
Imágenes del deporte

Images of Sport

TERESA GONZÁLEZ AJA

Universidad Politécnica de Madrid

teresa.glez.aja@upm.es

DOI: 10.48232/eclas.164.06

Recibido: 02/10/2023 — Aceptado: 01/11/2023

Resumen.— El deporte ocupaba un lugar de enorme importancia en la vida de los griegos, y por ello no es de extrañar su repercusión en el arte, en cualquiera de sus manifestaciones. En el presente trabajo nos centraremos en los vasos, cuya importancia va mucho más allá de la mera ornamentación ya que constituyen una invitación a la reflexión y al diálogo. El arte ha sido considerado como una fuente complementaria a las fuentes literarias para entender la actividad deportiva; no obstante, consideramos que, si bien es cierto que hay una interacción, también hay una independencia. Así, aun cuando nuestro punto de partida será la obra de Homero, como no podía ser de otra manera por su enorme transcendencia también para la historia del deporte, nuestro hilo conductor serán las imágenes de los vasos, ellas nos guiarán en el intento por comprender esa historia. Los vasos son producto de su propio tiempo y, por lo tanto, el campo de la actividad deportiva se amplía a aquellas modalidades que conoció el artista, quien no dudará en modificar lo que considere necesario para poder realizar su obra de acuerdo con sus intenciones artísticas, creando así nuevas versiones de un mismo hecho, deportivo o no.

Palabras clave.— deporte; vasos griegos; arte

Abstract.— Sport occupied an important place in the life of the Ancient Greeks, therefore its repercussions in art, in any of its manifestations, are not surprising. In this paper we will focus on pottery, whose importance goes far beyond mere ornamentation, as they constitute an invitation to reflection and dialogue. Art has been considered as a complementary source to literary sources for understanding sporting activity, but we believe that, while there is an interaction, there is also an independence. Thus, even though our starting point will be Homer's work, as it could not be otherwise because of its enormous transcendence also for the history of sport, our guiding thread will be the images of the vessels themselves; they will guide us in the attempt to understand that history. Pottery vessels are a product of their own time and, therefore, the field of sporting activity is extended to those modalities that the artist knew. He will not hesitate to modify what he considers necessary to be able to realise his work in accordance with his artistic intentions, thus creating new versions of the same fact, sporting or not.

Keywords.— sport; Ancient Greek pottery; art

El deporte formará parte esencial de la vida de los griegos, y de ello dan fe los textos en los que el tema deportivo aparece recogido, desde la primera imagen del atleta ofrecida por Homero hasta Simónides, Píndaro

o Baquílides. Las metáforas atléticas aparecen en las tragedias de Esquilo y reaparecen en Sófocles y Eurípides. Los textos nos permiten hacernos una idea de la manera en que los autores veían a los deportistas, así las comedias de Aristófanes nos dan una visión menos noble de los mismos, nos incitan a la risa. Pero, independientemente del género literario, su presencia nos habla del papel que esta actividad ocupó en la vida de los griegos, llegando a ser considerada según Herodoto como un modelo del espíritu griego opuesto al de los bárbaros y un referente de la civilización griega. Es decir que «la práctica organizada del deporte, de acuerdo con unas reglas, es uno de los rasgos que caracterizan a una sociedad civilizada» (García Romero 2014: 139). Formaba parte de la historia, de sus mitos, por ello «le modèle de l'athlète civilisé qui use de sa force et sait la contrôler» (La Genière 2003: 1587), a medio camino entre los hombres y los dioses, será Heracles. Así, algunas de las descripciones o imágenes que tenemos de sus combates aparecen a menudo relatados o representados como una competición deportiva (García Romero 2014: 141). Le podemos ver en un ánfora (fig. 1 en la página siguiente) en la que aparece de rodillas, luchando con el león de Nemea al que sostiene sobre su hombro izquierdo, boca abajo, sujetando con la mano derecha las patas delanteras, y a punto de arrojarlo al suelo con el brazo izquierdo. Una representación que nos evoca claramente las competiciones de lucha.

Pero el deporte no estaba sólo en la literatura o en los mitos, estaba integrado en la vida de los griegos, quienes consagraban un parte importante de su tiempo al entrenamiento, con la idea de participar en los diferentes festivales deportivos, ya fuesen locales como las Panateneas o de carácter panhelénico como los celebrados en los cuatros grandes santuarios, Olimpia, Delfos, Nemea o Ístmia. Estas fiestas deportivas estaban vinculadas al culto, tanto las locales como las panhelénicas, así los juegos Olímpicos y los Nemeos se realizaban en honor de Zeus, los Juegos Píticos de Delfos a Apolo y los Ístmicos a Poseidón. Dependiendo de su importancia, estos festivales contaban con atletas locales o con atletas de una cierta reputación. En definitiva, un griego podía acudir todos los años a alguno de los grandes eventos deportivos, bien fuese en su polis o en uno de los santuarios, por lo que el entrenamiento era cotidiano y, a pesar de los cambios en la educación que fueron propiciando una modificación en los valores relacionados con el deporte, lo cierto es que éste siempre estuvo presente de una u otra manera. Y cuando su papel se vio reducido, filósofos como Aristóteles o Platón reclamaron la necesidad de volver a



FIGURA 1: Ánfora. Ca. 520–500 a.C. The British Museum

incluirlo en la educación, incluso en la de las mujeres, en mayor o menor medida, siguiendo en parte el modelo espartano (Marrou 1985: 43).

En lo que se refiere a la representación artística, no faltan imágenes. A partir de J.J. Winckelmann, la historia del arte griego ha sido considerada como una odisea, la de la representación del cuerpo humano, desde las incipientes figuras esquemáticas hasta el idealismo clásico para llegar al naturalismo helénico (Prost 2004: 31). Desde el siglo VII a.C. hasta el fin de la antigüedad las representaciones de atletas, o del hecho deportivo, se pueden contar por miles, tal como señala Webster (1972), que recoge 2.150 vasos en los que aparecen actividades relacionadas con el deporte. Los dioses, los héroes, los hombres y alguna mujer encuentran eco en pinturas y esculturas. Desde pequeños utensilios a grandes vasijas, en todos ellos podemos encontrar representaciones deportivas que abarcan tanto las competiciones de los grandes juegos como escenas de palestras o gimnasios o actividades lúdicas cotidianas. El conjunto más rico, 995 ejemplares (Brulé 2004: 270), lo constituyen las pinturas de las ánforas panatenaicas, cuya función estaba vinculada a la actividad deportiva, ya que, llenas de aceite, constituían los premios a los vencedores y a los segundos clasificados de ciertos concursos celebrados durante las Panateneas. Estas

vasijas estaban siempre decoradas con dos pinturas. En el frente aparecía Atenea que, a partir de Exekias, aparece con el gallo, como vemos en la fig. 2 en la página siguiente, donde dos columnas dóricas están coronadas por este animal, símbolo del afán guerrero y de lucha de Atenea (Bruneau 1965:107), aspectos que se pueden vincular al espíritu de los participantes. En la parte posterior (fig. 3 en la página 154) aparecen las diversas competiciones relacionadas con la prueba a premiar. Son imágenes sumamente variadas y en las que los artistas nos muestran una clara diferencia en los cuerpos en función de la actividad deportiva desarrollada, de forma que no es posible confundir a un luchador con un corredor. No podemos hablar de reportaje fotográfico, naturalmente, pero sí es evidente el valor documental de esas imágenes que nos remiten a unos cuerpos y a sus especialidades. «On peut considérer ces images comme des représentations réalistes et retrouver, dans l'attitude d'un pugiliste ou d'un discobole, le moment précis dans le déroulement de l'exercice sportif» (Guiraud 1988: 77). No obstante, hay que tener en cuenta dos importantes dificultades a las que se enfrentaban los artistas a la hora de representar actividades deportivas en los vasos. En primer lugar, las diversas formas de los mismos que condicionan las imágenes, ya que deben adaptarse provocando una distorsión en la escala (Halm-Tisserant 2004), y en segundo lugar la representación del movimiento inherente al tema tratado (Halm-Tisserant 2007). Estos aspectos constituyen una importante limitación a la hora de considerar la fiabilidad de la imagen, pero al mismo tiempo nos proporcionan una importante información ya que los esfuerzos del artista por solventar esas dificultades técnicas para poder transmitirnos algunos de los detalles que él considera importantes nos hablan de su realidad.

El significado de las imágenes en el mundo griego, en las ciudades griegas, ha sido brillantemente señalado por Tonio Hölscher, poniendo de manifiesto la interacción entre los hombres vivos y las figuras representadas. El punto de partida es la idea de que las imágenes formaban parte del mundo de los vivos. En sentido estricto, los hombres «vivían con ellas» formando una «comunidad conceptual» (Hölscher 2015: 21–22). Desde este punto de vista resulta emblemático el caso de la escultura de Teágenes de Tasos (fig. 4 en la página 155), donde la interacción entre hombres e imágenes llegó al extremo de que un enemigo personal de este célebre atleta atacase cada noche la estatua que se le había erigido a su muerte. En una de esas ocasiones la estatua cayó sobre él matándole, y los hijos del difunto la acusaron de la muerte del padre. Se la consideró culpable y, como condena, fue desterrada arrojándola al mar. Poco tiempo después, los



FIGURA 2: Ánfora Panatenaica. Atribuida al pintor Eufileto. Ca. 530 a.C. Cara A. The MET

tasios se vieron castigados por una gran escasez de alimentos y, buscando una solución, se consultó al oráculo de Delfos que les recomendó que volviesen los exiliados. Así lo hicieron, pero nada cambió, por lo que de nuevo se realizó otra consulta, a lo que el oráculo respondió que habían olvidado a Teágenes. La estatua fue recuperada y colocada de nuevo en el ágora, pasando a ser venerada como un héroe y adjudicándosele poderes milagrosos (Pausanias 6. 11. 2-9).

En este contexto, las representaciones del deporte en los vasos adquieren un significado que va mucho más allá de la simple ornamentación. De hecho, a partir del siglo VIII a.C. comienzan a representarse personas, dioses y animales que, además de significar «la introducción del elemento más esencial de la tradición ulterior del arte clásico» (Boardman 1991: 24), tratan de «mobiliser l'attention [...] elles sont pour celui qui le contemple une invitation à réfléchir et à produire un discours sur la signification et les tenants et aboutissants de ces themes.» (Hölscher 2015: 48). Aparecerán, por tanto, temas importantes, además de temas decorativos, y, en ocasiones, es difícil diferenciar los límites de cada uno ya que, obviamente, están estrechamente vinculados. La imagen se transforma en un discurso



FIGURA 3: Ánfora Panatenaica. Atribuida al pintor Eufileto. Ca. 530 a.C. Cara B. The MET

que se interrelaciona con la decoración en una gran composición. Los temas son variados, abarcando casi todas las esferas de la vida de los griegos y, por supuesto, aparece el deporte.

Si bien el arte ha sido considerado una fuente complementaria a las fuentes literarias, lo cierto es que es mucho más, nos proporciona una visión más amplia del hecho deportivo. «No es posible comprender el ideal agonal que se revela en los cantos pindáricos a los vencedores sin conocer las estatuas de los vencedores olímpicos, que nos los muestran en su encarnación corporal.» (Jaeger 1981: 14). Las imágenes permiten otra aproximación a la narración, la hacen más accesible. La interacción entre ambas, no obstante, no excluye su independencia. Los artistas pueden inspirarse en los mitos, en la literatura, pero podían variar la escena a su gusto, darle una nueva visión para adaptarla al público al que iba destinada la obra. Si hay una obra literaria que ha sido considerada como un punto de referencia esencial para los artistas cerámicos, ésta es sin ninguna duda la obra de Homero, es decir, la *Ilíada* y la *Odisea*. Es innegable su enorme importancia para la historia del deporte, pero como ha señalado Boardman:

Tuttavia poteva accadere che perfino Omero fosse ignorato da scrittori e artisti, tant'è che nessuna delle molte citazioni di canti o poemi che vengono fatte pronunciare alle figure rappresentate sui vasi [...] appartiene a questo poeta epico. (2004: 171).

Su narración nos servirá como punto de partida para aproximarnos a las actividades deportivas, pero también nosotros intentaremos mantener nuestra independencia. Debemos tener en cuenta que los vasos son producto de su propio tiempo y, por lo tanto, el campo de la actividad deportiva se amplía a aquellas modalidades que el artista conoció, modificando lo que considera necesario para poder realizar su obra de acuerdo con sus intenciones artísticas, creando nuevas versiones de un mismo hecho, deportivo o no. Por ello, serán los artistas nuestro hilo conductor, los que nos guiarán en nuestro deseo de conocer las actividades deportivas, ampliando nuestro campo de búsqueda a otras obras que nos proporcionen la información que necesitamos.



FIGURA 4: Escultura de Teágenes de Tasos realizada por Glaucos de Egina. Museo Nazionale Romano

Una nueva página de la historia de Grecia, tras la época micénica, se abriría, a partir del siglo X ó IX a.C., con el estilo geométrico y con la epopeya (Charbonneau, Martin et al. 1969: 1x). En ambos casos encontraremos ya referencias deportivas, algo que no sorprende demasiado si tenemos en cuenta la importancia que el deporte tuvo en el mundo griego.

En el estilo geométrico no aparecerá la decoración figurativa hasta principios del s. VIII a.C., momento en el que la reproducción de personas, dioses y animales significará «la introducción del elemento más esencial de la tradición ulterior del arte clásico» (Boardman 1991: 24). Desde el punto de vista de la representación deportiva su aparición significó un nuevo comienzo. Podemos ver escenas de lucha, en donde los boxeadores son filiformes, con torsos triangulares y brazos en ángulo, pero que no están exentas de una emoción que se expresa por medio de la acción (fig. 5 en la página siguiente). Con el tiempo, las figuras se harán menos rígidas y más redondeadas. Un poco posterior, pero perteneciente todavía al periodo arcaico, encontramos una crátera procedente de Tebas del 690–670 a.C. (fig. 6 en la página 158). En ella la ornamentación geométrica está subordinada a las escenas de figuras, en que aparecen dos boxeadores con guantes en una sola mano. Este hecho nos remite, necesariamente, al fresco de los jóvenes de Acrotini en Santorini (fig. 7 en la página 159), en donde dos adolescentes, con largos cabellos rizados, se enfrentan en un combate de boxeo de difícil interpretación. Parecen pertenecer a un estatus elevado puesto que, a pesar de llevar tan sólo un cinturón como única vestimenta, el joven de la izquierda se adorna con pendientes y una cadena alrededor del cuello. Al igual que en la cerámica que nos ocupa, llevan un guante en una sola mano, en este caso la derecha, aunque eso no les impide golpear con el puño descubierto, el izquierdo. Este fresco de Santorini es una de las primeras escenas de pugilato conocidas.

Figuras humanas de cierta complejidad habían aparecido ya a mediados del siglo VIII a.C. en las impresionantes vasijas fúnebres de un cementerio ateniense (fig. 8 en la página 160). En ellas podemos ver escenas funerarias que incluyen carros y caballos. Su diseño es geométrico, los aurigas, de perfil, en los que ya aparece dibujado un ojo, llevan escudos de Dípilon, que les cubren todo el cuerpo. Por su parte, los caballos aparecen dibujados con todas sus patas y colas. En cuanto al carro, se han colocado las dos ruedas, una junto a la otra, ya que «el artista pinta lo que sabe de las figuras, no lo que ve» (Robertson 1987: 26). Estas composiciones geométricas narran una historia, en este caso son funerarias, y los carros

y los caballos han sido interpretados comúnmente como un desfile. Así, para Robertson (1987: 17) estas figuras son guerreros en sus carros como parte de la procesión funeral, mientras que para Blázquez son el inicio de una carrera, en concreto la llevada a cabo en los juegos funerarios en honor de Patroclo en la *Ilíada*: «Los juegos funerarios descritos por Homero se representaron en las escenas que decoraban los grandes vasos depositados en las tumbas del Dípilon en Atenas, a partir del siglo IX a.C.» (2006: 2).



FIGURA 5: Cerámica geométrica griega, probablemente del siglo VIII a.C. Luchadores. Museo Arqueológico de Argos

Los poemas homéricos nos ofrecen los primeros testimonios de competiciones deportivas organizadas (Visa-Ondarçuhu 1999: 18 y ss.), pero no nos incumbe aquí hablar de si se trata o no de adiciones posteriores. La *Ilíada* y la *Odisea* recogen las pruebas que encontraremos más tarde en el calendario olímpico, aunque en los poemas todas ellas son independientes, no formando parte del pentatlo como ocurrirá en los festivales deportivos.

En la *Ilíada* el deporte ocupará prácticamente todo el canto XXIII, de los veinticuatro cantos que la componen. Se trata de los funerales en honor de Patroclo organizados por Aquiles, ceremonia que termina con unas competiciones deportivas compuestas por ocho pruebas. La más importante y a la que se consagran el mayor número de versos (vv. 262–652)

será la carrera de carros, le seguirán el pugilato (vv. 653–699), la lucha (vv. 700–797), el combate con armas (vv. 798–825), el lanzamiento de peso (vv. 826–849), el tiro con arco (vv. 850–883) y el lanzamiento de jabalina (vv. 884–897), que no llegará a celebrarse.



FIGURA 6: Crátera beocia. Procedente de Tebas. 690–670 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas

Por su parte la *Odisea* cuenta también con un canto deportivo. En el canto VIII celebrarán competiciones en un marco bien distinto, el ocio. La llegada de Ulises a la corte de los feacios propiciará la celebración de un banquete en el marco del cual tendrán lugar cinco pruebas deportivas: la carrera, la lucha, el salto, el lanzamiento de disco y el pugilato (vv. 120–130). No serán los únicos cantos en los que aparecerán pruebas deportivas, ni las únicas pruebas reflejadas, pero sí los más importantes ya que en ellos la actividad deportiva constituye no sólo una actividad circunstancial, ya sea de entrenamiento u ocio, sino que forma parte de unos ritos en el primer caso, y de la vida social en el segundo.

Las competiciones organizadas por Aquiles serán seguidas por un público entusiasta que animaba a los participantes con sus gritos, pero los vasos están lejos de darle a ese público la importancia que se podría esperar ya que su representación es muy escasa. Existe un ejemplo en el Museo Arqueológico de Florencia, en el que tres carros, de los cuales uno acaba de volcar, se dirigen hacia la meta constituida por una columna

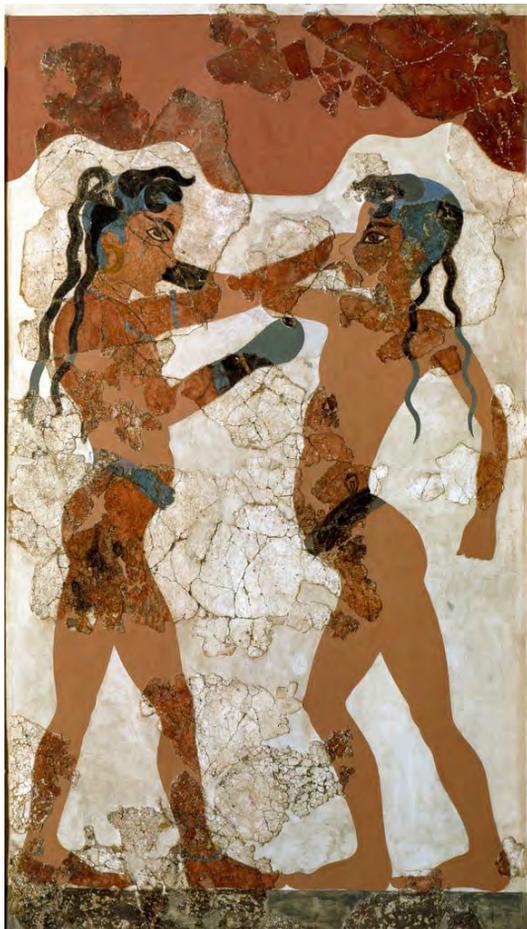


FIGURA 7: Fresco de los boxeadores. Tera, siglo XVI a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas



FIGURA 8: Crátera geométrica ática tardía. Del Cerámico (Dípilon). Por el pintor Hirschfeld. 750–735 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas

dórica, ante la mirada de unos espectadores no demasiado expresivos. Encontramos otro ejemplo en la Biblioteca Nacional de París, donde se contemplan unos ejercicios acrobáticos. Pero sin duda el más interesante para nosotros es el del dino de Sófilos, el primer pintor de vasos griego conocido que firmó con su nombre, que aparece en cuatro de sus vasos. Uno de ellos representa la carrera de carros de la *Iliada*, tal como señala el propio autor por medio de una inscripción, una solución original para identificar una escena que, de otro modo, podría pasar por una carrera cualquiera, y que no es una mera etiqueta, sino que forma parte de la composición (fig. 9 en la página siguiente). Sófilos representó una tribuna doble escalonada de ocho niveles de gradas. Para Béquignon (1933: 50), con ese estrado el artista ha querido representar de manera estilizada un «estadio». Ahora bien, si nos remitimos al texto de Homero, podremos ver que no menciona ninguna tribuna o estadio para los espectadores. Cabe la posibilidad de pensar que el artista ha utilizado aquí elementos correspondientes a la realidad de su tiempo (ca. 580–570 a.C.), aun cuando la ambientación de la escena pertenezca a un poema de Homero. Los espectadores de uno de los lados gritan y hacen gestos hacia los caba-



FIGURA 9: Fragmento de un dinos ático de figuras negras firmado por Sófilos. Ca. 580 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas

llos, que parecen dirigirse a la meta, pero no podemos ver la prueba o lo que estuviese ocurriendo en el otro lado. Ello podría tratarse, tal vez, de una entrega de premios ya que aparece el nombre de Aquiles, y él no participó en ninguna competición debido a su pena y a la de sus caballos: «A aquel lo lloran ambos inmóviles: en el suelo reposan sus crines, y los dos están quietos con el corazón afligido» (*Ilíada* 23.283–284). Aunque, como se recoge en el canto, no duda de que, de participar, sería él el vencedor. Nearcos, pintor, alfarero y «observador atento del realismo animal» (Charbonneaux *et al.* 1969: 65), representará al héroe con semblante pensativo acariciando a sus caballos, cuyos nombres podemos ver escritos en un fragmento de un cántaro encontrado en la Acrópolis (fig. 10 en la página siguiente).

La carrera de carros es la prueba que abrirá las competiciones, pero además es la prueba más rica en peripecias, imprevistos y la más larga en su descripción. Los detalles técnicos en cuanto a la conducción de los carros son sumamente interesantes y son recogidos en algunos vasos. Son ilustrativas las instrucciones a la hora de realizar el giro, en donde es necesario aproximarse lo más posible al poste con el fin de recorrer la menor distancia posible, pero para ello es necesario manejar con gran habilidad y de modo distinto cada uno de los caballos:

Arrimándote bien a ella, guía cerca el carro y los caballos, y tú mismo inclínate en la bien trenzada caja del carro suavemente a la izquierda para ayudarlos.



FIGURA 10: Fragmento de cántaro firmado por Nearcos. 560-550 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas

Al caballo derecho aguijonéalo con la voz y afloja sus riendas en las manos. Y que tu caballo izquierdo se arrime a la linde, hasta que te dé la impresión de que su borde roza el cubo de la bien fabricada rueda. Pero evita tocar la piedra, si no quieres herir a los caballos y hacer añicos el carro (*Il.* 23, 334-341).

Las imágenes se hacen eco de estos consejos. Así, en el ánfora del pintor Eufileto (fig. 11 en la página siguiente), en la que cinco carros están en plena carrera, podemos ver cómo el auriga, vestido con una larga túnica blanca, se inclina sobrepasando el carro para ofrecer una menor resistencia al viento, y afloja las riendas de una mano mientras mantiene tensas las de la otra para que los caballos, que van lanzados, puedan realizar el giro con la mayor eficiencia. La sensación de velocidad se ve acrecentada por la forma en que el artista ha pintado las nuca y las barbas de los aurigas, muy adelantadas. En este caso la carrera es de cuadrigas, mientras que la carrera de carros de la *Iliada* es de bigas. En la *Iliada* sólo encontramos este tipo de competición hípica, pero no serán las únicas que se desarrollarán en el mundo griego: los *agônes* hípicos presentan una gran variedad de pruebas, bien sea por la distancia a recorrer, por el número de caballos, por el tipo de animales que tiran del carro, como las mulas (*apéne*) —considerada esta especialidad poco noble (García Romero 1992: 352)—, o incluso por la ausencia de carro, ya que también encontramos competiciones de monta directa, en la que los jinetes no utilizaban ni silla ni estribos, es decir, montaban a pelo, como en el ánfora

atribuida al pintor del grupo de Leagro (fig. 12 en la página siguiente), en la que podemos ver a los caballos en plena carrera y también el poste que marca el punto del giro. Los jinetes van desnudos, al igual que el joven que aparece en la crátera del Museo Británico (fig. 13 en la página 165) en la que el personaje, desnudo, con las riendas en una mano y un escudo en la otra, se desliza del caballo que aún está a galope. Lleva un calzado hecho de tiras de cuero. Se considera que es un vencedor de la carrera llamada *anabates*, ya que la victoria le espera con una corona. En esta prueba el jinete debía desmontar y finalizarla corriendo al lado del caballo (Gardiner 1988: 190). Lógicamente, además de muy dura, era una prueba peligrosa. Otra escena hípica, en este caso un tanto original y llena de fantasía, es la de un singular picadero dibujado por el extraordinario pintor de Amasis (fig. 14 en la página 166), en donde pequeños personajes hacen volatines sobre los caballos (Charbonneaux, Martin *et al.* 1969: 88).



FIGURA 11: Ánfora del pintor Eufileto. Ca. 530 a.C. Museo Archeologico Nazionale, Tarquinia

No obstante, será la de las cuadrigas la prueba por excelencia. Prueba esta muy costosa y recogida en una gran cantidad de vasos, pero sobre todo en una escultura emblemática, el auriga de Delfos, en donde veremos triunfar a conocidos nombres del mundo griego, como el propio dedicante de este famosísimo conjunto escultórico, el tirano Polizalos de Gela, u otros grandes nombres como Clístenes de Sición, Pisistrato o Alcibiades entre otros (Decker y Thuillier 2004: 102) y, desde luego, a fortunas importantes. Pensemos que mantener una cuadra y transportar todo lo necesario para esta competición a los distintos lugares no era nada barato. Como contrapartida, la participación en esa prueba acarrearba una



FIGURA 12: Ánfora Panatenaica atribuida al pintor del grupo de Leagro. Ca. 510 a.C. THE MET

importante fama, lo que redundaba en un beneficio político del dueño de los caballos y del carro, ya que era a este al que se declaraba vencedor y no al auriga, en el caso de no coincidir. Esto posibilitaba competir y triunfar sin participar, algo que permitió que hubiese vencedoras olímpicas. De hecho fueron ocho las mujeres que consiguieron este galardón (Decker y Thuillier 2004: 102), obviamente como propietarias, no como participantes ni como espectadoras, ya que las mujeres tenían prohibida la asistencia a las Olimpiadas, tal como señala Pausanias:

Es una ley entre los eleos despeñar desde éste a las mujeres que se descubra que han ido a los Juegos Olímpicos o incluso que han cruzado el Alfeo en los días prohibidos para ellas (5.6.7).

El mismo autor continúa explicando la anécdota de una mujer, Calipatira o Ferénice, que, disfrazada de entrenador, quiso presenciar los juegos en los que participaba su hijo y, a pesar de ser descubierta, se le perdonó la vida puesto que su padre, sus hermanos y su hijo eran vencedores olímpicos (5.6.8).

La competición hípica de la *Ilíada* aparecerá representada en la obra maestra del alfarero Ergotimos y el pintor Clitias, que es el vaso François (fig. 15 en la página 167). Adornado en su mayor parte con escenas épicas —270 figuras componen diez escenas mitológicas— la carrera de carros



FIGURA 13: Crátera. Atribuida al pintor de *Anabates*. Ca. 390–370 a.C. The British Museum

en honor de Patroclo aparece representada en el lado A. Se respeta el texto homérico en el número de carros, en la posición central de Diomedes y en la presencia de Aquiles junto a un trípode, uno de los premios. A lo largo de la escena se repiten objetos similares para señalar el carácter competitivo de la carrera. Estos premios, considerados muy extravagantes por Decker (2019: 24), eran sumamente codiciados por los participantes, que no dudaban en disputárselos y en reclamar su posesión; recordemos las dificultades de la adjudicación de los mismos en la *Iliada* (vv.510 y ss.), en la que todos parecen ser los vencedores. Los vasos nos representan a los atletas llevándose el codiciado trofeo. En esta elegante ánfora del pintor del grupo E (fig. 16 en la página 168), podemos ver cómo el atleta que ha conseguido la victoria, desnudo y barbudo, camina hacia la derecha llevándose sobre la cabeza su premio, un trípode de bronce, con dos asas, de importante tamaño y peso tal que le obliga a inclinarse. Como es habitual, la figura en movimiento aparece representada de perfil, y sobre una línea paralela al espectador que simboliza el lugar inmóvil, el pie retrasado está ligeramente levantado. En las imágenes de carreras se repetirá este esquema iconográfico (fig. 3 en la página 154).

Otras escenas épicas que aparecerán en el vaso François estarán vinculadas a las hazañas de Teseo. Para Torelli, la lectura del vaso se inicia precisamente con una de ellas, «Kleitias ci invita aunque ad iniciare la lettura dell'intera figuraciones dipinta sul vaso del frigio con lo barco di



FIGURA 14: *Kylix*. Atribuido al pintor de Amasis.
Ca. 540 a.C. The British Museum

Teseo a Delo» (2007: 19), tras la liberación de los jóvenes atenienses del Minotauro. Los jóvenes aparecen llenos de júbilo e impacientes por el desembarco, tal como se puede deducir de uno de ellos que se ha lanzado al mar y, nadando, acompaña a la nave en el último tramo (fig. 17 en la página 169). No se trata, obviamente, de natación deportiva, como tampoco lo es la natación que aparece en la *Odisea*, en cuyo canto v vemos diferentes referencias a esta actividad (vv. 344; 364; 375; 399 y 417) como medio para salir de la situación conflictiva en que se encuentra Ulises debido a la tormenta provocada por Poseidón. La natación es, por tanto, una necesidad, pero de la que no existen noticias en cuanto a su introducción en la educación física (García Romero 2015: 31), aunque se consideraba ignorante al que no sabía nadar, según el conocido proverbio, falsamente atribuido a Diogeniano (García Romero 1999: 219).

Las escenas de natación son escasas. En el Museo del Louvre se conserva un ánfora ateniense del «Pintor de Andócides» (fig. 18 en la página 169), en donde podemos ver un grupo de muchachas desnudas, algo no muy común. Una de las muchachas ya está nadando, dando brazadas, al igual que el nadador del vaso Françoise, mientras otras dos están de pie, una de ellas vierte sobre su mano el aceite y otra parece dirigirse hacia el interior del edificio que podemos identificar por la columna. Una cuarta muchacha se dispone a saltar desde un trampolín, igual que lo hace la joven del



FIGURA 15: Vaso François. 570 a.C. Museo Arqueológico de Florencia

ánfora del «Pintor de Príamo» (fig. 19 en la página 170), que es observada por dos de sus compañeras, formando una diagonal que se prolonga en la nadadora que se encuentra en el agua. Este salto de trampolín nos remite inevitablemente a la imagen de la Tomba del Tuffatore de Paestum, (fig. 20 en la página 171), un «ejemplo único de la gran pintura griega» (Hölscher 2022: 6). Este carácter de singularidad ha hecho que las escenas de natación, tanto esta como la anterior, no hayan sido interpretadas como escenas de la vida cotidiana.

Así Tonio Hölscher señala en relación con la imagen del baño femenino: «[...] muchos investigadores han interpretado la insólita imagen de esta ánfora, como una escena del ámbito del mito: en concreto, como un santuario en una gruta, provisto de un altar, en el que las legendarias se reunían para bañarse.» (Hölscher 2022: 49). No obstante, este autor considera que se trata de una imagen de la vida cotidiana y no de unos personajes semi-divinos. Y ello, debido tanto al conjunto de la escena, en la que podemos ver la ropa y los recipientes donde se guardaban los aceites para el cuidado del cuerpo colgados de los árboles, como a lo desenfadado de la escena, ya que resulta poco probable que un altar se utilizase de trampolín. Esa plataforma cumple la misma misión que la alta torre desde la que «se lanza, de cabeza, un joven, con el cuerpo desnudo tensado con gran elegancia, la región lumbar contraída, los glúteos tersos, los brazos y piernas bien extendidos» (Hölscher 2022: 21) de la Tomba



FIGURA 16: Ánfora. Atribuida al pintor del Grupo E. Ca. 550 a.C. THE MET



FIGURA 17: Desembarco de Teseo. Vaso François. 570 a.C. Museo Arqueológico de Florencia



FIGURA 18: Ánfora. Pintor de Andócides. 520–525 a.C. Museo del Louvre. París

del Tuffatore. La acción representada es bastante simple: se compone de esa plataforma, que «costituisce anche la prima testimonianza di una piattaforma fabbricata per effettuare dei tuffi» (Maiello and Cuccioletta 1994: 56), desde la que se lanza el joven, dos árboles y una superficie azul que puede ser el mar o una piscina. Sin embargo, debido a su singularidad, al igual que en el vaso anterior, ha sido interpretada como un hecho no cotidiano, como una escena no deportiva, como un salto al más allá, «le passage de la vie à la mort, à travers la mise en scène du plongeon au-delà des “colonnes d’Hercule”, les bornes du monde habité, encerclé par le fleuve Océan» (Pontrandolfo, Rouveret et al. 2004: 23), tesis a la que, de nuevo, es el profesor Hölscher el que se opone, basándose sobre todo en la técnica del salto.

Además de esta losa con el nadador que cubre la cámara, esta pequeña



FIGURA 19: Ánfora. Pintor de Príamo. Finales s. VI a C. Museo Nacional de Villa Giulia. Roma

tumba nos muestra en sus cuatro paredes unas escenas que son bastante frecuentes en los vasos griegos, las de los banquetes. En el muro longitudinal norte, uno de los invitados está practicando un juego popular consistente en lanzar las últimas gotas de vino hacia un objetivo imaginario. Es el cótabo, juego que se repite en los vasos, al igual que en una de las ánforas (fig. 21 en la página 172) del gran maestro Eufronio, para quien «la observación precisa del cuerpo humano se convierte en regla imperiosa» (Charbonneaux *et al.* 1969: 322). Esto le llevará a la realización de algunas de las mejores imágenes asociadas con las figuras en movimiento, como las que se recogen en la crátera en forma de cáliz de Berlín (fig. 22 en la página 173), donde unos jóvenes aparecen en actitudes complejas. En este caso se trata de una escena que nos transporta al mundo del deporte, pueden ser los preparativos de un entrenamiento o de una competición. Ambos lados del vaso representan motivos interrelacionados. En la denominada A aparece un lanzador de disco, mientras que en la cara B podemos ver una escena sobre los cuidados del cuerpo.

Volviendo al vaso François, vemos cómo recoge otras dos escenas que, si bien no podemos definir como deporte tal como aparecen representadas, son actividades que se encuentran vinculadas a él en sus orígenes: el tiro con honda y el lanzamiento de jabalina.

En el pie del vaso podemos ver la epopeya burlesca del combate de los pigmeos con las grullas¹ que se menciona por primera vez en Homero:

¹ Sobre este tema ver Ovadiah, A. and S. Mucznik (2017). «Myth and Reality in the Battle between the Pygmies and the Cranes in the Greek and Roman Worlds.» *Gerión. Revista de historia Antigua* (35):



FIGURA 20: Tomba del tuffatore, 480–470 a.C. Paestum, Museo Archeologico Nazionale

Los troyanos marchaban con vocerío y estrépito igual que pájaros, tal como se alza delante del cielo el chillido de las grullas, que, cuando huyen del invierno y del indecible aguacero, entre graznidos vuelan hacia las corrientes del Océano, llevando a los pigmeos la muerte y la parca, y a través del aire les tienden maligna disputa (*Ilíada* 3. 2 y ss.).

La representación que aparece en el vaso (fig. 23 en la página 174) nos muestra a 19 pigmeos montados en cabras que luchan contra 14 grullas a las que atacan con garfios, espadas y hondas.

La caza ha sido considerada por diversos historiadores (Lukas 1973, Eichel 1975) como uno de los principales orígenes del deporte², al ser uno de los más antiguos documentados ya que su práctica se remonta a la prehistoria. En los poemas homéricos aparece relacionada con fines bélicos, deportivos y cinegéticos. Esta última modalidad es representada por Kleitias. En el ataque con lanzas al jabalí de Calidón incluyó un gran número de héroes, realizando una cuidadosa selección de personajes (Torelli 2007: 25–25) entre los que se encuentra una mujer, Atalanta, que «proprio sul vaso François fa la sua prima apparizione sia scritta che figurata della storia» (Torelli 2007: 26). Es la mujer deportista por excelencia, que aparecerá

151–166. En este estudio se lleva a cabo una recopilación de los textos y los vasos en los que aparece este tema.

² Un interesante análisis sobre el origen marxista del deporte vinculado a la jabalina es el llevado a cabo por David Sansone (1988). *Greek Athletics and the Genesis of Sport*, California, University of California Press.



FIGURA 21: Ánfora de Eufronio. Ca. 510 a.C. Museo del Louvre, París

representada en diversos vasos luchando con Peleo, aunque en ese caso a veces con un aspecto más ingenuo y sonriente que agresivo (fig. 24 en la página 175). En cuanto al resto de los personajes que participan en la caza del jabalí de Calidón, del vaso François, es interesante señalar cómo sujeta la jabalina la segunda pareja desde la izquierda (fig. 15 en la página 167). Esta pareja utiliza una correa de cuero, de unos 40 cm. de longitud, que se enrollaba en la jabalina de la mitad hacia atrás, dejando un lazo por el que el atleta pasaba los dedos índice y corazón. De este modo, la longitud alcanzada en el lanzamiento resultaba superior al lanzamiento sin dicha correa, a causa del movimiento rotatorio que se le imprimía. Por ello se adoptará en las competiciones deportivas. Por su parte Homero finaliza el canto XXIII de la *Ilíada* con el reconocimiento de Agamenón como el mejor en esta prueba, por lo que no es necesario realizar la competición (vv. 890 y ss.).

Además de utilizarse en la caza, como hemos señalado, la jabalina aparece vinculada a la guerra y a la actividad deportiva. Existían diversas modalidades, «destinadas, especialmente a los efebos y ligadas a su mantenimiento militar, en las que primaba la precisión en el tiro» (García Romero 1992: 289), y en las que se da una combinación de ambas especialidades; es decir, un entrenamiento deportivo con fines militares, como en el caso del tiro al blanco. En el Museo Británico podemos ver un ánfora panatenaica (fig. 25 en la página 176) en donde dos jinetes vestidos con túnica y sombrero, algo bastante poco común, están tirando al blanco



FIGURA 22: Crátera en forma de cáliz de Berlín.
Euffronio. Staatliche Museen. Berlin

con una lanza. De hecho, el primero ya ha ejecutado su lanzamiento y se ha aproximado considerablemente al centro, mientras que el segundo todavía no ha realizado su tiro.

En cuanto al lanzamiento como actividad deportiva propiamente dicha, si bien en Homero constituye una prueba independiente, en los grandes festivales no ocurrirá así, sino que formará parte del pentatlo. Por ello las imágenes de lanzadores de jabalina suelen formar parte de escenas de palestra, de entrenamiento, en las que aparecen también otros atletas realizando alguna de las otras pruebas que formarán el mencionado pentatlo, tales como el salto o el disco, que tampoco serán pruebas independientes. Así ocurre en el *kylix* de Onésimo (fig. 26 en la página 177), en el que podemos ver en la parte central un lanzador con la pierna derecha adelantada y la izquierda ligeramente flexionada, con la jabalina a la altura de la cabeza y al suelo, dispuesta para su lanzamiento. En el lado derecho un *paidotribes* lleva una pequeña estaca de madera en la mano para señalar el punto de caída de la jabalina. A la izquierda hay otro atleta con su jabalina en la mano a la altura de la cadera y también podemos ver una bolsa para discos delante de él, mientras que en el suelo hay uno de esos discos, además aparece un pico, herramienta con la que los atletas preparaban un foso (*skámma*) para el aterrizaje. Realizando esta labor, con el pico en la mano, podemos ver (fig. 27 en la página 177) a un efebo desnudo con una corona y a cuyos pies se encuentran las halteras, o pesos que el saltador llevaba en las manos para realizar el salto. Las representaciones en las



FIGURA 23: Pigmeos y grullas. Vaso François. 570 a.C. Museo Arqueológico de Florencia

que podemos ver referencias conjuntas a más de una actividad son, como decimos, bastante comunes. Otro *kylix* de Onésimo (fig. 28 en la página 178), a quien le gustaba representar escenas de la vida cotidiana y cuyo ceramista será en este caso Eufronio, nos muestra a un atleta ejercitándose con la jabalina sujeta por la correa, mientras un segundo deportista apoya el disco en el antebrazo derecho y lo coge por el borde con la mano izquierda. Las halteras colgadas en la pared nos hablan del salto, mientras que el pico utilizado para remover la tierra, para amortiguar la caída, nos remite tanto al salto como a la lucha. No se hace necesario por tanto la representación de los atletas llevando a cabo cada una de las actividades, el artista representa sus símbolos para indicarnos las diversas disciplinas que se consideraba que iban juntas en el pentatlo³: dos lanzamientos, la jabalina y el disco, un salto de longitud, la carrera y la lucha.

El otro lanzamiento junto a la jabalina será, por lo tanto, el de disco⁴, que es descrito en ambos poemas homéricos. En la *Iliada* vinculado a las competiciones celebradas en los funerales en honor de Patroclo, aunque también aparecerá en relación con el ocio, como ocurre también en la

³ La composición del pentatlo ha sido ampliamente discutida, así como su sistema para declarar un vencedor. Sobre esta polémica y su posible solución ver García Romero (2019: 297 y ss.).

⁴ En los poemas se hace referencia al lanzamiento de disco o de cualquier otro objeto pesado ya que «la palabra *diskos* significa, por su etimología “objeto que se lanza”, y en muchos de los textos homéricos en que aparece, las expresiones utilizadas para describir el lanzamiento son tan poco específicas que no permiten por sí mismas obtener ninguna conclusión sobre el objeto que se arrojaba y la manera de hacerlo». García Romero (1992: 274).



FIGURA 24: Atalanta y Peleo. Ca. 550 a. C, Meisterwerke der Antike am Münchner Königsplatz

Odisea durante el banquete celebrado en la corte de los feacios (8.186 y ss.). Ulises se verá forzado a competir, a pesar de que su estado de ánimo no era el más adecuado, y demostrará ser el mejor en esa prueba al lanzar el disco más grande, ya que no existía un tamaño ni peso determinado, y más lejos que los demás. Además, lo hará con el manto sobre los hombros, algo que dificulta aún más el lanzamiento. Las imágenes nos muestran a los lanzadores desnudos, ya sean esculturas como el famosísimo discóbolo de Mirón en la que «el momento escogido es aquel en que el disco descende antes del enderezamiento del cuerpo» (Charbonneaux 1970: 138) o los vasos, como el del Museo Arqueológico de Nápoles (fig. 29 en la página 179), en el que podemos ver ese enderezamiento en una elegante y única imagen del momento final del lanzamiento.

Después de su victoria en el lanzamiento de disco, Odiseo continúa manifestando su superioridad deportiva ya que, afirma «deleznable no soy en certamen alguno de hombres» (8. 214) y proclama su superioridad en el tiro con arco y la jabalina, además de en la lucha, tan sólo reconocerá que podría ser vencido por los feacios en la carrera, aunque considera que eso es debido a los problemas físicos causados por sus aventuras en el mar (8. 32–33).

Ulises se considera superior en modalidades deportivas que requieren



FIGURA 25: Ánfora. Ca 425-400 a.C. The British Museum



FIGURA 26: *Kylix* ático de figuras rojas de Onésimo. ca. 500–480 a.C. Petit Palais. París



FIGURA 27: *Kylix* ático de figuras rojas de Onésimo. ca. 500–480 a.C. Musée Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas

de la fuerza, está definiéndose como un atleta completo, capaz de vencer en el pentatlo. Es cierto que en la carrera no considera ser el mejor, pero lo cierto es que en esta prueba bastaba clasificarse para poder pasar a las siguientes y sería la lucha la que decidiría, en última instancia, al vencedor. Su fuerza está fuera de toda duda, ya que será uno de los contendientes, junto con Ayante Telemonio, del combate referido por Homero (23.700–739), el primero que se nos describe en la literatura. Aunque no conseguiría la victoria ya que ambos estaban muy igualados en sus fuerzas, por lo que se dictaminó combate nulo.

La lucha es una de las pruebas de las que encontramos más testimonios en los vasos, algunos de ellos de extraordinaria calidad como la cratera de Eufronio del Museo del Louvre (fig. 30 en la página 180), en la que podemos ver el enfrentamiento entre Heracles y Anteo «en donde es fácil



FIGURA 28: *Kylix* de Onésimo y Eufronio. Ca. 490 a.C. Staatliche Antikensammlungen, Munich

reconocer [...] una especie de plancha anatómica exacta y completa: incluso aparecen indicados detalles invisibles al ojo.» (Charbonneau *et al.* 1969: 320–321) Más allá de los detalles, el pelo, los ojos, o los músculos, la imagen nos transmite toda la fuerza y la energía de una prueba de lucha en la que los contrincantes han caído al suelo y continúan en él. A pesar de ser un combate mítico «los testimonios iconográficos (lo) representan sistemáticamente como un combate de lucha deportiva» (García Romero 2014:142). La lucha permitía a los pintores de los vasos estudiar los cuerpos y analizar su anatomía, algo a lo que se sumará el inventor, hacia el año 530, de las figuras rojas, el «Pintor de Andócides» (Charbonneau *et al.* 1969: 297) quien, en el ánfora de Berlín (fig. 31 en la página 180), pudo hacer que las figuras realizasen sus llaves de un modo inteligible y original ya que podemos ver incluso un rostro de frente.

Otra modalidad de lucha recogida por Homero y a la que dedica más versos (vv. 653–699), después de a la carrera de carros, es el pugilato, actividad que, como ya vimos, aparece atestiguada en el arte minoico y en los vasos de estilo geométrico y que tiene como particularidad la utilización de correas de cuero recubriendo los nudillos. Estas correas evolucionarán hasta llegar a convertirse en instrumentos brutales, como podemos ver en la escultura de Teágenes de Tasos (fig. 4 en la página 155), cuyos nudillos aparecen recubiertos no sólo por correas, sino por una especie de aro de

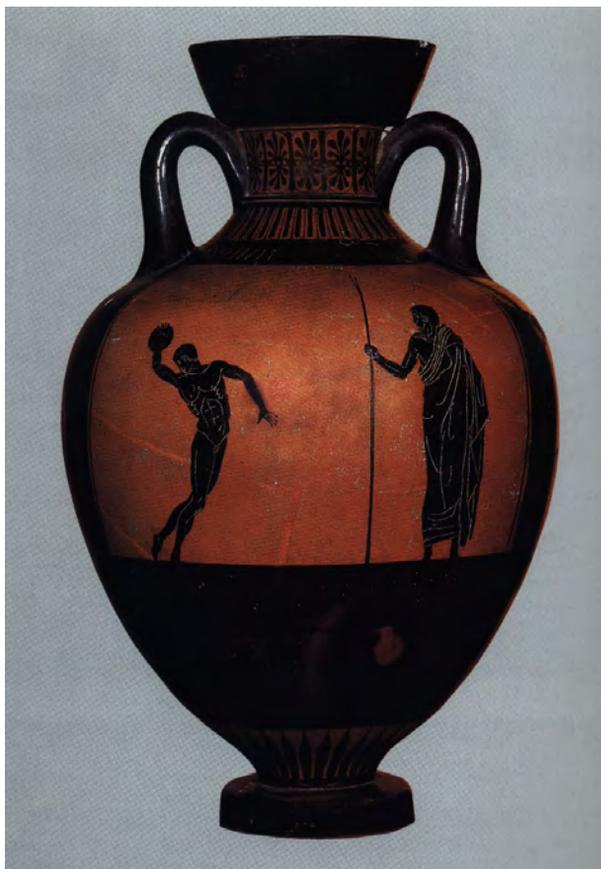


FIGURA 29: Ánfora ática de figuras negras. Final del s. v a.C. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles



FIGURA 30: Crátera de Eufronio. 515–510 a.C. Museo del Louvre. París



FIGURA 31: Ánfora del Pintor de Andócides. Ca. 520–525 a.C. Staatliche Museen. Berlin

metal que rodea cuatro dedos, quedando fuera el pulgar. El antebrazo aparece también recubierto por correas que terminan en un remate de lana. En los vasos (fig. 32 en la página siguiente) nos enfrentamos a una imagen de los luchadores que se aleja de la concepción que tenemos del cuerpo perfecto del atleta griego. Nos ofrecen una visión muy distinta de ese ideal, serán cuerpos pesados, macizos, con enormes vientres, que no son imágenes bellas, pero sí son imágenes que nos remiten a una realidad: los griegos no conocían el sistema de categorías por pesos, por lo que la corpulencia constituía una clara ventaja. Thuillier (2010: 7) vincula esta característica con la forma corporal de los luchadores de sumo.

Una actividad deportiva que en la actualidad tiene una enorme importancia es el juego de pelota. Sin embargo, en los poemas homéricos no tiene una relevancia similar. Si bien es cierto que aparece, lo cierto es que no lo hace en la misma medida que algunas de las pruebas vistas

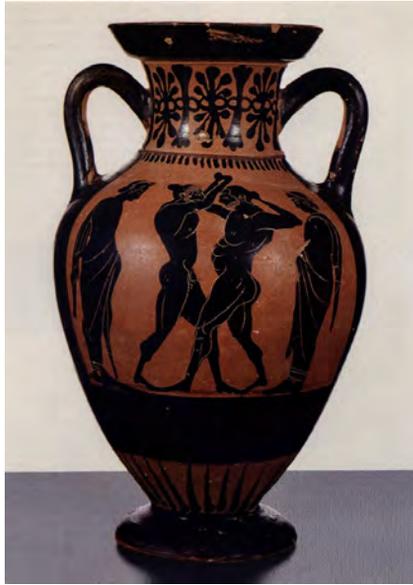


FIGURA 32: Ánfora de figuras negras. Ca. 550 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas

más arriba. Tampoco en las manifestaciones artísticas encontraremos muchas representaciones de juegos de pelota, aunque sí algunas muy interesantes.

El juego de pelota aparecerá practicado tanto por mujeres como por hombres. Así, en el canto VI de la *Odisea* podemos ver como Nausícaa y sus siervas «cogiendo la pelota, a jugar empezaron» (6.100), lanzándose de unas a otras y, mientras están en la playa jugando, encuentran a Odiseo semidesnudo y cubierto de sal: «La princesa en su juego acababa de echar a una sierva la pelota, que errando fue a dar a una gorga del río: reciamente gritaron las mozas y Ulises a ello despertóse» (*Odisea* 6.115 y ss.). Por su parte los jóvenes feacios practicarán, dentro del ambiente festivo, otro juego. Homero nos ofrecerá la descripción:

Mas Alcínoo mandó a Laodamante y a Halio, que hacían la pareja mejor, sin rival en danzar, que bailasen ellos solos: tomando en las manos la hermosa pelota fabricada y teñida de rojo, por Pólipo insigne, la lanzaba uno de ellos, doblando su cuerpo, de espaldas, a las nubes sombrillas, y el otro, saltando

con fuerza, recogíala al caer, aún no puestos los pies en el suelo. Una vez que se hubieran probado en tirar a lo alto, empezaron los dos a bailar sobre el suelo fecundo con mudanzas sin fin, y entretanto los otros muchachos palmeaban de pie por la pista: subía gran estruendo (*Odisea* 8.370 y ss.).

No obstante, estos episodios no encontraron un gran eco en el arte, tal vez porque «los detalles eran menos significativos y llamaron menos la atención que los de otros episodios» (Aguirre 1999:89). Efectivamente, los juegos de pelota no parecen uno de los temas favoritos de los pintores de vasos ni en el caso de las mujeres ni en el de los hombres, aunque tenemos algunos ejemplos realmente llamativos. Juegos malabares con pelotas son ejecutados tanto por unas como por otros. Encontramos algunos ejemplos de mujeres en el entorno doméstico jugando con pelotas o bolas de lana como en el *lekythos* (fig. 33 en la página siguiente), en el que aparece representada una muchacha sentada en una butaca haciendo juegos malabares con tres pelotas dentro de una habitación. De la pared

cuelga una red de pelotas en forma de gusano con una cinta para atarla [...] No resulta fácil dilucidar si esta escena [...] representa un juego reglamentario con pelotas de deporte o si es, simplemente, un pasatiempo con los ovillos de la lana (AA.VV. 1992:165).

Esta escena, o muy similar, la podemos ver en un ánfora de hacia el 470–460 a.C. de figuras rojas que se encuentra en el Museo Británico. En ella también aparece una mujer sentada en una silla jugando, tiene una pelota en cada mano y parece lanzarlas de una a otra. A sus pies hay un ganso.

Juegos malabares con una pelota parece que está realizando un joven en el relieve de una estela funeraria (fig. 34 en la página 184). El atleta, desnudo, sostiene el balón sobre su muslo derecho mientras flexiona su pierna izquierda y parece apoyarse sobre las puntas del pie. El brazo izquierdo cuelga ligeramente retrasado mientras lo sujeta por la muñeca con el brazo derecho que está situado en la espalda. No obstante, no resulta posible saber de qué juego se trata.

Efectivamente los juegos de pelota resultan difíciles de identificar o de concretar en qué modo se jugaba. Los más representados serán aquellos en que tanto hombres como mujeres aparecen subidos a hombros de otro jugador. Pueden ser juegos, como los que aparecen en diversos vasos, como uno ático, del 500 a.C., en el que el *paidotribes*, en pie y apoyado sobre un bastón, lanza la pelota a parejas de jóvenes que llevan sobre sus



FIGURA 33: *Lekythos* ático de fondo blanco. Ca. 460–450 a.C. Museo de Antigüedades de la Universidad de Leipzig

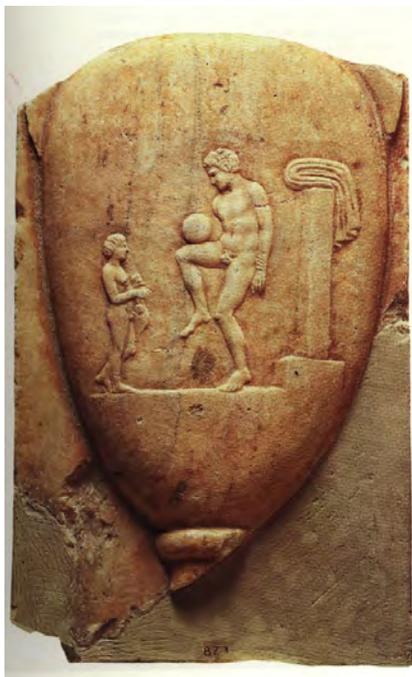


FIGURA 34: Estela funeraria. Primera mitad siglo IV a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas

hombros a otros jóvenes (fig. 35 en la página siguiente). También puede citarse la escena en otro vaso que se encuentra en el Museo Británico en el que podemos observar algunas diferencias, no sólo en cuanto a la colocación de la persona encargada de lanzar la pelota que, en este caso, aparece sentada, sino también en las parejas de muchachos, puesto que los que están subidos a los hombros parecen niños. Este hecho dificulta un poco la explicación que se ha dado al juego, en la que se afirma que si el que se encontraba arriba no conseguía hacerse con la pelota, debía intercambiar su posición pasando a tener que cargar a su compañero. Al margen de posibles interpretaciones, lo cierto es que los juegos de pelota nunca llegaron a formar parte de los grandes festivales deportivos.

No son estos los únicos deportes ni los únicos juegos que aparecen en el arte griego, no obstante, nuestra intención no era de ninguna manera la



FIGURA 35: *Lekythos*. Pintor de Edimburgo. ca. 500 a.C. Ashmolean Museum, Oxford

exhaustividad, algo obviamente imposible teniendo en cuenta el número de obras que existen con este tema. El deporte fue un tema prioritario ya que permitiría a los artistas investigar nuevas formas, profundizar en su representación del cuerpo humano, de su movimiento. Nuestro objetivo era aproximarnos a la evolución artística que permitió que las representaciones fuesen cada vez más perfectas, los detalles más precisos, más clarificadores. El deporte formó parte de la vida cotidiana de los griegos y, al igual que en la actualidad, se mezcló con sus costumbres, sus imágenes serían parte de ese día a día, integrándose en él a través de las obras de arte, pero sobre todo de los vasos, esos objetos que tenían una función no sólo decorativa, sino utilitaria.

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, M. (1999) «Presencia femenina en la travesía de Odiseo: estudio iconográfico», *Espacio, Tiempo y Forma*, 12, 87–105.
- BÉQUIGNON, Y. (1933) *Un nouveau vase du peintre Sophilos*. París, Librairie Ernest Leroux.

- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. y GARCÍA-GELABERT PÉREZ, M.P. (1992) «El origen funerario de los Juegos Olímpicos», *Revista de Arqueología*, 140, 28–39.
- BOARDMAN, J. (1991) *El arte griego*, Barcelona, Ediciones Destino.
- BOARDMAN, J. (2004) *Storia dei vasi greci*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- BRULÉ, P. (2004), «Le corps sportif», en Prost, F. y Wilgoux, J. (ed.) *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, PUR, 263–287.
- BRUNEAU, P. (1965) «Le motif des coqs affrontés dans l'imagerie Antique», *Bulletin de Correspondance Hellénique* 89, 90–121, DOI: 10.3406/bch.1965.2252.
- CHARBONNEAUX, J. (1970) *Grecia Clásica*, Madrid, Aguilar.
- CHARBONNEAUX, J. et al. (1969). *Grecia Arcaica*, Madrid, Aguilar.
- CRESPO GÜEMES, E. (1996) *Homero: Ilíada*, Madrid, Gredos.
- DECKER, W. (2019) «Documents of horse- and chariot-racing before the Greek agones», en Moreetti, J.-C. y Valavanis, P. (ed.) *Les hippodromes et les concours hippiques dans la Grèce Antique*, Athènes: École française d'Athènes, 1–36. Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/efa/6407>>. ISBN: 9782869584662. DOI: 10.4000/books.efa.6407.
- DECKER, W. y THUILLIER, J.-P. (2004) *Le sport dans l'Antiquité. Égypte, Grèce, Rome*. París, Éditions A. et J. Picard.
- EICHEL, W. (1975) «El desarrollo de los ejercicios corporales en la sociedad primitiva», *Citius Altius Fortius* xv, 95–134.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M. y PABÓN, J.M. (1993) *Homero: Odisea*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA ROMERO, F. (1992) *Los juegos olímpicos y el deporte en Grecia*, Barcelona, AUSA.
- GARCÍA ROMERO, F. (1999) «Sobre la etimología de “paromía”», *Paremia* 8, 219–224.
- GARCÍA ROMERO, F. (2014). «Mitos del Deporte Civilizador. Ἀλληγορία. Realidad, fantasía, interpretación, funciones y pervivencia del mito griego», en A. Pérez-Jiménez (ed.) *Estudios en honor del Profesor Carlos García Gual*, Zaragoza, Pórtico, 139–151.
- GARCÍA ROMERO, F. (2015) «Deporte y educación en la Grecia Clásica», *Materiales para la Historia del Deporte*, Suplemento especial II, 17–36.
- GARCÍA ROMERO, F. (2019). *El deporte en la Grecia antigua: Aspectos sociopolíticos y culturales*, Madrid, Editorial Síntesis.
- GARDINER, E. N. (1988) «Le gare equestri», en P. A. Bernardini (ed.) *Lo sport in Grecia*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 185–198.
- GUIRAUD, H. (1988) «Images d'athlètes sur des vases Attiques», *Pallas*, 34, 77–98, DOI: 10.3406/palla.1988.1595.
- HALM-TISSERANT, M. (2004) «La question de l'échelle dans la peinture de vases grecque», *Ktèma* 29, 5–15, DOI: 10.3406/ktéma.2004.2528.
- HALM-TISSERANT, M. (2007) «Punctus temporis, perpetuum mobile: théories relatives au mouvement et procédés destinés à son expression dans les arts figurés de la Grèce antique», *Ktèma* 32, 85–102, DOI: 10.3406/ktéma.2007.1031.

- HARRIS, H. A. (1984) *Sport in Greece and Rome*, Londres, Thames and Hudson.
- HERRERO INGELMO, M.C. (1994) *Pausanias: Descripción de Grecia. Libros v–vi. Élide*, Madrid, Gredos.
- HÖLSCHER, T. (2015). *La vie des images grecques*, París, Hazan Musée du Louvre.
- HÖLSCHER, T. (2022) *El nadador de Paestum: Juventud, eros y mar en la antigua Grecia*, Barcelona, Planeta.
- JAEGER, W. (1981) *Paideia*, Madrid, F.C.E.
- LA GENIÈRE, J. (2003) «Du gymnase à Marathon: réflexions sur quelques oeuvres d'art grecques», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 4, 1587–1597, DOI: 10.3406/crai.2003.22671.
- LUKAS, G. (1973) «La educación corporal y los ejercicios corporales en la sociedad prehistórica», *Citius Altius Fortius xv*, 273–324.
- MAIELLO, D. y CUCCIOLETTA, C. (1994) *Il nuoto dalle origini all'Impero Romano*. Roma, Nemi.
- MARROU, H.-I. (1985) *Historia de la educación en la antigüedad*, Madrid, Akal/Universitaria.
- OVADIAH, A. y MUCZNIK, S. (2017) «Myth and Reality in the Battle between the Pygmies and the Cranes in the Greek and Roman Worlds», *Gerión* 35, 151–166.
- PONTRANDOLFO, A. et al. (2004) *Les tombes peintes de Paestum*, Italia, Pandemos.
- PROST, F. (2004) «Corps primitif, corps archaïque. Anthropologie et archéologie de la représentation corporelle en Grèce ancienne», en Prost, F. y Wilgoux, J. (ed.) *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, PUR, 31–40.
- ROBERTSON, M. (1987) *El arte griego*, Madrid, Alianza.
- SANSONE, D. (1988) *Greek Athletics and the Genesis of Sport*, California, University of California Press.
- THUILLIER, J.P. (2010) «Le corps de l'athlète (Grèce, Étrurie, Rome): représentations et *realia*», en Garelli, M.-H. y Visa-Ondarçuhu (ed.) *Corps en jeu: De l'Antiquité à nos jours*, Rennes, PUR, 339–350.
- TORELLI, M. (2007) *Le strategie di Kleitias: Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milán, Mondadori Electra.
- VISA-ONDARÇUHU, V. (1999) *L'image de l'athlète d'Homère a la fin de v siècle avant J.C.* París, Les Belles Lettres.
- Vv. AA. (1992) *El deporte en la Grecia Antigua: La génesis del olimpismo*. Barcelona, Fundación La Caixa.
- WEBSTER, T. B. L. (1972) *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres, Methuen.