

Cuerpos desnudos, plurales y caricaturizados de atletas griegos: Memoria e identidad

Naked, Plural, and Caricatured Bodies of Greek Athletes: Memory and Identity



Resumen

En el estudio de las imágenes áticas de los deportistas, se destaca el predominio de la representación de cuerpos caracterizados por el equilibrio y las formas proporcionadas, creando la noción de un cuerpo atlético hegemónico y único que se mantuvo inmortalizado en la memoria de los helenos. Esta noción no se sostiene si observamos la existencia de un grupo significativo de imágenes que presentan cuerpos figurados alejados de este modelo idealizado de representación. Hay una diversidad de representaciones corporales en las cerámicas atenienses —desde cuerpos extremadamente delgados hasta gordos— que no se pueden ignorar. En este texto, analizaremos esta diversidad y defenderemos la hipótesis de que esta variedad era una burla hacia los deportistas creada por los artistas. Afirmamos, además, que la existencia de una diversidad de representaciones de los cuerpos de los deportistas en la cerámica resalta la construcción de identidades y una memoria más plural, superando la idealización del discurso de la polis. La documentación para este estudio consistirá en imágenes áticas sobre soporte cerámico de la época clásica (siglos V y IV a.C.).

Palabras clave: Grecia Clásica, cuerpo, imágenes atenienses, memoria, prácticas deportivas.



Abstract

The study of Attic images of athletes highlights the predominance of representations characterized by balance and well-proportioned forms, creating the notion of a hegemonic and unique athletic body that was immortalized in the memory of the Hellenes. However, this notion does not hold if we observe the existence of a significant group of images presenting bodies far from this idealized model. There is a diversity of body representations on Attic vases — from extremely thin to fat — that cannot be ignored. In this text, we will analyze this diversity and defend the hypothesis that this variety was a caricature of athletes created by painters. We also assert that the diversity of representations of athletes' bodies in ceramics highlights the construction of identities and a more plural memory, overcoming the idealization of the discourse of the polis. The documentation for this study will be Attic images on ceramic supports from the classical period (5th and 4th centuries BC).

Keywords: Classical Greece, body, Athenian images, memory, sports practices.



Autor

Fábio de Souza Lessa @ ID

Traducido al español por:

María Cecilia Colombani

Profesor Titular en la Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Vinculado al Laboratorio de Historia Antigua y a programas de posgrado en Historia Comparada y Letras Clásicas. Doctor en Historia Social por la UFRJ. Además, es miembro colaborador del Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos de la Universidad de Coimbra y es becario de la FAPERJ. También es miembro del CNPq.

Recibido: 31 de enero del 2024
Aceptado: 18 de junio del 2024



Introducción

En investigaciones anteriores, al analizar un *corpus* de imágenes que conforma “Fat Boy Group”¹, destacamos la pluralidad de formas de figuración de los cuerpos de los atletas griegos y señalamos algunas hipótesis² que pueden explicar la representación de cuerpos fuera de los patrones geométricos y aritméticos que predominan mayoritariamente en la cerámica ática del período clásico. Estos patrones se perpetuaron en la memoria colectiva de los griegos y actuaron en la construcción de su identidad. Argumentamos que los juegos atléticos, una fiesta religiosa y un espacio para la integración social, fueron un lugar privilegiado para la institución de una memoria poliada.

Es importante resaltar que, además de los jarrones que componen el “Fat Boy Group”, existe otra serie en la que encontramos la representación de cuerpos fuera del estándar mencionado como mayoritario, lo que refuerza que las identidades son siempre plurales. Zimon Papakonstantinou revela que el interés de los estudios de la historia del deporte griego acompaña el ímpetu que la propia sociedad actual posee sobre las relaciones identitarias, destacando que el concepto y la práctica de las identidades revelan una naturaleza fluida y dinámica³.

En este texto nos centraremos en la discusión sobre la hipótesis de que la representación de deportistas fuera del patrón predominante sea una caricatura, especialmente en el contexto ateniense del siglo IV a.C. De esta forma, podemos afirmar que en el siglo IV a.C. se elabora una noción de memoria colectiva divergente de la idealización más característica del siglo V a.C. Además, en este caso, también podemos observar una cierta proximidad entre los discursos de los pintores y los comediógrafos atenienses⁴. Del mismo modo, es plausible asociar a los atletas fuera

¹ Conjunto de cerámicas áticas ensambladas por John D. Beazley, cuyos cuerpos son *fat*; es decir, fuera del estándar común de representación de los deportistas. Classical Art Research centre, <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/Home> (fecha de consulta: 25 de julio de 2024).

² Las hipótesis que desarrollamos en investigaciones anteriores fueron las siguientes: 1. La producción de estos jarrones revela un espacio para que se expresen las voces disidentes de la democracia, esto es lo que se nos ocurrió inmediatamente o incluso la existencia, en la vida política ateniense, de espacios para la publicación de opiniones divergentes y críticas a modelos consolidados; 2. Una explicación para esta opción podría ser la necesidad de resaltar las diferencias entre idealización y realidad en la representación de los cuerpos de los deportistas; 3. La principal intención del pintor era hacer una crítica directa al nivel hegemónico de funcionamiento de la propia sociedad ateniense. Quizás este esquema pictórico predominó entre los etruscos y se convirtió en la referencia del “Fat Boy Group”; 4. Posiblemente el modelo de representación corporal pintado en los jarrones del “Fat Boy Group” satisfizo una demanda de consumo etrusco o en la Península Itálica en un contexto más amplio; 5. La representación de deportistas fuera del estándar hegemónico es una caricatura de los deportistas del siglo IV a.C., en el contexto ateniense; 6. La elección de los pintores de representar a deportistas con cuerpos fuera del estándar apolíneo puede llevarnos a una crítica de la *paideia* o de la falta de ella y, en consecuencia, a la formación de ciudadanía en un momento en el que la polis afrontaba un proceso de crisis, o al ideal del panhelenismo que los juegos impulsaban para reforzarlo. Fábio de Souza Lessa, “Corpos atléticos gregos”, en *Miscelânea de Estudos em Honra a Maria de Fátima Silva* (vol.1), coordinado por Frederico Lourenço y Susana Marques (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022), 557-580.

³ Zimon Papakonstantinou, *Sport and Identity in Ancient Greece* (London and New York: Routledge, 2019), 2.

⁴ Enfatizamos que las imágenes caricaturescas y cómicas de los atletas, en sus aspectos físicos, pueden ser encontradas en el drama satírico, género literario del siglo V a. C. De acuerdo con David Pritchard, el drama satírico introdujo el atletismo con mucha más regularidad como actividad de lo que hizo la comedia o la tragedia. Esas piezas eran frecuentemente ambientadas en competencias atléticas donde el coro de sátiros se encontraba con atletas o intentaban ser ellos mismos los competidores. David M. Pritchard,





del estándar predominante con personajes gordos presentados en la comedia, especialmente en la nueva comedia. Creemos que corresponde a los poetas y pintores salvar del olvido a quienes lo merecen, en nuestro caso, los deportistas ganadores. Píndaro afirma que la única manera de immortalizar una hazaña es obtenerla mediante el favor de Mnemosine⁵. Como destaca Jean-Pierre Vernant⁶, el poeta —y añadimos los pintores— tiene una experiencia inmediata de estas épocas pasadas. Conoce el pasado porque tiene el poder de estar presente en el pasado; actuando en la construcción de la memoria colectiva.

Sostendremos que la caricatura y el humor en general son asuntos serios. Serios porque resaltan las sociedades que los produjeron, explicando sus relaciones político-sociales. Podemos mencionar que existe consenso en que, cuando pensamos en el humor griego, inmediatamente nos referimos al escenario/teatro y al poeta Aristófanes, pero el arte ofrece un abanico aún más amplio que la literatura y el escenario. Tampoco debemos olvidar que cualquier sociedad puede ser analizada tanto por las expresiones que puede ofrecer de un verdadero sentido del humor como por sus logros más mundanos o físicos⁷. Poetas y artesanos actuaron también con relevancia significativa en el proceso de producción de una memoria colectiva plural de las prácticas deportivas helénicas.

Para estudiar los cuerpos caricaturizados de los atletas atenienses representados en la cerámica ática, seleccionamos tres *kylikes*⁸ de figuras rojas⁹, datadas aproximadamente entre finales del siglo VI a.C. y principios del siglo V a.C.

Cuerpos de atletas

Consideramos que el cuerpo¹⁰ —*sôma*— refleja las marcas de la vida social, es decir, “sempre está comprendido na trama social de sentidos”¹¹. Algo similar ya había defendido José Carlos Rodrigues cuando concluyó que la representación social del cuerpo ofrece una de las innumerables formas de acceder a la estructura de una sociedad. En otras palabras, el cuerpo humano es

“Athletics in satyric drama”, *Greece & Rome* Vol. 59: no. 01 (2011): 1 y 3. Parodias de competencias deportivas también pueden ser encontradas en los fragmentos de la tragedia *Alexandre* de Eurípides. Consultar: Eurípides, *Fragmentos*, traducción de María de Fátima Silva (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra), 2023.

⁵ Píndaro, *Néméennes*, VII, 12 ss.

⁶ Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensamento entre os gregos* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990), 138.

⁷ Alexandre G. Mitchell, *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

⁸ Copas para beber vino.

⁹ Presenta los elementos decorativos en un tono naranja claro, sobre fondo oscuro.

¹⁰ En los últimos veinte años ha crecido la atención de los historiadores a la belleza del cuerpo. Florence Gherchanoc, “De beaux corps, ‘ni trop maigres’, ‘ni trop gras’, en Grèce ancienne”, en *Maigreur et minceur dans les sociétés anciennes – Grèce, Orient, Rome*, editado por Estelle Galbois y Sylvie Rougier-Blanc (Bordeaux: AUSONIUS, 2020), 113.

¹¹ David Le Breton, *A Sociologia do Corpo* (Petrópolis, RJ: Vozes, 2006), 32.





concebido socialmente¹². En este sentido, los cuerpos son identitarios y colaboran en el proceso de construcción de la memoria; en el caso aquí tratado, de la memoria helénica. Las disputas atléticas reafirman un cuerpo que, por el esfuerzo personal, alcanza la gloria. Un cuerpo que resume fuerza, belleza, perseverancia y virilidad, forjando la propia identidad del ciudadano ateniense.

Lo que tenemos en común entre las declaraciones de David Le Breton y José Carlos Rodrigues, antes mencionadas es la concepción de que el cuerpo porta elementos simbólicos y, de esta manera, está construido culturalmente. Podemos decir que esta concepción también impulsa las investigaciones que componen la colección "Historia del Cuerpo", organizada por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello. Expertos afirman que el cuerpo es cultura, participando "da ressurreição integral do passado"¹³.

Siguiendo la misma idea de los expertos anteriores sobre el concepto de cuerpo, Lluís Duch y Joan-Carlos Mèlich¹⁴ enfatizan que el cuerpo humano constituye un polo simbólico, siempre abierto a todo tipo de acción cultural, siendo plural y polisémico. Las relaciones entre los cuerpos, lejos de estar determinadas por mecanismos biológicos o psicológicos, se inscriben en la construcción social, económica y cultural, presentando actualmente un alto grado de complejidad¹⁵.

De las afirmaciones de Lluís Duch y Joan-Carlos Mèlich sobre el cuerpo, algunos conceptos son fundamentales para el análisis que estamos proponiendo en este texto. Estos conceptos incluyen construcción sociocultural, referencias representativas, pluralidad y polisemia. Es precisamente este punto el que buscamos alcanzar: las representaciones helénicas de los cuerpos de los atletas son polisémicas y plurales, y portadores de memoria e identidades.

Memoria e identidad son conceptos que mantienen una relación muy estrecha. Esto es exactamente lo que nos presenta Jacques Le Goff¹⁶ cuando afirma que la memoria es un elemento esencial de la identidad —individual o colectiva—, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos en las sociedades actuales, siendo en el pasado y en el presente un instrumento de poder. En resumen, podemos sostener que una comunidad basa su legitimidad en la memoria histórica¹⁷. En cuanto al concepto de identidad, el primer aspecto a observar es que está marcado por la diferencia, es decir, depende de la diferencia. La identidad es relacional y su

¹² José Carlos Rodrigues, *Tabu do corpo*, (Rio de Janeiro: Achiamé, 1980), 44.

¹³ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, *História do Corpo* (Petrópolis/RJ: Vozes, 2008), 8. Los autores hacen referencia a J. Le Goff y N. Trong, *Une histoire du corps au Moyen Age* (Paris: Liana Levi, 2003), 15. En un sentido semejante, consultar: Francis Prost. "Introduction", en *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, organizado por Francis Prost y Jérôme Wilgaux (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006): 7.

¹⁴ Lluís Duch y Joan-Carlos Mèlich. *Escenarios de la Corporeidad: Antropología de la vida cotidiana 2/1* (Madrid: Editorial Trotta, 2005), 19-23 y 31.

¹⁵ Está claro que con esto no queremos negar el aspecto biológico del cuerpo, su envoltura inmediata, sino más bien defender que va más allá de este ámbito, llevando consigo referencias representativas, es decir, que el comportamiento humano no se reduce únicamente a un proceso biológico. José Carlos Rodrigues, *Tabu do corpo*, 129.

¹⁶ Jacques Le Goff. *História e Memória* (Campinas/SP: UNICAMP, 2003), 469-470.

¹⁷ Philippe Joutard, "Memória coletiva", en *Dicionário das Ciências Históricas*, editado por André Burguière (Rio de Janeiro: Imago, 1993), 527.





existencia depende de marcas de diferencias. Sin embargo, identidad y diferencia no se contraponen, sino que establecen estrechas relaciones de dependencia entre ellas¹⁸.

En las figuraciones de los atletas griegos predominan las idealizaciones que conducen a una visión errónea de un cuerpo homogéneo y único para los atletas, ya sean practicantes de modalidades hípicas, como la carrera de carros y a caballo, o atléticas, como la carrera a pie, el lanzamiento de disco, el lanzamiento de jabalina, el salto, el pancrancio, el boxeo, la lucha y el pentatlón, creando una idea de una identidad única de los atletas. Esta idealización corporal se basa en un conjunto de virtudes a las que todos los ciudadanos plenos deberían aspirar y que se explicitan en la configuración física e identitaria de los cuerpos atléticos. Estas virtudes incluyen fuerza, agilidad, colectividad, desnudez, coraje, honor, defensa de la comunidad, participación en la vida política, ser padre y esposo, actuar en el espacio público, habilidad con las palabras, ser activo, agilidad de movimientos, práctica deportiva, obediencia a la religión cívica, tener descendencia legítima y proteger a los padres en la vejez.

Este conjunto de virtudes esperado en los atletas-ciudadanos ciertamente inspiró a los pintores en la construcción de sus caricaturas. En este sentido, estamos de acuerdo con Alexandre G. Mitchell cuando enfatiza que los pintores solían burlarse de todos los aspectos en sus representaciones. Estos artesanos no eran censores, pero, al igual que Aristófanes creía haberlo hecho, podrían haber intentado mejorar la polis de Atenas¹⁹.

En este conjunto de virtudes, el que mejor identifica la representación de un atleta en una imagen es la desnudez. De esta forma, este es el elemento que mejor construyó la memoria y la identidad de un atleta en las escenas pintadas en la cerámica ateniense. Larissa Bonfante llega a afirmar que entre las innovaciones de los antiguos griegos que cambiaron nuestra visión del mundo y de las cuales los antiguos griegos se enorgullecían, la más destacada es una cierta desnudez pública²⁰. Para Richard Sennett, “a Grécia civilizada fez do seu corpo exposto um objeto de admiração” y “a nudez simbolizava um povo inteiramente à vontade na sua cidade, expostos e felizes, ao contrário dos bárbaros, que vagavam se objetivos e sem a proteção da pedra”²¹. Por lo tanto, en el físico desnudo se imprimen y expresan las virtudes esenciales para ser un buen ciudadano y la memoria helénica sobre sus atletas²². Pierre Brulé también está de acuerdo con las interpretaciones que asocian la desnudez atlética a la civilización²³.

Pasemos al análisis de las imágenes pintadas en una *kylix* de figuras rojas del pintor Antiphon, datada aproximadamente entre 500-450 a.C (figura 1)²⁴. Por una cuestión de enfoque en el análisis

¹⁸ Kathryn Woodward, “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, en *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos Culturais*, organizado por Tomaz Tadeu da Silva (Petrópolis/RJ: Vozes, 2000), 14, 39-40.

¹⁹ Alexandre G. Mitchell, *Greek Vase-painting*, 2.

²⁰ Larissa Bonfante, “Nudity as a Costume in Classical Art”, *American Journal of Archaeology* Vol. 93: no. 04 (1989): 543.

²¹ Richard Sennett, *Carne e Pedra* (Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1997): 30-31.

²² Fábio de Souza Lessa, *Atletas na Grécia Antiga: da competição à excelência* (Rio de Janeiro: Mauad X, 2017), 98.

²³ Pierre Brulé, “Le corps sportif”, en *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, editado por Francis Prost y Jérôme Wilgaux (Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2006), 266.

²⁴ Aplicaremos a las imágenes el método semiótico propuesto por Claude Calame, que supone:

1. comprobar la posición espacial de personajes, objetos y adornos en la escena; 2. realizar un relevamiento de *atrezgo*, mobiliario, vestimenta y gestos, estableciendo un repertorio de signos; 3. observar los juegos de mirada de los personajes. 3.1 perfil: el





de la representación de los cuerpos idealizados de los atletas, nos limitaremos a la interpretación de los signos figurativos presentes en las caras externas de la copa.

Las escenas, caras A y B, se ambientan en un espacio interior dado que la columna, las jabalinas y las cuerdas están recostados en la pared, así como los equipos para la higiene del atleta: ánfora, estrígilo y esponja. Todo indica que se trata de una palestra, un espacio para el deporte al aire libre, de forma cuadrada y rodeado de muros pudiendo servir para todas las modalidades atléticas, excepto la carrera a pie²⁵.

En ambas caras de la copa tenemos jóvenes atletas ya que la falta de barba indica, en el caso masculino, esta condición. La desnudez también es un signo de que son atletas. Observamos también en las imágenes la oposición entre desnudo y vestido. Esta dicotomía indica relaciones de poder entre los personajes representados. Aunque los personajes vestidos sean imberbes, lo que implica que son jóvenes como los atletas que están entrenando, ejercen el poder sobre ellos corrigiendo los ejercicios. En la cara A, el personaje vestido sostiene una vara para corregir los ejercicios, un signo de poder. Sabemos que esta función corresponde al *paidotribés*, el instructor de gimnasia comúnmente representado con barba, denotando ser más experimentado que los atletas. En el caso de la copa que estamos analizando, identificamos a los personajes vestidos como "auxiliares" de los instructores.

Es relevante destacar que los seis personajes, tres en cada cara de la copa, se encuentran en el mismo cuadro espaciotemporal, es decir, que ejecutan movimientos sincrónicos e interactúan entre sí. Esto implica que las acciones ocurren al mismo tiempo y en el mismo espacio físico. Es importante enfatizar que, por las posiciones en escena y las formas en que los atletas manipulan los equipos, queda claro que se trata de escenas de entrenamiento y no de competiciones en los diversos agones helénicos.

En la cara A de la copa, hay referencias a tres modalidades deportivas: lanzamiento de jabalina, lanzamiento de disco y salto. Hay un consenso en que estas tres modalidades son practicadas por un mismo atleta. Además de la jabalina recostada en la pared, hay un personaje que juega con un disco a sus pies, mientras otro personaje sujeta dos halteras, equipo fundamental en el mundo griego antiguo para el salto de longitud. El disco es un signo de movimiento. Su forma circular y la cruz gamada que suele encontrarse representada en los discos atestiguan nuestra afirmación. La flexibilidad de los movimientos del disco es igual a la esperada por el cuerpo idealizado del atleta griego.

destinatario del mensaje de la cerámica no está invitado a participar en la acción. En este caso, el personaje debe servir de ejemplo para el comportamiento del destinatario; **3.2.** tres cuartos: el personaje que mira al mismo tiempo al interior de la escena y al receptor está permitiendo a este último participar de la escena; **3.3.** frontal: personaje invita al receptor a participar en la acción representada. Claude Calame, *Le Récit en Grèce Ancienne: Énonciations et Représentations de Poètes* (Paris: Meridiens Klincksieck, 1986).

²⁵ Fábio de Souza Lessa, *Atletas na Grécia Antiga*:113. Consultar: Jean Delorme, *Gymnasion: étude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce (des origines à l'Empire romain)* (Paris: Éditions E. de Boccard, 1960), 59-61.

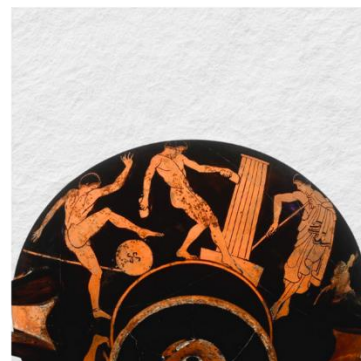




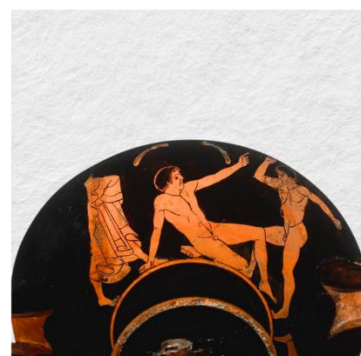
Figura 1²⁶



Cara A



Cara B



El juego de miradas de los personajes en la escena es de perfil, lo más habitual en las imágenes áticas. Así, en las escenas, la manera de comunicación establecida es la interna, sirviendo de ejemplo a los receptores. La representación de los cuerpos, por su parte, se hace en tres cuartos, permitiendo las formas de comunicación interna y externa. El cuerpo sigue el modelo de la justa medida y de la belleza, propio, podemos decir, de la cultura helénica. Ese modelo se puede pensar a partir del diálogo del Sócrates de Jenofonte con el pintor Parrasio. Veamos:

“Y, sin duda, si queréis representar formas perfectamente bellas, habida cuenta de que no es fácil encontrar un solo hombre que tenga todos sus miembros irreprochables, reunís de diversos modelos lo que cada uno tiene más bello y así conseguís que un conjunto parezca del todo hermoso”²⁷.

ἀληθῆ λέγεις, ἔφη. καὶ μὴν τὰ γε καλὰ εἶδη ἀφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ράδιον ἐνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἅμειπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι.

²⁶ Antiphon, © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Hans-Peter Klut / Elke Estel. *Prácticas deportivas*, Siglo V a.C. (aprox. 500-400 a.C.).

²⁷ Jenofonte, *Recuerdo de Sócrates* III, 10, 2. Traducción de Ana Elías Pinheiro (2009).





Lo que observamos en el diálogo es que este modelo es difícil de alcanzar; resulta de la composición de aspectos bellos presentes en diferentes cuerpos, evidenciando el distanciamiento entre los cuerpos contruidos por los pintores y los de los ciudadanos atenienses comunes. En las escenas anteriores, se enfatiza la belleza del atleta a través de la medida justa, la simetría de las formas y la musculatura representada, destacando el cuerpo rígido que debería ser el del ciudadano²⁸. Los pintores buscaban imprimir equilibrio, fuerza, proporción y movimiento en los cuerpos, atributos que los helenos deseaban encontrar en el funcionamiento de sus póleis y, en el caso ateniense, en la democracia²⁹.

Defendemos que la representación del cuerpo del atleta estaba vinculada a un estándar de proporciones aritméticas y geométricas, basado en las formas geométricas del triángulo y el pentagrama estrellado. El método del pentágono regular y el pentagrama (el pentágono estrellado), formado por las diagonales de un pentágono regular, fue el más utilizado para la composición de las representaciones griegas, especialmente durante el siglo VI a.C. y la primera mitad del V a.C., lo que explica las similitudes en la representación de los cuerpos en el arte griego³⁰.

Los cuerpos representados en las escenas anteriores son predominantes en la cerámica ática y en el arte griego en general, pero no son únicos. Conviven con estas formas idealizadas y estandarizadas otras que quizás estén más cerca de la realidad cotidiana de los helenos. Así, los cuerpos siempre son plurales, como mencionamos anteriormente. En algunos casos, esta diferenciación en la representación nos remite a la construcción de caricaturas por parte de los pintores. Recordamos que la caricatura y el humor, en general, revelan más sobre los pintores y la sociedad en sí que sobre el objeto de su caricatura. Destacamos que la memoria colectiva no excluye a los grupos distintos del patrón hegemónico; por el contrario, despierta los sentimientos de pertenencia³¹.

Esta pluralidad de cuerpos está presente en la imagen pintada en una de las caras de la *kylix* del pintor Fidipo, que interpretaremos a continuación (Figura 2).

²⁸ Sobre la idealización de los cuerpos de los atletas, una síntesis bien elaborada es la de Carmen Sánchez, consultar: Carmen Sánchez, "La invención del cuerpo escultural. El desnudo en la Grecia clásica", en *Dioses, héroes y atletas: La imagen del cuerpo en la Grecia Antigua*, editado por Carmen Sánchez e Inmaculada Escobar (Madrid: Museo Arqueológico Regional, 2015), 87-100.

²⁹ Fábio de Souza Lessa, *Atletas na Grécia Antiga*:106-107.

³⁰ *Ibid.* y E. F. Van Der Grinten. *On the composition of the medallions in the interiors of Greek black and red-figured kylixes* (Amsterdam: Maatschappij, 1966), 13-14.

³¹ Consultar: Philippe Joutard, "Memória coletiva", en *Dicionário das Ciências Históricas*, editado por André Burguière (Rio de Janeiro: Imago, 1993), 526.





Los cuerpos caricaturizados de los atletas

Para observar en una misma *kylix* el contraste entre la representación de cuerpos diferenciados, volveremos a una imagen ya analizada anteriormente³², que permite explícitamente la visualización de las diferencias en la representación de los atletas y la pluralidad en el proceso de construcción de sus identidades.

En la escena, hay cuatro atletas agrupados en dos parejas y separados en el esquema escénico por un banco. La desnudez y las cintas rojas en las cabezas de los personajes indican que se trata de atletas. El banco, que contiene las mantas de los competidores y que separa a las parejas de atletas, es un signo de interioridad. Sostenemos que la escena se desarrolla en un mismo cuadro espacio-temporal, lo que se puede observar por la sincronía de movimientos y gestos de los personajes que la componen. Las miradas están de perfil, evidenciando que la comunicación establecida en la escena es interna.

La constitución de los cuerpos de los personajes se puede entender como un factor de agrupamiento de las parejas. A la derecha, vemos a dos atletas cuyos cuerpos se representan de manera más cercana al patrón geométrico común en las imágenes áticas y en la memoria construida acerca de los atletas griegos, practicando el lanzamiento del disco y la jabalina, modalidades deportivas que suelen estar asociadas. A la izquierda, otros dos atletas cuyos cuerpos se presentan alejados del mencionado patrón geométrico, ya que mientras uno tiende a ser extremadamente delgado, el otro es gordo³³.

³² Fábio de Souza Lessa, *Atletas na Grécia Antiga*, 108-109. Otros autores que también analizaron este *kylix*: John Boardman, *Athenian black figure vases* (London: Thames and Hudson Ltd., 1991), 73, fig. 80; John Boardman, *Athenian red figure vases: the archaic period* (London: Thames and Hudson Ltd., 1975), fig. 80; E. N. Gardiner, *Athletics in the Ancient World* (New York: Dover Publications, 2002), 59, fig. 02; S.G. Miller, *Ancient Greek Athletics* (New Haven and London: Yale University Press, 2004), 186, fig. 271; R. Osborne, *The history written on the classical Greek body* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 58, fig. 3.2; N. Spivey, *The Ancient Olympics* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 61, fig. 09.

³³ La cuestión vinculada a los excesos físicos que no son adecuados para la obtención de cuerpos sanos y bellos, tan deseada por los atletas pues puede conducir a la deformidad, fue objeto de críticas de médicos y filósofos griegos. Para profundizar tal aspecto, consultar: Fernando García Romero, *El deporte en la Grecia Antigua* (Madrid: Editorial Síntesis, 2019), 115-131. Hay, incluso, que destacar la preocupación por la relación entre ejercicios y régimen alimentario de los atletas. Con base en Hipócrates, Pierre Brulé afirma que el cuerpo deportivo es un cuerpo equilibrado; entre ejercicio y alimentación forzada; entre anonimato y “estatua” (*agalma*); entre vida y muerte...”, en Pierre Brulé, “Le corps sportif”, 276-279.





Figura 2³⁴



Según Spivey³⁵ y Gardiner³⁶, entre los atletas hay una relación de competencia, evidenciada por el movimiento de sus brazos. También hay una referencia al boxeo, ya que uno de los atletas (el gordo) sostiene una tira de cuero —los *himántes*³⁷—, cuya utilidad era asegurar la articulación de las muñecas y estabilizar los dedos de la mano. Se mencionan tres modalidades deportivas: el lanzamiento de jabalina, el lanzamiento de disco y el boxeo.

Los dos personajes a la derecha de la imagen se representan con cuerpos que se asemejan a los de la *kylix* anterior. Estos cuerpos se ajustan al modelo idealizado basado en los patrones aritméticos y geométricos de representación. En cambio, los otros dos, en la extrema izquierda, el extremadamente delgado y el gordo, son singulares porque ofrecen ejemplos de cuerpos alejados de la idealización. En la investigación anterior, planteamos la siguiente pregunta: si el cuerpo lleva consigo la marca de la vida social y siempre es la representación de la sociedad, ¿qué explicaría la elección del pintor de representar cuerpos variados y alejados del tipo que comúnmente encontramos en las ánforas áticas y en la documentación literaria?

Podemos argumentar que, en el boxeo, el atleta más pesado podría tener más posibilidades de ganar una competición³⁸. Esta afirmación podría explicar la representación de los cuerpos de los boxeadores como más pesados y la necesidad de representar cuerpos diferenciados según la modalidad practicada. Pero esto no explica la prominencia del abdomen del atleta en la imagen que estamos analizando, ya que tal situación podría impedir la flexibilidad de los movimientos en cualquiera de las modalidades. Tampoco justifica la representación del atleta extremadamente delgado, como también vemos en la imagen, ya que la delgadez corporal suele tener un carácter

³⁴ © The Trustees of the British Museum. Fidipo (artesano: Hischylos), 525-475 a.C., acceso: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/332867001> [consultado el 21 de agosto de 2024].

³⁵ N. Spivey, *The Ancient Olympics* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 59.

³⁶ E.N. Gardiner, *Athletics in the Ancient World* (New York: Dover Publications, 2002), 59.

³⁷ “Eles recobriam a primeira falange dos dedos, sendo trançados em diagonal pela palma e pelo dorso das mãos, deixando o polegar descoberto, e eram presos em torno do punho ou um pouco mais acima, no antebraço”. N. Yalouris, *Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga* (São Paulo: Odisseus, 2004), 236.

³⁸ *Ibid.*, 239.





despectivo para los hombres³⁹. Aristófanes se complace en relacionar la delgadez y la salud precaria de los discípulos de Sócrates con los prisioneros lacedemonios traídos de Pilos⁴⁰.

Entre las hipótesis planteadas en la investigación anterior, defendemos en este texto la propuesta por E.N. Gardiner como la más plausible⁴¹. El helenista sugiere que el artesano pudo haber utilizado la técnica de la caricatura para representar a dos atletas contemporáneos suyos y, al mismo tiempo, para mostrar que identidades y memoria colectiva son plurales. No olvidemos que identidad y diferencia están en una relación de estrecha dependencia, presuponiendo operaciones de inclusión y exclusión⁴².

Al igual que A.G. Mitchell, estamos interesados en la capacidad del humor para transgredir y reafirmar normas iconográficas y sociales. Defendemos que el humor pone de relieve la exclusión y la inclusión sociales y la reflexión sobre la propia memoria helénica acerca de los combates atléticos⁴³. La risa, que seguramente provoca la caricatura, puede verse como un juego de alternativas entre solidaridad —reír con— y exclusión —reír de—, consolidando identidades⁴⁴.

Creemos que la evidencia visual no se opone a la literaria, especialmente porque ambas reflexionan sobre el poder de la memorización y la sacralidad de la memoria para los helenos. En el ámbito de la crítica social a través del humor, la relación con el teatro de Aristófanes es fundamental. En *Las ranas* (vv. 1006-89 y 1089-93)⁴⁵, Esquilo, en su defensa, hace referencia a los ejercicios físicos. En la misma obra, Dionisio se ríe ante la presencia de un atleta gordo que disputaba una prueba atlética. Observemos:

“Seguro que no, por Zeus. Como que me sequé de risa en las Panateneas, cuando cierto individuo lento corría agachando la cabeza, pálido, bebido, perdiendo terreno y pasándolo fatal”.

μὰ Δι' οὐ δῆθ', ὥστ' ἐπαφραάνθην
Παναθηναίοισι γελῶν, ὅτε δὴ
βραδὺς ἄνθρωπός τις ἔθει κύψας
λευκὸς πίῳν ὑπολειπόμενος
καὶ δεινὰ ποιῶν:

³⁹ Florence Gherchanoc, “De beaux corps, ‘ni trop maigres’, ‘ni trop gras’, en Grèce ancienne”, 114.

⁴⁰ Aristófanes, *Las nubes*, v. 186.

⁴¹ E.N. Gardiner, *Athletics in the Ancient World*, 58.

⁴² Tomaz Tadeu da Silva, “A produção social da identidade e da diferença”, 74 y 82.

⁴³ Alexandre G. Mitchell, *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009): 2.

⁴⁴ Jean-Mar Defays, *Le comique* (Paris: Seuil, 1996): 1.

⁴⁵ Aristófanes, *Las ranas*, vv. 1006-89 y 1089-93. Traducción de Luis M. Macía Aparicio (2007).





El humor sobre los atletas fuera del estándar normativo de representación, tanto en la obra de Aristófanes como en las pinturas áticas, comparte un aspecto social: se basa en la pérdida de control, la confusión entre la vida pública y privada, y el ridículo de los aspectos corporales exagerados, que es el objeto de nuestra observación en este texto⁴⁶.

Una situación similar de caricatura y humor sobre los cuerpos de los atletas griegos se puede observar en las escenas pintadas en una *kylix* ática de figuras rojas, fechada aproximadamente entre 525-475 a.C. (Figura 3). Cabe destacar que el estilo de figuras rojas permitió una mayor sutileza en la representación anatómica, especialmente en los atletas⁴⁷. En cada una de las imágenes se presentan seis personajes. Sostenemos que las escenas ocurren en el mismo cuadro espacio-temporal, es decir, que los atletas están ubicados juntos en cada una de las escenas. Los gestos y movimientos de los cuerpos respaldan esta afirmación. Las miradas de los personajes en las escenas son de perfil, lo que limita la comunicación al entorno interno y permite que las imágenes sirvan como ejemplos para los receptores. En cuanto a sus cuerpos, estos se representan de perfil y en tres cuartos. En este último caso, la comunicación es tanto interna como externa.

Figuras 3: A y B⁴⁸



⁴⁶ Consultar: Alexandre G. Mitchell, *Greek Vase-painting*, 4.

⁴⁷ François Lissarrague, *Les vases Grecs: Les athéniens et leurs images* (Vanves: Hazan, 1999), 64.

⁴⁸ Royal Athena, Nueva York. Ereleios (artesano: Hischylos), 525-475 a.C., acceso: <https://www.carc.ox.ac.uk/record/AB080A1B-EE09-4DFF-98C2-F5DBC7FE3B59>: [consultado el 21 de agosto de 2024].





La desnudez de los personajes, que ocupa un lugar destacado e identitario en el repertorio figurativo⁴⁹, y el contexto de las escenas nos remiten al universo de las prácticas deportivas. Por lo tanto, los personajes representados son atletas en situaciones agonísticas. No olvidemos que los antagonistas en los juegos se enfrentan bajo la mirada de los espectadores, de manera similar a como se verían los enfrentamientos verbales de los protagonistas en el teatro⁵⁰. Básicamente, hay dos modalidades deportivas representadas en la copa: el boxeo y el lanzamiento de jabalina. Al menos tres jabalinas aparecen en la cara A, mientras que una aparece en la cara B. Las parejas representadas en el centro de cada imagen practican el boxeo.

Las escenas en la copa sugieren que para cada modalidad hay un cuerpo específico, algo similar a lo que Filóstrato menciona en *Gimnástico* cuando agrupa las modalidades en ligeras y pesadas⁵¹. El lanzamiento de jabalina es una modalidad ligera, mientras que el boxeo es una modalidad pesada. Filóstrato agrega que el lanzamiento de jabalina tiende a fortalecer la parte superior del cuerpo, mientras que la lucha (posiblemente el mismo caso para el boxeo) es un ejercicio completo por sí mismo⁵².

En un sentido similar al descrito anteriormente, reforzamos, tal como hace Teresa González Aja, que los cuerpos figurados en las imágenes áticas no pueden ser disociados de las modalidades deportivas practicadas por los diversos atletas. El helenista destaca:

“Son imágenes sumamente variadas y en las que los artistas nos muestran una clara diferencia en los cuerpos en función de la actividad deportiva desarrollada, de forma que no es posible confundir a un luchador con un corredor”⁵³.

⁴⁹ François Lissarrague, *Les vases Grecs*, 64.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Filóstrato, *Gimnástico*, 33.

⁵² *Ibid.*, 3.

⁵³ Teresa González Aja, “Imágenes del esporte”, *Estudios Clásicos* Vol. 164 (2023): 152.





Los cuerpos de los atletas pintados en la copa son explícitamente plurales. Nos interesan más específicamente los cuerpos de los boxeadores, pero debemos resaltar que los cuerpos de los atletas posiblemente más vinculados al lanzamiento de jabalina están más cerca de aquellos que analizamos en la primera *kylix* (Figura 1). Reforzamos el "más cerca" porque los vemos más esbeltos que aquellos que corresponden al estándar normativo.

Estamos de acuerdo con Lissarrague⁵⁴ cuando enfatiza que el trabajo en torno a la representación de los cuerpos, la musculatura y las posturas en tensión o en movimiento parece haber influido significativamente en estos pintores, quienes multiplicaron la investigación gráfica y experimentaron nuevas soluciones. El gesto técnico permite resaltar la belleza de los cuerpos de los competidores.

Aunque Filóstrato señala que el boxeo es una modalidad más pesada, cuyos atletas desarrollan cuerpos más consistentes, vemos que al menos tres de los boxeadores han sido pintados con el abdomen prominente. Volvamos a nuestra hipótesis inicial de que se trata de una escena humorística, con atletas caricaturescos. Al igual que en la comedia, el pintor recurrió a elementos de la realidad, como los *agones* atléticos, e insertó un elemento que perturba el orden establecido: el distanciamiento del estándar normativo de representación de los cuerpos de los atletas. A través de la intrusión de este elemento, los atletas con barriga, el artesano crea su narrativa cómica. Cada uno de estos mecanismos subvierte y también revela las convenciones estilísticas⁵⁵.

La presencia de cuerpos alejados del estándar normativo, aunque más cercanos a la realidad vivida por los griegos del período clásico, tiene un efecto caricaturesco porque los cuerpos gordos, y la gordura en general, no son valorados por los helenos. Notemos que, desde finales del siglo VI a.C., en los vasos áticos, las formas corporales de los atletas en el gimnasio se normalizan y los delgados, así como los gordos, son generalmente excluidos⁵⁶.

Podemos extender a esta *kylix* la misma afirmación hecha por Florence Gherchanoc para la imagen anterior (Figura 2). Según la helenista, la imagen marcaría una fase de transición y sugeriría un discurso sobre las normas de los cuerpos en los gimnasios⁵⁷. Es decir, las escenas evidenciarían la pluralidad de los cuerpos presentes en los gimnasios, pero también permitirían a los consumidores de estos soportes cerámicos reflexionar sobre el estándar normativo de representación por parte de los pintores, al manifestarse de una manera cómica sobre los cuerpos atléticos griegos. El cuerpo es también una relación con el mundo y con la cultura. No es excesivo recordar que estos códigos de las imágenes eran evidentes para los consumidores atenienses durante el período clásico⁵⁸, configurando identidades y memorias plurales.

⁵⁴ François Lissarrague, *Les vases Grecs*, 64 y 68.

⁵⁵ Alexandre G. Mitchell, "Humour in Greek Vase-painting", *Revue Archéologique*, Fasc. 1 (2004): 4 y 10.

⁵⁶ Florence Gherchanoc, "De beaux corps, 'ni trop maigres', 'ni trop gras', en Grèce ancienne". En *Maigreur et minceur dans les sociétés anciennes – Grèce, Orient, Rome*, editado por Estelle Galbois y Sylvie Rougier-Blanc (Bordeaux: AUSONIUS, 2020): 114 y 116.

⁵⁷ *Ibid.*, 116 y 117.

⁵⁸ Consultar: Alexandre G. Mitchell, Humour in Greek Vase-painting. *Revue Archéologique*. Fasc. 1, (2004): 19.





Conclusión

Según Lissarrague, las escenas de *agones* atléticos se convirtieron en un espectáculo frecuente en la cerámica para el placer de los bebedores que las utilizaban. Este es el caso, por ejemplo, de las copas con las que se bebe el vino que hemos analizado. El helenista también agrega, refiriéndose al estándar normativo de la figuración o al ideal aristocrático, que la técnica de los artesanos permite resaltar la belleza del cuerpo del atleta⁵⁹.

Mientras sostenemos que las diferentes figuraciones de los cuerpos —la hegemónica y la que se desvía de este estándar— también actuaron en la construcción de una memoria colectiva y una identidad para los atléticos *agones*, enfatizamos que los atletas victoriosos se acercaron a los dioses⁶⁰, sobre todo porque la victoria en los juegos era el mayor honor al que podía aspirar un mortal. En este sentido, en la memoria helénica existía un estrecho vínculo entre las prácticas religiosas y deportivas.

Sin embargo, nuestro énfasis en este texto ha estado en la pluralidad de representaciones de los cuerpos atléticos griegos, es decir, en la existencia de cuerpos idealizados, pero también de cuerpos delgados y gordos. Aunque exponer un cuerpo hambriento/delgado o incluso una gran barriga no corresponda al ideal aristocrático defendido por Aristófanes a través del humor, especialmente para Atenas⁶¹.

Todos sabemos que el humor es reflexivo y está lejos de ser inocente. A través de la sátira y la caricatura, la sociedad se pone en debate, cuestionando las normas establecidas y la propia memoria. Esto es exactamente lo que defendemos para la representación de los cuerpos de los atletas fuera del estándar idealizado. La caricatura de estos cuerpos lleva a la sociedad a la reflexión, especialmente porque la delgadez extrema y la fuerte corpulencia contradicen tanto los ideales atléticos como militares que se manifiestan en los cuerpos de los ciudadanos, testigos del orden poliada y su hegemonía, y de su identidad⁶².

La belleza de un cuerpo deseable, ni delgado ni gordo, fue estandarizada por los artesanos áticos y se basó en medidas justas. Las desviaciones de esta estandarización a través de la caricatura y el humor encuentran un eco en la forma de gobierno ateniense, la democracia. Los vasos atenienses fueron omnipresentes en todo el Mediterráneo en los siglos VI y V a.C., y esta circulación de mensajes permitió también la consolidación de estándares estéticos en Atenas. Sin embargo, más que consolidar estándares estéticos, estos mensajes permitieron a Atenas propagar su cultura y construir su memoria. El humor presente en las imágenes pintadas sobre soporte cerámico solo

⁵⁹ François Lissarrague, *Les vases Grecs: Les athéniens et leurs images*. (Vanves: Hazan, 1999): 64 y 68.

⁶⁰ Píndaro. *Olimpicas*, I, 41-42.

⁶¹ Florence Gherchanoc, “De beaux corps...”, 118.

⁶² *Ibid*, 118.





podía tener cabida para la libertad de expresión y la indisciplina en la vida cotidiana de una democracia. La caricatura griega puede entenderse como un ejercicio libre facilitado por la democracia y el respaldo de las copas⁶³.

Las escenas que analizamos muestran que los griegos creían que el humor defendía y al mismo tiempo se burlaba de sus propios valores, de su identidad y de su memoria. El ideal de un cuerpo que no es ni delgado ni gordo parecía perfilarse como un modelo duradero de belleza física, independientemente del sexo y/o género. Por tanto, el ideal a conseguir sería un cuerpo equilibrado⁶⁴. Pero entre el ideal y la realidad siempre puede haber una distancia, y en el caso de los cuerpos atléticos griegos, la realidad deja clara la pluralidad de sus representaciones e identidades. Parafraseando un texto de Nicole Loraux, podemos decir que también para la representación de los cuerpos y de la memoria colectiva, "a cidade grega pensa o um e o dois"⁶⁵.

Finalmente, ¿cuál es la función de la memoria? Además de preservar los valores helénicos, no reconstruye el tiempo, como tampoco lo anula. Hace caer la barrera que separa el presente del pasado⁶⁶.

⁶³ Alexandre G. Mitchell, *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009): 3.

⁶⁴ Florence Gherchanoc, "De beaux corps...", 121.

⁶⁵ Nicole Loraux, "A cidade grega pensa o um e o dois", en *Gregos, bárbaros e estrangeiros: a cidade e seus outros*, editado por Bárbara Cassin, Nicole Loraux y Catherine Peschanski (Rio de Janeiro: Editora 34, 1993): 75-97.

⁶⁶ Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensamento entre os gregos*, 143.





Bibliografía

Fuentes primarias

Imágenes

- Royal Athena, Nueva York. Ereleios (artesano: Hischylos), 525-475 a.C.. Acceso: <https://www.carc.ox.ac.uk/record/AB080A1B-EE09-4DFF-98C2-F5DBC7FE3B59>: [consultado el 21 de agosto de 2024].
- © The Trustees of the British Museum. Fidipo (artesano: Hischylos), 525-475 a.C., acceso: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/332867001> [consultado el 21 de agosto de 2024].
- © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Antiphon, Siglo V a.C. (aprox. 500-400 a.C.).

Fuentes secundarias

- Aja, Teresa González, “Imágenes del esporte”, *Estudios Clásicos*, vol. 164 (2023): 149-187.
- Aristófanes. *As rãs*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. “Nuvens”. En: *Aristófanes: Comédias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- Boardman, John. *Athenian black figure vases*. London: Thames and Hudson Ltd., 1991.
- _____. *Athenian red figure vases: the archaic period*. London: Thames and Hudson Ltd., 1975.
- Bonfante, Larissa. “Nudity as a Costume in Classical Art”. *American Journal of Archaeology* Vol. 93: no. 04 (1989): 543-570.
- Brulé, Pierre. “Le corps sportif”. En *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, editado por Francis Prost y Jérôme Wilgaux. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2006, 263-287.
- Calame, Claude. *Le Récit en Grèce Ancienne: Énonciations et Représentations de Poètes*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.
- Classical Art Research Centre, <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/Home>
- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques y Vigarello, Georges. *História do Corpo* – vol. 1. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.
- Defays, Jean-Mar. *Le comique*. Paris: Seuil, 1996.
- Delorme, Jean. *Gymnasion: étude sur les monuments consacré à l'éducation en Grèce (des origines à l'Empire romain)*. Paris: Éditions E. de Boccard, 1960.
- Duch, Lluís y Mèlich, Joan-Carlos. *Escenarios de la Corporeidad: Antropología de la vida cotidiana 2/1*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.





- Eurípides. *Fragmentos*. Trad. Maria de Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2023.
- Filóstrato. *Gminástico*. Trad. Francesca Mestre. Madrid: Gredos, 1996.
- García Romero, Fernando. *El deporte en la Grecia Antigua*. Madrid: Editorial Síntesis, 2019.
- Gardiner, E. Norman. *Athletics in the Ancient World*. New York: Dover Publications, 2002.
- Gherchanoc, Florence. “De beaux corps, ‘ni trop maigres’, ‘ni trop gras’, en Grèce ancienne”. En *Maigre et minceur dans les sociétés anciennes – Grèce, Orient, Rome*, editado por Estelle Galbois y Silvie Rougier-Blanc. Bordeaux: AUSONIUS, 2020, 113-124.
- Le Breton, David. *A Sociologia do Corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- Le Goff, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- Loraux, Nicole. “A cidade grega pensa o um e o dois”, en *Gregos, bárbaros e estrangeiros: a cidade e seus outros*, editado por Bárbara Cassin, Nicole Loraux y Catherine Peschanski. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, 75-97.
- Lessa, Fábio de Souza. “Corpos atléticos gregos”. En *Miscelânea de Estudos em Honra a Maria de Fátima Silva* (vol.1), coordinado por Frederico Lourenço e Susana Marques. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022, 557-580.
- _____. *Atletas na Grécia Antiga: da competição à excelência*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2017.
- Lissarrague, François. *Les vases Grecs: Les athéniens et leurs images*. Vanves: Hazan, 1999.
- Miller, Stephen G. *Ancient Greek Athletics*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- Mitchell, Alexandre G. *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- _____. Humour in Greek Vase-painting. *Revue Archéologique* Fasc. 1 (2004): 3-32.
- Osborne, Robin. *The history written on the classical Greek body*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Papakonstantinou, Zinon. *Sport and Identity in Ancient Greece*. London and New York: Routledge, 2019.
- Pritchard, David M. “Athletics in satyric drama”, *Greece & Rome*. Vol. 59: no. 1 (2021): 1-16.
- Rodrigues, José Carlos. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.
- Prost, Francis y Wilgaux, Jérôme. *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2006.
- Sánchez, Carmen. “La invención del cuerpo escultural. El desnudo en la Grecia clásica”, en *Dioses, héroes y atletas: La imagen del cuerpo en la Grecia Antigua*, editado por Carmen Sánchez e Inmaculada Escobar. Madrid: Museo Arqueológico Regional, 2015, 87-100.
- Sennett, Richard. *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1997.
- Spivey, Nigel. *The Ancient Olympics*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Van Der Grinten, E.F. *On the composition of the medallions in the interiors of Greek black and red-figured kylixes*. Amsterdam: Maatschappij, 1966.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- Yalouris, Nicolaos. *Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus, 2004.
- Xenofonte. *Memoráveis*. Trad. Ana E. Pinheiro. Coimbra: CECH/UC, 2009.

