y de ciertos elementos naturales como los ríos, pueden vislumbrarse en textos como el *Fedro* de Platón (230-232 B-C) en el que Sócrates describe las bellezas de las bancadas del río Íliso, un lugar concebido como agradable y fragante, en donde hay fuentes y hierba o se escuchan las cigarras. Las descripciones literarias, no obstante, refieren con asiduidad el paisaje humano, el divino, especialmente el del Olimpo, y el inframundano del Hades. El paisajismo mítico los combina a través de la figura de un héroe, como Heracles, o de los propios dioses, que transitan sin inmutarse por todos esos reinos. En la tragedia las referencias paisajísticas son breves. Se llevan a cabo por mediación de paneles pintados o de accesorios escénicos

Además de una serie de descripciones de plantas y árboles variados, en el *Edipo en colono* (669-694 y ss.) de Sófocles, el Coro eleva un himno dirigido a los extranjeros que llegan al Ática, describiendo un paisaje físico, con aves y caballos, flores y fuentes, amén de dioses, mientras que en *Antígona* (98-106) describe el marco natural de la noble ciudad de Tebas.

Otros ejemplos de relevancia los encontramos en las *Imágenes* (I, 13-15) de Filóstrato, en donde se puede observar una descripción del paisaje del Bósforo, en la *Odisea* (X, 527-530; XI, 572; XXIV, 9-15 y 204), en la Teogonía de Hesíodo (724-814) en Píndaro (*Olímpica* II, 55-83) y en Luciano (*Historias verdaderas*, II, 4-13), textos en los que se pueden encontrar diversas descripciones del Hades, como si fuese un lugar físico, con sus estructuras y límites. Odiseo es una de los héroes más y mejor relacionados con paisajes, muchos de ellos espectaculares. En tal sentido, en la *Odisea* se encuentra un buen número de descripciones de localidades en las que fantasía y realidad van de la mano durante el pintoresco viaje de regreso del protagonista. En esta geografía homérica se describen islas, costas, arboledas, jardines y cuevas, además de lugares bastante específicos con la presencia de detalles fantasiosos.

Las formaciones naturales y el mundo rural

En la *Odisea* encontramos algunos muy relevantes ejemplos de ámbitos naturales. En XIII, 97-114, en un puerto guarnecido por promontorios Odiseo encuentra árboles y una cueva consagrada a las ninfas, mientras que en IV, 383-388 y ss., Menelao se encuentra con Proteo, que habita en un ámbito natural de analogías mediterráneas en el que destacan el flujo marino, las cavernas o el brillo del sol. En término general los paisajes de la *Odisea* son bastante exuberantes e idílicos, pero también algunos son amenazadores y peligrosos, como la isla de Ogigia (V, 53-75) en donde mora Calipso, concretamente en una lujosa y cómoda cueva que compartía con distintos animales. El paisaje que aquí se describe, una belleza natural terrestre y marina, está cargado, no obstante, de una gran emotividad, pues se contrapone la belleza de la naturaleza a la angustia de Odiseo, atrapado contra su voluntad. Algunos relieves clásicos muestran cavernas habitadas por entidades como ninfas y deidades de otro tipo. La presencia de ninfas es razonable, pues se relacionan con el agua, habitan en espacios

⁵ Así, por ejemplo, los posibles vínculos narrativos entre la representación del suicidio de Ajax y aquella en la que juega a los dados con Aquiles, pudo haber estado en la presencia de una palmera (*vid infra*). Véase al respecto, HEDREEN, Guy, *ob. cit.*

⁶ Sobre las grutas dedicadas a Apolo, cf. Euríp. *Ion*, 14-20; 935-940 y ss. Véase al respecto SIEBERT, Gustav. *Imaginaire et images de la grotte dans la Grèce archaïque et classique. Ktema*, n. 15, 1990; y BORGGAUD, Philippe. *The cult of Pan in ancient Greece*. Chicago/Londres: Chicago University Press, 1988. En relación a las más célebres cuevas en el ámbito rural griego, muchas de ellas consagradas a las ninfas, a Pan y otras deidades menores, puede revisarse LARSON, Jennifer. *Greek nymphs: myth, cult, lore*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2001; CONNOR, William. *Seized by the nymphs: nympholepsy and symbolic expression in classical Greece*. *Clas. Ant.*, n. 7, 1988; SCHÖMER, Günther & GOETTE, Hans Ruppecht. *Die Pan-Grotte von Vari*. Mainz am Rhein: Filipe de Zabern, 2004; BORGGAUD, Philippe. *The rustic*. In: VERNANT, Jean-Pierre (edit.). *The greeks*. Chicago: Chicago University Press, 1995.

⁷ Sobre las representaciones en estos soportes, CARROLL-SPILLECKE, Maureen. *Landscape depictions in greek relief sculpture: development and conventionalization*. Frankfurt: European University Studies Ser. 38, v. 11, 1985; y KALTSAS, Nikolaos. *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*. Los Ángeles: J. P. Getty, 2002.

⁸ Si bien se encuentra ubicada en un lugar casi paradisiaco, en el que la naturaleza florece con energía, la caverna del ciclope Polifemo fue el escenario de horrendos crímenes (antropofagia). La astucia de Odiseo para escapar de una muerte segura en este episodio en la cueva del ciclope aparece representada en un fragmento cerámico de cratera que se encuentra en el Museo Arqueológico de Argos (C149) fechado en torno a 650 o 640 a.e.c. (ilustración 4). En él se aprecia a Odiseo y algunos de sus compañeros clavando una enorme lanza en el único ojo del híbrido mientras éste descansa sobre una enorme roca. Sobre el mundo sin leyes de los ciclopes y su modo de explotar la naturaleza, véase OSBORNE, Robin. *La formación de Grecia, 1200-479 a.C.* Barcelona: Crítica, 1998, en concreto, p. 187 y 188.

naturales (arboledas, prados, fuentes) y las cuevas y montañas son también ambientes naturales en las que desempeñan sus actividades. Las cuevas desempeñaban, además, un significativo rol social en el ámbito cultural, siendo sitios de adoración de deidades naturales como Pan y las propias ninfas o lugares en los cuales se llevaban a cabo ritos curativos (la incubación).⁶ En tal sentido, han sido halladas en su interior ofrendas en forma de cerámicas, pequeños relieves, objetos metálicos decorativos y figuras humanas en terracota.

Pan fue una deidad híbrida arcadia que fue adorada en múltiples cavernas. Fue el caso de una de las pendientes de la Acrópolis ateniense, en la que civilización y naturaleza convivían en cierta armonía. Las cavidades dedicadas a Pan cubrían el campo griego. Una de esas cuevas fue la de Vari, en el Himeto, usada durante varios siglos. En ella, Arcademo de Tera creó un jardín para el disfrute de las ninfas, si bien con ello el hálito misterioso de la cueva no desapareció. Otra de esas famosas localidades fue una cueva cerca de Farsala, en Tesalia, que ejerció de santuario de Hermes, Pan, Apolo, las ninfas y hasta Asclepio, y que posteriormente fue convertido en centro de peregrinaje por Pantalces en el siglo IV a.e.c.

Muchos vasos cerámicos arcaicos y clásicos, además de relieves votivos representan cavernas estilizadas, mostradas de perfiles o frontalmente, en las que pululan sus habituales moradores míticos, caso ejemplar de las ninfas, Hermes, pan o Apolo. Las cuevas parece que estaban destinadas a seres sobrenaturales. En términos generales, el griego de la antigüedad pensaba que las cavernas conformaban un entorno inverosímil, fantástico y transgresor para la vida humana corriente. Un buen ejemplo lo proporciona un relieve votivo en mármol de Megalópolis (o tal vez Esparta), que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (nº 1449), datado entre 330 y 320 a.e.c. (ilustración 2).⁷ Aquí puede observarse a un grupo de ninfas con grandes mantos que danzan en torno a Pan, el cual está cómodamente sentado sobre una roca y toca un instrumento.

Las cuevas, en entornos naturales montañosos, se conciben, en consecuencia, como lugares no civilizados y misteriosos, en los que habitan seres monstruosos, como los ciclopes (Plat., *Ley.*, III, 679 C; *Odis*. IX, 110-114).⁸ Un contraste relevante a los entornos montañosos con oquedades, es el que se intuye, por ejemplo, en la tierra de Feacia, agradable y civilizada, en donde Odiseo se encuentra con la hija del rey Alcinoos, Nausicaa. Pausanias (I, 22, 5-6) dice haber visto un panel pintado por Polignoto en el que se representaba tal encuentro. La pieza estaba guardada en la galería pictórica de los Propíleos de la Acrópolis ateniense. Aunque no se conserva, algunas representaciones vasculares parecen aludir a la reseña de Pausanias. Es el caso de la tapa de un píxide de figuras rojas del Museo de Bellas Artes de Boston (ilustración 3). Aquí, el uso del paisaje crea un especial sentimiento ambiental. Odiseo intenta tapar su desnudez (hecho que lo hace vulnerable), con un sencillo ramaje, mientras una Nausicaa en diagonal permanece en serena calma y algunas de sus compañeras huyen despavoridas. La presencia de Atenea guía simbólicamente los pasos del héroe, que aparece enmarcado entre la propia diosa y una serie de árboles. Las insinuaciones visuales, como aquellas textuales de Homero en el episodio que se narra en la Odisea, colaboran en la percepción de un paisaje mítico.



Ilustración 2. Relieve votivo en mármol de Megalópolis. Entre 330 y 320 a.e.c. Museo Arqueológico Nacional de Atenas (1449).



Ilustración 3. Odiseo y Nausicaa en una tapa de píxide de figuras rojas. 420 a.e.c. Museo de Bellas Artes de Boston.

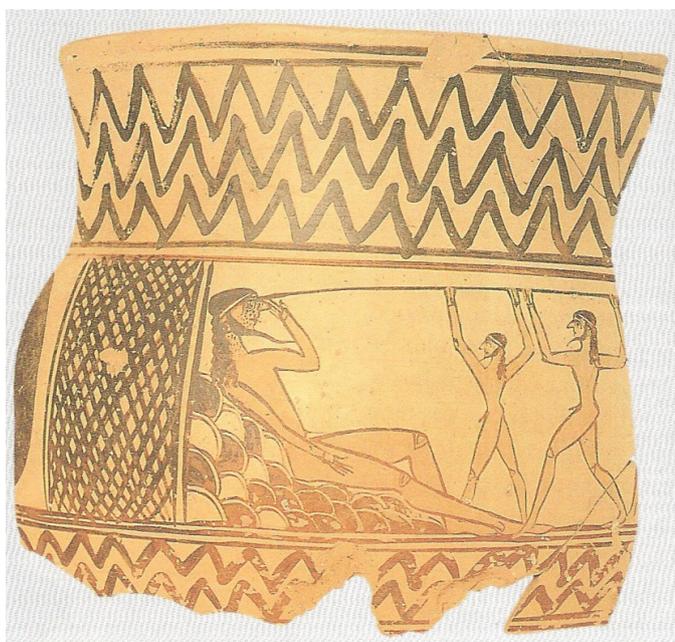


Ilustración 4. Cegamiento del cíclope Polifemo. Fragmento de crátera. (650-640 a.e.c.). Museo Arqueológico de Argos.

⁹ Apolo raptó a Creúsa en un prado florido y la llevó a una caverna (Eur., *Ión*, 886-898); el viento septentrional Bóreas hizo lo propio con Oritía cuando bailaba alegremente en una de las bancadas del río Íliso (Apol. Rod., *Argon.*, I, 210-219; Plat. *Fedr.*, 230B); Zeus también raptó a Europa en un hermoso entornonatural tras metamorfosearse en un toro (Mos., 64-73) y Poseidón hizo lo mismo con Medusa (Hes., *Teog.*, 277-280). Uno de los raptos más famosos es el que sufre Perséfone a manos de Hades mientras la diosa recogía diferentes flores (narcisos, jacintos, violetas) en un prado, para ser inmediatamente trasladada a otro paisaje, aunque más sombrío, el del inframundo (*Him. Hom. a Deméter*, 424-430 y ss.).

¹⁰ Cf. COHEN, Ada. *Mythic Landscapes of Greece*. In: WOODWARD, Roger. *The Cambridge Companion to greek mythology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007; BREMER, Jan Maarten. The meadow of love and two passages in Euripides' *Hippolytus*. *Mnemosyne*, n. 28, 1975; y NEILS, Jennifer & OAKLEY, John (edits.). *Coming of age in ancient Greece: images of childhood from the classical past*. New Haven: Yale University Press, 2003.

¹¹ Virginitad femenina, no obstante, siempre en riesgo de verse vulnerada de un modo salvaje, rudo, impulsivo, fruto de las pasiones innatas, habitualmente desahoradas en el ambiente natural.

¹² El Pintor de Midias se caracterizó por ubicar sus figuras en jardines arbolados, en donde destacan, además, rocas y flores. Sus ambientes naturales floridos y paradisiacos son el reflejo de un mundo idealizado habitado por héroes o dioses. La escena principal de esta hidria, el rapto de las Leucípides (hijas de Leucino) en un santuario que se identifica por una estatua femenina, se enmarca en un ambiente idílico que proporcionan los árboles. Afrodita, asociada con prados con flores y jardines, aparece sentada cercana a un altar bajo la escena de rapto. Véase FURTWÄNGLER, Adolf & REICHOLD, Karl. *Griechische Vasenmalerei I*. Munich: Bibliographisches Institut, 1904.

En la imaginación mítica helena, los encuentros como este, cargados o no de erotismo, suelen darse en arriesgados (y peligrosos) ámbitos naturales, alejados de los entornos urbanos que se conciben como mucho más protectores. Debe recordarse que en la literatura tales encuentros fortuitos suelen darse en prados repletos de hierbas y flores, en un ambiente fresco, en apariencia de mañana, que pareciera incitar poderosamente un erotismo subyacente. Es muy habitual que doncellas, diosas o heroínas, ingenuas y de gran belleza, recojan flores de los campos y se muestren disfrutando del mundo natural, momento en el cual héroes o dioses poseídos por la lujuria las atacan.⁹

El entorno natural, más agreste y con menores posibilidades de salvaguarda por parte de factores de civilización, es proclive al encuentro erótico, el cual, en consecuencia, parece contener tanto emocionalidad como riesgo a partes iguales, sobre todo en lo referente a la inspiración que la naturaleza puede provocar, generalmente en el género masculino, en lo tocante a satisfacer sus apetitos sexuales, magnificados por el ambiente natural. El descontrol, la desmesura y el desahogo (en especial de seres de poder físico, como héroes o con autoridad, como dioses) se acentúan tanto en paisajes abiertos como en bosques frondosos, en donde reglas o normas de cortejo y convivencia pueden quedar anuladas por el lado más salvaje. El mundo natural, por lo tanto, atrae a bellas y jóvenes doncellas pero no deja de ser un ámbito siempre peligroso.

En una crátera de columnas ática de figuras rojas, datada entre 470 y 460 a.e.c., hoy en Boston, y atribuida al Pintor de Leningrado, pareciera intuirse una idílica integración de jóvenes mujeres con la naturaleza. Se observa a dos jóvenes sobre un balancín, mientras al fondo destaca un árbol frutal, lo cual sugiere un marco rural. Aunque ignoremos quiénes son ambas figuras femeninas, su mera presencia y situación recuerda pasajes de la tragedia o la poesía lírica, cargados de feminidad, romanticismo y ambiente naturalista.¹⁰ Incluso podrían recordar el mundo de las deidades asociadas con la belleza y el amor, caso de Afrodita, que suele representarse rodeada de elementos naturales y en entornos paisajísticos.

Si bien los jardines y la naturaleza en general simbolizaban la virginitad femenina¹¹ y se concebían como sitios de encuentro erótico, también podían ser contemplados como ámbitos de producción agraria, especialmente de viñedos y hortalizas. Tal vez el jardín míticamente más renombrado, y plásticamente más representado, haya sido el Jardín de las Hespérides, ubicado en las proximidades del Atlas y en el cual una diosa, Hera, había sembrado, entre otros varios, un árbol de la inmortalidad, un frutal que producía manzanas de oro que las ninfas Hespérides cuidaban (Eur. *Hip.*, 747-753; Hes. *Teog.*, 214-217). En una hidria de figuras rojas del Pintor de Midias (siglo V a.e.c., Museo Británico, E 224) aparece representado el árbol mencionado, alrededor del cual una serpiente protectora aparece enroscada (ilustración 5).¹² El árbol está rodeado de varias hespérides, una de las cuales toma un fruto. Al otro lado del árbol otra ninfa, de nombre Lipara, observa a Heracles (uno de cuyos trabajos consistía, precisamente, en conseguir las manzanas) y a Iolao, su sobrino, que porta un par de lanzas. A pesar de la más que notable ausencia de sentido narrativo en la composición, la naturaleza idílica, casi paradisiaca, del jardín es bastante palpable.

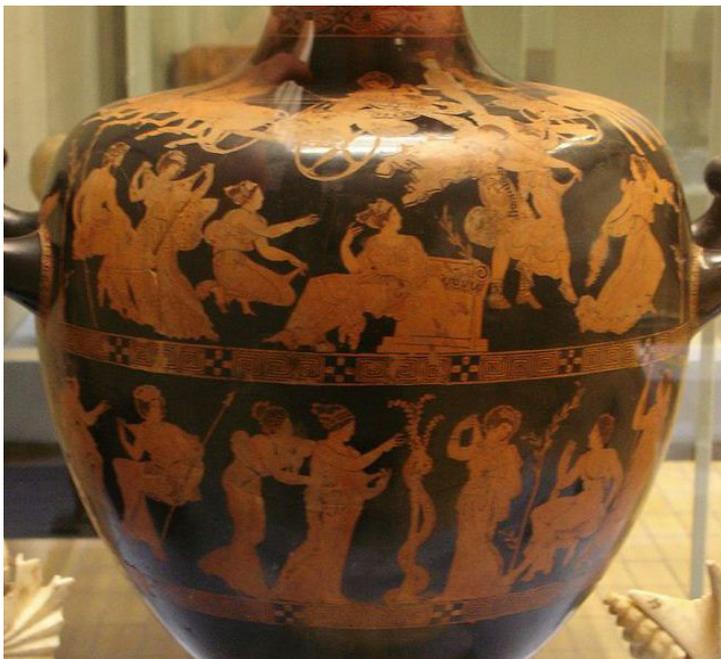


Ilustración 5. Hidria ática de figuras rojas, del Pintor de Midias. Rapto de las Leucípides y escena del Jardín de las Hespérides. 410 a.e.c. British Museum (E224).

La naturaleza “muerta”: inframundo

El inframundo homérico, aunque oscuro y monótono, presentaba una vegetación exuberante y un ámbito acuoso. En la *Odisea* (X, 506-516) su principal protagonista, Odiseo, encuentra el Hades (en donde quería recaba información de parte de Tiresias) señalado por una arboleda de sauces y álamos en la encrucijada de dos ríos.



Ilustración 6. Pélike ática de figuras rojas, con el descenso de Odiseo al Hades. Pintor de Licaón. Hacia 430 a.e.c. Museo de Bellas Artes de Boston.

¹³ Se trata de un modo denominado de Polignoto, como el de la pintura mural perdida del Tesoro de los Cnidios en Delfos, que conocemos gracias a la descripción de Pausanias (X, 24, 1-32, 2). En esta composición Odiseo aparecía sumergido en el medioambiente pantanoso del río Aqueronte, al lado de la barca de Caronte. Se suponía que las figuras ubicadas en la parte superior ocupaban un espacio en la distancia, mientras que las de los niveles inferiores estaban más próximas al espectador. Al respecto, véase STANSBURY-O'DONNELL, Mark. Polygnotos' Nekyia: a reconstruction and Analysis. *AJA*, n. 94, 1990. Sobre la pieza comentada, véase RÜHFEL, Hilde. *Begleitet von Baum und Strauch. Griechische Vasenbilder*. Stuttgart: Dettelbach, 2003; y GIESECKE, Annette. Elpenor, Amymone, and the Truth in the Lykaon Painter's Painting. *BABesch*, n. 74, 1999. Lo cierto es que la oscuridad neblinosa pero también luminosa del inframundo son elementos medioambientales muy difíciles de representar en la pintura vascular.

¹⁴ Las abundantes visiones literarias del Hades pueden consultarse en EDMONDS, Radcliffe III. *Myths of the underworld journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' gold tablets*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004; y COLE, Swindell. *Landscapes of Dionysos and Elysian Fields*. In: COSMOPOULOS, Michael. (edit.). *Greek mysteries: the archaeology and ritual of ancient greek secret cults*. London/New York: Rutledge, 2003. Al respecto de las Islas de los Bienaventurados y sus ambientes naturales, puede verse LÓPEZ SACO, Julio. *La muerte y la utopía de las Islas de los Bienaventurados en el imaginario griego*. Fortunatae, n. 6, 1994, Universidad de La Laguna, Tenerife. Un contexto natural genérico inframundano puede obtenerse en VELASCO LÓPEZ, María del Henar. *El paisaje del más allá: el tema del prado verde en la escatología indoeuropea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial, 2001.

¹⁵ Hig., *Fab.*, 135 y 136; *Apol.*, *Bibl.*, III, 3, 2; Sobre esto son imprescindibles HOFFMANN, Herbert. *Sotades: symbols of immortality on greek vases*. Oxford: Oxford University Press, 1997; BURN, Lucilla. *Honey pots: three white-ground cups by the Sotades painter*. *Antike Kunst*, n. 28, 1985; COHEN, Ada, *ob. cit.*, y; RÜHFEL, Hilde, *ob. cit.*

Un pélike del pintor de Licaón, datado en 430 a.e.c., representa la visita al Hades por parte de Odiseo (ilustración 6). Barbado y con un sombrero, se le muestra sentado en una roca, si bien mostrando una actitud doliente. La presencia de una espada en una de sus manos parece señalar la culminación de un sacrificio sangriento de un par de ovejas, con la evidente finalidad de propiciar a las almas del Hades para poder hablarles. Además de la presencia de Hermes, a la izquierda se observa una de esas almas, una figura joven y desnuda, la de Elpenor, antiguo compañero del héroe. Todo ello se perfila en un paisaje rocoso y pantanoso, tal y como se seduce de unas cañas, propias de las orillas de los ríos.¹³ Hay una representación espacial en la que las figuras se distribuyen en distintos niveles de la superficie pictórica.

Ciertamente, Odiseo, Elpenor y el dios Hermes ocupan distintos niveles de realidad. Mientras el primero es un héroe mortal con un elevado estatus mítico, que le permite la realización de fantásticos viajes, Elpenor es, a pesar de su corporeidad y su fusión naturalista con su entorno, nada más que un *eidolon*, una imagen fantasmal, por lo que existe en un espacio imaginario y no real. Por su parte, Hermes se desplaza por un paisaje imaginario divino casi exclusivo.

Otras referencias al mundo de los muertos pueden encontrarse en la tragedia. Las tablillas doradas órficas (habituales en los enterramientos hasta el siglo III), algunos títulos de la comedia aristofánica, y escritos de Platón (Fedro) reconfiguran, por su parte, los rasgos naturales más comunes, como árboles, fuentes o lagos, que suelen señalar el "camino" hacia el Hades. Aunque Hesíodo (*Trab. y Días*, 169-174) concebía un inframundo triste y aburrido, también imaginó la Isla de los Bienaventurados, un lugar agradable, de celestiales comodidades eternas en un ambiente natural frondoso, exuberante y muy productivo. Prados floridos, agua en flujo constante y una luz solar continua, son rasgos inherentes a estas benditas Islas.¹⁴ Píndaro, por su parte (*Olímp.*, II, 62-82), idea este lugar para el fallecido promedio, siempre y cuando haya demostrado en vida ser justo, noble y bondadoso. Para Luciano (*Historias verdaderas*, II, 5-14), los Campos Elíseos conformaban un soleado lugar idílico, siempre floreado y aromatizado, imaginado en una suerte de eterna primavera.

En una copa de fondo blanco ateniense del Pintor de Sotades (Museo Británico), datada entre 470 y 450 a.e.c., que forma parte del conjunto hallado en la tumba de una mujer ateniense, refiere el encuentro de un vidente ateniense Poliido, con Glauco en la tumba de este último, quien se había ahogado en un recipiente de miel. Su padre, a la sazón el rey Minos, encomienda a Poliido la tarea de resucitar a Glauco. El fallecido se muestra agazapado y cubierto con oscuros ropajes, como si estuviera vivo, mientras que el vidente se representa semi desnudo y arrodillado, manteniendo un arma contra las serpientes. La tumba, en forma de colmena, es marcada por pequeñas piedras y espacios arcillosos. Dos serpientes, bajo una capa de guijarros, señalan el mecanismo a través del cual Glauco es revivido.¹⁵ Se aprecia aquí una combinación de medios artificiales funerarios hechos por el ser humano y elementos naturales. Se crea una cierta atmósfera sobre las figuras a pesar de la inconsistencia de la perspectiva y de la nada evidente relación entre los ofidios y las personas.

En los otros vasos encontrados en la tumba se pueden apreciar árboles frutales, concretamente manzanos, al lado de figuras femeninas. Es posible que se trate de ninfas y que el tema pueda referirse al del Jardín

de las Hespérides, lo cual supone una expresión artística en la que la naturaleza, imaginaria y en el seno de un contexto de accionar mítico, es protagonista principal.

La naturaleza “viva”: vegetación y elementos del relieve

El mundo natural griego que apreciamos en el contexto mítico parece que tomó elementos del medioambiente real y los combinó con imágenes mentales. Aunque algunos de estos elementos, como las montañas, sirvieron de escenario de relevantes eventos míticos, su representación artística nunca dejó de ser escasa. Los artistas se centraron más en las cuevas o en simples terrenos rocosos. Lugares peligrosos, misteriosos pero también atractivos, eran ámbitos de morada de seres no civilizados, de animales salvajes, de niños abandonados y expuestos (Edipo sin ir más lejos, Eur. *Fen.*, 23-25), o de ménades en frenesí. En muchas ocasiones se concebían como lugares idílicos, como el Ida o el Olimpo¹⁶. Este último se visualizaba como un lugar con un tiempo eterna y agradablemente cálido, y con un espacio físico sereno, en donde podían morar los principales dioses. Para los griegos del mundo antiguo eran espacios propicios para adorar deidades, rendirles culto e, incluso, encontrarse con alguno de ellos.

En términos generales, las escenas con presencia de la naturaleza suelen reunirse alrededor de historias míticas, lo que significa que la escenografía de la vida cotidiana era menos llamativa. No obstante, parece factible que realidad y mito compartiesen espacios. Varios léцитos de fondo blanco ateniense, fechables en el siglo V a.e.c. y asociados con la muerte, muestran al barquero Caronte trasladando a una persona a través del Aqueronte.¹⁷ En estas escenas hay referencias explícitas al Otro Mundo, en tanto que los medios expresivos rezuman tristeza. El niño que se observa en un léцитo del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, datado hacia 420 a.e.c., parece ser un mortal corriente más. En un ambiente pantanoso, con orillas rocosas, el niño aparece ubicado en la barca de Caronte mirando a sus dolientes progenitores. En cualquier caso, no es fácil reconocer una personalidad mítica o una figura real en la presencia de una persona, sobre todo de un adulto, en compañía de Caronte.

Del mismo modo es complicado establecer el estatus de escenas figurativas en las que participan varias personas. En un ánfora de figuras negras del Pintor de Príamo, datada entre 510 y 500 a.e.c. (Museo Nazionale Etrusco de Villa Giulia, 2609, Roma), se muestra en una de sus caras una atmosférica escena, enmarcada por árboles de varias ramas, en la que se observa la presencia de siete mujeres desnudas que se bañan y nadan en una gruta rocosa. Lo que parece algún tipo de estructura (tal vez una plataforma) se vislumbra en el centro de la composición.¹⁸ No resulta fácil decidir si tales figuras corresponden a mujeres de la vida real o se trata de ninfas acuáticas. En la otra cara predomina una escena mítica: el dios Diónisos sentado sobre un *diphros*, sosteniendo en su mano una copa. Aparece rodeado de racimos de uvas, cestas y vides, además de varios sátiros. Alguna correspondencia, incluso en el nivel de la realidad, debió existir entre ambas escenas.

Es frecuente emplear un árbol para señalar un espacio genérico al aire libre, aunque no se descarta que los árboles pudieran mostrar algo específico. Se pueden distinguir en las representaciones vasculares varias especies de árboles, aunque no se precisen los detalles específicos, destacando

¹⁶ Sobre este particular ámbito natural véase BUXTON, Richard. Imaginary greek mountains. *JHS*, n. 112, 1992; del mismo autor, *Imaginary Greece: the contexts of mythology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. La antigua obra de HYDE, Walter Woodburn. *The Ancient Appreciation of Mountain Scenery*. *CJ*, n. 11, 1916, sigue siendo, al respecto, válida.

¹⁷ Sobre Caronte puede verse OAKLEY, John Howard. *Picturing death in classical Athens: the evidence of the white Lekythoi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Sobre Caronte es de máximo interés, Díez de Velasco, Francisco. *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua*. Madrid: Trotta, 1995.

¹⁸ Cf. MOON, Witthaker. The Priam Painter: some iconographic and stylistic considerations. In: MOON, Witthaker (edit.). *Ancient greek art and iconography*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, 1983; del mismo autor, *Some New and Little-Known Vases by the Rycroft and Priam Painters*. In: *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 2. Malibú: J. P. Getty, 1985; BORCHHARDT, Jean, *ob. cit.*; HURWIT, Jeffrey. (1991), *ob. cit.*; RÜHFEL, Hilde, *ob. cit.*

¹⁹ Véase al respecto del valor simbólico de los árboles, RÜHFEL, Hilde, *ob.cit.*, y BIRGE, Reichard. Trees in the Landscape of Pausanias' Periegesis. In: ALCOCK, Susan & OSBORNE, Robin (edits.). *Placing the gods: Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 1994. Sobre la concreta iconografía del árbol de palma, véase MOON, Witthakker. Some New and Little-Known Vases by the Rycroft and Priam Painters, *ob. cit.*, y HURWIT, Jeffrey, *ob. cit.*

sobremanera el olivo, de especial valor económico pero también simbólico por su asociación con Atenea. También es bastante habitual la presencia de vides y racimos de uvas, vinculados con Diónisos. Del mismo modo es bastante frecuente la presencia del árbol de la palma, en ocasiones como señal de localización, sobre todo de lugares exóticos o distantes. Este árbol se asociaba a Apolo (*Him. Hom. a Apolo*, 115-118). La palma la observamos también en la escena que muestra a Aquiles y Ajax jugando a los dados, concretamente en la muy conocida crátera-cáliz de figuras negras (siglo VI a.e.c.) que se encuentra en el Museo de Arte de Toledo (ilustración 7). Cada personaje tiene un árbol de palma detrás, conformando una escena de gran simetría.¹⁹



Ilustración 7. Crátera-cáliz de figuras negras, con Aquiles y Ajax jugando a los dados. Siglo VI a.e.c. Museo de Arte de Toledo (EE.UU.).



Ilustración 8. Ánfora de figuras negras pintada por Exequias, con el suicidio de Ajax. 530 a.e.c. Chateau-Musée (558).

Ajax, particularmente, también fue vinculado con la palma en las representaciones vasculares que muestran su suicidio. En la tragedia sofoclea dicho acto lo lleva a cabo en un lugar aislado, si bien en sus palabras aparecen menciones a las fuentes, ríos y llanura troyanos. En la muy conocida ánfora de figuras negras de Exequias (540 a.e.c.), la naturaleza se reduce a un simple árbol de palma, cuyas ramas parecen cubrir la desnudez del héroe (ilustración 8). Al lado de Ajax está su panoplia, con la lanza, el casco y el escudo con la cabeza de Medusa. El árbol realza la narrativa pictórica expresada.²⁰ Supresencia puede referir un lugar extraño y foráneo al ámbito griego.

Correspondencias entre seres humanos y naturaleza

Cuerpos humanos y elementos naturales parecen representarse en oposición, aunque visualmente el tratamiento es similar en uno y otro caso. Visiones amplias, contornos claros sin superposición de formas y elegantes equilibrios se destacan ejemplarmente. Los efectos escultóricos de humanos y formas naturales son muy semejantes. Incluso las referencias literarias a la correspondencia de cuerpos humanos y elementos de la naturaleza es abundante. Así, por ejemplo, Odiseo (*Od.* VI, 161-164), compara la belleza de la joven Nausicaa con un también joven árbol de palma; pero no con uno cualquiera, sino con aquel próximo al altar de Apolo en Delos. Uno y otro serían entonces cuerpos análogos. Del mismo modo, el monstruoso cíclope es comparado en la *Odisea* (IX, 191-193) a una cumbre boscosa de la alta montaña, pero aislada del resto. En la *Ilíada* (XVII, 52-60 y ss.), el joven Euforbo, muerto en combate, es comparado a un olivo caído por mor de una tormenta. Aristófanes, por su parte, compara en *Acarnienses* (177-186) a unos ancianos leñadores con a robles espinosos, concretamente robles y arces.

La naturaleza, en consecuencia, es dotada de una personalidad, de tal manera que la humanidad al completo puede ser concebida, en un filosófico giro conceptual, en términos “vegetales”.²¹ Tales valores metafóricos sugieren una especial simbiosis entre los seres humanos y el entorno natural en el que los hombres llevan a cabo sus actividades. No en vano, podría recordarse, la relación entre el *topos* y las corporalidades que lo habitan está detalladamente presente en la *Física* (libro IV) de Aristóteles. El estagirita creía firmemente en la interdependencia entre ambos aspectos.

La personificación para sugerir la naturaleza fue un proceso de imaginación muy presente en la antigüedad griega. Las propiedades del agua de los ríos y la concepción deificada o humanizada de los mismos están muy presentes desde antiguo. En la *Ilíada* (XX, 72-75; XXI, 364-390), se valora una personificación del Escamandro, que enfrenta a Aquiles y se mide a Hefesto. Filóstrato (*Imag.*, I, 1-2), en referencia precisamente a la *Ilíada*, describe una perdida pintura que mostraba a un río troyano personificado que luchaba sin cuartel contra el dios cojo. Por su parte, Calímaco, en el *Himno a Delos* (190-195), referencia sin ambages a la isla como si de una nadadora se tratase.

Las fuentes y los ríos han sido los elementos del paisaje natural que más se han personificado en personajes míticos, especialmente deidades (femeninas en el primer caso y masculinas en el segundo).²² El famoso río Aqueloo, que fue personificado tanto en forma animal como humana, llegó a disputar con Heracles por la mano de Deyanira (*Sóf. Traq.*, 506-532

²⁰ Esta función expresiva la encontramos también en una hidria de figuras rojas de Nápoles (Museo Archeologico Nazionale, H 2422), atribuida al Pintor de Kleofrades, y datada en 480 a.e.c. En ella aparecen personajes relacionados con la guerra de Troya, entre ellos el propio rey Príamo, que aparece triste, apesadumbrado e inclinado en torno a un árbol que, al margen de servir de localización precisa, semejahacerse partícipe del sufrimiento humano de un soberano golpeado por la muerte. Esta especie de falacia patética implica una naturaleza reflejando emociones humanas. Véase HEDREEN, Guy, *ob. cit.*; HURWIT, Jeffrey, *ob. cit.*; y RÜHFEL, Hilde, *ob. cit.* Al respecto del papel simbólico de la palma y sobre los aspectos emotivos del paisaje son imprescindibles HURWIT, Jeffrey. *Palm Trees and the Pathetic Fallacy in Archaic Greek Poetry and Art. CJ*, n. 77, 1982; MADDEN, John. *The Palms Do Not Weep: a Reply to Professor Hurwit and a Note on the Death of Priam in Greek Art. CJ*, n. 78, 1983; y ROSKILL, Mark. *The languages of landscape*. Nottingham: University Park, 1997.

²¹ *Il.*, VI, 145-150; Teócrito (*Idi.*, XVIII, 28-32), llegó a comparar la belleza de Helena con un ciprés, pues decoraba su casa en Esparta de la misma manera que el árbol orna un jardín.

²² Sobre las presencias divinas es interesante HARRIS DÍEZ, Ronald. El paisaje de los dioses: los santuarios griegos de la época clásica y su entorno natural. *Aisthesis*, n. 49, Santiago de Chile: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011. Véase también, LÓPEZ EIRE, Antonio & VELASCO LÓPEZ, María del Henar. *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*. Madrid: Arco Libros, 2012.

²³ Para Platón (*Fedr.*, 262D), Aqueloo era el padre de las ninfas. Sobre estos aspectos, véase FOWLER, John Bascom. *The hellenistic aesthetic*. Madison: Wisconsin, 1989. También, SCHÖMER, Günther & GOETTE, Hans Ruppel, *ob. cit.*; KALTSAS, Nikolaos, *ob. cit.*; KLEMENTA, Sylvia. *Gelagerte Flussgötter des Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit*. Colonia: Bruno Gmünder, 1993; BREWSTER, Harry. *The river Gods of Greece: myths and mountain waters in the hellenic world*. Londres: Rutledge, 1997; GAIS, Robert. Some Problems of River-God Iconography. *AJA*, n. 82, 1978; y WEBSTER, Thomas Bertram. Personification as a Mode of Greek Thought. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 17, 1954.

²⁴ La figura en la esquina septentrional del frontón occidental del Partenón ha sido identificada con este río, o incluso con Íliso. Sobre el tema, véase COHEN, Ada. Art, myth, and travel in the hellenistic world. In: ALCOCK, Susan, CHERRY, John & ELSNER, Jas (eds.). *Pausanias: travel and memory in roman Greece*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2001; y JELICOE, Geoffrey & JELICOE, Susan. *El paisaje del hombre*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

y ss.).²³ En las representaciones plásticas ha aparecido reflejado como un toro con cara humana barbada. En un relieve votivo en forma de entrada de caverna, hallado en la previamente mencionada cueva de Vari, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (hacia 320 a.e.c.), puede verse a un Aqueloo emergiendo hacia una joven sentada. Sobre su cabeza está el dios Pan. En el muro diestro de la cueva, se observa otra figura femenina, además de un cazador y un perro. Una mujer más se encuentra en el medio de la composición, apoyando una mano en la piedra. Parece plausible que se trate de ninfas.

Otrorío importante, como el Céfiso, fue personificado en la forma de un gran hombre barbado con cuernos de toro. Alfeo, un río del Peloponeso, así como el Cladeo, una corriente fluvial en Élide, pudieron haber sido representados en forma humana en el frontón oriental del templo de Zeus en Olimpia.²⁴ Pausanias (V, 10, 7-8), creyó haber reconocido ambos dioses en dos figuras reclinadas presentes en ese frontón.

Para finalizar estas reflexiones, unas pocas líneas más. El antropocentrismo y, por consiguiente, el cuerpo humano, fue un factor esencial de identidad así como un principio narrativo de significación de primer orden. La naturaleza mítica griega no estuvo alejada de un paisajismo corporal. Sobre todo metafóricamente, los motivos naturales sirvieron para enmarcar las acciones humanas. Las notaciones geográficas y los elementos naturales se asociaron a la vida de héroes y dioses. De tal forma, la naturaleza es contemplada principalmente como un conjunto, más o menos armonioso, de elementos individuales en primeros planos.

En el arte, la naturaleza se hace más accesible por medio de la imaginación que mostrando espacios naturales generales en los que abundan montañas, lagos, verdes arboledas o ríos. Elementos solitarios actúan como señales concretas que la imaginación emplea para recorrer más vastos lugares. Imaginación, vida real cotidiana y mitología se muestran sinérgicos entre sí; experiencia, belleza e impresiones evocativas se entremezclan usando elementos naturales y entidades míticas relacionadas con ellos, como dioses-río, ninfas o deidades del viento. Los elementos tangibles del paisaje natural al lado de héroes o deidades del ámbito mítico sirven para experimentar sensaciones y emociones de distinta consideración, estableciéndose con ello una suerte de continuidad con el pasado mitificado gracias al uso de montañas, cuevas, ríos, árboles o construcciones hechas por el hombre.

Se podría concluir que la estética visual y también aquella literaria (en la filosofía, en la tragedia, la épica, la lírica o la mitografía), se muestran eclécticas. El empleo del paisajismo mítico con propósitos expresivos por parte de los artistas, permitió transportar al espectador a territorios ignotos, a espacios expansivos, pero más o menos reconocibles gracias al sustrato mítico-cultural que pervivió en la antigüedad griega, incluso tras la formalización de la filosofía.

No deja de ser más que probable que los artistas manipularon a conveniencia los espacios paisajísticos griegos y crearon otros que moraban en su imaginación. No obstante, el antropomorfismo siempre dejó huella en el ámbito de las estructuras espaciales. Se buscaron paisajes familiares, ciertamente, pero en muchas ocasiones los entornos naturales fueron adornados con aditamentos de la imaginación, configurando versiones novedosas, no ajustadas a la realidad visible. Este aspecto no es, en el fondo, creemos, distinto al del propio discurso mítico y sus innumerables versio-

nes, configuradas a partir de énfasis particulares, perspectivas individuales y necesidades locales, pero de cuya valía y funcionalidad no hay duda.

Naturaleza, imaginación y antropomorfismo cultural se combinaron, por tanto, armónicamente, manteniendo el trasfondo de un discurso mítico y, a veces, mitificador, tradicional, muy del gusto del espectador griego.

Artigo recebido em outubro de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.