

El grandioso altar de Pérgamo: Emblemática obra del mundo helenístico

Cristina DELGADO LINACERO
Laboratorio de Arqueozoología (U.A.M.)

Abstract: The great altar of Pergamo is one of the most important examples on the Hellenistic art, knowledge and thought. Erected by Eumenes II as a gratitude sign for gods help in the Gallic wars, this monument was part of the state propaganda and political and national exaltation. The selected subject for the outer frieze was the Gigantomachy myth or cosmogonic battle between gods and giants; the inner frieze told the story of Telephos, the legendary city founder. The present article deals with the meanings of this building, considered as one of the wonders from Antiquity.

Keywords: Attalids, gallics, altar, colonnade, frieze, giants, gods, battle, Telephos.

Resumen: El gran altar de Pérgamo constituye una de las más importantes muestras del arte, del saber y del pensamiento helenístico. Erigido por Eumenes II en memoria de sus victorias sobre los gálatas, el monumento formó parte de la propaganda del estado y de la exaltación política nacional. El tema elegido para su friso exterior fue la Gigantomaquia o lucha cosmogónica entre dioses y gigantes; el friso interior narra la historia de Telefo, legendario fundador de la ciudad. Este artículo es un breve análisis del significado de esta obra, considerada como una de las maravillas del mundo antiguo.

Palabras clave: Atálidas, gálatas, altar, columnata, friso, gigantes, dioses, batalla, Telefo.

INTRODUCCIÓN

El período helenístico griego se extiende desde la prematura muerte de Alejandro Magno (323 a. C.) hasta los comienzos del principado de Augusto en Roma (31 a. C.). El desarrollo cultural de esta época discurre por horizontes mucho más amplios que los del mundo clásico y está integrado por elementos más heterogéneos.

Las conquistas del líder macedonio por Asia y Egipto, y la posterior formación de los diversos reinos helenísticos implicaron el contacto de la cultura grie-

ga con otros diferentes modos y actitudes de vida, que enriquecieron y definieron una nueva visión del antiguo helenismo. Aunque la desaparición del célebre soberano truncó su sueño de conquistar un imperio universal, su revolucionario proyecto de helenizar los territorios anexionados fue realizado con éxito por sus herederos, los Diadocos, y por sus sucesores. Las nacientes monarquías desarrollaron un mismo programa político y económico, emplearon el griego como lengua común y abrieron sus fronteras a contingentes de colonos procedentes de la Hélade. Sus gobernantes, convertidos en mecenas de las ciencias, las artes y las letras, fomentaron su estudio y difusión, transformando los centros urbanos, a semejanza de la Atenas clásica, en focos emisores de la civilización griega. Consecuencia de ello fue la unificación, siempre precaria, de los pueblos de oriente y de occidente y la superación del tradicional desprecio que los griegos sentían por todo lo bárbaro, supliéndose por una actitud de respeto. La antigua polis autónoma e independiente, recelosa de perder su propia esencia griega, dejó paso a la cosmopolis, más universal, multirracial y plurilingüe, donde se fundieron antiguas y nuevas ideas, tradiciones y formas de pensar¹.

Sin embargo, la inestabilidad gubernativa de los nuevos estados y las luchas mantenidas entre ellos generaron un clima de inquietud entre la población, que ocasionó la aparición de unos valores más personalizados e individuales, cuya huella se advierte en la literatura y en el arte.

Pérgamo, hoy Bergama, pequeña ciudad de la antigua región de Misia (al noroeste de Asia Menor) estaba llamada a convertirse en modelo y fiel encarnación de los nuevos ideales helenísticos. Su extraordinaria situación geográfica sobre un aislado promontorio, y su fácil defensa natural se veían reforzadas por los extensos anillos amurallados de que estaba rodeada. Su importancia como urbe comenzó cuando, a finales del s. IV a. C., fue elegida como depositaria del tesoro real por Lisímaco, general de Alejandro Magno y dueño de Tracia y de Asia Menor. Filetero, militar del ejército tracio de origen bitinio, fue encargado por él tanto de su custodia como de la defensa de la fortaleza. Tras la derrota y muerte de su señor a manos de Seleuco (Corupedion, 281 a. C.), Pérgamo pasó a depender del domino seléucida y Filetero se afianzó en su eminente posición como rendido vasallo del nuevo caudillo. Tras el asesinato de este último, pocos meses después de la capitulación de Filetero, el otrora oficial gobernó la ciudad como un estado independiente. Durante siglo y medio, la dinastía atálida², por él fundada, permaneció en el poder. Entre sus sucesores, proclamados reyes, Atalo I (241-197 a. C.) y

¹ J. Onians (1996).

² E.V. Hansen (1971); I. Kertész (1992: 131-141).

Eumenes II (197-159 a. C.) lucharon contra gálatas, bitinios y pónticos, enfrentándose, además, con los seléucidas, aliados de todos ellos. Sus victorias³ sobre esta nueva amenaza bárbara, les acreditaron como los más idóneos paladines de la cultura griega (Pol. *Hist.* 31,6). Tras la batalla de Apamea (188 a. C.), el pequeño reino de Pérgamo⁴ se extendió por la mayor parte del Asia Menor seléucida, alcanzando su mayor esplendor.

LA ESTRUCTURA ARQUITECTÓNICA

Expresión de la grandeza del estado, de sus avatares políticos y de sus éxitos militares fueron las artes visuales, en general, y la arquitectura, en particular. Como la Atenas de Pericles, los atálidas lograron convertir la capital de su reino en uno de los centros artísticos más eminentes del helenismo (segunda mitad del s. III y II a. C.). Sus monumentos, cuyos restos aún asombran al visitante, se integraban en el paisaje como en un escenario natural, distribuyéndose en terrazas, organizadas según los desniveles del terreno, hasta alcanzar la cima de la acrópolis (fig. 1). Entre ellos no podía faltar un santuario dedicado a Atenea, la más helénica de las diosas olímpicas, enemiga del primitivismo bárbaro y símbolo del más puro estilo clásico.

Al sur del templo y a un nivel más bajo, se elevaba el gran altar de Zeus, dedicado también a Atenea Niceforos (victoriosa). Su construcción tuvo lugar entre los años 180 y 160 a. C. durante el reinado de Eumenes II. Constituyó la culminación del refinamiento artístico de la corte de los atálidas y de la inspiración helenística. El monumento formó parte del aparato propagandístico del estado y de la exaltación política nacional. Manifiesta la preferencia asiática por el orden jónico, originario de la región, por la espectacularidad y el efecto escénico de las grandes columnatas y los majestuosos tramos de escaleras, y por una mayor libertad, perfeccionamiento y ornamentación de las antiguas formas constructivas griegas, fruto de la mentalidad vigente.

Los restos de tan magna obra fueron descubiertos en 1878 por el ingeniero alemán Karl Humann. Excavaciones posteriores (1900-1914, 1927-1938) completaron el hallazgo. La parte frontal del monumento ha sido reconstruida en sus originales dimensiones. Se expone hoy en el Museo de Berlín junto a las parcialmente fragmentadas escenas del gran friso de la Gigantomaquia y a 47 de los 74 paneles, que componían los relieves con el mito de Telefo. El trasla-

³ C. B. Welles (1934: n.º 52).

⁴ F. S. Kleiner-S. P. Noe (1997: Fig. 16, n.º 47).

do de las piezas a esta ciudad se debió a las gestiones del gobierno alemán ante el estado turco, el cual recibió 20.000 marcos a cambio de la cesión. Tras el paréntesis de la II Guerra Mundial, en que los frisos se conservaron en el museo del Hermitage, en San Petersburgo, las puertas de la pinacoteca volvieron a abrirse en 1959 en un nuevo edificio construido para tal fin.

El altar de cremación se erguía en el patio descubierta de una grandiosa estructura arquitectónica, de forma regular, revestida de mármoles (36,44 x 34,20 m. de base). El conjunto descansaba sobre una plataforma de 5 gradas o *krepis*, casi cuadrada, sobre la que se alzaba un doble podio en desnivel, delimitado por una cornisa en saledizo (fig. 2). El zócalo superior estaba revestido con un inmenso friso, que rodeaba todo el exterior del edificio (120 m. longitud por 2,30 m. altura). Representaba uno de los más antiguos mitos griegos: la lucha cosmogónica entre divinidades y gigantes, acaecida al principio de los tiempos. La zona superior del edificio estaba configurada por una doble galería de columnas jónicas, con cubierta de casetones, cuyos laterales se prolongaban en dos prominentes alas. Estaba dividida en dos por un tabique central, que permitía su comunicación, formando una especie de deambulatorio que se extendía por sus extremos oriental, meridional y septentrional. La superficie interior de esa pared se adornaba con paneles relivarios, cuyo tema era la legendaria historia de Telefo. El flanco occidental se abría a la gran escalinata de entrada. Sus 28 escalones marmóreos ascendían airoosamente entre los lados del podio y los remates del pórtico. La techumbre del edificio gravitaba sobre un entablamento de tipo asiático, es decir, con arquitrabe tripartito (tritenia), una fila de dentículos y una cornisa orlada por motivos decorativos semiesféricos. El techo estaba coronado por cuadrigas de caballos, figuras de dioses y escenas de la caza del león.

La ordenación arquitectónica del monumento enlazaba principios constructivos puramente griegos con innovadores contrastes en la disposición del espacio, fruto de la imaginación oriental y de la atrevida concepción artística del momento. Así, la horizontalidad de su cuerpo inferior, con su amplio pedestal y su zócalo de perfil escalonado, competía con la esbeltez de la columnata superior, logrando un efecto armónico, tan solo quebrado por la decidida irrupción de la escalinata central. Por otro lado, el circuito de 90 columnas, que ceñía el exterior, bien podría evocar el contorno de un templo períptero; sin embargo, la adopción de la forma porticada pudo estar inspirada en la *estoa*, soportal urbano de origen minorasiático destinado al paseo o a la protección de las inclemencias meteorológicas. J. Chamonard⁵ observa cier-

⁵ J. Chamonard (1922).

ta similitud entre el recinto interior del altar y los patios columnados de las viviendas helenísticas de la isla de Delos (s. II a. C.).

Como se ha mencionado anteriormente, el orden jónico, usado con profusión en toda la columnata, también debió su origen a la Jonia asiática. El tratadista Vitrubio testimonia su aparición en el famoso santuario de Artemisa, en Efeso (s. VI a. C. Asia Menor). El prototipo de capitel podría estar en relación con arcaicos ejemplares encontrados en templos de Neandria y Larisa (s. VI a. C. Asia Menor), aunque sus precedentes más remotos deberían buscarse en Palestina, Asiria, Egipto y Babilonia. En el s. V a. C., Atenas aplicó este orden en el Erecteón y en el templo de Atenea Nike, situados en la acrópolis. Pero será en Asia Menor donde, a partir del s. IV a. C., este estilo alcanzará su mayor florecimiento por obra del célebre arquitecto Piteo. Copartícipe en la construcción del célebre Mausoleo de Halicarnaso, rechazó los severos cánones del dórico *«porque en él se daban proporciones defectuosas y discordantes»*, y promovió el renacimiento de un jónico clásico, que no olvidaba los monumentos arcaicos de la región (Vitr. *De arch.* IV, 3). Su admirable templo de Atenea en Priene, serviría de modelo a sus seguidores hasta época romana, inspirando, también, a los más excelsos maestros del Renacimiento y del último Clasicismo, a través del testimonio de Vitrubio. Dos siglos más tarde, Hermógenes, otro famoso arquitecto local, tal vez originario de Alabanda, asumió las ideas de su antecesor y elaboró un complicado código de proposiciones, basado en la dependencia entre el ancho del intercolumnio y la altura total de la columna (Vitr. *De arch.* III, 3).

La elección del orden jónico⁶ como elemento constructivo del gran altar de Pérgamo obedecía, por tanto, a las más eruditas reflexiones sobre arquitectura de la época, a la vez que a la exaltación de su propia tradición. Tradición manifiesta en la riqueza ornamental de sus volutas y en la adición de la basa jónica, compuesta por un plinto cuadrado y tres pares de finas molduras convexas (baquetones o boces), separadas por otras dos molduras cóncavas (escocias). La base se remataba por una última moldura, más gruesa (toro), con acanaladuras horizontales. Su homónima ática se caracterizaba por una mayor simplicidad. Un delgado ábaco o loseta cuadrangular separaba el capitel de su entablamento.

También la originalidad formal del referido altar tuvo precedentes asiáticos. El altar de Hera, en Samos⁷ (s. VI a. C.), el de Zeus en el propio Pérgamo (s. VI a. C.) y el de Asklepios, en Cos (s. IV a. C.) estuvieron rodeados por un

⁶ H. Berve-G. Groben-M. Hirmer (1961: 245 ss.).

⁷ H. Kyreleis (1993: 125 ss.).

muro sobre podio, en forma de herradura, que en los dos últimos casos se completaba con sendas columnatas. El acceso al ara sacrificial se efectuaba ascendiendo por un tramo de escaleras. Pausanias ha legado a la posteridad la descripción de los dos primeros (*Desc. Gre V, 13, 8-11*). Una moneda de bronce pergamena, contemporánea del ilustre autor (s. II a. C.), reproduce la impronta del segundo. Se aprecia el baldaquino cóncavo, que lo cubría, y las figuras, que decoraban el podio y la columnata. Pero de todos ellos, únicamente el de Samos se aproximaba en dimensiones al objeto de este análisis (26,27 x 16,58 m.), aunque distando de él en monumentalidad y belleza. Sólo el brillante barroco del s. II a. C. podría dotar a un edificio de este tipo, de una fachada tan espectacular y efectista. El drama escultórico de la Gigantomaquia no pudo desarrollarse en otro escenario mejor.

Columnata y escultura aparecen ya asociadas en el monumento de las Nereidas de Xanthos (s. IV a. C., Asia Menor), donde sobre un alto basamento decorado con relieves, se alzaba un templete jónico y períptero con las figuras de las Nereidas en los intercolumnios. También el Mausoleo de Halicarnaso (s. IV a. C.) presentaba una combinación similar, pero ninguno de ellos pudo compararse a la obra de Pérgamo. La batalla entre dioses y gigantes, tallada en el exterior del edificio, fue un tema tan popular en el arte griego que mereció ilustrar parte de las metopas del Partenón (s. V a. C., Atenas). Los griegos quisieron proclamar, por este medio, su victoria sobre los persas en las guerras médicas (480 a. C.). Eumenes II utilizó idéntico contexto para glorificar su triunfo sobre los indómitos gálatas. Griegos y pergamenos se sentían reflejados en las divinidades vencedoras, identificando al enemigo con los terribles gigantes (*Calim. Him. IV Delos*). El monarca atálida convertía, así, a su pueblo en el nuevo salvador de la civilización griega contra la amenaza bárbara.

EL FRISO DE LA GIGANTOMAQUIA

Esta leyenda se desarrollaba a lo largo de 100 losas de mármol de 2,30 m. de altura y casi 1 m. de longitud, donde se entrelazaban y retorcían, en una violencia contenida, las figuras⁸ de unos y otros. La identificación de cada personaje y la interpretación del conjunto ha sido causa de amplio debate desde el momento de su descubrimiento. A pesar de ello, es posible reconocer la personalidad de algunas figuras y su posición en el friso, gracias a la recons-

⁸ M. Bieber (1961: 113 ss.).

trucción de inscripciones nominales colocadas tanto sobre los denticulos del entablamento, como sobre la última moldura del zócalo superior. Las diversas explicaciones propuestas parten para su análisis de *La Teogonía* de Hesíodo. El poema describe la genealogía ordenada de los dioses griegos y el origen de los gigantes. Sería Apolodoro quien proporcionase la versión más completa del mito, narrando la lucha sostenida por Zeus, apoyado por las divinidades olímpicas, cuando dichos gigantes⁹, hijos de la Tierra (Gea) y del Cielo (Urano), se sublevaron contra él por haber encerrado a sus hermanos, los titanes, en las abismales profundidades del Tártaro (*Bibl. I, 6, 2 ss.*). La presencia de Heracles, en lugar muy cercano al padre de los dioses, se debía a una predicción oracular, en la cual la victoria de los olímpicos sólo se produciría en caso de que un mortal accediera a apoyarles.

El friso representa ese combate en su ala oriental, extendiéndose como un escenario a lo largo de toda la franja escultórica. En él intervienen, además, dioses marinos y terrestres, representados en el lado occidental; divinidades de la luz como Helios, Eos o Selene, visibles en el frente meridional, y deidades de la noche, como Nix o las Erinias, presentes en la banda septentrional. Con ellos se mezclan los gigantes, concebidos con aspecto humano o semianimal, con piernas de reptil, cabezas y garras de león o cuernos de toro. Apolonio de Rodas ya anticipó en su obra *Las Argonáuticas* la presencia de serpientes malignas vencidas por héroes (IV, 1399 ss.; 1518 ss.). El dramatismo de la batalla se expresa en el dinamismo de la acción, en las contorsionadas poses y flotantes ropajes de los contendientes, en la tensa y rotunda anatomía de unos y otros, o en la dolorosa agonía de los vencidos. Sin embargo, a pesar del barroquismo de la composición y de la creciente turbulencia escénica, se observa una corriente clasicista, manifiesta en la elección y tratamiento de los seres divinos según los más bellos y famosos modelos del arte clásico.

Sin duda, el repertorio iconográfico y estilístico del Partenón¹⁰ influyó, de manera decisiva, en la obra de los escultores pergamenos. Así, las figuras de Zeus y Atenea del monumental altar ofrecen un acusado paralelismo con las reconstrucciones aproximativas que se han hecho, de la de Posidón y de la propia diosa del frontón occidental del monumento ateniense. La disposición, en diagonales opuestas y simétricas, parece ser común a ambas composiciones y se repite en las imágenes de Apolo y de Artemisa del citado altar. Por otro lado, la magnitud de las esculturas del gran friso y su tridimensionalidad

⁹ F. Vian (1952).

¹⁰ C. Brommer (1967); A. Steward (1979: 14, p. 20).

puede estar inspirada en las grandes proporciones y la independencia del muro del tímpano, de las tallas del Partenón.

La serenidad, que reflejan los rostros divinos en medio del tumulto circundante, retorna al ideal clásico de la época de Pericles, mostrando la majestad y dominio de la divinidad frente al caos creado por sus enemigos. Sus gruesos ropajes se agitan al viento y se ondulan en blondas y pliegues profusamente marcados, llevando al extremo la autonomía de las formas corpóreas, cuyo inicio se advierte ya en algunas figuras del Partenón (fig. 5). La abundancia de telas, sin embargo, deja ver la musculosa y turgente complexión, más patente aún en la acusada desnudez de los gigantes. Las figuras constituyen una innovación artística e iconográfica que eclipsa lo precedente. La alternancia de adultos y jóvenes, la presencia de melenas de león, alas, cuernos de toro o escamosos miembros serpentiformes del enemigo poco tienen que ver con la tradición clásica. Los profundos trazos de su anatomía sirven como vehículo de expresión de la violencia del ataque y de la resistencia a la derrota. Los escultores plasmaron en ellos la imagen del gálata inculto y feroz, de cabello largo e hirsuto, y rostro a menudo barbado, de frente arrugada y entrecejo fruncido, espejo, a la vez, de ferocidad y sufrimiento. Este despliegue de emociones se anticipa ya en los ojos desorbitados y en los labios, apretados por el dolor y la furia, de los centauros que acometen al pueblo de los lapitas en las metopas del Partenón. Aunque en ambos casos, esa emotividad se vincula a seres de rasgos y conductas semibestiales, es en el friso del altar donde el sentimiento se desborda, superando todo lo anterior (fig. 4).

Es posible que, en la concepción del friso, no fuese ajena la influencia de corrientes literarias y filosóficas, cuyo estudio y desarrollo fue patrocinado por los monarcas helenísticos. Así se fue fraguando una nueva generación de eruditos, formados en las bibliotecas de Alejandría y Pérgamo, émulas del gran Liceo de Atenas, cuya autoridad se dejó sentir en el campo de las artes. Se entiende, así, la función didáctica de las inscripciones situadas en los límites del friso. Su objetivo era facilitar «la lectura» de la mítica batalla, conocida sin duda en su conjunto, pero probablemente no al detalle por el espectador poco ilustrado. Interpretación menos evidente percibía el instruido observador para quien la temática del friso estaba en relación directa con la visión estoica sobre la naturaleza del universo, aludiendo, además, a personajes y contextos literarios. En efecto, para los seguidores de Zenón de Citio (334-262 a. C.), fundador del Estoicismo, las pasiones (deseo, placer, miedo y dolor) eran movimientos desordenados, derivados de falsos juicios de valor (Plut. *De virt. mor.* 441c). Sólo la virtud era el único bien, la razón perfecta llegada al más alto grado del conocimiento; era la inteligencia, cuyo discernimiento dotaba a su poseedor de «impasibilidad» ante las pasiones. Es por eso por lo que el hom-

bre, único ser de la Creación, que participa de modo consciente en la Racionalidad cósmica o Logos, debía someterse a ella viviendo conforme a la Razón o, lo que era lo mismo, a la Naturaleza. La sabiduría consistía en esa armonía con el Todo y el Estoicismo ponía de relieve la dignidad del sabio frente al ignorante.

La Gigantomaquia¹¹ se convirtió, entonces, en un drama simbólico donde Zeus, a la cabeza de la mítica hueste, encarnaba el orden y la racionalidad, aplastando con su rayo los impulsos desordenados de los gigantes. Atenea, la diosa de la inteligencia, no podía por menos de estar presente (fig. 3). De ahí, el contraste entre el sosiego de los rostros divinos, símbolos de su dominio de la virtud, y las emociones manifiestas en los de sus enemigos. Era la lucha del intelecto contra la necesidad. Los estoicos vinculaban el dolor y el mal. El sufrimiento, el miedo, incluso el odio, traslúcidos por la expresión de los segundos, eran signo de sus debilidades y de su sumisión a las pasiones. Los griegos solían asociar estas inclinaciones con imágenes de animales. Así, no es extraño que estos seres aparezcan dotados con atributos bestiales para acentuar aún más su irracionalidad. El hermoso himno a Zeus de Cleantes de Asos, maestro y difusor de la filosofía estoica que vivió entre el 331 y el 233 a. C., es fiel reflejo de estas ideas (Stob. *Egl.* I,1,12).

Por otro lado, ya Aristóteles había observado la vinculación de la tragedia con la presencia de personajes de índole superior al hombre, es decir, del linaje de los dioses y de los héroes, mientras que asociaba la comedia con la vida de la gente corriente. La temática del altar responde a este planteamiento y al tradicional interés griego por los episodios de la épica heroica. Es notable la significativa agrupación escultórica de las divinidades por lazos de consanguinidad y la notable superioridad numérica de las deidades femeninas sobre las masculinas, destacando aquellas que desempeñan el papel de progenitoras de los contendientes. Así, Gea emerge de la tierra rodeada por sus descendientes, los gigantes; la titánide Leto figura junto a sus hijos gemelos, Apolo y Artemisa; otra titánide, Tea, se rodea por Helios (el sol), Eos (la aurora) y Selene (la luna); la nereida Anfítrite se sitúa cerca de Tritón, etc. (fig. 3). Estas coincidencias no parecen casuales, sino que enlazan directamente con dos de los valores fundamentales de la sociedad hesiódica: la solidaridad entre parientes y la fertilidad de las mujeres (*Trab.* 180-200). Sobre ambos factores se cimentó siempre la estabilidad de la polis. No es extraño que tanto la literatura como la filosofía hicieran hincapié sobre ellos, en particular el pensamiento estoico, según el cual la prosperidad de un estado debía basarse en el

¹¹ C. Delgado (1999: 107-127).

equilibrio familiar¹². El gran friso pergameno se convertiría, así, en un alegato del tradicional espíritu heleno, a la vez que en testimonio del caos generado por la discordia parental. Se justifica, de este modo, la posición central de Hera¹³, consorte de Zeus, entre la imaginería escultórica. Ella encarnaba el prototipo de esposa griega, protegiendo, además, a las mujeres encintas y garantizando, en consecuencia, la supervivencia de un estado que en aquella época debió registrar, como la mayoría de las ciudades griegas¹⁴, un alarmante descenso de su población (Pol. *Hist.*, 36,17). Su importancia fue tal que llegó a constituirse en patrona y benefactora de la real estirpe de los Atálidas, recibiendo el nombre de *Hera Basileia*.

EL FRISO DE LA TELEFIADA

La moralidad preconizada por Hesíodo se mantendría presente también en el friso de Telefo¹⁵. Según el mito, el héroe era hijo de Heracles y de Auge, hija de Aleo, rey de Tegea (Arcadia). El monarca, tratando de evitar un desgraciado oráculo, que vaticinaba la muerte de sus hijos a manos de su futuro nieto, expulsó a su hija del reino, abandonando, a la vez, a su suerte al niño en las montañas. Sin embargo, Auge llegó a las costas de Misia navegando en una balsa y allí fue acogida por su rey, Teutrante, ganándose el respeto de todos. Mientras, Telefo fue amamantado milagrosamente por una cierva hasta que, descubierto por unos pastores, fue entregado como presente al rey Córito de Tegea (Arcadia). Una vez adulto, buscó a su madre, llegando a Misia donde ayudó a Teutrante contra sus enemigos. El monarca quiso recompensarle dándole a Auge por esposa, pero una serpiente enviada por la divinidad, se interpuso entre ellos. Madre e hijo se reconocieron. Telefo llegó a ser rey de Misia, fundó la ciudad de Pérgamo y se convirtió en antepasado de los monarcas atálidas.

El friso, que medía 1,58 m. de altura y tenía una longitud de unos 80 m., fue obra posterior al de la Gigantomaquia (ca. 161 a. C.) y quedó sin terminar. Sólo han podido reconstruirse 34,6 m. de su totalidad. A pesar de pertenecer al mismo contexto cultural que el anterior, refleja un estilo más sobrio. El relieve es menos pronunciado, por lo que los efectos de claroscuro son mínimos. La escala de proporciones de las figuras es mucho menor

¹² W. K. Lacey (1968: 116 ss.).

¹³ W. Pötscher (1987: 110-125); W. Radt (1988: 214-216).

¹⁴ L. M. Günther (1993: 308-325).

¹⁵ C. Bauchhep-Thüriedl (1971).

(figs. 6 y 7). Su temática no desarrolla un solo episodio, como en el anterior, sino una secuencia de ellos, que abarca desde el nacimiento hasta la muerte del protagonista. Esta forma de narración continua, donde el tiempo se introduce como una novedosa aportación del arte helenístico, fue empleada después por los escultores romanos en el desarrollo de la temática de sus columnas conmemorativas. La posible inspiración de esta técnica pudo estar en la fórmula de ilustración pictográfica de los rollos de papiro. El friso de Telefo muestra, además, fondos paisajísticos o arquitectónicos inexistentes en la Gigantomaquia, cuya perspectiva espacial podría ser fruto de los avances experimentales en el campo de la pintura. Por otro lado, su estilo escultórico retorna a un neoaicismo, frecuente desde el s. II a. C. en adelante, que marca el final del barroquismo y la última fase del arte helenístico. Consecuencia de esta vuelta al ideal clásico es la sobriedad de expresión y movimiento, el plegado lineal de los ropajes y su adaptación a la anatomía de las figuras.

El friso de Telefo era, también, portador de un mensaje simbólico, dirigido a un público culto. Sus esculturas, en el interior del pórtico, no estaban destinadas a contemplarse en la distancia, sino en la cercanía. Los personajes carecían de inscripciones identificativas, por lo que el visitante debía ser capaz de comprender su significado. Su función era documentar la serie de hechos, que enlazaban la monarquía atálida con personajes como Zeus y el héroe Heracles.

Cabe la posibilidad de que el monumental altar pudiera albergar un antiguo «*heroon*»¹⁶ (lugar de culto al héroe), dedicado a Telefo, y de que Apolonia, la madre de Atalo II, sucesor de Eumenes, hubiese sido allí enterrada años después de su muerte. Suidas asegura que la reina reposaba en el más grande santuario de Pérgamo y que éste había sido construido por su hijo (*s. v. Apoll. Limne*). Destacaría, así, la función política del altar como atávico y sagrado recinto de la dinastía atálida, a la vez que como mausoleo de uno de sus prolíficos y ejemplares miembros. Este arraigo en su identificación cultural pudo ser entendido por griegos y no griegos. Teorías más modernas, sin embargo, se inclinan a identificar ese lugar como un ninfeo¹⁷. Aristóteles menciona a Telefo como personaje cuya historia familiar interesaba en la tragedia (*Poet.* 13). Pero, este género revelaba siempre la existencia de un plan divino, como creían los estoicos, donde nada sucedía al azar. La realeza pergamená, según esto, sería fruto de la voluntad de los dioses.

¹⁶ K. Stähler (1978: 838-867).

¹⁷ W. Hoepfner-G. Zimmer (1993: 113, n.º 15).

No cabe duda de que el proyecto de ambos frisos escultóricos se encomendó no sólo a la ejecución de un equipo de escultores, sino al diseño ideológico de eruditos e intelectuales de la época. Poco se sabe sobre los escultores de la Gigantomaquia. Se han conservado sólo unos cuantos nombres en placas a modo de firmas: Menecrates, Dionisiades, Melanipo, Orestes, Teorreto, pero se ignora si entre ellos está la mano rectora, que permitió unificar el estilo de esta obra bajo lo que ha dado en denominarse la II Escuela Pergamena. Sin duda, constituyó una de las maravillas artísticas del mundo mediterráneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bauchheb-Thüriedl, C. 1971. *Der Mythos von Thelephos in der antiken Bildkunst*. Würzburg.
- Berve, H.-Groben, G.-Hirmer, M. 1961. *Templos y santuarios griegos*. México.
- Bieber, M. 1961. *The sculpture of the Hellenistic Age*. N. York.
- Brommer, C. 1967. *Die Metopen des Partenon*. Berlin.
- Steward, A. 1979. [Attika]. *Journal of Hellenic Studies. Suppl. Papers*, 14.
- Chamonard, J. 1922. *Exploration Archeologique de Delos, II*. Paris.
- Delgado, C. 1999. [La Gigantomaquia, símbolo socio-político en la concepción de la polis griega]. *Espacio, Tiempo y Forma, II*, 12.
- Günther, L. M. 1993. [Witwen in der grsechischen Antike. Zwischen Oikos und Polis]. *Historia*, 42.
- Hansen, E. V. 1971. *The Attalids of Pergamon*. London.
- Kertész, I. 1992. [Zur Sozialpolitik der Attaliden] *Tyche*, 7.
- Hoepfner, W.-Zimmer, G. 1993. *Die griechische Polis, Architektur und Politik*. Tübingen.
- Kleiner, F. S.-Noe, S. P. 1997. *The Early Cistophoric Coinage*. N. York.
- Kyereleis, H. 1993. [The Heraion at Samos]. En Marinatos, N.-Hägg, R. *Greek sanctuaries*. London.
- Lacey, W. K. 1968. *The Family in Classical Greece*. London.
- Onians, J. 1996. *Arte y Pensamiento en época helenística*. Madrid.
- Potscher, W. 1987. *Hera. Eine Strukturanalyse im Vergleich mit Athena*. Darmstadt.
- Radt, W. 1988. *Pergamo. Geschichte und Bauten, Funde und Erforschung einer antiken Metropole*. Köln.
- Stähler, K. 1978. [Überlegungen zur Architektonischen Gestalt des Pergamonaltares]. En Sahir Schwertheim, E.-Wagner, J. (eds.): *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens. Festschrift für Friedrich Karl Dorner II*. Leiden.
- Vian, F. 1952. *La guerre de Giants*. Paris.
- Welles, C. B. 1934. *Royal Correspondence in the Hellenistic Period*, Yale.



FIGURA 1. Maqueta de la ciudad de Pérgamo.

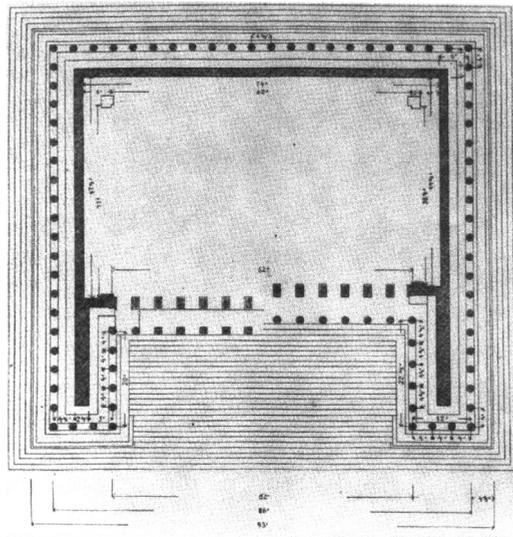


FIGURA 2. Planta del altar de Pérgamo.



FIGURA 3. La Gigantomaquia. Friso oriental: Atenea con Gea que emerge de la Tierra. S. II a. C. M. Berlin.

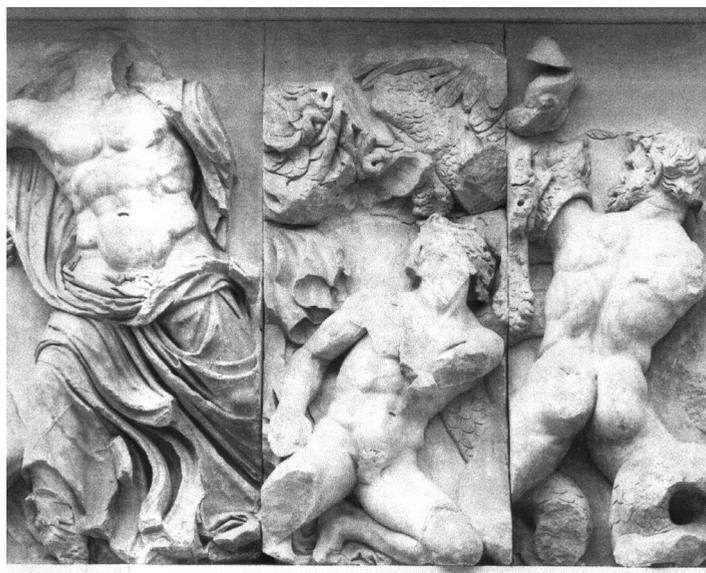


FIGURA 4. La Gigantomaquia. Friso oriental: Zeus luchando contra los gigantes. S. II a. C. M. Berlin.



FIGURA 5. La Gigantomaquia. Friso sur: Rea o Kybéle a lomos de un león. S. II a. C. M. Berlín.



FIGURA 6. La Telefiada. Friso de los acompañantes de Telefo. S. II a. C. M. Berlín.



FIGURA 7. La Telefiada. Friso de Teuclis y Auge.
S. II a. C. M. Berlín.