

# Frontón oriental del Partenón: el triunfo de Atenas

East pediment of the Parthenon: the triumph of Athens

ÁNGEL LUIS CASQUILLO FUMANAL\*

## RESUMEN

*¿El nacimiento de Atenea?, ¿es ése el tema del frontón oriental del Partenón, según los arqueólogos casi unánimemente afirman? La iconografía griega contemporánea del Partenón no confirma tal tesis; y ni siquiera el texto de Pausanias ni el llamado «Puteal de la Moncloa» son buenos testigos en esta disputa. El autor de este artículo sugiere la hipótesis de que el «triunfo de la diosa Atenea» o, aún mejor, el triunfo de Atenas constituirían una elección más acertada para el argumento del frontón oriental del Partenón.*

## PALABRAS CLAVE:

*Estatuas de Elgin, Puteal de la Moncloa, Kristian Jeppesen, Atlas, Helios y Selene, Oriente / Occidente, Mosaico Cosmológico de Mérida, ¿el nacimiento de Atenea?, ¿el triunfo de Atenas!*

## ABSTRACT

*Athena's birth: is it the mythological theme of the East pediment of Parthenon, like the archaeologists near unanimously agree about? Greek contemporary iconography don't reinforce that thesis. And neither Pausanias'text nor the so called «Puteal de la Moncloa» are very good testimonies in this trial. The author of this paper suggests the hypothesis that «triumph of Athena» or rather «triumph of Athens» would be a better election for the real argument of the East pediment of the Parthenon.*

## KEYWORDS:

*Elgin marbles, Puteal de la Moncloa, K.Jeppesen, Atlas, Helios and Selene: Orient/Occident, Cosmological Mosaic of Mérida, Athenas'birth?, Athens'triumph!*

## 1. LAS ESTATUAS CONSERVADAS

Quien por primera vez en su vida asciende a la Acrópolis de Atenas y se acerca casi ansioso al Partenón, ha de probar por la fuerza de los hechos una gran dosis de satisfacción y una no pequeña dosis de frustración: la apabullante mo-

---

\* Liceo Español «Cervantes». Roma. IES «Juana de Castilla». Madrid. C/ Máiquez 6, 4.º D, 28009 - Madrid. E-MAIL: luiscfumanal@hotmail.com

numentalidad del conjunto arquitectónico que queda en pie, en sus proporciones armónicas, será causa segura de admiración; pero la ausencia de los detalles escultóricos, en parte desaparecidos —o reducidos a restos esparcidos por este o aquel Museo— será motivo de inevitable decepción.

No es relativamente poco lo que se conserva de la gran composición que fue el conjunto de ambos frontones del Partenón. Veintidós estatuas, unas recogidas por lord Elgin —con el permiso del gobierno a la sazón turco de Atenas— después del año 1800 y conservadas en el Museo Británico y otras, las menos, mantenidas en el sitio original y luego depositadas en el Museo de la Acrópolis o en los Museos Vaticanos, apenas pueden dar una idea aproximada del conjunto de la obra. A finales del siglo xvii ya se había perdido toda la parte central del frontón Este y se conservaba algo más del frontón Oeste. Por mi especial dedicación a los temas mitológicos, presté especial atención a los frontones del templo, para los que se escogieron como tema dos episodios centrales del mito de la diosa Atenea. El episodio narrado en el frontón oriental del Partenón merece un estudio especial.

Resulta conveniente hacer una descripción sumaria de los restos escultóricos del frontón Este del Partenón. Empecemos por la partes laterales del frontón, las mejor conservadas y, en caso del frontón Este, casi las únicas conservadas. En total se conservan más o menos enteras o fragmentadas nueve estatuas de las doce que debió contener en total el frontón oriental —aparte de los aurigas y de las cabezas de caballo pertenecientes a las carrozas que se insinúan en ambos ángulos del frontón, etiquetados como (A)-(B)-(C) y (N)-(O)-(Pa)-(Pb) respectivamente) (ver Fig. 1 y Fig. 1a-b). Ni siquiera la identificación de las estatuas conservadas enteras es muy clara. Si hemos de dar merecido crédito a John Boardman, uno de los más reconocidos especialistas en el tema de la escultura griega, sólo las dos carrozas que se encuentran en ambos ángulos extremos del frontón son sin duda atribuibles a divinidades del anochecer y del amanecer, bien se trate del Sol o la Aurora, por un lado, y de la Luna o la Noche por el otro lado.<sup>1</sup> El resto de las estatuas conservadas del frontón Este representan probablemente a los dioses siguientes. Empecemos por las conservadas en el Museo Británico:

Las del ángulo sur (lado izquierdo del espectador):

- (D) Dioniso/Apolo (según Boardman, *op. cit.*) o Dioniso/Hércules (según Palagia),<sup>2</sup> (ver Fig. 1 y Fig. 1a).
- (E),(F) Deméter y Koré, casi unánimemente (ver Fig. 1 y Fig. 1a).
- (G) Artemisa (según Boardman), o Iris/Hékate (según Palagia), o Eos —la «Aurora»— (según K.Jeppesen). (ver Fig. 1 y Fig. 1c)
- más el busto de Hera (según Boardman).

<sup>1</sup> Boardman, John. *The Parthenon and his sculptures*. London 1985, Thames and Hudson, p. 230.

<sup>2</sup> Para más concreción cfr. Palagia, Olga. *The pediments of the Parthenon*. Leiden, 1993, E.J. Brill, p. 22, notas 66-68 y 70-71.

Las del ángulo norte (lado derecho del espectador):

- (K), (L) y (M) (ver Fig. 1 y Fig. 1d) han sido identificadas comúnmente con una tríada de diosas menores, como las Moiras, las Horas o las Hespérides; o con un trío de diosas mayores más o menos íntimamente relacionadas entre sí, como Hestia, Dione y Afrodita (según Boardman, y Carpenter)<sup>3</sup> o Leto, Artemisa y Afrodita (según Palagia), si bien Olga Palagia opina que Afrodita es la única de las tres diosas cuya identidad parece bien argumentada.<sup>4</sup>

El resto de las estatuas están desaparecidas ya desde antes del año 1687, en que una explosión del Partenón, convertido en polvorín por los turcos en guerra con los venecianos, hizo saltar por los aires gran parte de ambos frontones, y sobre todo el centro del frontón oriental. Desaparecido el centro del frontón, toda la escena en conjunto quedó carente de unidad sustancial y ausente de bases firmes de interpretación.

Los fragmentos excavados y conservados en el Museo de la Acrópolis:

- El torso (N) de Selene (o Nyx) (*Acr.Mus.* 881; PALAGIA, *op. cit.* 22-23). (ver Fig. 1 y Fig. 1e)
- La posible cabeza de Hera (*Acr.Mus.* 2381; ver PALAGIA, *op. cit.*, pp. 23-24).
- El torso (H) de Hefesto (*Acr.Mus.* 880); PALAGIA, *op. cit.* pp. 25-26) (ver Fig. 1 y Fig. 1f'-f''). Identificado muy comúnmente con Hefesto (por ej.: BROMMER, *AM* 84), es a veces adjudicado a Poseidón (por ej.: CARPENTER, *op. cit.*, n.136) y también, lo que merecerá en este estudio una especial atención, a Atlas.<sup>5</sup>
- Trasero de un cuerpo humano de sexo no identificable (*Acr.Mus.* 6713; ver PALAGIA, *op. cit.* p.26).
- Colosal mano izquierda blandiendo el rayo, perteneciente sin duda —salvo que se pruebe su no pertenencia al frontón Este— a la estatua de Zeus, una de las esculturas del centro del frontón desaparecidas (*Acr.Mus.* 5679; ver PALAGIA, *op. cit.*, p.26).

Las figuras del centro del frontón Este (supuestamente Zeus, Hera, Hefesto, quizá Poseidón, y Nike) se dan por irremediabilmente perdidas, aunque se haya hecho algún intento de identificar en algún Museo a alguna de ellas, intento que por el momento se ha mostrado fallido.

<sup>3</sup> R. Carpenter, *AJA* 66,1962,267-8 (K = Artemis, L = Dione); R. Carpenter, «The Lost Statues of the East Pediment of the Parthenon», *Hesperia* 1, 1932, 1-88 (L = Peitho).

<sup>4</sup> Palagia, *op. cit.*, p. 22.

<sup>5</sup> Ver 1984 «Evidence for the Restoration of the East Pediment Reconsidered in the Light of the Recent Achievement», *Parthenon-Kongress Basel. Referate und Berichte: 4. bis 8. April 1982*. Berger E. editor. Philip von Zabern Verlag, Mainz 1984. 2 vols. vol.I: pp. 271 y 274s.

## 2. LA RECONSTRUCCIÓN DEL FRONTÓN ESTE

Tenemos, pues, las piezas o casi todas las piezas del puzzle; y, por suerte, gracias a los diferentes tamaños que exige la diferente altura de cada punto del frontón, podemos inducir su lugar original. Pero desgraciadamente todas las estatuas, menos (D) están descabezadas, todas mutiladas o, al menos en muchos casos, despersonalizadas, descaracterizadas y, por lo tanto, ya no poseemos la composición original de conjunto que fue el frontón oriental de Partenón. Lo mismo sucede en menor parte con el frontón Oeste y con el friso del Partenón. Los estudiosos han tratado y siguen tratando de llenar ese vacío con ingeniosas reconstrucciones de los motivos escultóricos representados en el friso y en los dos frontones del Partenón.<sup>6</sup> La reproducción en escayola del frontón Este del Partenón que se ofrece a la contemplación de los turistas en la sala VII del Museo Arqueológico de la Acrópolis (ver Fig. 0) ha sido aceptada por casi todos los estudiosos del tema desde la inauguración misma del Museo, «a pesar de que aún existen algunas dudas en relación con los detalles de la composición», según reconoce el arqueólogo Dimitrios Papastamos en las páginas de la guía de «La Acrópolis» (ed. «Olympic Color», Athens). Pero no es esa la única reconstrucción posible: Otros historiadores del arte son aún más dubitantes con el resultado de las reproducciones «oficiales» hechas del centro del frontón oriental: «Aunque unos esfuerzos parecen mejores que otros, sin duda todos están muy lejos de lo que debió ser la obra original».<sup>7</sup>

De hecho, ante la poca fiabilidad de las reconstrucciones existentes, el año 1982 se celebró en Basilea (Suiza) un congreso sobre el Partenón, al que asistieron unos cincuenta especialistas en la materia. En la hipotética reconstrucción «científica» que aquellos especialistas, siguiendo sobre todo a Berger (1977), hacen del frontón Este del Partenón, las figuras centrales son también denominadas



Fig. 0. Reproducción del frontón Este del Partenón en la sala VII del Museo de la Acrópolis.

<sup>6</sup> Olga Palagia documenta al menos hasta seis o siete reconstrucciones gráficas del frontón Este del Partenón (Palagia, *op. cit.*, Fig. 13-18).

<sup>7</sup> Woodford, Susan. (1981): *El Partenón*. Madrid, 1990, Ed. Akal, p. 36.

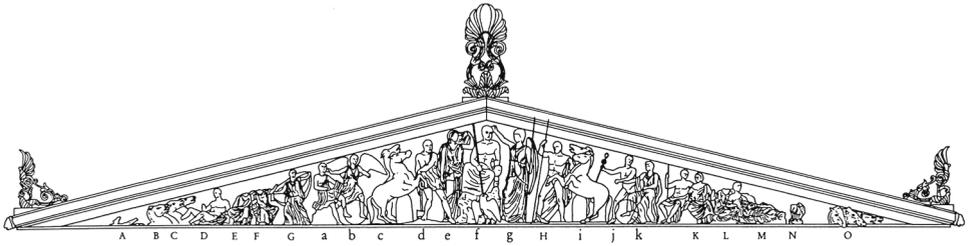


Fig. 1. Reproducción del frontón Este del Partenón en Basilea (siguiendo a Berger 1977).

con letras minúsculas (a-b-c-d-e-f-g-i-j), que corresponderían a Iris, Afrodita, Hera, Atenea, Zeus, Poseidón, Apolo, Ártemis y Hermes, por este u otro orden semejante. La reconstrucción en Basilea del frontón con todas las figuras —en letras mayúsculas las esculturas «conservadas» y en minúsculas las esculturas «destruidas»— más todos los detalles perdidos (ver Fig. 1), ha pasado a ser considerada la reconstrucción canónica. ¿Con qué resultados?

Mientras que en caso del frontón occidental los restos que se conservan en el Museo Británico (las estatuas de lord Elgin) y en el Museo Vaticano permiten ya por sí mismos identificar claramente la escena como el certamen entre Atenea y

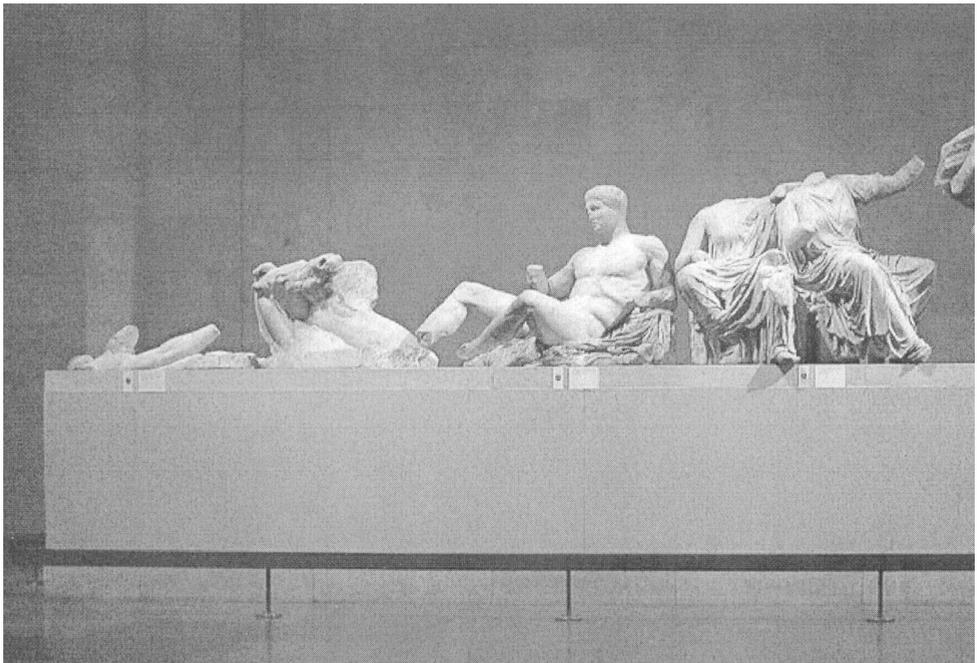


Fig. 1a. Mármoles de Elgin. Museo Británico. Londres: Helios (A) y sus caballos (B y C). Dioniso (D). Deméter (E) y Perséfone (F).

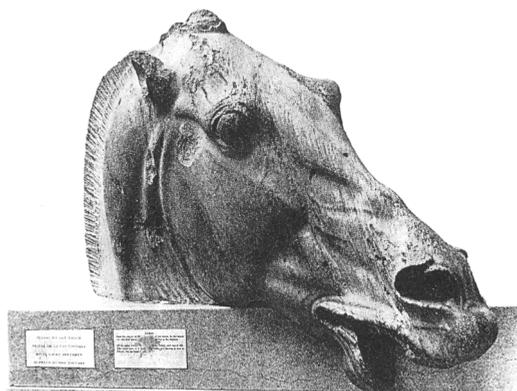


Fig. 1b. Mármoles de Elgin. Museo Británico. Londres: uno de los caballos de Selene (O).



Fig. 1c. Mármoles de Elgin. Museo Británico. Londres: Eos (G) en visión lateral junto a Perséfone (F).

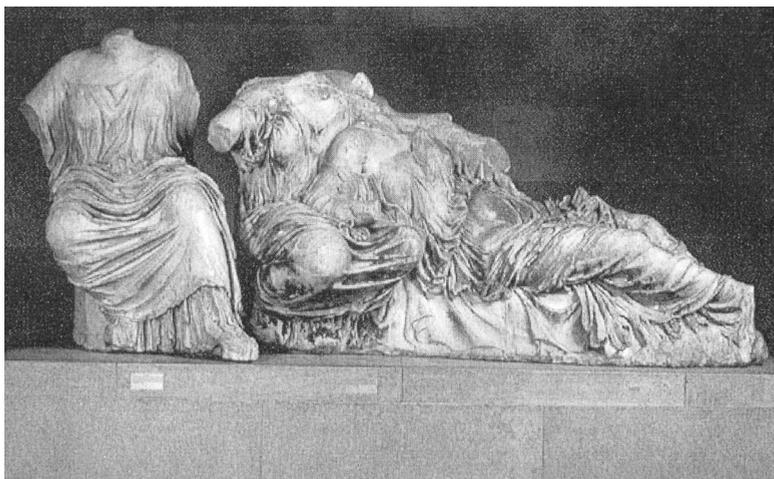


Fig. 1d. Mármoles de Elgin. Museo Británico. Londres: las Hespérides (K,L,M).



Fig. 1e. Selene (N). Museo de la Acrópolis.

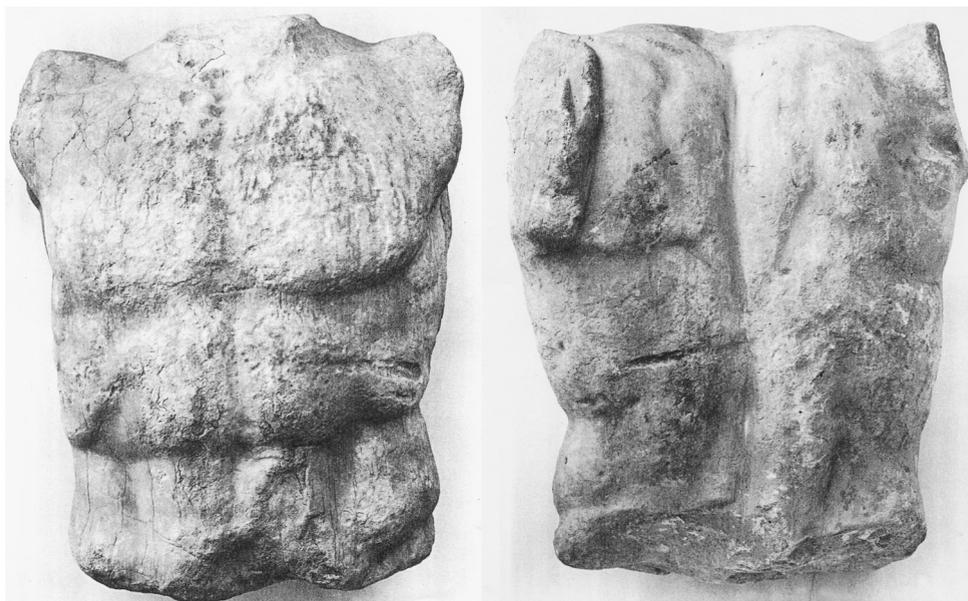


Fig. 1 f'-f''. Torso de Atlas (H) en visión frontal y en visión posterior. Museo de la Acrópolis.

Poseidón por el patrocinio del Ática, la situación en relación al frontón Este es muy distinta. Ni las esculturas individualmente consideradas ni el conjunto de todas ellas permitiría deducir el tema del frontón, si no es acudiendo al testimonio de Pausanias, quien en el capítulo de su «Descripción de Grecia» dedicado al Ática (1,24,5) nos comunica que todas las esculturas del frontón oriental «se refieren al nacimiento de Atenea». Basados en el escueto dato de Pausanias, en la identidad poco definida de las esculturas conservadas y en el estudio técnico de la fijación de tales estatuas al tímpano y a la base del frontón, historiadores y arqueólogos han apoyado su reconstrucción del frontón Este en posibles monumentos de tema paralelo anteriores al 1685, año de la gran explosión del Partenón. Los principales monumentos —y en este caso «documentos»— son los siguientes:

### 2.a. Los dibujos de Jacques Carrey

Entre 1670 y 1674, muy poco tiempo antes de la gran explosión del Partenón, un pintor llamado J.Carrey ejecutó por encargo del marqués de Nointel, embajador francés ante la corte turca, varios dibujos del Partenón, actualmente conservados en la Bibliothèque National de París. Estos dibujos, no muy precisos —aunque preciosos— (ver Fig. 2 y 3), ofrecen, por una parte, una visión de conjunto de la composición de ambos frontones, lo que en el caso del frontón Oeste nos permite una casi total reconstrucción de la escena de la confrontación entre Poseidón y Atenea; pero, por otra parte, demuestran que en tiempo de J.Carrey, es decir, poco

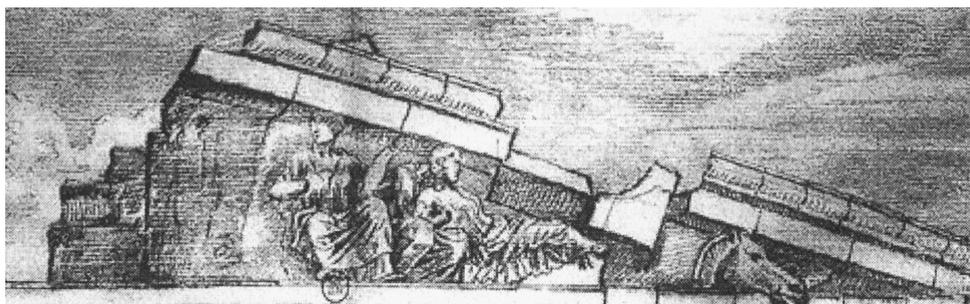
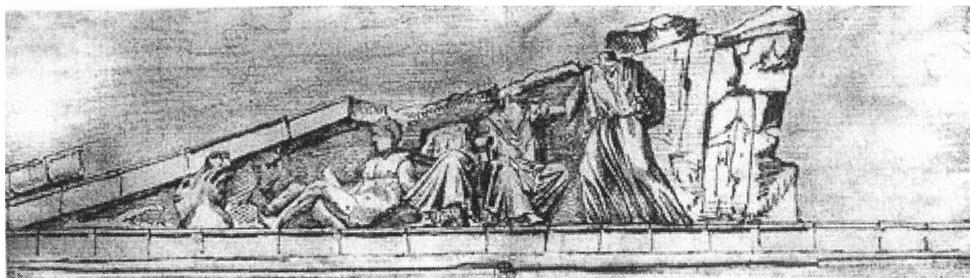


Fig. 2 y 3. Jacques Carrey. Dibujos del frontón oriental del Partenón (1674 d.C.). Bibliotheque Nationale. Paris.

tiempo antes de la gran explosión, todo el centro del frontón oriental se había derrumbado ya (o había sido destruido en la construcción de la iglesia cristiana que se levantó dentro del Partenón en el siglo V d.C.): el conjunto de esculturas del Partenón se reducía ya a las esculturas que lord Elgin logró salvar, lo que en el caso del frontón Este, del que nos ocupamos, no mejora mucho nuestra actual situación: Nada en J.Carrey nos asegura de estar ante el nacimiento de Atenea.

## 2.b. El Puteal de la Moncloa

Los romanos fueron muy amigos de copiar en su arte los originales griegos. Hasta su época el Partenón se había conservado sin alteraciones. Ya a finales del siglo IV a.C. se inició un período de retrovisión del arte griego, en que las esculturas del Partenón pudieron ser objeto de inspiración para muchos artistas.<sup>8</sup> Entre los documentos que podrían copiar el frontón oriental del Partenón el más importante es, sin duda, el llamado Puteal de la Moncloa, conservado en Madrid, Museo Arqueológico Nacional (pieza n.2691).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Brommer, F. *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel* (Mainz 1963), pp. 104-111, trata de dar una lista completa de las copias romanas de los frontones del Partenón.

<sup>9</sup> Así se ha estado reconociendo hasta tiempos recientes por los más prestigiosos arqueólogos: *Das wichtigste dieser Denkmäler ist das «Madrider Puteal»* (Brommer, Frank. *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel*. Mainz 1963, Verlag Philipp von Zabern, p. 143).



Fig. 4. Puteal de la Moncloa. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

El Puteal de la Moncloa (ver Fig. 4) parece ser el brocal de un pozo (*sic*) de piedra, adquirido en Roma por el rey Carlos III de España: se trata de una obra realizada en época romana (s. I a.C.), pero de estilo neo-ático, lo que lleva a deducir que puede haber copiado un original del siglo IV a.C.: está adornado con una serie de figuras en relieve, que parecen representar el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus, lo que podría interpretarse como un tema inspirado más o menos directamente en el frontón oriental del Partenón (ver Fig. 5): en el centro aparece Zeus sentado de perfil en un trono y a su derecha la diosa Atenea, que surge de su cabeza ya totalmente desarrollada y revestida de todas sus armas. Detrás de Zeus, Hefesto, que con su hacha ha proporcionado el golpe decisivo en el «parto», se retira asombrado ante la terrible aparición de la diosa. En la parte posterior (?) figuran tres mujeres que llevan en sus manos diversos instrumentos: son las Moiras, las diosas que han tejido el destino de la recién nacida.<sup>10</sup>

Presentado por R.Schneider en 1880, el Puteal de la Moncloa suscitó desde el comienzo actitudes encontradas: El mayor valedor del puteal como puente al con-

<sup>10</sup> Cabrera Bonet, Paloma. «Grecia, Italia Meridional y Etruria», en *Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1991, M.E.C., pp. 129-130.

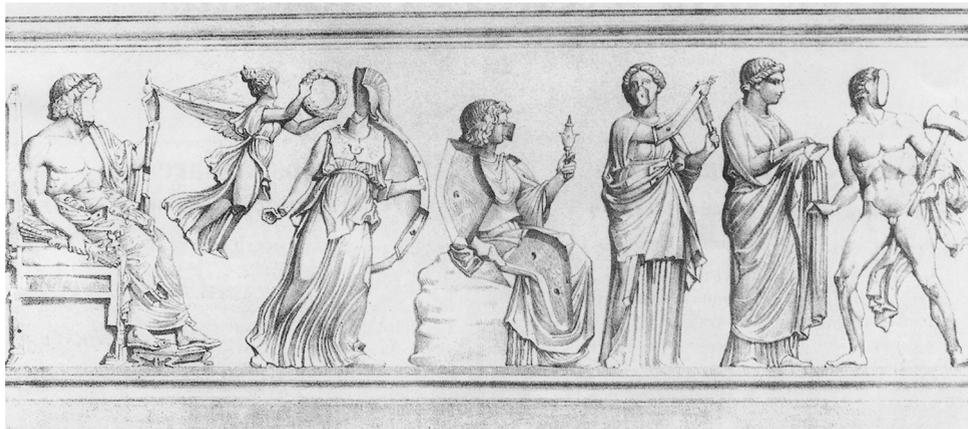


Fig. 5. Nacimiento de Atenea. Puteal de la Moncloa. s. I.

tenido del frontón oriental del Partenón ha sido Rhys Carpenter. Ya, sin embargo, en su primera obra de importancia sobre el tema, R. Carpenter define la actitud de los que se oponen a posibles paralelos entre el puteal y el frontón oriental del Partenón: El principal obstáculo contra el valor ejemplar del puteal es la presencia de las Moiras, comúnmente asociadas aquí al nombre romano de las tres Parcas. Su peculiar estilo obligaría a retrotraerlas más bien a modelos de arte no anteriores al s. IV a.C.<sup>11</sup>

Pero R. Carpenter ve razones para mantener la relación del puteal con el frontón oriental del Partenón. En primer lugar, uno de los grupos de tres diosas situados o bien a la izquierda o bien a la derecha del frontón Este podría identificarse con ellas.<sup>12</sup> De hecho, la función de las Moiras-Parcas está ya bien delimitada en los tiempos en que fueron esculpidas las estatuas del Partenón: desde inicios del siglo V a.C. las Moiras están claramente relacionadas con el destino que aguarda no sólo en el matrimonio y en el alumbramiento de los hombres (PIND. *Nem.* VII, 1; AESCH. *Eum.* 724 ss.; EUR. *Alc.* 10 y 53) sino, lo que es aquí más significativo, también en el alumbramiento de los dioses, como en el caso del nacimiento de Dioniso del muslo de Zeus (EUR. *Bacchae* 95 ss.), un episodio mítico tan similar al nacimiento de Atenea. Un pequeño problema es identificar bien en el puteal a la tercera de las posibles Parcas, ya que el objeto que porta en las manos es irreconocible en el estado actual del brocal. Pero, todo sumado, R. Carpenter se

<sup>11</sup> «It has been generally asserted (Hauser, in *Jh. Oest. Arch.* I., VI (1903), pp. 98-9) that the Fates of the Puteal were taken from fourth century prototypes, that they closely resemble the Muses of the Mantinea Basis, and that they are therefore un-Phidian and post-Parthenon in their derivation» (Carpenter, Rhys. «The Fates of the Madrid Puteal. Plate III», en *American Journal of Archaeology*, XXIX (1925) 2, p. 123).

<sup>12</sup> Son de la misma opinión algunas vacas sagradas de la arqueología en el tema iconográfico, como Furtwangler, A. *Masterpieces of Greek Sculpture*, London 1985, p. 466; y Cook, B.F. *Zeus*. Vol. III, Cambridge University Press, 1940, p. 717.

mantiene fiel a la importancia del Puteal de la Moncloa.<sup>13</sup> Otros le han seguido en el camino.<sup>14</sup> En obra más reciente Thomas H. Carpenter deja asomar una cierta prudencia en asociar sin restricciones el puteal con el frontón oriental del Partenón, dejando la cuestión en un sencillo «*tal vez*»...<sup>15</sup>

Pero no son menos los que han negado al puteal cualquier ápice de autoridad en relación al frontón oriental del Partenón. En el 1991, Olga Palagia sentenciaba que desde mitad del siglo pasado el Puteal de la Moncloa había dejado de ser tomado como punto de referencia, al menos *en su globalidad*.<sup>16</sup> En realidad había tenido desde el inicio detractores declarados. Pero fue Brommer quien en 1963 lanzó contra el puteal el primer ataque decidido: Aquellos que lo defienden —dice— concretan muy poco sus argumentos. Y pasando a lo concreto, que él pone ya en las condiciones técnicas de la construcción de los frontones del Partenón, Brommer argumenta que una escena como la del puteal, en que la diosa Victoria, es decir *Nike*, flota en lo alto, es posible en relieve (o en pintura), pero hubiera sido totalmente imposible en el frontón de un templo griego, donde las pesadísimas esculturas de mármol necesitan estar firmemente apoyadas en la base misma.<sup>17</sup> Nada que replicar a una objeción que parece decisiva. La conclusión es clara: El Puteal de la Moncloa no puede haber copiado exactamente el frontón Este del Partenón. Hasta aquí el estado de la cuestión.

### 3. ¿NACIMIENTO O TRIUNFO DE ATENEA?

Pero es justamente aquí donde entramos en un punto que me parece trascendental: El Puteal de la Moncloa no puede, en efecto, haber copiado el frontón oriental del Partenón, pero —si su tema fuera, como se dice, el nacimiento de Atenea— sí que podría haber copiado en su globalidad las pinturas cerámicas al respecto. Y, sin embargo, no lo hace: La Atenea del puteal no es la Atenea emergiendo de la cabeza de Zeus que encontramos en la pintura cerámica, desde la cerámica ática de figuras negras hasta a la cerámica ática de figuras rojas, cuyo apogeo y fin, el llamado Período Clásico Pleno (450-390 a.C.) se prolonga hasta bien entrado el siglo IV a.C., el tiempo en que los arqueólogos colocan con razón el Puteal de la Moncloa. Basta dar una ojeada a la obra clásica de Boardman sobre la pintura en la cerámica ática.<sup>18</sup> El tema del Nacimiento de Atenea recibe una forma

<sup>13</sup> *So far, we have seen no reason to reject the figures of the Madrid Puteal* (Carpenter, R. *op. cit.*, p. 123).

<sup>14</sup> Así Cook, A.B., *op. cit.* pp. 657-662.

<sup>15</sup> «...un relieve romano en un altar (*sic*) circular, o *puteal*, tal vez nos muestra el esquema del grupo central (del frontón oriental del Partenón) (Carpenter, Thomas H. (1991) *Arte y Mito en la Antigua Grecia*. Barcelona 2001, ed. Destino p. 72).

<sup>16</sup> *From the middle of the twentieth century onward the whole of the Madrid puteal was gradually abandoned as evidence for the missing statues* (Palagia, Olga, *op. cit.* p. 27).

<sup>17</sup> El texto alemán dice exactamente: *Da ferner eine oben schwebende Nike zwar in Relief und Malerei möglich, aber im Giebel eigentümlich und ausserdem schwer anzubringen wäre...* (Brommer, *op. cit.*, p. 143).

<sup>18</sup> La inevitable en este caso ambigüedad de Boardman puede resultar aleccionadora. En su tomo dedicado a la cerámica de figuras negras (Boardman, John. *Athenian black figures vases*. London 1974.



Fig. 6. Nacimiento de Atenea. Kylix del Pintor de la olpe de Nicosia. New York. Metropolitan Museum 06.1097.

de representación constante y uniforme, desde la cerámica ática de figuras negras (ver Fig. 6), hasta la cerámica ática de figuras rojas, tanto de época arcaica (ver Fig. 7), como de época clásica plena (ver Fig. 8). Con razón levanta dudas la reconstrucción del frontón Este del Partenón, basada en el Puteal de la Moncloa, que se muestra a los visitantes del Museo, según reconoce el arqueólogo griego Dimitrios Papastamos en las páginas de su guía de la Acrópolis: «Esta forma de representación es contraria a la escena tradicional del nacimiento de la diosa, como lo muestra el arte arcaico de mediados del siglo VII a.C. (el vaso con relieves del Museo de Mikonos), donde aparece Atenea surgiendo de la cabeza de su padre después del golpe que le asestó Hefesto».

Si, como bien dice Brommer (*loc.cit.*), difícil era para los constructores del Partenón colocar una Nike flotando sobre Atenea, igualmente difícil era situar una Atenea naciente (*entspringend*) sobre la cabeza de Zeus. Podríamos con razón deducir que, si Fidias hubiera querido representar el Nacimiento de Atenea en el frontón oriental del Partenón, debería haberla bajado a tierra y representarla ya nacida (*entsprungen*) —como de hecho está en el puteal. Pero lo que no nos es lícito es tomar la apódosis por la prótasis, y colegir —sin ulteriores pruebas— que una Atenea crecida, en el suelo y junto a Zeus, representa el nacimiento de Atenea: Lo único que es seguro es que en el Puteal de Madrid sí que era posible colocar a Ate-

---

Ed. Thames and Hudson) ofrece pinturas del tema del Nacimiento de Afrodita (Fig. 162, 123.1, 175; tomamos como ejemplo su figura 17; ver aquí Fig. 6) emergiendo de la cabeza de Zeus. En el tomo dedicado a la primera cerámica ática de figuras rojas Boardman nos anuncia representaciones del Nacimiento de Atenea con una forma similar a la del Puteal de la Moncloa: *The Birth of Athena fully armed from his head is still for long shown in the older scheme, with the diminutive and precocious figure emergent (su figura 355: ver aquí Fig. 7), but soon to be shown full-grown beside her sire, as on Parthenon* (Boardman, John. *Athenian red figures vases. The archaic period*. London 1975. Ed. Thames and Hudson, p. 224). Pero las esperadas ilustraciones gráficas no aparecen en ninguna parte de su citada obra, ni en el siguiente tomo dedicado al período clásico pleno (hasta el 390 a.C., ya después de la construcción del Partenón), donde se nos sigue hablando de «*later manierists who continue their predecessors' interest in old styles and old themes (e.g., the old-fashioned birth of Athena* (Boardman, John. *Athenian red figures vases. The classical period*. London 1989. Ed. Thames and Hudson, p. 96). Pero ninguna figura que ejemplifique un *new-fashioned style* de representar el nacimiento de Atenea en este período; sólo su *old-fashioned* figura 199 (ver Fig. 8).

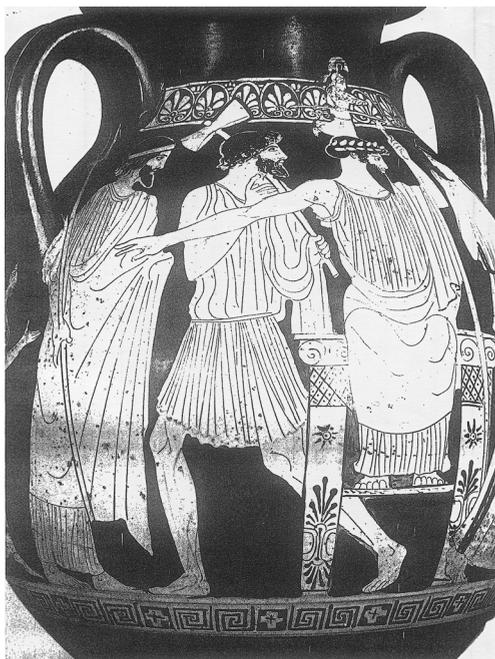


Fig. 7. Peliké del Pintor del Nacimiento de Atenea. Londres, Museo Británico E 410, procedente de Vulci.



Fig. 8. Nacimiento de Atenea. Peliké del Pintor de Tarquinia 707. Paris, Cab.Med. 444, procedente de Nola, ARV 1112,3.

nea en alto como a Nike, y, sin embargo, no está en alto (!). ¿Se trata, entonces, del Nacimiento de Atenea, supuesto que por hipótesis partimos de que el puteal no copia el frontón del Partenón, y de que —puesto a copiarlo— lo hubiera copiado siguiendo una misma lógica?: Es decir, si se sube a lo alto a Nike, para respetar la

letra del mito del Nacimiento de Atenea, tal como se encontraba en la iconografía cerámica contemporánea, se debe subir a lo alto a Atenea, para respetar la misma lógica. ¿Se representa, pues, el Nacimiento de Atenea en el puteal, donde encontramos a una Atenea ya crecida en tierra? Mi sugerencia es que probablemente no se trata del Nacimiento de Atenea, sino del tema del triunfo, como demuestra la presencia —prematura en un nacimiento— de Nike con la corona de la victoria. ¿Por qué tratar como una victoria el nacimiento de Atenea? Entonces, lo que sí prueba el Puteal de Madrid es que en el siglo IV a.C. existía un tema de la coronación de Atenea por la diosa Nike (llamemos al tema Coronación o Triunfo de Atenea). Y, ¿quién sabe si el tema no provenía ya del siglo V a.C. y en concreto, del frontón oriental de Partenón de Atenas, tanto si el puteal lo copió de allí como si no lo copió de allí?

Dos objeciones parecen surgir espontáneamente contra quien quiera poner en duda la relación directa del Puteal de la Moncloa con el tema mismo del nacimiento de Atenea: Las mismas objeciones se presentarían a quien pretenda disociar el frontón oriental del Partenón de dicho tema. Estas objeciones son: 1) la presencia del dios Hefesto con su hacha de cirujano partero, y 2) el testimonio de Pausanias.

Respuesta a la OBJECCIÓN 1. ¿Es la presencia del dios Hefesto indicio seguro de que estamos ante la escena —o sus preámbulos o sus consecuencias inmediatas— del nacimiento de Atenea? No parece así. Los que interpretan la presencia de Hefesto como indicio del parto de Zeus (y los que creen indispensable la presencia de Hefesto en la reconstrucción del frontón Este del Partenón) suelen basarse en la suposición de que ambas obras escultóricas están inspiradas en algún texto clásico. Pero ni Hesíodo ni el Himno Homérico a Atenea precisan el modo como Atenea salió de la cabeza de Zeus, ni *a fortiori* que la cabeza de Zeus debiera ser trepanada al efecto. Textos antiguos egipcios que describen la existencia de una Sabiduría interior (o Logos Spermatikós) en la cabeza de un dios primigenio (Min, Ptah), conciben de buen grado un emerger no traumático de esa Sabiduría al exterior de Dios (como Logos Prophorikós).

Es el poeta Píndaro quien da pie a la tradición de que fue Hefesto quien con un hacha de bronce abrió la cabeza de Zeus para dejar salir a Atenea (PIND. *Olymp.* VII, 35, 65-70). Esta Olímpica se data exactamente en el año 464 a.C.

No faltan autores posteriores que, por el contrario, omiten la presencia de Hefesto en el nacimiento de Atenea y hacen que sea Prometeo quien asiste a Zeus en el nacimiento de su hija. Así EURIP. *Ión* 455-457, y APOLLOD. *Bibl.* I,3,6. Se trata de una variante plenamente lógica, ya que Prometeo tiene mucho que ver etimológicamente con la Metis, y Hefesto, un hijo de Hera, poco tenía que ver cronológicamente con el nacimiento de Atenea, al que en la cronología mítica es muy posterior.<sup>19</sup> Eso lo confirma la iconografía en todas aquellas cerámicas áticas más

---

<sup>19</sup> Ya R. Carpenter sugirió que el personaje presente en el Puteal de la Moncloa no es Hefesto sino Prometeo (R. Carpenter (*The Fates...*, p. 117). Como veremos más adelante, otras posibles sugerencias se han hecho para la identificación de un torso torcido en el frontón oriental del Partenón: no se trata necesariamente de Hefesto.

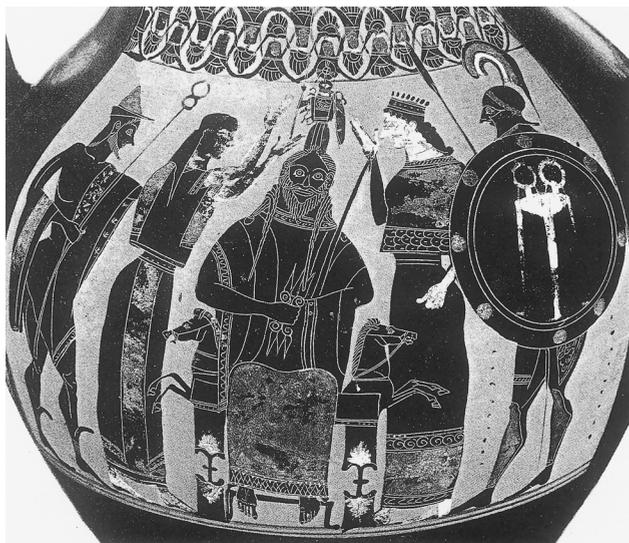


Fig. 9a. Nacimiento de Atenea. Ánfora ática de figuras negras (ca. 540 a.C.): Richmond, Virginia Museum 60.23.

arcaicas —figuras negras sobre fondo rojo—, en las que es la diosa cretense (pre-helénica) Ilitia la que asiste como comadrona —sin hachazo ni intervención traumática alguna— al parto de Atenea (ver Fig. 6 y Fig. 9 a-b).

Pero supongamos que el personaje divino presente en el Puteal de Madrid y en el frontón oriental del Partenón es Hefesto. ¿Probaría eso que estamos ante el Nacimiento de Atenea? No por sí mismo, si no se añaden otros indicios confirmantes. Hay otras razones por las que Hefesto puede aparecer al lado de Atenea: «Atenea era también la patrona de la producción textil y de los artesanos, y de esa guisa se la mostraba en vasos áticos de figuras rojas. Su pareja en el friso del Partenón es Hefesto, el artesano de los dioses, y sus imágenes permanecían juntas en el Hefestión, templo que tiene vistas al Ágora».<sup>20</sup> Por las mismas razones Hefesto podía aparecer de forma natural junto a Atenea en una escena que representara el triunfo de la diosa, es decir, el triunfo de la tecnificada Atenas.

Respuesta a la OBJECCIÓN 2. Pero —se nos insistirá— sabemos por Pausanias que el frontón oriental del Partenón representaba el Nacimiento de Atenea.

Podemos y debemos poner en duda metódica el testimonio de Pausanias. Mal testigo es un único testigo. ¿Hasta qué punto es digna de consideración la afirmación de Pausanias (I, 24,5) de que se refieren al nacimiento de Atenea todas las estatuas que se contemplan en el frontón que está sobre la entrada del Partenón? No debía ser fácil para un visitante interpretar a simple vista la escena del frontón oriental, puesto que a mucho menor distancia siguen siendo casi imposibles de in-

<sup>20</sup> Thomas H., *Arte y Mito*, p. 47.



Fig. 9b. Nacimiento de Atenea. Ánfora de figuras negras, 550-540 a.C. Museo del Louvre.

terpretar para observadores expertísimos actuales escenas como el Puteal de la Moncloa y las mismas «reconstrucciones» de las esculturas del Partenón. ¿Tuvo acaso Pausanias un guía o un panel indicador en su visita al Partenón? Es poco probable: Pausanias no se detiene a describir con detalle los frontones del Partenón, al contrario de lo que hizo detalladamente en el templo de Zeus en Olimpia (PAUS. V, 10,5-8). Quizá eso sucedió, porque al no ser la Acrópolis un santuario panhelénico no mereció a Pausanias la atención que le mereció el santuario de Olimpia,<sup>21</sup> donde afirma haber contado con la valiosa ayuda de un guía (ἐξηγητής, *loc.cit.* 7). A esto se añade que Pausanias no es siempre un autor de fiar. No soy yo ahora el primero en decirlo.<sup>22</sup> En el caso mismo del templo de Zeus en Olimpia, donde —a pesar del testimonio de su guía— ignora la identidad de las estatuas menores y se equivoca en la identificación de alguna de las estatuas mayores, como el propio Apolo (confundido por Pausanias con Pirítoo, *loc.cit.* 8) que ocupa nada menos que el centro del frontón oeste.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Así lo hace notar B.F. Cook, *The Elgin Marbles*, British Museum, 1984,1991, p. 45 (edición castellana: «Los mármoles del Partenón», ed. Akal, Madrid 2000, p. 41).

<sup>22</sup> R.Carpenter no concede excesivo crédito a Pausanias (*who does often make mistakes*), quien según sentencia general de los estudiosos (*scholarly opinion*) se equivocó al menos en la interpretación de un texto escrito —como el posible título del tema del frontón oriental de Partenón— relativo a la fecha del Tesoro de Atenas (R. Carpenter, *The Parthenon*, p. 220).

<sup>23</sup> Ver B.F.Cook, *loc.cit.*; y, sobre todo, R.E.Wycherley, *Pausanias*, Loeb Classical Library, Harvard and London 1935(1980), t.V, p. 188, que apunta también a la confusión de dos hombres con un hombre y una mujer, situados al lado derecho del carro de Enómao (PAUS. V,10,6).

Algunos arqueólogos clásicos, sin embargo, están acostumbrados a dar a Pausanias más que al César. Así lo demuestran textos como aquél en que el doctor Dimitrios Papastamos en las páginas de la Guía de la Acrópolis dice que el grupo central del frontón Este del Partenón, «según Pausanias, estaba compuesto por Zeus entronizado y Atenea, armada, de pie junto a él, con Nike entre ambos» (?).

El citado texto de Pausanias, el único conocido en el que el geógrafo griego se refiere al frontón Este del Partenón se limita a decir que todas las estatuas se refieren al nacimiento de Atenea. Pero aun esto lo dice con una expresión que en el original griego deja una puerta abierta a la duda: el Nacimiento de Atenea (παντα ες Ἀθηνᾶς εχει γένεσιν), si fue la expresión que Pausanias leyó en un título del Partenón,<sup>24</sup> puede significar tanto el nacimiento de Atenea como el «nacimiento de **Atenas**», pues el Genitivo Ἀθηνᾶς lo comparte la palabra griega que significa Atenea (Ἀθηνᾶ) con el primitivo nombre de la ciudad, que debió ser primitivamente un singular (ver HOM. *Od.* 7,80). De ahí la polémica en que unos afirman que — como se refleja en algunas variantes del mito de la querrela entre Poseidón y Atenea— el nombre de la diosa dio origen al de la ciudad, que en plural vendría a significar ciudad de «las diosas Atenas» en (inglés, como en griego, Atenea se dice «Athena»);<sup>25</sup> otros afirman —quizá con menor base— que es el nombre de la diosa el que deriva del nombre de la ciudad. Es verdad que en tiempo de Pausanias ya el nombre de Atenas se decía siempre en plural y que un Genitivo singular como Ἀθηνᾶς se refiere siempre al nombre de la diosa. Pero lo que no hay que excluir es que, sin haberse dado cuenta Pausanias, esté transcribiendo un nombre que vio escrito en el Partenón datado en la época de su construcción, cuando —según nos consta (ver EUR. *Hipp.* 1121)— aún se empleaba el singular de la diosa por el plural de la ciudad, y la expresión Ἀθηνᾶς γένεσιν podía significar el nacimiento de «Atenas», es decir, el triunfo de Atenea, pues en la exaltación de la ciudad durante la época de Pericles el triunfo de la diosa equivalía al nacimiento de la ciudad y viceversa.

#### 4. EL TRIUNFO DE ATENEA Y LA GLORIA DE ATENAS

##### 4.a. El frontón griego: arquitectura y tema mítico

Precisamente el triunfo es el tema adecuado al frontón de un templo griego. Y lo es por la estructura misma del frontón de forma triangular, en cuyo vértice (el «tímpano») tiene cabida natural una figura de mayores proporciones, que domina y de alguna manera subyuga toda la escena situada a ambos lados. Sobre todo el frontón delantero, el que está situado sobre la puerta de entrada al templo —en el

<sup>24</sup> De hecho Pausanias leyó un panel informativo (ἐπίγραμμα...ἔς μαρτυρίαν...γεγραμμένον, PAUS. V,10,2) en Olimpia con el nombre de Fidias a los pies de la estatua de Zeus. Es probable que paneles similares se encontraran en todos los monumentos relevantes de Grecia.

<sup>25</sup> *C'est probablement d'après la déesse qu'a été dénommée la cité atique Ἀθηνᾶι* (Chantraine, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, s.v.).

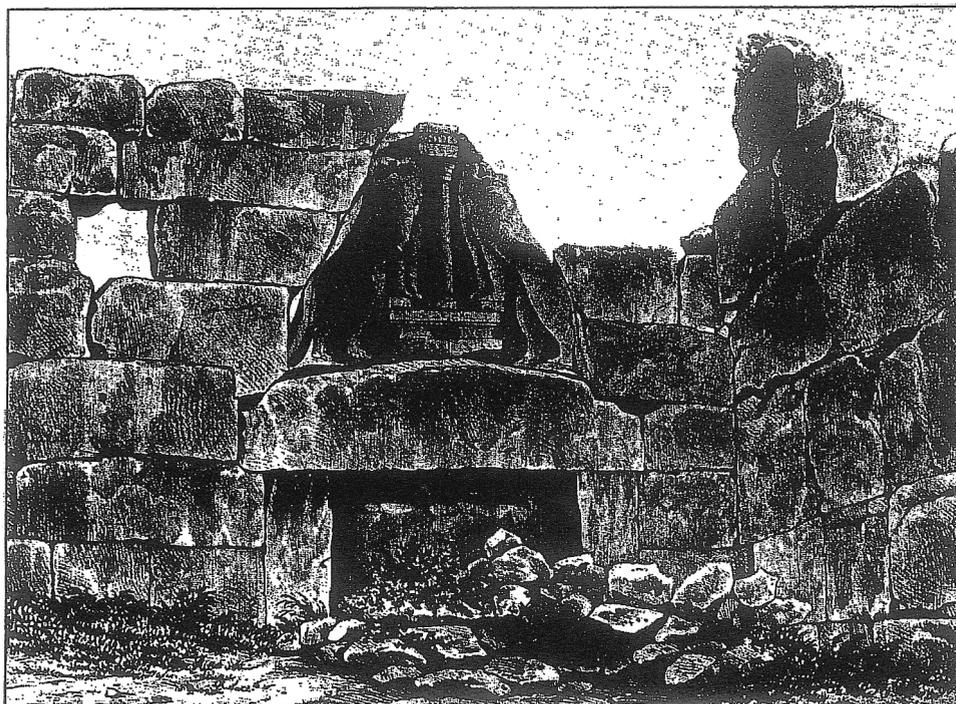


Fig. 10. Puerta de los Leones. Micenas.

primitivo templo díptero se trataba de la única puerta y del único frontón—, parecía inexcusablemente destinado al tema del triunfo, desde el momento que presta un marco a la exaltación del dios, a cuya morada se está a punto de penetrar y a la que el mismo dios fue introducido un día en pompa triunfal.

La historia misma de la arquitectura griega anterior al Partenón corrobora la concepción del frontón delantero (es decir, el frontón oriental del Partenón) como marco triunfal del dios. El frontón delantero del templo de Artemisa en Corfú y el frontón de la Puerta de los Leones de Micenas pueden ser considerados con razón como antecedente próximo y remoto del frontón del templo griego en general y del Partenón en particular. La tan conocida **Puerta de los Leones** de Micenas (ver Fig. 10) inaugura en Grecia el frontón de forma triangular: el triángulo se estructura como un tímpano de vértice coincidente con la altura de la columna central (probable símbolo de la «Señora de los Animales» o *Potnia Therôn*), a cuyos dos lados se someten a la veneración del divino Pilar dos leones ceñidos a los dos lados del triángulo, que desde la base convergen en el vértice. El frontón delantero del **templo de Artemisa en Corfú** (ver Fig. 11) se nos muestra como el desarrollo natural de la estructura iniciada en la Puerta de los Leones: el «tímpano» continúa siendo el centro natural del frontón y espacio triunfal, mientras que sus dos lados, ahora visiblemente estirados hacia ambas esquinas han creado un espacio idóneo para explicar la victoria del dios:



Fig. 11. Frontón posterior del templo de Artemisa en Corfú.

**Medusa**, que había míticamente muerto a manos de Perseo, revive en el culto de los colonos corintios de Corfú, que dedican un templo a Artemisa en el s.VI a.C. Medusa podía suplir como Señora de los Animales a la misma Artemisa. Y así sucede en Corfú: El frontón (como el frontón Este del Partenón) está dividido en tres sectores, que en este caso pueden describirse hermenéuticamente en base a la triple división del mundo tras la victoria de los dioses Olímpicos en la Titanomaquia (HOM. *Il.XV*,187-195).<sup>26</sup> Los tres sectores son de la misma anchura. En el lado de la derecha del espectador Zeus blande su rayo contra uno de los vencidos en la Gigantomaquia (un gigante muerto yace en la cuña misma del ángulo del frontón). En el lado izquierdo del espectador Poseidón mata a Príamo durante el saqueo de Troya (un troyano muerto yace en la cuña del frontón y está tendido en posición simétrica al gigante muerto en el otro ángulo del frontón). Pero Hades, el tercero de los vencedores en el reparto del mundo, es el «invisible» (*A-ides*), por lo que no puede figurar en el frontón paralelamente a Zeus y Poseidón: su puesto es ocupado en el centro del frontón por Medusa, que encarnaba el mismo poder «chthónico» que Hades en la fase inmediatamente anterior de la historia de Grecia que el templo de Corfú revive en todo su esplendor

Un parecido esquema arquitectónico/mítico debían reproducir los templos dóricos de Aphaia en la isla de Egina y de Zeus en Olimpia. El templo de Aphaia representaba en sus frontones a Atenea triunfante en medio de la lucha de griegos y troyanos, probablemente colocados por separado a ambos lados del tímpano, si tenemos en cuenta la posición de Hércules (en el saqueo de Troya previo a la gran guerra), que desde uno de sus ángulos parece disparar sus flechas a la lejana mitad opuesta del frontón (ver Fig. 12). En el frontón Oeste del templo de Zeus en Olimpia, cuya construcción fue contemporánea a la del Partenón (450 a.C.), el tema representado es la lucha de Centauros y Lapitas: Bajo el tímpano un colosal

<sup>26</sup> Cf. Dörig, José y Gigon, Olof. *Der Kampf der Götter und Titanen*. Olten and Lausanne, 1961, Urs Graf Verlag, pp. 28-33.



Fig. 12. Frontón Este del templo de Aphaia (Egina), según Thorvaldsen, final del s. XIX.



Fig. 13. Dibujo del frontón Oeste del templo de Zeus en Olimpia (ca. 450 a.C.).

Apolo simboliza la victoria de la ley de Zeus, su padre, contra el desorden (*hybris*), mientras a ambos lados se mezclan simétricamente centauros y lapitas empeñados en la lucha y yacen en el suelo heridas por los centauros las novias de los lapitas (ver Fig. 13). La misma simetría domina el frontón Este, donde Zeus preside triunfal la mítica carrera de carros, en la que el rey de Pisa, Enomao, fue vencido por Pélope con ayuda de los divinos caballos otorgados a él por Zeus.

#### 4.b. La gloria de Atenas

Pericles representa la edad de oro de Atenas. Para embellecer la ciudad de la diosa Atenea, Pericles no vaciló en gastar el oro de la Confederación de Delos. Como es opinión común de los historiadores, Pericles construyó el Partenón a mayor gloria de Atenas que de la propia diosa Atenea, si —igual que sucede con el nombre— es posible establecer distinción entre la ciudad y su diosa. El corazón de la ciudad es la Acrópolis: *El plan de Pericles fue convertirla en un magno conjunto monumental que fuera la morada de la diosa Atenea y que pregonase la gloria de la ciudad como capital de un imperio y centro de la cultura griega.*<sup>27</sup> Efectivamente la mayor gloria de Atenas había sido su contribución a la sabiduría. Lo entendía así el propio Pericles en su famoso discurso de elogio a Atenas transmitido por Tucídides: «Amamos la belleza con sencillez y el saber sin debilidad» (TUC., II,40).

La donante de tal saber a Atenas había sido la diosa Atenea. Toda la sabiduría técnica característica de la ciudad estaba representada en el olivo que la diosa había hecho brotar del suelo de la Acrópolis, cuando venció a Poseidón. Éste donaba a la ciudad sólo la técnica marinera (un saber que Atenas ya compartía con las

<sup>27</sup> Así Ruipérez, Martín - Tovar, Antonio (1960). *Historia de Grecia*. Barcelona 1978, Ed. Montaner y Simón, p. 180.

otras ciudades griegas). La madera del olivo era arma —instrumento de la guerra—, y el aceite era alimento —símbolo de la paz—: «Hay un árbol indomable que crece espontáneamente, terror de las lanzas enemigas, que abunda aquí por doquier: el glauco olivo que alimenta a nuestros hijos. Ni un joven ni quien se halla en la vejez puede aniquilarlo con violencia. Pues el ojo vigilante de Zeus, protector de los olivos, lo vigila siempre, así como Atenea, de refulgente mirada» (Sofocles, *Edipo en Colono*, 700-706). El olivo del Ática, símbolo de la sabiduría de Atenas, había representado la gran victoria de Atenea.

Y esa es la escena que podía pintar el frontón oriental en la entrada al Partenón. El motivo no debía ser nuevo: de hecho había que distinguir el momento mismo de la querrela entre Poseidón y Atenea, más la sentencia de los Doce Dioses —asesorados por Cécrope— a favor de Atenea, que es el motivo del frontón Oeste del Partenón, y la proclamación misma del triunfo de la diosa coronada por Zeus, que es el posible —aquí hipotético— tema del frontón Este del Partenón. De hecho este preciso momento mítico, que puede ser también tema del Puteal de la Moncloa, está perfectamente registrado en la literatura, pues así le debió llegar a Ovidio. Éste ofrece en sus «Metamorfosis» una escena en la que la diosa, en competición con Aracne, borda sobre un tapiz su querrela con Poseidón. Ya la diosa ha hecho surgir de la tierra el olivo, ya los dioses se admiran, y a continuación «Atenea por fin es coronada vencedora»: *operis Victoria finis* (OVID., *Meta.* VI, 82). Si no me equivoco, el tema puede estar implícito en muchos vasos griegos, igual que en el Partenón y en el Puteal de la Moncloa.

#### 4.c. *El triunfo de Atenea: los antecedentes*

Aunque haya que distinguir bien la victoria de Atenea de su nacimiento mismo, es verdad que el triunfo de Atenea se cimienta en los preámbulos mismos de su concepción.

Atenea nace de los primeros amores de Zeus, que siguieron a su victoria en la Titanomaquia, es decir, los amores de Zeus con una Oceánide llamada Metis, su primera esposa. Cuando ya Metis estaba embarazada de Atenea, Zeus conoce un oráculo de Gea por el que el hijo que naciera de Metis, después de Atenea, sería más fuerte que su padre y, por tanto, lo destronaría (igual que Zeus había destronado a su padre Cronos). Zeus decide entonces deshacerse de Metis: La devora todavía grávida de Atenea, con lo que la Oceánide no podría ya quedar encinta y no nacería el hijo capaz de destronar a Zeus.

Metis era diosa de los recursos de la astucia y de la inteligencia. Tal es el significado de la palabra Μῆτις en griego. Eso explica la continuación del mito: El proceso de gestación de Atenea prosigue en el interior del dios y, cumplido el tiempo del embarazo, Atenea emerge precisamente de la cabeza de Zeus (HES. *Theo.* 924).

De todo el entorno mítico de su concepción y de su nacimiento se deduce el estatuto especial de la diosa, que no tiene parangón en todo el Panteón griego:

sola ella entre los hijos de Zeus (en Dioniso es mera pretensión) parece estar destinada a la sucesión en el trono divino y, de alguna forma, puede gloriarse de haberla conseguido. Océano, el padre de Metis, era uno de los titanes derrotados en la Titanomaquia, el primogénito y no el menos importante, a pesar de la posición preeminente que Cronos juega en la «Teogonía» de Hesíodo, como sucesor de Urano. Pero no se olvide que para Homero, el dios primordial era precisamente el Océano, «padre de dioses» (HOM. *Il.* XIV, 201 y 302) y «origen de todos los seres» (HOM. *Il.* XIV, 246). De ahí que Atenea sea como la razón de todo y la Sabiduría primordial, y más en concreto la doctora de todas las grandes técnicas. Más que eso: aunque Zeus en su milagrosa gravidez y maravilloso parto haya evitado un subsiguiente hijo varón que lo destrone, no logra eliminar plenamente los planes de supremacía de Metis. Los dolores pre-parto de cabeza de Zeus son un cierto signo de que el *nasciturus* es más que una pobre e indefensa niña:

Los detalles concretos del parto sólo se concretan tras un largo plazo de elaboración mitográfica: El detalle de que Atenea nace de Zeus «completamente armada» sólo se encuentra a partir del Himno Homérico XXVIII, 5, 9 y 15, datado aproximadamente hacia el 580 a.C. Pero nada se dice allí del hecho de una diosa naciendo ya «perfectamente adulta». Y, desde luego, como Boardman/Carpentier bien hacen notar, la iconografía contemporánea del Partenón, estaba detenida en una Atenea aún no crecida y, por lo tanto, en algún sentido niña. En cualquier caso, merece ser destacado primeramente el dato —sea temprano o tardío— de que Atenea nace con la precaución que ha heredado de la *mltis* de su madre: Armada hasta la cabeza (como su propio padre) evita presentarse ante él en el estado de blandita sepia que había hecho tan devorador a su madre, Metis. Y, en segundo lugar, (si ciertamente su hermano no nacerá) ella misma ha asumido su parte masculina y presenta —como era propio de los seres primordiales iguales a Metis— una naturaleza completamente andrógina. Metis habrá conseguido a medias su objetivo: si Grecia no fuera un patriarcado puro, Atenea podría haber ocupado en el centro del frontón del Partenón el trono del cielo.<sup>28</sup>

#### 4.d. *El triunfo de Atenea: estructura cósmico-geográfica del frontón Este del Partenón*

¿De todo ello qué consecuencias concretas se pueden colegir en relación a la reconstrucción del centro del frontón oriental del Partenón y la interpretación del

---

<sup>28</sup> Debo a M.R.Lagerlöf importantes sugerencias en este sentido: (*But as a result of her father's fear, and the ruse he uses against Metis, Athena arrives fully equipped with the joint resources of her father and mother. And, since owing to the nature of her birth she is completely 'male' and completely 'female', she is spared any subjection to the passions of love* (Lagerlöf, Margaretha R. *The Sculptures of the Parthenon*. Yale University Press, 2000, p. 85). Pero más importante que el dominio que esta bisexualidad le da contra las pasiones del amor, puede ser y es la fuerza quasi-viril de la diosa que la acredita como protectora de los héroes aqueos, y no sólo contra los hombres (Teseo, etc.), sino contra las mismas potencias del cielo (Perseo, Ulises, etc.).

todo? El frontón de la Gorgona en el templo de Ártemis en Corfú nos han enseñado la importancia que tiene para su interpretación la división lógica del mismo en tres sectores, es decir, el tímpano y los dos ángulos. Así lo hacemos:

#### ZEUS, HERA, ATENEA; Y CABALLOS TRIUNFALES:

La presencia de **Atenea** (ocupe o no el centro del frontón) es indispensable al tema del frontón. La inexistencia de restos seguros de su escultura es intrigante. La parte trasera de un cuerpo (*bottom*) (*Acropolis Museum* 6713), que unos restauran sentado y otros de pie, perteneciente a una figura de tamaño mayor del natural (2'15-1'70 m.), últimamente atribuida al frontón Este, al centro, por no ser equiparable con un posible fragmento de ninguno de los personajes de los ángulos, sugeriría una posible asociación con Atenea, si el carácter andrógino de la diosa debiera ser aquí verdaderamente significativo.<sup>29</sup>

**Zeus** está indisolublemente asociado a la colosal mano izquierda que blande el rayo (*Acropolis Museum* 5679). El hecho de que la mano sea la izquierda (lo ortodoxo sería la derecha) sugiere que Zeus está empleando en otro menester la mano derecha: dado que la figura de la Victoria no aparece por ninguna parte, parecería correcto atribuir a Atenea la gloria de ser coronada directamente por Zeus. Sería normal, pues siendo la diosa misma personificación de Nike —la construcción del templo de Atenea Nike es contemporánea a la del Partenón—, pareciera ociosa y odiosa la presencia de otra Victoria.

**Hera** debe ser la diosa a la que corresponde la monumental cabeza encontrada en tres fragmentos, de los que el más grande se encuentra en el Museo de la Acrópolis (*Acr.Mus.* 2381). La escala de la cabeza corresponde a una gran figura de entre 2'85 y 3'15 m. situada junto al centro del frontón, como Atenea; pero ésta debe ser —como ya hemos visto— algo menos alta: si Zeus está poniéndole la corona del triunfo (hipótesis que hemos sugerido), Atenea debe dejar un espacio libre sobre la cabeza, lo que le impediría alcanzar la altura de la cornisa del frontón. Los agujeros de sujeción de esta gran cabeza de Hera al tímpano muestran que estaba vuelta hacia su derecha (hacia el Zeus supuestamente situado en el centro); y, por tanto, demuestran la posición de Hera a la derecha del espectador (Zeus en el centro estaría coronando a Atenea situada a la izquierda del espectador).

La identidad de esta cabeza, que tiene todas las características de la Hera clásica, es discutida por muchos autores, pues la presencia de otra esposa de Zeus, distinta de la ya tragada Metis, no cuadra en el nacimiento de Atenea:<sup>30</sup> Ni es adecuada a la cronología mítica, porque el matrimonio de Hera, siendo el último —aunque el definitivo— de los matrimonios de Zeus, es muy posterior al nacimiento de Atenea (ver HES. *Theog.* 886ss.); ni resulta de buen auspicio, tratándose del na-

<sup>29</sup> *There is no consensus as to its sex* (PALAGIA, *op. cit.* p. 26).

<sup>30</sup> Brommer, *AM* 84, 1969, 108-109

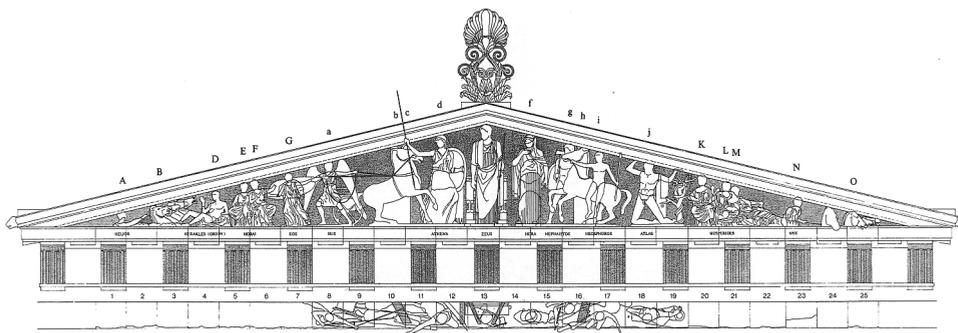


Fig. 14a. Reproducción del frontón Este del Partenón, según K. Jeppesen (1984).

cimiento del fruto de los amores con una rival.<sup>31</sup> Así las cosas, el rechazo de muchos autores es razonable. Pero se puede «retorcer» el sentido del argumento: si, por el contrario, se puede estar seguro de que la escultura es de Hera, tenemos un indicio cierto de que la escena representada en el frontón oriental del Partenón no es el nacimiento de Atenea, sino su triunfo (donde la presencia de Hera sería plenamente apropiada).

Los caballos rampantes situados a ambos lados del centro del frontón —que muchas reconstrucciones, como la de Jeppesen (1984), incluyen (ver Fig. 14a)— remiten a los caballos de Poseidón y Atenea en frontón Oeste documentados en los dibujos de J. Carrey (1764); y sugieren el momento inmediatamente posterior a la contienda entre ambos dioses por el dominio del Ática, que estaría precisamente constituido por el triunfo de Atenea.<sup>32</sup> En opinión de la mayoría de los arqueólogos los anchos cortes en diagonal situados en los bloques 10-11 y 16 del geison (o cornisa inferior) del frontón —similares a los de la base del frontón Oeste— demuestran la colocación allí de dos grandes caballos que tirarían de las respectivas bigas de Atenea y Poseidón. Olga Palagia objeta que tales carruajes no vienen a cuento en la iconografía tradicional del nacimiento de Atenea. Pero mi argumentación ha de ir, *a fortiori*, en el mismo sentido, pero en dirección diversa:

<sup>31</sup> Argumenta en sentido contrario K. Jeppesen, quien —no pudiendo eludir la presencia de Hera en el nacimiento de la hija de una de sus rivales en el amor de Zeus— justifica de forma paradójica precisamente en los celos de Heras su presencia en el supuesto nacimiento de Atenea: «Her well-attested jealousy towards her husband's extra-marital relations would be sufficient to justify (?) her presence in a representation of the birth of Athena» (K. Jeppesen 1984, p. 273).

<sup>32</sup> Tal motivo sería continuación de los primeros frontones de los templos griegos, incluido el frontón del templo arcaico de la Acrópolis (580-570 a.C.; ver Museo de la Acrópolis, Atenas, num. cat. 35), que igualmente representaban en la reconstrucción de Schuchhardt (grupo 3 en la sala III) un par de animales, en concreto leones —que en la etapa más arcaica pudieron ser (como en la puerta de la aquea Micenas y en el templo de Corfú) símbolo de la ciudad—, venciendo a uno o dos toros. El toro en la etapa arcaica, como el caballo en la etapa clásica, puede en buena lógica ser relacionado también con Poseidón, como demuestra el toro de Creta, engendro de Poseidón, vencido en uno de sus Doce Trabajos por Hércules, y como confirma en el frontón arcaico de la Acrópolis la derrota de Tritón, hijo de Poseidón, y de otro ser marino, Nereo o «Barba Azul», a manos de uno o dos campeones Olímpicos, uno de los cuales es identificado con el propio Hércules.

si —como piensan la mayoría de los arqueólogos— tales caballos corresponden a los grandes soportes diagonales del geison, se debe deducir precisamente que lo que se representa en el frontón Este no es el nacimiento de Atenea, sino (en mi sugerencia) su triunfo.

Vistas las tres esculturas del centro del frontón en su conjunto, más los caballos que las enmarcan, es notorio que ninguna de las reconstrucciones sugiere por ningún indicio cierto el nacimiento de Atenea. Como tampoco lo sugieren los dos lados del tímpano:

## LOS LADOS DEL FRONTÓN:

Partamos de la figura más sobresaliente, el torso de un posible Hefesto o Atlas, y, siguiendo por las figuras más seguras, el Helios y Selene de los ángulos, tratemos de llegar a la conclusión:

**Atlas**, figura H (Palagia) o j (Jeppesen), resulta ser, en la hipótesis aquí seguida, la personificación más coherente del gran torso del Museo de la Acrópolis (*Acr.Mus.* 880). La escultura había sido habitualmente identificada con el dios Hefesto (e.gr.: Brommer *AM* 84, 1969, 108-9). Pero la posición alzada de sus brazos, blandiendo el hacha (supuestamente), es ajena a la iconografía contemporánea del nacimiento de Atenea. Y la baja escala de la figura la aleja del centro del frontón, única posición donde podría asistir al parto de Atenea. La reciente sugerencia de Kristian Jeppesen de que en realidad se trata del dios Atlas, que rodilla en tierra — en posición análoga a la de Atlas/Hércules en la metopa 10 del templo de Zeus en Olimpia (ver Fig. 14b)— sostiene la bóveda celeste asimilada a la cornisa del frontón con gran esfuerzo y contorsión de sus espaldas, parece la más idónea para quien aquí sostiene la hipótesis de que la escena no representa el nacimiento de Atenea sino su triunfo.<sup>33</sup> Una figura similar en el Mosaico Cosmológico de la Casa del mitreo de Mérida (España) corrobora la hipótesis de que dicho mosaico no está alejado temáticamente de modelos inspirados en el frontón oriental del Partenón, cuya estructura geográfica reproduce y confirma según veremos más abajo.<sup>34</sup>

El caso es que la sugerencia de Jeppesen, a mi entender, ilumina hermenéuticamente todo el resto del frontón: Jeppesen, que ha seguido creyendo en que el frontón se representa el Nacimiento de Atenea, reinterpretó todas las figuras de los dos ángulos como personificaciones de fenómenos meteorológicos o divinidades localizables geográficamente, como el mismo Atlas, dios situado junto al océano Atlántico (ver Fig. 1f). Se le ha objetado a Jeppesen que «no hay, sin embargo,

<sup>33</sup> Jeppesen, K. en *Parthenon-Kongress*, 1984, p. 274, Fig. 7, pls. 22-3 (ver PALAGIA, *op. cit.* p. 26). Anteriormente Jeppesen se había adherido a los que identifican el torso con Hefesto, en «Bild und Mythos an der Parthenon», *Acta Arch* 34, 1963, 88, fgs. 22b; 23d; ver aquí Fig. 14).

<sup>34</sup> Ver Fig. 16 *infra*. La figura aquí aludida, con la misma disposición del torso y de los brazos que el Atlas del frontón oriental de Partenón, sostiene el Cielo y está acompañada de una inscripción con el nombre de «Polum» (*sic*, por «Polus»), equivalente latino de Atlas.

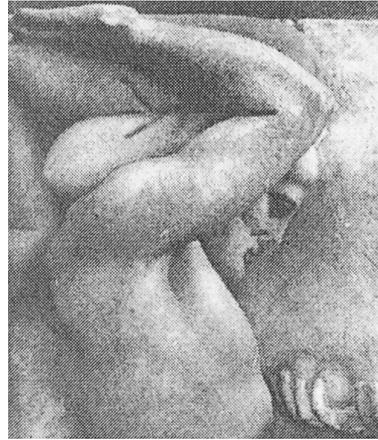
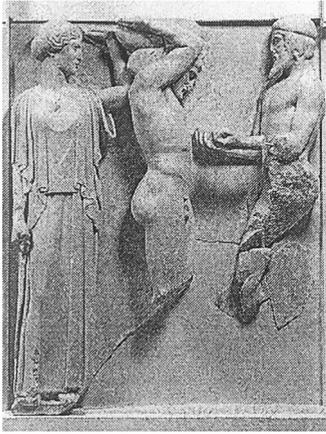


Fig. 14b. Hércules —en el lugar de Atlas— sosteniendo el cielo: metopa 10 del templo de Zeus en Olimpia (Museo de Olimpia).

precedente de tales reuniones de personificaciones en las escenas de nacimientos» (Palagia, *op. cit.* p. 30). Pero la objeción se convierte en una confirmación para quien, como es mi caso, no cree que el frontón oriental del Partenón represente el nacimiento de Atenea, sino su triunfo.<sup>35</sup>

## 5. HELIOS Y SELENE: ESQUINAS DEL FRONTÓN

### 5.a. La semántica de Oriente y Occidente

Todo el frontón puede tener sentido geográfico, si se interpreta como el triunfo de Atenea y de Atenas. Es más: los caballos de Helios en el amanecer (en Oriente) y de Selene en el ocaso (en Occidente) dan a los dos lados opuestos del tímpano un inevitable sentido geográfico:<sup>36</sup> Mientras el centro, donde sucede el triun-

<sup>35</sup> La misma Olga Palagia parece poco convencida —aunque no haga expresa su duda— de que el frontón represente el nacimiento de Atenea: *The birth motif would no longer be dominant but merely implied by the presence of Hephaistos wielding his axe next to Athena and perhaps by Nike crowning her by analogy with east metope 4* (Palagia, *op. cit.*, p. 30). Pero la presencia de Hefesto en el frontón, como hemos demostrado, no es nada segura; la de Nike podría ser común, y aun más apropiada, al tema del triunfo; y, en todo caso, si es cierto que el tema del nacimiento de Atenea está en la metopa 4, ¿por qué replicarlo en el frontón Este? En las monografías recientes únicamente M.R.Lagerlöf se muestra expresamente precavida en relación al nacimiento de Atenea, que al menos sólo califica de «probable»: *It is probable that the sculptures of the East pediment represented Athena's birth* (Lagerlöf, M.R., *op. cit.*, p. 82).

<sup>36</sup> En todo este epígrafe el nombre de Selene puede ser sustituido por el de la Nache (*Nyx*), como quería Jeppesen 1984: Es suficiente con que se trate de una divinidad que está en el momento y en el lugar del atardecer-anochecer, y que, por lo tanto, representa al Occidente. La situación de Oriente y Occidente a izquierda y derecha del espectador, en posición contraria a lo que es habitual en las cartas geográficas, no supone ninguna dificultad: es la norma en la iconografía antigua. Ver, e.gr., el magnífico mosaico romano de la casa del Mitreo en Mérida (España), donde el sol naciente Oriens está a la izquierda y en posición opuesta el sol poniente Occasus (ver Fig. 1e).

fo de Atenea, queda al margen de la división, la izquierda del espectador hasta el ángulo representa Oriente, la derecha representa Occidente.

La negación, sin embargo, de un sentido geográfico en la aparición de Helios y Selene en las esquinas enfrentadas del frontón oriental del Partenón ha sido casi una constante para la interpretación del nacimiento de Atenea.<sup>37</sup> Algunos autores han querido ver en la presencia del Sol naciente y de la Luna poniente en el frontón oriental del Partenón la expresión de una idea abstracta, de un simbolismo, que sería concomitante al nacimiento de Atenea. O.Jahn (1847) habló de «una idea de Eternidad, de un eterno, invariable orden del mundo».<sup>38</sup> B.Schweitzer (1940) entendía la presencia de Helios y Selene como una manifestación de un motivo «cósmico».<sup>39</sup> E.Buschor (1980) presenta a Helios y Selene como testigos de «un nuevo tiempo».<sup>40</sup>

Todos esos autores sitúan la inauguración o, al menos, la manifestación de ese orden eterno, de ese orden cósmico, de ese nuevo tiempo, en un acontecimiento concreto (*ereigniss*, W.Ehrhardt, op.cit., p.3): el nacimiento de Atenea. Es significativa la respuesta que M.Brouskari da en su guía de la Acrópolis de Atenas: «the beginning of a new era expressed by the rising Sun and the setting of the Moon».<sup>41</sup> Pero el acontecimiento de una nueva era se simboliza exclusivamente por el orto (preferentemente del sol). El ocaso (*setting of the moon*, puesta de la luna, en este caso concreto) simboliza, por el contrario, la decadencia de una época, de una era, de un imperio. Brouskari y los autores que han buscado un simbolismo unitario en el sol (levante) y la luna (poniente) del frontón Este del Partenón han pasado por alto que orto y ocaso son conceptos contradictorios, como ha puesto de relieve el uso alegórico que habitualmente se ha hecho de tales fenómenos cósmicos.<sup>42</sup> Por el contrario, el espacio que media entre el orto (del Sol) y el ocaso (de la luna o del propio sol) no puede ser despojado de una alusión cósmica cargada de sentido geográfico. Como la expresión misma «a solis ortu usque ad occasum» pone de manifiesto, la presencia del sol naciente y de la luna poniente implica necesariamente: a) o bien, una ubicación en el tiempo, «desde el amanecer al anochecer», que —inexplicablemente— excluiría la noche del Nuevo Tiempo que algunos reivindican como marco cósmico del nacimiento de Atenea, b) o, más bien, el orto y el ocaso implican una localización en el espacio: desde el extremo oriente hasta el extremo occidente, es decir, en toda la geografía de la Tierra (el mundo

<sup>37</sup> Un tratamiento monográfico de este tema se puede ver en Wolfgang Ehrhardt, «Zu Darstellung und Deutung des Gestirngötterpaares am Parthenon», *Jdl* 119, 2004, pp. 1 ss.

<sup>38</sup> «Begriff der Ewigkeit, der ewigen, unwaldenbaren Weltordnung» O.Jahn, «Helios und Selene», *Archäologischcs Beiträge* 1847, p. 89).

<sup>39</sup> B. Schweitzer, *Phidias, der Parthenonmeister* 1940, pp. 182 ss.

<sup>40</sup> «Eine neue Zeit» (E. Buschor, *Phidias der Mensch*, 1980, pp. 35.37 y ss).

<sup>41</sup> M. Brouskari, *The Monuments of the Akropolis*, 1997, p. 114.

<sup>42</sup> Así ha sucedido de forma muy significativa en la simbología orquestada por la propaganda política de los regímenes totalitarios en sociedades cerradas. Es tópico, por ejemplo, el caso de la España del franquismo: el himno falangista («Cara al Sol») terminaba rezando: «¡Arriba escuadras, a vencer!, que en España empieza a amanecer». Con sentido antitético, Luchino Visconti tituló su film sobre la decadencia del nazismo «La caduta degli dei», parafraseando la última parte de la trilogía wagneriana, que recibió el título de «Götterdämmerung» (el ocaso de los dioses).

conocido por los contemporáneos de Fidias, y de Pericles). Es en este ámbito geográfico donde, en nuestra hipótesis, se enmarca adecuadamente el triunfo de Atenea, que aquí se hipotetiza como tema del frontón Este del Partenón.

Wolfgang Ehrhardt (o.c. en n.33) ha reivindicado un marco de significación para Helios y Selene en el frontón oriental del Partenón restringido a estas tres características formales: a) Helios y Selene aparecen en el arte iconográfico griego siempre (?) reducidos a una parte de su figura —como si la otra parte se ocultara tras el mar o las montañas en el momento del orto o del ocaso respectivamente—, lo que según él parece excluir que su aparición seccionada en las esquinas del frontón oriental del Partenón deba ser interpretada como momento expreso del orto del Sol y del ocaso de la Luna.<sup>43</sup> b) Helios y Selene no participan en el acontecer de la escena mitológica representada en medio de ellos,<sup>44</sup> sino que, por el contrario, c) el Sol y la Luna se limitan a ser el entorno que enmarca el acontecer mitológico, colocándolo dentro del orden divino que ellos cósmicamente presiden.<sup>45</sup>

El panorama descrito por Ehrhardt merece un asenso firme en sus líneas maestras: Como he indicado más arriba, no creo que estén en lo cierto quienes en la presencia de Helios y Selene interpretan un momento concreto del tiempo —sea en sentido real o en sentido simbólico— para el nacimiento de Atenea;<sup>46</sup> y menos aún creo en un momento cronológico o una situación geográfica precisa para el triunfo de Atenea, que aquí reivindico como tema del frontón.

Pero la capacidad semántica de Helios y Selene en posición naciente/poniente para expresar la localización geográfica del Oriente y del Occidente está testimoniada en la iconografía clásica, al menos en el Mosaico Cosmológico de Mérida (España).

<sup>43</sup> Cf. Ehrhardt, o.c., pp. 8-10 y 15-27. No obstante, no siempre Helios y Selene se muestran recortados parcialmente sobre el horizonte, terrestre o marino. De hecho, existen casos en que el carro solar de Helios aparece en la iconografía griega mostrando la totalidad de su figura. En el Museo Británico se exhibe una cratera del 435 a.C. [E 466] (ver Fig. 15) donde se representa íntegra la cuádriga de Helios (coronado por un halo solar similar al del Mosaico Cosmológico de Mérida) ascendiendo por el cielo muy poco antes (!) o muy poco después (?) del amanecer, mientras que las estrellas —figuradas como niños— se sumergen bajo el horizonte. El propio W.Ehrhardt no desconoce el hecho, puesto que documenta la citada cratera (ver *op. cit.*, p. 28, Fig. 20); y aporta, además, una hidria del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles fechada alrededor del 420 a.C. [RC 157], con parecida representación a la cratera del Museo Británico, a propósito de la cual W.Ehrhardt concluye: «Am Himmel ziehen die Gerstingötter mit ihren Gespannen in ganzen Gestalt» (*op. cit.*, p. 17).

Ello prueba que un/a Helios/Selene emergiendo del océano o sumergiéndose en la tierra puede oponerse a un/a Helios/Selene que cabalga en medio de los espacios celestes. De ahí puede deducirse en la iconografía clásica que la oposición entre un/a Helios/Selene neutralizada —como se diría en el lenguaje de la semántica—, al contrario de lo que parece sugerir la primera de las tres *formale merkmale* asignadas por W. Ehrhardt a la iconografía de Helios/Selene.

<sup>44</sup> Cf. Ehrhardt, o.c., pp. 10-12 y 27-31.

<sup>45</sup> Cf. Ehrhardt, o.c., pp. 12-14 y 32-33.

<sup>46</sup> Así el propio K.Jeppesen 1984, p. 274, del que discrepo exclusivamente en la afirmación de que el emerger (*rising*) de Helios y el hundirse (*sinking*) de Selene suceden en un mismo momento (*at the same time*, p. 275); pero estoy de acuerdo con él en la asignación de sentido geográfico al orto (de Helios) y al ocaso (de Selene) a ambos lados del frontón.

### 5.b. El Mosaico Cosmológico de Mérida

Situado en una de las salas de la llamada Casa del Mitreo en las ruinas romanas de Mérida (España), este mosaico de época helenística y de inspiración alejandrina (cuya descripción completa no nos compete en este lugar)<sup>47</sup> es uno de los ejemplos más ricos del arte musivo provincial romano. Pero su dependencia de obras antiguas pertenecientes a la iconografía clásica es manifiesta: Los nombres de las figuras supervivientes están todos dados en lengua latina en inscripción adyacente. Nadie duda, sin embargo, de que tales nombres son transcripción del correspondiente nombre griego o traducción —muchas veces gramaticalmente errónea— del griego al latín.<sup>48</sup> Esto demuestra la dependencia remota de este mosaico de modelos iconográficos griegos, probablemente de época clásica. Indicios ciertos de esa dependencia son los siguientes: 1) el halo de rayos solares que caracteriza la cabeza del sol *Oriens* remite directamente a la cratera E 466 del Museo Británico citada más arriba (ver Fig. 15).<sup>49</sup> 2) El torso de Atlas (transcrito con el nombre *Polum (sic)*, del gr. πῶλος) soporta una plataforma horizontal, sobre la que está entronizado el cielo (*Caelum, sic*); remite, por tanto, no a las representaciones romano-helenísticas, en que Atlas sostiene el globo terráqueo, sino al Atlas (duodécimo Trabajo de Hércules) de la metopa 10 del templo de Zeus en Olimpia, con la que a su vez hay que relacionar el torso de Atlas que reivindica Jeppesen para la figura H (j, según otros) del frontón oriental del Partenón.<sup>50</sup>

La presencia de Helios y Selene en el Mosaico Cosmológico de Mérida nos interesa especialmente, porque allí su posición espacial está indefectiblemente ligada a la antítesis semántica Oriente/Occidente, que aquí reivindicamos para el frontón Este del Partenón. Tratándose de un mosaico que representa los dioses del Kosmos, su organización espacial pertenece a la propia sustancia (ver Fig. 16). Elisabeth Alföldi-Rosenbaum reconoce en el Mosaico Cosmológico una organización espacial constituida por tres registros horizontales y un eje vertical.<sup>51</sup>

El eje vertical, que es el que aquí nos interesa, está esencialmente constituido por la presencia a un lado del sol naciente (*Oriens*) y al otro lado la luna poniente (*Ocassus*): En el lado izquierdo del espectador del mosaico, Helios se remonta en su cuádriga empuñando en su mano diestra una fusta o látigo; va vestido de túni-

<sup>47</sup> Puede consultarse la obra de Elisabeth Alföldi-Rosenbaum, «Merida revisited: The Cosmological Mosaic in the light of discussions since 1979». *Madridrer Mitteilungen Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Madrid*. N.º 34, 1993, pp. 254-274. Ver también Antonio Blanco Freijeiro, *Mosaicos Romanos de Mérida*, ed. Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro» del C.S.I.C., Madrid 1978.

<sup>48</sup> Cfr. Alföldi-Rosenbaum, *op. cit.*, p. 258. Ejemplos notables de latín erróneo son *Caelum* (por *Caelus*) y *Polum* (por *Polus*).

<sup>49</sup> Ver también el Helios —¿o Sol?— de la metopa del templo de Atenea en la Troya VIII (700-300 a.C.).

<sup>50</sup> Ver *supra*, e *infra*.

<sup>51</sup> E. Alföldi-Rosenbaum, *op. cit.*, p. 270. Los registros horizontales son éstos: en la parte superior del mosaico están las potencias del Kosmos que ocupan las alturas (los *Superi*), como el mismo Cielo, los vientos, las nubes, y, por supuesto, el sol (*Oriens*) y la luna (*Occasus*); ocupan la parte media del mosaico las potencias de la tierra (Natura, las estaciones del año, los ríos...); debajo están las potencias relacionadas con el mar, como el Oceanus —sobre el que en la antigua cosmología flotaba la tierra—, etc.



Fig. 15. Helios en su cuádriga solar. Crátera de figuras rojas, 435 a.C. Museo Británico E 466.

ca y clámide griega. En el lado derecho Selene, denominada en la inscripción *Occasus* (traducción del gr. *Δύσις*, *Dysis*, «caída»), lleva las riendas de su carro de dos caballos; el halo de luz blanca, que le es propio, está ocupado en la parte inferior por un cuarto creciente (o menguante).

El significado evidentemente espacial del Oriens y del Occasus funciona como un eje de oposición bipolar, que confirman otros elementos del mosaico: Cerca del sol Oriens se sitúan los vientos Euro y Noto, que soplan desde el cuadrante Este. Al lado de la luna Occasus se encuentran los vientos Zéfiro y Bóreas, que soplan desde el cuadrante Oeste.<sup>52</sup> Como en el frontón oriental del Partenón, Helios levante y Selene poniente están situados en el lado contrario al que les corresponde en la cartografía actual. El hecho, a primera vista sorprendente, de que Oriente (el Este) ocupe el lado izquierdo del espectador y Occaso (el Oeste) el lado derecho, contra lo que es habitual en el mundo contemporáneo, resulta de una forma natural de orientarse en relación al sol, que para los antiguos griegos —situados en el hemisferio Boreal— transita por el horizonte Sur: Mirando hacia el sol de mediodía (tanto más al Sur cuanto más cerca se esté del solsticio de invierno), el lugar del orto en el horizonte queda a mano izquierda y el lugar del ocaso a mano derecha.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Ver, a propósito, A. Blanco Freijeiro, *op. cit.*, p. 37.

<sup>53</sup> Si los puntos cardinales se establecen mirando a la estrella polar (como es natural solamente en la noche), Oriente queda a mano derecha y Occidente a mano izquierda sólo en el hemisferio Septentrional —que determina la cartografía actual; en el hemisferio Austral la situación es la misma que en el frontón oriental del Partenón.



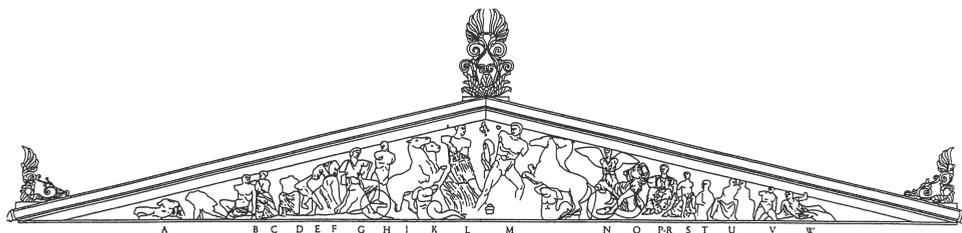


Fig. 17. Reproducción del frontón occidental del Partenón en Basilea (siguiendo a Berger 1977).

base a una idea conductora.<sup>54</sup> Lo mismo debía ocurrir en el frontón occidental del Partenón, dividido en dos simples sectores por el olivo que ocupaba el eje central del triángulo, a cuyos lados Atenea y Poseidón constituían las figuras principales (ver Fig. 17): Dado que Anfítrite (Figura O) es, sin duda, la auriga de Poseidón, resulta coherente pensar que las figuras de su lado, la derecha del frontón, como Iris (N), la mensajera ligada a las divinidades marinas, y Oritia (Q), la hija del rey Erecteo, casada con el viento Bóreas, relacionado con los caballos igual que Poseidón, pertenecen a su parentela y su entorno, mientras que las figuras del lado de Atenea, la parte izquierda del frontón, son personajes —como el mítico Cécrope (B) y el río Ilisso (A)— cercanos a la diosa de Atenas. En tal medio arquitectónico las figuras recortadas de Helios y Selene, adaptadas por su propia peculiaridad iconográfica a ocupar las estrechas esquinas del frontón, se prestaban fácilmente a ser caracterizadas como *ἀνατολή* (*Oriens*) y *δύσις* (*occusus*), especialmente en el caso de que una de ellas (Helios) fuese tipificada en el momento de emerger del océano y la otra (Selene) en el momento de sumergirse en la tierra. Fidias, al desplazar a Helios y Selene a las esquinas del frontón oriental del Partenón, iba más allá de una mera operación arquitectónica e inauguraba un código semántico, que estaba llamado a perdurar. Si las esquinas del frontón se bipolarizaban como el orto y el ocaso, los espacios correspondientes a ambos lados del tímpano pasaban a significar respectivamente las tierras de Oriente y las tierras de Occidente, separadas por el eje vertical que marca el centro del frontón, lo que habría de ser confirmado estructuralmente por una hermenéutica acertada de las figuras que se hallan en las zonas laterales del tímpano. El centro mismo del tímpano, Zeus y Hera confirmando el triunfo de Atenea, permanece ajeno a los dos extremos en que se bipolariza el frontón.

<sup>54</sup> No hay ninguna contradicción entre la bipolaridad del sistema y la estructuración en cinco sectores: Lo mismo sucede en el globo terrestre, estructurado en base a dos polos, Norte y Sur: Un sector central está constituido por la zona ecuatorial común a ambos hemisferios (zona que en Corfú se corresponde con el sector central ocupado por Medusa y sus hijos Chrysaor y Pegaso); dos zonas tropicales —una en cada hemisferio— se corresponden con los dos leones del templo de Corfú; y ya en los extremos la zona polar Ártica y la zona polar Antártica se corresponden con los poderes chthonícos afines a Medusa, que a ambos lados del frontón (en el lado izquierdo los humanos, como Príamo, y el lado derecho los divinos, como un gigante o titán anónimo) mueren a manos de las potencias Olímpicas emergentes, como Poseidón y Zeus.

Como sucede en un todo estructural, el conjunto de los elementos constituye el sistema; y, a su vez, el sistema define el valor de cada uno de los elementos.<sup>55</sup> La sugerencia de Jeppesen identificando la figura H del frontón con el dios Atlas (y a su lado K, L, M como sus hijas las Hespérides) ha dado las claves del código y nos ha llevado a interpretar en clave geográfica ambos lados del frontón oriental del Partenón. Actuando así, hemos elaborado un sistema (una teoría), que los hechos concretos —las distintas piezas de la estructura— han de corroborar o «falsar». Y en esta clave, efectivamente, intentaremos interpretar el resto de las estatuas conservadas del frontón.

## 6. DE LOS ÁNGULOS AL CENTRO DEL FRONTÓN

A pesar de que Olga Palagia opina que la identificación de la estatua M con Afrodita está fuera de dudas, aquí lógicamente hemos de defender su identidad como una de las tres Hespérides, hijas de Atlas, siguiendo la sugerencia de Jeppesen.<sup>56</sup> Si el propio Atlas representa geográficamente al océano de poniente y el norte de África, es decir, la cordillera del Atlas en Marruecos, las **Hespérides** (Figuras K, L y M; ver aquí Fig. 1d) simbolizan a la Magna Grecia —Italia y Sicilia— y a la misma Iberia, incluidas las Islas Canarias, situadas más a occidente que el Atlas.

Es innegable que la figura M exhibe manifiestas formas afrodisiacas, que empujan a identificarla con la diosa de la Belleza antes que con una de las Hespérides. Pero Afrodita no aparece en la mitología asociada a otras divinidades femeninas. Situar a Afrodita en un grupo de tres diosas, que con suma evidencia forman una tríada, no parece acertado. También las Hespérides poseen evidentes connotaciones eróticas. Las manzanas, su peculiar atributo, son un regalo que los amantes griegos intercambiaban como incitación al amor. En la iconografía que sucede inmediatamente al frontón Este del Partenón, una al menos de las tres Hespérides imita las formas eróticas de las piernas y de los pechos de la figura M.<sup>57</sup> En

<sup>55</sup> Casi a mitad del siglo pasado la lingüística —en concreto el análisis de los sistemas fonológicos— trazó un nuevo camino para todas las ciencias sociales, al que no se ha podido sustraer ni la historia antigua ni la arqueología: N.Trubetzkoy en un artículo programático («La phonologie actuelle», *Psychologie du langage*, Paris 1933) acota el método fonológico —y, por ende, de cualquier estructura gramatical y artística—, rehusando tratar los términos de un todo (fonológico, etc.) como entidades independientes y toma como base el análisis de las relaciones entre los elementos del todo lingüístico, poniendo así de relieve la noción de sistema, y dentro del sistema la relación de oposición. Como bien define un manual al respecto: «Sur le plan conceptuel (signifié), une unité ne reçoit de valeur que par les limitations qu'elle subit du fait d'autres unités en rapport virtuel avec elle. (...) D'une manière plus générale, en linguistique, l'opposition est le rapport existant entre deux termes d'un même paradigme», Jean Dubois (et alii), *Dictionnaire de Linguistique*, Larousse, Paris 1973, pp. 347-348, s.v. opposition.

<sup>56</sup> Ver K.Jeppesen, *Parthenon-Kongres*, 1984, p. 274.

<sup>57</sup> Ver la hidria ática del Pintor de Meidias (ca. 410 a.C.), Londres, British Museum E 224 ARV 1313.5. Ver, sobre todo, la peliké ática del Pintor de Pasithea, New York, 08.258.20 ARV 1472.1. De ambas pinturas se dice respectivamente que poseen «an echo of sculptural forms» (J.Boardmann, 1989, p. 146), que puede incluso concretarse en una imitación directa de la figura M del frontón Este del Partenón («the lounging Hesperid in the center...looks very familiar», R.Bowie Johnson, *The Parthenon Code*, 2006,

todo caso la actitud indolente e incluso ausente de las tres diosas del grupo, K,L,M, más concentradas en su propia complacencia que en la escena representada en el centro del tímpano, hace poco verosímil identificar a M con Afrodita o con cualquier otra divinidad que debiera asistir atenta al nacimiento de Atenea, y la dispone, a ella como a sus dos compañeras, a ser interpretada como epónima de una parte del mundo, las Hespérides, que rinde homenaje —aun «en ausencia»— al triunfo de Atenea.

Lo mismo sucede en el polo opuesto del frontón, donde las divinidades presentes parecen totalmente ausentes a lo que sucede a su espalda: En el ángulo, junto a los caballos del Sol naciente, está **Dióniso** (estatua D) —cuyo brazo derecho parece en actitud de sostener una copa de vino— en una ubicación que le es natural, puesto que en la mitología contemporánea de la construcción del Partenón, Baco simboliza el extremo oriental del mundo: Los míticos montes de Nysa y el Tmolos, en el extremo oriental de la Asia entonces conocida, son la morada donde se cría y desde donde llega a Grecia a través de Persia y Arabia (EURIP. *Bacch.* 13-ss, 64-ss. y *passim*). En este sentido, la ubicación de D en el lado del frontón que representa a Oriente es una razón de peso para decidirse por Dióniso en la disyuntiva entre él y Hércules, disyuntiva que tradicionalmente se ha hecho depender de que sea de pantera (*pardalis*) o de león (de Nemea) la piel que está extendida bajo su cuerpo.

A su lado **Deméter y Perséphone** (identidad casi unánimemente reconocida para las estatuas E y F; ver Fig. 1a), divinidades *chthónicas*, como el mismo Dióniso, son adjudicables a las costas de Fenicia, Creta y Egipto (HEROD. 2,171):<sup>58</sup> La religión de la Madre Tierra y las otras divinidades agrícolas —frente a la de los dioses celestes— parecía a los antiguos una peculiaridad del pensamiento mesopotámico.

Y, ya más próxima al centro del frontón y a Atenea, está la **Aurora (Eos)**, hermana de Helios y Selene, que extiende o bien sus alas o bien su manto de luz matutina (de la que engendra al lucero del alba, *Eosphoro*). Comparto con Kristian Jeppesen (Parthenon-Kongress 1984) la identificación de la estatua G con Eos: la Aurora es ubicable en las costas de Anatolia (el «levante» de los griegos, es decir,

---

capítulo 8). Añadamos —como K.Jeppesen ha sugerido— que, si la atribución al olivo de Atenea (frontón Oeste) de los fragmentos de mármol hallados es correcta, fragmentos similares deberían corresponder al árbol de las Hespérides.

<sup>58</sup> También en PLUT. *de Is. et Os.* 69. Ver Jane Harrison 1907, *Prolegomena*, Merlin Press, London 1962, pgs. 120 y 128. La unanimidad en reconocer a Deméter y su hija Perséfone en el grupo de dos estatuas (E y F) situadas a la derecha de Dióniso (D), es rota inexplicablemente por Kristian Jeppesen (Parthenon-Kongress, 1984, p. 276), quien se inclina por identificarlas con las *Horai* (o Estaciones). Olga Palagia (*op. cit.*, p. 20) argumenta con razón, en contra de Jeppesen, por el hecho de que las *Horai* (o Estaciones) son para los griegos tres —razón por la que algunos arqueólogos optaron por completar las tres estaciones, añadiendo al grupo la escultura G, que la mayoría identifica con Ártemis, Iris, Hécate o Eos. Pero el optar por G como una tercera Hora no soluciona el asunto, puesto que: a) es una estatua de menor escala que E y F, con las que lógicamente no se agrupa, y b) G es una figura dotada de alas (si no es que despliega un manto), un atributo que no es propio de las Horas y que por supuesto no comparten E y F.



Fig. 18. Mármoles de Elgin. Museo Británico. Londres: Eos -la Aurora- (G) en visión posterior.

la actual Turquía); más en concreto en Troya, o aún más hacia el extremo Oriente, por el sur, en la Etiopía posthomérica, que en las más antiguas leyendas griegas era el país del sol naciente, donde el astro rey transita al amanecer tan cerca de esta tierra que sus habitantes tienen la cara tostada (gr. αἰθίορες, lat. *aethiopes*). Allí la Aurora concibe del troyano Titono a su hijo Memnón;<sup>59</sup> Eos puede incluso solaparse con Dióniso y encontrar su morada en los confines de la misma India.<sup>60</sup> Los arqueólogos actuales, tratando de resolver el intrincado puzzle que constituye la elección de una identidad para G, han optado por una de las diosas aladas. Las posibles diosas aladas son Iris, Nike, que aquí resultaría redundante, Hécate —al-

<sup>59</sup> Así en la poesía griega de la que pudo haber bebido Fidias anteriormente a la construcción del Partenón: ver HES. *Theo.* 371-374 y 378-382; igualmente PIND. *Ol.* 2,83 y *Nem.* 6,52.

<sup>60</sup> Cinco siglos después el poeta Propertio evoca la Aurora, que retiene a su envejecido amante Titono «en su morada oriental» (*Eoa domo*, II, 18,5)... «junto a la India» (*ad vicinos Indos*, II, 18,5 ss.), quizá ya bajo el influjo de los viajes de Alejandro Magno y, al ejemplo de éste, de Dióniso Baco.

gunas veces—, Ártemis —muy a menudo al final del período arcaico—, y Eos (ver Boardman 1974 <1997>, p. 232). Las preferencias de los arqueólogos son para Ártemis (Boardman), Iris o Hécate (Palagia). Pero la estatua «G» no parece llevar alas sino un manto extendido al aire.<sup>61</sup> De las diosas con alas citadas más arriba sólo la Aurora, *Eos*, aparece eventualmente desprovista de ellas (Boardman, 1974, Fig. 217). Y sólo la Aurora está dotada a veces en la iconografía clásica de un manto (J. Boardman, *Athenian red figure vases. The classical period*, Fig. 93 <ver aquí Fig. 18>), como confirma la literatura contemporánea del Partenón.<sup>62</sup>

Todas las estatuas de la parte izquierda del frontón Este son, pues, divinidades de oriente que pueden relacionarse con la madre Tierra, la diosa chthónica Cibeles, que tiene su santuario propio en Frigia y Asia Menor (PIND. fr. 8 Snell).

Pericles, en su famoso discurso del año 429 a.C. durante los funerales por los caídos en el primer año de la guerra del Peloponeso, declaraba oportunamente que Atenas era en su tiempo el centro de las miradas de todo el mundo. El discurso subraya que la democrática Atenas se había convertido en un modelo de progreso en el terreno de la belleza y de la sabiduría —de la que la diosa Atenea era patrona— para otros pueblos.<sup>63</sup> Dado que Pericles en su discurso se propone exclusivamente como un ejemplo para los griegos, podríamos suponer que los espacios geográficos a los que los dioses del frontón Este del Partenón aluden, se re-

<sup>61</sup> Así, por ejemplo, E.B.Harrison (1967) y E.Berger (1977). Que se trata de un manto parece a todas luces evidente contemplando —y, en su caso, fotografiando— la figura G desde atrás en el Museo Británico (ver Fig. 18), o comparándola con la parte posterior de una *Nike Pteros*, como la Victoria de Samotracia del Museo del Louvre: en ésta el corte superior de las alas está claramente separado y no, como en la figura G del frontón Este, fundido en un bloque continuo y paralelo a la espalda.

<sup>62</sup> La descripción de la Aurora a partir de los textos más antiguos de la épica clásica contribuye a imaginar a la diosa de la mañana cubierta de un extenso manto de luz. Homero traslada el color rojizo del crepúsculo desde el cielo al cuerpo mismo de la diosa, dándole un epíteto (ροδοδάκτυλος Ἠώς HOM.Od.V,121), que pervive hasta Cervantes, quien en el «Quijote» se refiere siempre a «la aurora de rosáceos dedos». El recurso de trasladar a la figura de la diosa el manto de luz que ella despliega en la mañana es adoptado por otros autores hasta el tardo clasicismo, como el latino Ovidio, quien en uno de sus muchos pasajes relativos a la Aurora la describe «con rostro de rosa» (*roseo ore*, OV. *Meta*. VII,705). Era lógico que la luz crepuscular de la Aurora se sustentara en un elemento externo a la diosa, algo que ella pueda extender desde su cuerpo, como el vestido. Puede, entonces, tratarse de su vestido, y así en Homero la Aurora es también la del «peplo azafrañado» (κροκόπεπλος) que «se extiende sobre la tierra» (v.gr., HOM. *Il*. VIII,1) o «sobre el mar» (HOM. *Il*. XXIII,227) Pero podría también tratarse de un manto (Fig. 17 y escultura G del frontón Este), menos adherido al cuerpo y, por lo tanto, más fácil de ser extendido.

<sup>63</sup> En el discurso de Pericles los atenienses se proponen como paradigma de Sabiduría y de Democracia: «Tenemos un régimen político propio y... somos un modelo a seguir. Su nombre es... democracia: ... amamos la belleza y el saber (φιλοκαλούμεν καὶ φιλοκαλούμεν)... Nuestra ciudad es, en conjunto, un ejemplo para Grecia... Y que esto no es un alarde de palabras, sino la verdad de los hechos, lo atestigua el mismo poderío de la ciudad, poderío que hemos obtenido gracias a esas actitudes que he dicho. Y, dado que mostramos nuestro poder con grandes obras de arte visual, seremos admirados por nuestros contemporáneos y por las generaciones futuras, y no tendremos ninguna necesidad de un Homero... Nos bastará con haber obligado a todo el mar y a toda la Tierra a ser accesibles a nuestra audacia, y con haber dejado por todas partes monumentos eternos» (Thucídides 37-41). En todo el párrafo, pero sobre todo en el término φιλοσοφούμεν vemos la presencia de la sabiduría (σοφία) de la que es patrona Atenea, cuyo influjo había de alcanzar a toda la geografía del mundo. La conmemoración de ese triunfo es lo que reivindicamos como tema del frontón oriental del Partenón.

fieren expresamente a los lugares del mundo en los que ya había una presencia colonial griega, simbolizada aquí por sus propias divinidades. En cualquier caso es justo que en el triunfo de Atenea participen divinidades que se asocian a todas las partes del mundo conocido, como era humano que Atenas llamara a participar a todas las naciones en su gloria: la de haberse puesto a sí misma y a sus aliados bajo una diosa que patrocinaba la sabiduría y la paz.

Nos consta que el tema del nacimiento de Atenea interesó poco a los pintores de cerámica, de quienes —si Pausanias tuviera razón— se hubiera esperado que copiaran asiduamente el frontón del Partenón.<sup>64</sup> Por eso, el triunfo de Atena/s parece un tema más propio del frontón Este que el nacimiento de la diosa, que afectaba específicamente a los habitantes de Atenas, mientras que el Partenón quería pasar por un monumento a la Liga de Delos y a toda Grecia. En todo caso, como dice Olga Palagia (*op. cit.*, p.30) «la controversia puede sólo resolverse por el descubrimiento de nuevos fragmentos», sobre todo fragmentos de las estatuas del centro del frontón.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALFÖLDI-ROSENBAUM, Elisabeth. «Merida revisited: the cosmological mosaic in the light of discussions since 1979». *Madridrer Mitteilungen. Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Madrid*. No.34, 1993, pp. 254-274.
- BEARD, M. *The Parthenon*. London 2002.
- BERGER, Ernst. (1954). *Parthenon-Ostgiebel. Verbemerkungen zu einer Rekonstruktion* (Dissertation, Basel/München 1954, publiziert 1980), 59 ff.
- (1959). *Parthenon-Ostgiebel*. H.Bouvier und Co. Verlag, Bonn 1959.
- (1974). *Die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon*. Archäological Verlag (Basel 1974).
- (1983). «Parthenon-Kongress», *AntK* 26 (1983) 110-113.
- (1984). Berger E. editor. *Parthenon-Kongress Basel. Referate und Berichte: 4 bis 8 April 1982*. Philip von Zabern Verlag, Mainz 1984. 2 vols. vol.1: Vorwort von E.Berger; Giebel, pp.260-285.
- BLANCO FREIJEIRO, Antonio (1978). *Mosaicos Romanos de Mérida*, ed. Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro» del C.S.I.C., Madrid 1978.
- BOARDMAN, John (1974). *Athenian black figure vases* Thames and Hudson, London (1997)
- (1975). *Athenian red figure vases. The archaic period*. Thames and Hudson, London (1997).
- (1985) *The Parthenon and his sculptures*. London, Thames and Hudson.
- (1989). *Athenian red figure vases. The classical period*. Thames and Hudson, London (1997).
- BOWIE JOHNSON, Robert. *The Parthenon Code. Mankind's History in Marble*. Volume One: The East Pediment. This Profound and Simple Meaning. Solving Light Books, 2006.
- BOWIE,T., TAIME,D. *The Carrey Drawings of the Parthenon Sculptures*, (Bloomington 1971) XII, 97 S.

<sup>64</sup> »Athena... Her birth may (sic) have dominated the front pediment of the Parthenon but no longer much interested vase-painters» (J.Boardman, 1989, p. 225 s.).

- BROMMER, Frank. Mainz (1963). *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel*. Verlag Philipp von Zabern.
- (1969). *AM* 84, pp.108-9.
- CARPENTER, Thomas H. (1932). «The Lost Statues of the East Pediment of the Parthenon», *Hesperia* 1.
- (1962): *AJA* 66, 267-8.
- (1991). *Art and Myth in Ancient Greece*. London, Thames and Hudson (trad.castell.: «Arte y Mito en la Antigua Grecia», ed. Destino, Barcelona 2001).
- CARPENTER, Rhys (1925). «The Fates of the Madrid Puteal. Plate III», *American Journal of Archaeology*, XXIX (1925) 2.
- (1962) «On restoring east pediment of the Parthenon», *AJA* (1962) 265-268.
- COOK, B.F. (1984). «Lord Elgin and the Acquisition and Display of the Parthenon Sculptures in the British Museum», *Parthenon-Kongress* pp. 326-328,453.
- (1991). *The Elgin Marbles*, British Museum, 1984,1991.
- (1993). «The Parthenon, east pediment A-C», *BSA* 88 (1993) 183-185.
- COSMOPOULOS, Michael B, ed. *The Parthenon and Its Sculptures*. Cambridge, 2004.
- EHRHARDT, Wolfgang. «Zu Darstellung und Deutung des Gerstirngötterpaares am Parthenon», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Band 119, 2004, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2005, pp. 1-39.
- GARCÍA SANDOVAL, E. «El mosaico cosmogónico de Mérida», *BSAA* XXXIV-XXXV, 1969, 9 SS.
- JENKINS, I. *Cleaning and Controversy: the Parthenon Sculptures* (Cambridge 2001).
- JAHN,O. «Helios und Selene», *Archäologischces Beiträge* 1847, p.89).
- JEPPESEN, Kristian K. (1963). «Bild und Mythos an der Parthenon. Zur Ergänzung und Deutung der Kultbildaus schmückung des Frieses, der Metopen und der Giebel». *Acta Arch* 34, 88, pp.1-96.
- (1984). «Evidence for the Restoration of the East Pediment Reconsidered in the Ligth of the Recent Achievement», *Parthenon-Kongress Basel. Referate und Berichte: 4. bis 8. April 1982*. Berger E. editor. Philip von Zabern Verlag, Mainz 1984. 2 vols. vol.I: pp. 267-277.
- LAGERLÖF, Margaretha Rossholm. *The Sculptures of the Parthenon*. New Haven, 2000.
- MARCADÉ, J. «Zur den Skulpturen der Parthenon-Giebel» *AM* 79 (1964) 127-136.
- MOSTRATOS, Georgios. «A Reconstruction of The Parthenon's East Pediment,» *The Parthenon and Its Sculptures*. ed. Michael B. Cosmopoulos. Cambridge, 2004, 114-149.
- NEILS, Jenifer. *The Parthenon from Antiquity to the Present*. Cambridge, 2005.
- PALAGIA, Olga (1993a). «First Among Equals: Athena in the East Pediment of the Parthenon,» *The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome*, National Gallery of Art, Washington, DC.
- (1993b). «Athena and Zeus in the East Pediment of the Parthenon,» *Problèmes de production et de conception de la sculpture grecque classique et hellénistique*, Swiss Archaeological School, Athens.
- (1993c). *The pediments of the Parthenon*. Leiden, E.J. Brill.
- SAUER,H. «Ein verschollenes Relief mit Athena-Geburt. Zur Problem der Mittelgruppe des Parthenon-Ostgiebel». *AA* (1963) 94-104.
- SCHWEITZER,B. *Phidias, der Parthenonmeister* 1940.
- WALTER,H. «Zur Rekonstruktion der Parthenon-Ostgiebels». *Stéle, Tómos eis mnémen Nikolóou Kontolóontos* (Athena 1980) 448-462.
- WOODFORD, Susan. (1981): *El Partenón*. Madrid, 1990, Ed. Akal.