

# Mundo clásico



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



## Índice

<b>Introducción</b> .....	7
<b>1. Olpe Chigi</b> .....	11
<b>2. Cleobis y Bitón</b> .....	12
<b>3. Templo de Hera I en Posidonia (Paestum)</b> .....	13
<b>4. Frontón de un templo de la Acrópolis de Atenas</b> .....	15
<b>5. Templo de Afaia en Egina</b> .....	16
<b>6. Caballero "Rampin-Payne"</b> .....	18
<b>7. Vasija François</b> .....	20
<b>8. Ánfora de Exequias</b> .....	22
<b>9. La ciudad de Mileto</b> .....	24
<b>10. Templo de Zeus en Olimpia</b> .....	26
<b>11. Auriga de Delfos</b> .....	29
<b>12. Guerreros de Riace: guerrero A</b> .....	31
<b>13. Discóbolo</b> .....	33
<b>14. Crátera del "pintor de las Nióbidas"</b> .....	35
<b>15. Partenón</b> .....	37
<b>16. Acrópolis de Atenas</b> .....	40
<b>17. Relieves del alféizar del templo de Atenea Niké, de Atenas</b>	43
<b>18. Doríforo</b> .....	45
<b>19. Teatro de Epidauro</b> .....	47
<b>20. Hermes</b> .....	49

<b>21. Mausoleo de Halicarnaso.....</b>	<b>51</b>
<b>22. Heracles Farnese.....</b>	<b>53</b>
<b>23. Acrópolis de Pérgamo.....</b>	<b>55</b>
<b>24. Templo de Apolo en Dídima.....</b>	<b>57</b>
<b>25. "Gálata herido" del monumento a los gálatas de la Acrópolis de Pérgamo.....</b>	<b>59</b>
<b>26. Altar de Zeus en Pérgamo.....</b>	<b>61</b>
<b>27. Victoria de Samotracia.....</b>	<b>63</b>
<b>28. Templo de Júpiter Capitolino de Roma.....</b>	<b>65</b>
<b>29. Apolo del templo de Portonaccio de Veio.....</b>	<b>67</b>
<b>30. Sarcófago de Cerveteri.....</b>	<b>69</b>
<b>31. Tumba de los augures.....</b>	<b>71</b>
<b>32. "Quimera de Arezzo".....</b>	<b>73</b>
<b>33. Brazalete del tesoro de la tumba Regolini-Galassi.....</b>	<b>75</b>
<b>34. Mosaico de Alejandro, de la Casa del Fauno de Pompeya....</b>	<b>77</b>
<b>35. Templo de Portunus de Roma.....</b>	<b>79</b>
<b>36. Tabularium de Roma.....</b>	<b>81</b>
<b>37. Santuario de la Fortuna Primigenia en Palestrina.....</b>	<b>83</b>
<b>38. Casa de Trebius Valens.....</b>	<b>85</b>
<b>39. "Brutus Capitolino".....</b>	<b>87</b>
<b>40. "Altar de Domitius Ahenobarbus".....</b>	<b>89</b>
<b>41. Pintura mural del triclinio de la <i>Villa dei Misterii</i> de Pompeya.....</b>	<b>91</b>
<b>42. Mosaico nilótico de Palestrina.....</b>	<b>93</b>

<b>43. Pintura mural de una habitación de la Casa <i>dei Vetii</i> en Pompeya.....</b>	95
<b>44. Centro monumental de Roma.....</b>	97
<b>45. Anfiteatro Flavio.....</b>	99
<b>46. Altar <i>Pacis Augustae</i>.....</b>	101
<b>47. Arco de Tito.....</b>	103
<b>48. Pinturas murales de una habitación de la Villa de Livia de Prima Porta, en Roma.....</b>	105
<b>49. Retrato de Vibia Matidia.....</b>	107
<b>50. Foro y mercados de Trajano.....</b>	109
<b>51. Panteón de Roma.....</b>	112
<b>52. Santuario de Baalbek.....</b>	114
<b>53. Retrato de Marco Aurelio.....</b>	116
<b>54. Retrato de Commodo como Hércules.....</b>	118
<b>55. Mosaico del <i>Hospitalia</i> de la Villa Hadriana en Tívoli.....</b>	120
<b>56. Grecia.....</b>	122
56.1. El periodo orientalizante .....	125
56.2. El siglo VI .....	129
56.3. Entre el arcaísmo y el clasicismo .....	135
56.4. El clasicismo del siglo V .....	141
56.5. El clasicismo del siglo IV .....	146
<b>57. Las culturas artísticas: entre el mundo helenístico y Roma.....</b>	151
57.1. El arte de la época helenística .....	152
57.2. El arte de la península itálica en el primer milenio. Los etruscos .....	159
<b>58. Roma.....</b>	166
58.1. La etapa monárquica y republicana .....	169
58.2. El alto imperio. De Augusto a los Flavios .....	176
58.3. De Trajano a los Severos .....	182
<b>Bibliografía.....</b>	189



## Introducción

A partir del siglo XVIII se inicia en Europa el largo proceso de conocimiento del arte de la Antigüedad grecorromana, del arte clásico, a partir del estudio de las obras, las fuentes escritas y la investigación arqueológica. Es importante retener algunos hechos de este proceso, como el descubrimiento y el comienzo de la excavación de las ciudades de Pompeya y Herculano, desaparecidas a raíz de la erupción del Vesuvio en el año 79 d. de C.; los reiterados viajes de los estudiosos a Italia, a Grecia, y, de manera particular, las publicaciones de Johann Joachim Winckelmann. Este estudioso alemán es quien puso las bases de una "Historia del Arte de la Antigüedad" y ofreció el primer esquema en el libro del mismo título publicado en 1764. Para poner orden en el conjunto de obras que en aquellos momentos se conocía, utilizó una aproximación formal y estilística, que lo llevó a elaborar un esquema de periodización histórica que estuvo vigente durante mucho tiempo, a pesar de que las conclusiones para cada uno de los momentos que él definió iban cambiando a medida que las obras se iban conociendo más y mejor. De él arrancan también, además de la tradición de estudios sobre el arte clásico, algunos de los tópicos más reiterados y persistentes que traicionan o deforman el correcto conocimiento histórico. El esquema parabólico del desarrollo del arte antiguo, con un momento culminante en el clasicismo, convirtió la historia del arte griego en un mito.

Winckelmann y sus seguidores nos presentaban una cultura artística griega básicamente escultórica, cuando fueron la pintura y los pintores los que ejercieron de guías en el ámbito artístico y tuvieron una posición más destacada. En el siglo XVIII el arte antiguo era un conjunto de esculturas, copias o versiones romanas de originales griegos, la mayoría de bronce o de mármol blanco y sin restos de policromía, que se suponía que eran originales, y que consolidaron una visión deformada del arte griego. Puede servir para ilustrar este desvío en la interpretación del arte clásico el Apolo de Belvedere, considerado en esta época el modelo perfecto de belleza en la cultura griega. Hoy sabemos que esta escultura, conservada en los museos vaticanos, no es más que una copia romana del siglo II d. de C., realizada en mármol y con modificaciones importantes respecto al original, de un bronce perdido que se atribuye a Leocares, un discípulo del escultor clásico tardío Lisipo, que trabajó durante la primera mitad del siglo III.

Durante el siglo XIX fue creciendo el interés por el arte antiguo y mejoraron los instrumentos intelectuales de aproximación a la cultura artística antigua. Las grandes excavaciones y descubrimientos arqueológicos se añadieron al análisis detallado de las obras conocidas, a los viajes de estudio con una recopilación extraordinaria de documentación gráfica sobre los monumentos, y a una lectura de las fuentes escritas que se empezaron a confrontar con las obras. El análisis filológico del arte antiguo, iniciado durante el siglo XIX, fue de-

terminante para conseguir distinguir originales de copias y, sobre todo, para intentar reconocer, a partir de éstas, a los autores y las obras que las fuentes comentan; y así se pudo restituir, a partir de diferentes versiones de una pieza, "el mejor original". La expoliación de las obras, ya muy apreciadas por los coleccionistas europeos, también es un fenómeno del momento, y se recuerda especialmente el caso de los mármoles del Partenón llevados a Londres por Lord Elgin a principios del siglo XIX.

Hasta finales del siglo XIX los estudios se ocuparon específicamente del arte de un periodo determinado de la Antigüedad, lo que llamamos desde entonces "periodo clásico", es decir, el arte producido en los centros griegos entre los siglos V y IV. Coincidían con aquello que algunas fuentes antiguas consideraban como periodo primordial, pues reunían una interpretación histórica elaborada en ambientes nostálgicos del pasado. El interés por el arte de la época helenística no es anterior a los últimos veinte años del siglo, y tiene un papel importante en su valoración el traslado del altar de Zeus en Pérgamo, una de las siete maravillas de la Antigüedad, según las fuentes escritas, que se conserva en el Museo de Berlín.

La aproximación al arte de la Antigüedad se hacía desde posiciones y supuestos ideológicos que dificultaban una interpretación histórica correcta. Precisamente, durante el siglo XX se ha impuesto en los estudios del arte antiguo una aproximación histórica que por fin nos ha permitido llegar a la comprensión de todos los fenómenos de su evolución. Lógicamente, la primera consecuencia de este acercamiento ha sido apreciar y valorar la producción artística de Roma, no de acuerdo con comparaciones absurdas con Grecia, sino como fenómeno histórico-artístico específico. Aun así, los lugares comunes y las lecturas deformadas del "milagro griego" todavía pesan mucho en determinados niveles de divulgación.

Con la palabra *clásica*, en historia nos solemos referir a las épocas de la Antigüedad griega –especialmente al periodo comprendido entre los siglos V y IV a. de C., desde la derrota de los persas en el 480 a. de C. hasta la muerte de Alejandro Magno en el 323 a. de C– y de la Antigüedad romana –sobre todo desde el siglo I a. de C. hasta la muerte de Augusto en el 14 de nuestra era.

Clásico, hoy en día, quiere decir acabado, perfecto, modélico, y no sólo se refiere a la Antigüedad. Hace referencia a aquellas aportaciones culturales que o bien constituyen un paradigma modélico, un referente ideal, o bien representan el acierto de haber planteado preguntas y problemas sobre la naturaleza humana de manera profunda y perenne.

El término *clásico* deriva del adjetivo latino *classicus*, que significa 'de la clase más alta' (según la clasificación de los ciudadanos romanos a partir de su fortuna hecha por Servio Tulio). Cicerón sustrajo la palabra de la esfera políti-

ca y la aplicó a una clase de filósofos. Los humanistas del Renacimiento, que escribían en latín, adoptaron el adjetivo para designar a los autores griegos y latinos en general, hábito que ha perdurado hasta la actualidad.

El tópico más extendido hacía de los griegos artistas y poetas y de los romanos, ingenieros e imitadores, y se consideraba la escultura como centro neurálgico de la cultura artística griega y se otorgaba a la obra de Fidias, Policleto y Praxíteles el estatus de culminación de un proceso que tenía su arcaísmo y su decadencia, y se menospreciaban las aportaciones genuinamente romanas a la cultura occidental. Estas concepciones han sido superadas y los análisis actuales nos acercan a la cultura grecorromana con una actitud más abierta y crítica, menos deformada y nostálgica.



## 1. Olpe Chigi



Altura: 26 cm. Terracota pintada

Procedente de una tumba etrusca de Veio

Museo de Villa Giulia. Roma (antes en la colección Chigi)

Estilo polícromo protocorintio

Es una tinaja para verter líquidos, conocida con el nombre de *olpe*, una forma nueva creada en los talleres corintios en época orientalizante. El cuerpo globular se ha trabajado aparte de la única asa vertical.

## 2. Cleobis y Bitón



Altura: 2,18 m

Mármol de Paros

Encontradas en 1894 en el santuario de Apolo en Delfos (Grecia)

Museo de Delfos

Las dos estatuas se recuperaron en el santuario de Delfos con el pedestal original, donde todavía se lee, fragmentariamente, el nombre del escultor: Polimedes de Argos. Representan dos figuras masculinas atléticas, desnudas, de pie, con la pierna izquierda adelantada, en una posición que al principio sugería el movimiento pero que los escultores griegos utilizaron para las figuras en reposo. Los brazos, que caen verticales a lo largo del cuerpo, acaban con los puños cerrados. La tipología, que se llama por convención *kouros*, es decir, 'joven', surge en la escultura egipcia y se adoptó en época orientalizante en Grecia, donde durante todo el periodo arcaico fue una de las más utilizadas para las funciones votivas y funerarias. En un primer momento, a finales del siglo VII, se ensayó la dimensión colosal, pero pronto se redujeron a proporciones más próximas a las naturales, como en el caso de la pareja que nos ocupa.

La descripción anatómica, dibujada en una figura cúbica, sólida, es casi lineal, y destaca la poderosa musculatura, que se interpreta con errores anatómicos, pero con una resolución clara de los elementos considerados esenciales. La cabeza, con los ojos y la boca abiertos y destacados, se enriquece con dos mechones de pelo de forma triangular, que forman tirabuzones que caen sobre los hombros.

### 3. Templo de Hera I en Posidonia (Paestum)



24,52 x 54,27 m

Piedra calcárea

*In situ*

Templo de orden dórico

Es el primero de los grandes templos de la colonia griega del sur de Italia, Posidonia (la latina *Paestum*). Se trata de un edificio períptero, es decir, rodeado de una columnata en todos sus frentes, de 9 x 18 columnas. La celda o *naos* está dividida longitudinalmente en dos partes por una fila de siete columnas, repitiéndose una solución arcaica que se justificaba por la necesidad de usar soportes intermedios. Esta explicación es difícilmente aceptable para un edificio de datación avanzada como el que nos ocupa. La columnata central genera una tercera columna en la *pronaos*, y resulta, por lo tanto, una peculiar *pronaos tetrástila*. Las columnas interiores tienen el mismo diámetro que las del perímetro. La parte posterior del templo es una cámara cerrada al exterior y conectada sólo con la *naos*. Esta solución es bastante frecuente en la arquitectura griega occidental, donde no es corriente el uso del espacio simétrico en la *pronaos*, conocido con el nombre de *opistodomos*. Es el templo más antiguo construido en el *témenos* sur, uno de los dos que se localizan en el centro de la ciudad. Se cree que podría estar dedicado a Hera pero no se sabe con certeza.

El estilóbato, último peldaño del *crepidoma*, aguanta directamente las columnas, de proporciones cortas, coronadas por un capitel de equino muy redondeado y abierto. Las columnas son estriadas en arista viva y presentan un ensanchamiento (éntasis), para evitar la concavidad que muestran a la vista los elementos verticales. Las proporciones son esmeradamente comedidas y resueltas. El dintel entre columnas, el que separa los ejes de dos columnas contiguas, es regular, excepto en las fachadas cortas donde es más estrecha. La *naos* se dispone en el centro de la columnata perimétrica sin poner énfasis en la fachada, al contrario de lo que es habitual en la zona. Quedan en pie la

columnata exterior con el arquitrabe en todo el perímetro del templo, pero han desaparecido las paredes de la celda. Las modificaciones que sufrió el edificio, todavía en época antigua, afectaron sobre todo a las dos paredes cortas de la *naos*.

El templo, a pesar de ser de orden dórico, muestra algunos elementos decorativos poco habituales, como la media caña con corona de hojas cortadas en la base del equino de los capiteles. De hecho, es característico de la arquitectura griega de las colonias occidentales, muy conocida y conservada en época arcaica, la combinación de elementos sobre una estructuración dórica, fruto del conocimiento de muchos modelos de origen diferente. La presencia de jonios en estas regiones era importante y algunas de sus modas y gustos arquitectónicos y ornamentales se impusieron.

Queda en pie la columnata exterior con el arquitrabe en todo el perímetro del templo, pero han desaparecido las paredes de la celda. Las modificaciones que sufrió el edificio, aún en época antigua, afectaron sobre todo a las dos paredes cortas de la *naos*.

En el mismo *témenos* se construyó, a principios del siglo V, otro templo conocido con el nombre de "Templo de Hera II", que es una propuesta arquitectónica casi idéntica al templo de Zeus en Olimpia.

#### 4. Frontón de un templo de la Acrópolis de Atenas



Altura: 0,70 m; longitud total: 3,40 m (la zona derecha)

Piedra calcárea (*poros*)

Acrópolis de Atenas; Atenas, Museo de la Acrópolis

Es un fragmento de un alto relieve procedente de un templo de la Acrópolis de Atenas, destruida por los persas, como el resto de monumentos del santuario, a principios del siglo V. Corresponde a la vertiente izquierda de un frontón de un templo dórico construido en tiempos del tirano Pisístrato, como uno de los monumentos de la ciudad.

## 5. Templo de Afaia en Egina



13,77 x 28,81 m

Piedra calcárea (el templo) y mármol de Paros (las esculturas)

*In situ* el templo; las esculturas se conservan en la gliptoteca de Múnich

Afaia, una diosa local de la isla de Egina, tenía su santuario encima de una montaña que, hasta finales del siglo VI, debió ser de estructura muy sencilla. Precisamente una inscripción nos habla de la valla que debió definir el *témenos*, el altar y el marfil de la diosa, es decir, la antigua estatua de culto de Afaia. A finales del siglo VI, a raíz de un momento de especial prosperidad en los negocios comerciales de los habitantes de Egina, se decidió reconstruir el santuario y construir un edificio de entrada, unos propileos y un nuevo templo. El espacio era reducido y hubo que hacer un terraplén y, aún así, el templo hubo de disponerse transversalmente respecto al acceso. Este acceso, el edificio de entrada o propileos, no se conserva, pero podemos rehacer la estructura como porche doble según una tipología ya ensayada en otros casos, como en Atenas. Al templo se accede mediante un rampa que acentúa la fachada en oriente. Es de orden dórico, siguiendo los modelos peninsulares construidos durante la época arcaica, con seis columnas en los lados menores y doce en los largos; por lo tanto, era de proporciones bastante cortas. El núcleo del edificio, perfectamente centrado en relación con la columnata, se estructura en una *pronaos* con dos columnas entre las antas, una *naos* o celda y un espacio simétrico en la *pronaos* o *opistodomos*. En planta es, pues, una estructura ortodoxa o canónica, según la sistematización que se hizo en época helenística. La *naos* se subdivide en tres partes, la central resulta doble que las laterales mediante una doble columnata de dos plantas, con columnas, lógicamente, de diámetro inferior a las exteriores. Se creó de así una verdadera pantalla de columnas que flanqueaban la estatua de culto de la diosa. Una solución que se repetirá en edificios posteriores, como el templo de Zeus en Olimpia y el Partenón.

Podemos comprobar algunas correcciones para evitar las deformaciones ópticas propias de la arquitectura trilitica griega, como son el aumento del diámetro de las columnas de las esquinas y la inclinación de la columnata hacia el interior. Las proporciones del templo son elegantes, la altura modular de las columnas es considerable y el aspecto esbelto. Las metopas del friso dórico no se decoraron o fueron decoradas con un procedimiento diferente al relieve escultórico. Las esculturas de los frontones, realizadas con mármol de Paros, de grano muy fino, son uno de los conjuntos importantes del momento de transición entre finales del siglo VI y el inicio del V. El frontón occidental es arcaico, pero el otro es preclásico, de un taller de formación diferente, tal vez ático. El tema de los dos frontones es la guerra de Troya y la participación de héroes locales, Áyax y Telamón. Ambos eran presididos, en el centro mismo del frontón, por una impasible imagen de Atenea que no tiene ninguna intervención directa en las acciones. A cada lado se disponían grupos de estatuas de guerreros, de pleno relieve, trabajadas en todos sus detalles. Hay que destacar en el frontón occidental, al cual pertenece la figura del guerrero herido, el estudio de anatomía y las actitudes y posturas, muy esmeradas, de los cuerpos, que contrastan claramente con los rostros perfectamente inexpresivos. Actualmente, la restitución de los fragmentos conservados es difícil. Originalmente llevaban armas y aditamentos de bronce, hoy perdidos, lo que confunde la interpretación de los grupos.

El conjunto se puede considerar, en cierta manera, un testamento ecléctico de la época arcaica. En Egina, según las fuentes escritas, se había desarrollado una buena escuela de bronceístas, pero no tenemos más testimonio del trabajo del mármol que el templo de Afaia. Por eso se cree que las esculturas son obra de artesanos de otra procedencia.

Las esculturas de los frontones se descubrieron e identificaron en 1811, y las adquirió Luis I de Baviera poco después. Se restauraron de forma un poco original, por obra de Thordvaldsen, al gusto neoclásico. Se restituyeron a su estado original en el siglo XX.

## 6. Caballero "Rampin-Payne"



Altura total: 1,10 m (la cabeza: 27 cm)

Mármol local

Excavaciones de la Acrópolis de Atenas

Musée du Louvre, París (la cabeza); Museo de la Acrópolis, Atenas (el torso y el fragmento de caballo)

Esta escultura ecuestre se recuperó en dos fragmentos, la cabeza y el torso con partes del caballo, y en dos campañas de excavaciones separadas en el tiempo, a finales del siglo XIX. El señor Rampin, propietario de la cabeza, le dio nombre, pero se añadió el del investigador Payne, que consiguió relacionar el torso encontrado años más tarde con la cabeza Rampin.

El caballero muestra una sumaria descripción de la musculatura, de estructura triangular, geometrizada, que contrasta con el trabajo de los volúmenes del rostro y de la corona de cabello que lo rodea y enmarca. La exquisita manera de trabajar el cabello, la barba, las espléndidas orejas son más propias de la orfebrería o del marfil que de la escultura en mármol y, por lo tanto, un indicio que nos aproxima al modelo o a la formación del escultor. Desde el punto de vista formal, el caballero se ha relacionado con otras estatuas ofrecidas también a la Acrópolis de Atenas todavía durante la primera mitad del siglo VI, entre las cuales la más próxima es la llamada "*koré* del peplum". La estatua ecuestre es una tipología que fue más frecuente en época arcaica de lo que los restos completos conservados nos podrían hacer pensar. Sólo en la Acrópolis de Atenas se han podido rehacer idealmente, a partir de fragmentos, hasta ocho. Algunos autores han querido vincular esta estatua al lugar de representación política que el tirano Pisístrato tenía en la Acrópolis, y el caballero con uno de sus

dos hijos, hipótesis que a pesar de ser atrayente no se puede demostrar. En la cabeza se puede identificar la corona característica de los ganadores de los juegos, tal vez los píticos, que se celebraban en Delfos. Queda, pues, todavía incierto el sentido preciso de esta estatua, si es que tenía algún otro además de ser un bello objeto para ofrecer a la divinidad como exvoto. Hasta fechas muy avanzadas la cultura griega no conoce ni practica el retrato en sentido estricto, pero se utilizó a menudo una tipología escultórica genérica, como la del *kouros*, para representar a un ser humano concreto, simplemente añadiendo el nombre al pedestal, como en el grupo de "Cleobis y Bitón" o en el famoso Moscóforo o Rhombo de la Acrópolis. Por eso no hay que excluir las interpretaciones particulares con relación al caballero Rampin-Payne.

La obra pertenece al primer momento de desarrollo de los talleres áticos después de las reformas de Solón, ya en época de Pisístrato. Al lado de los nuevos edificios monumentales que se construyen en la Acrópolis, se empiezan a dedicar las esculturas, exvotos, *anathemata* monumentales. Entre las tipologías más usuales hay que mencionar las *korai*, abundantísimas, pero también la estatua ecuestre que parte de modelos provenientes probablemente de Samos.

## 7. Vasija François



Altura: 66 cm. Terracota pintada

Procedente de una tumba etrusca de Chiusi (descubierto por Alexandre François en 1884)

Museo Arqueológico de Florencia

La vasija François es una crátera de volutas, llamada así por su acabado superior de las dos asas en forma de volutas. Es una forma nueva que, como en tantos otros casos, resulta de trasladar a la cerámica vasos de bronce o de otros metales. Sus dimensiones son muy considerables, pero sobre todo lo es su decoración figurada. El conjunto de escenas que se representan en la superficie es extraordinario: se han contado hasta 270 figuras. La mayoría, además, van acompañadas de una inscripción que permite identificarlas sin ningún problema. En algún caso incluso se pone el nombre de un objeto que no admite ninguna confusión, como "fuente" o "altar".

La división en registros o frisos sucesivos nos lleva a identificar, de arriba abajo, las escenas siguientes: la caza del jabalí de Calidón, el retorno de Teseo a Atenas, carreras de carros y la lucha entre lápitas y centauros, en la zona del cuello. La franja o friso más amplio, entre las terminaciones de las asas, lo ocupan enteramente las bodas de Tetis y Peleo con la asistencia de todas las divinidades olímpicas. En las bandas inferiores aparecen: el episodio entre Aquiles y Troilo, el retorno de Hefesto al Olimpo, Áyax llevando el cuerpo muerto de Aquiles, la figura de Gorgona y Artemisa. La decoración se completa con desfiles de ciertos animales del repertorio orientalizante, y una singular y anecdótica lucha entre pigmeos y grullas. La iconografía, a base de yuxtaponer escenas de distinto origen, tiene la posibilidad de ser interpretada a partir de las referencias al ciclo troyano en los episodios previos al desarrollo del dra-

ma: las bodas que dan como fruto el nacimiento de Aquiles, el protagonista absoluto de la *Iliada*, además de episodios que explican las intervenciones de algunas divinidades en la lucha, como el de Aquiles y Troilo. También se debe recordar, sin embargo, que las bodas ocupan una parte muy importante de la vasija, hecho que ha provocado que algunos autores interpretaran esta pieza como un obsequio de bodas.

La pieza se ha trabajado con la técnica de las figuras negras y es obra de un pintor, Clitias, de extraordinaria capacidad. A Clitias se le puede atribuir otras obras, firmadas o no, que produjo en los talleres áticos, y siempre se manifestó como un excelente miniaturista, experto en la decoración de grandes y de pequeñas formas, pero con figuras o escenas numerosas repartidas en bandas sucesivas.

Algunas de las escenas muestran una cierta solemnidad, y son a veces muy vivas si las examinamos con detalle. Se pueden encontrar composiciones de gran categoría, como el grupo de Aquiles y Áyax. Con pocos recursos, los que admite la silueta negra, consigue poner de manifiesto la expresión de las emociones, en un repertorio que se limita a unas convenciones, como se puede observar en el grupo que acompaña Teseo de vuelta a Atenas.

Aunque actualmente el rico repertorio iconográfico de esta vasija nos puede hacer pensar que era una obra extraordinaria, tenemos indicios de que su interés está, sobre todo, en el hecho de que resume el grueso del repertorio iconográfico de la etapa anterior. En efecto, no parece que se encuentren muchas aportaciones iconográficas. Clitias pertenece a la generación de pintores que trabajaron entre el 570-550 a. de C. en Atenas, en un momento en que los talleres habían acogido artesanos corintios que les habían enseñado técnicas e iconografías, entre las que se encuentra la vasija François.

## 8. Ánfora de Exequias



Formaba parte del ajuar funerario de una tumba etrusca de Vulcano

Altura: 61 cm

Museo Gregoriano Etrusco, Vaticano

Se trata de una ánfora tipo *belly* (panzuda), una creación de Exequias en su faceta de ceramista, en la que sobresalió tanto como en la de pintor.

Exequias se formó en los talleres áticos, quizás cerca del ceramista y pintor Nearcos, con quien se confunde sobre todo en la primera etapa del discípulo. Ambos compartieron la capacidad de trabajar las piezas y al mismo tiempo de decorarlas, por lo que la adaptación entre forma y ornamentación es siempre magnífica. Exequias pintó, y firmó como pintor, piezas realizadas por otros ceramistas. La que nos ocupa está firmada como pintor y como ceramista con la fórmula habitual: "Exequias me hizo y me pintó". Para el ánfora *belly*, de perfil continuo que no se rompe a la altura del cuello, inventó la solución de dejar todas las paredes en negro y reservar un verdadero "cuadro" central entre las asas en cada uno de los dos lados. En la fotografía vemos una de las dos composiciones figuradas donde se representan a dos personajes masculinos, dos guerreros, en un momento de reposo. Las figuras, que corresponden a Aquiles y Áyax, se sientan sobre un simple elemento en forma de paralelepípedo negro, inclinadas hacia una mesa, también de forma muy simple, sobre la cual mueven los dados. Los dos cuerpos, en la inclinación y en la posición de las piernas, una avanzada y la otra hacia atrás, y las lanzas generan una serie de triángulos que se compensan finalmente con la verticalidad de los escudos que flanquean y cierran la composición.

En el otro lado, también entre las asas, se representa un momento cotidiano, íntimo, pero que se convierte en heroico por sus protagonistas: el retorno o partida de Dióscuros, Cástor y Pólux.

El virtuosismo de la resolución con el punzón de los detalles interiores de las figuras, como los mantos, con decoración geométrica y floral nos demuestran el gran oficio de Exequias. Pero hay que destacar especialmente la trascendencia de su obra en los talleres áticos. El repertorio iconográfico que él renovó, o que supo interpretar de una manera nueva, está presente en la obra de muchos talleres áticos de estos veinte años de la segunda mitad del siglo VI. Las fuentes antiguas mencionan a un solo ceramista de época arcaica, y naturalmente es Exequias. De él nos dicen que supo encontrar la gravedad, la monumentalidad, la tensión temática, aspectos que en buena medida podemos ver anunciados en la obra de Nearcos.

## 9. La ciudad de Mileto



Mileto fue destruida por los persas en el año 494 a. de C. y reconstruida totalmente en un terreno parcialmente virgen, seguramente hacia el 475 a. de C. Sobre una península que domina el mar con dos puertos naturales, el del teatro y el de los leones, se impuso un esquema ortogonal riguroso. Se diferenciaron tres zonas de habitación: la del lado sur, la más importante, en la zona más baja; y las otras dos en el lado norte, articuladas en un sector en forma de ele. Este sector, de importancia vital para las comunicaciones internas y el funcionamiento de la ciudad, enlazaba los dos puertos y se reservó para construir diversos espacios y edificios públicos, como el ágora, los mercados y las salas de reunión, entre otros. La topografía fijó la ubicación del teatro en una pendiente que se precipita hacia uno de los dos puertos. Todo el conjunto fue rodeado y cerrado por un recinto de murallas de recorrido tortuoso, en forma de cremallera.

El esquema es simple, claro y lógico, y es fruto, por lo tanto, de una larga etapa de reflexiones y experimentaciones que no siempre podemos seguir bien con las noticias y los restos conservados. Aún así, Mileto era el lugar adecuado para ejemplarizar las tendencias y preocupaciones urbanísticas del mundo arcaico tardío y del primer clasicismo, que debieron de interesar a los filósofos milesios del siglo VI. Es la primera aplicación sistemática, racional y funcional del llamado "plan hipodámico", aunque sabemos que Hipódamo de Mileto no fue el autor, aunque pudo participar. Los habitantes de Mileto, que quedaron dispersados por todo el mundo griego después del exilio y el enorme castigo que les infligieron los persas, consiguieron reagruparse y ya en el año 479 se tienen noticias. Entraron en la liga de Delos, la que agrupaba las ciudades griegas en la defensa contra los persas, con una modesta contribución. En una fecha en torno al 475 se cree que los milesios estaban en situación de poder ordenar y planificar su nueva ciudad. Se hizo sólo el esquema, que con el tiempo se

fue llenando, construyendo. Hasta la época helenística no se realizaron los grandes conjuntos arquitectónicos del centro monumental que todavía hoy podemos analizar: el ágora, el *bouleuterion*, los mercados.

Heródoto, en sus *Historias*, VI, 18-22, es quien mejor nos explica el drama que sufrió la ciudad de Mileto y que provocó una terrible impresión en el conjunto de las polis griegas. Él nos explica la anécdota de la prohibición en Atenas de representar por segunda vez un drama del poeta Frínico sobre la caída de Mileto.

## 10. Templo de Zeus en Olimpia



27,68 x 64,12 m

Caliza, el templo; mármol de Paros, las esculturas

*In situ* y en el Museo de Olimpia

La construcción del primer templo dedicado a Zeus en el santuario panhelénico de Olimpia se decidió en circunstancias que no se conocen con precisión, porque las fuentes nos dan informaciones incompletas o contradictorias. La categoría de la obra y el mármol de Paros, que hubo que trasladar desde la isla hasta Olimpia, comportaban una financiación importante. Parece que buena parte de los fondos que se utilizaron para esta gran obra se obtuvieron de la victoria de Élide sobre un grupo de ciudades aliadas con Pisa, que le disputaban el control del santuario. El arquitecto elegido fue Libón de Élide. El templo, el de estilo dórico más grande construido en el Peloponeso, repite un esquema que ya se había experimentado en época arcaica tardía y, en concreto, en el templo de Afaia en Egina. En efecto, presenta la estructura de *pronaos*, *naos* y *opistodomos*, con doble columnata de doble planta interior en la *naos*, como marco para la estatua de culto, obra de Fidias, que no se instaló hasta el 430.

Aunque sólo se conserva la plataforma y los fragmentos constructivos, podemos asegurar que se utilizaron algunas correcciones ópticas en los elementos verticales, como la inclinación de las columnas de los lados largos hacia el interior.

El edificio se construyó con piedra calcárea local, revestida de una fina capa de estuco blanco que simulaba el mármol. Se ha comprobado la policromía de algunos detalles de la arquitectura, como el azul-negro en los elementos verticales del entablamento y el rojo en las horizontales.

La escultura del templo tiene un enorme interés por las innovaciones que presenta, por el grado de coherencia estilística y porque es de calidad extraordinaria. Para realizarla se eligió el mármol más fino, lo que permitía el trabajo escultórico más logrado: el de la isla de Paros. El proyecto iconográfico se desarrollaba en las esculturas de los dos frontones y la serie de doce metopa de la *pronaos* y el *opistodomos*, es decir, en el interior de la columnata. Las metopa exteriores se dejaron sin decorar.

En las dos series de seis metopas se representaron, por primera vez dentro de la cultura griega, los doce trabajos del héroe Heracles, un ciclo que, como tal, fue frecuente en la historia del arte a partir precisamente de este modelo. Muestran composiciones de dos figuras, Heracles y el ser, o bien Heracles en una situación o luchando contra una bestia y, a veces, con alguna divinidad que lo protege, como Atenea. En los dos frontones se desarrolla un proyecto complejo, muy meditado y rigurosamente dirigido, resuelto con una memorable unidad de estilo y de ejecución. Es la obra que explica y da sentido a lo que años más tarde se hará en el Partenón. En el frontón oriental, Zeus, de dimensiones mayores, preside un acontecimiento fundacional del santuario de Olimpia: el momento previo al inicio de la competición entre Enómano y Peloponeso para determinar si el segundo obtenía la mano de la hija de Enómano. La historia, de gran truculencia, tiene muchas interpretaciones y lecturas sutiles, perfectamente previstas por quien ordenó las esculturas del frontón. La relación entre las carreras de carros de los dos personajes y las que se celebraban en Olimpia es evidente, porque son el origen mítico. También el juramento que hicieron –y después rompieron– a Zeus antes de empezar era el que todos los participantes de los juegos estaban obligados a pronunciar.

El frontón occidental despliega una acción frenética: la lucha que enfrenta a los centauros y a los hombres que intentan salvar a sus mujeres del ataque de los primeros. Es un episodio, en versión local, de la centauromaquia, concretamente los acontecimientos a raíz de la boda de Piritoo y Deidamia. Preside la lucha, invisible e impasible con el brazo levantado, el hijo de Zeus, Apolo. Una representación, en definitiva, fruto de la reflexión y con connotaciones locales, panhelénicas, e incluso con alusiones a las luchas recientes contra los persas parecidos a los centauros por su barbarie.

Las esculturas de los frontones presentan figuras trabajadas individualmente o en grupo, y siempre se dejó sin trabajar la parte posterior o incluso se vació para aligerar el peso. Se observa una tendencia hacia la representación naturalista de las figuras, un análisis y una descripción anatómica precisas, un magnífico estudio de los efectos del movimiento y del paso de los años en el cuerpo humano, pero también un gusto para sugerir los estados del alma. Hasta

la época helenística no volvemos a encontrar en el arte griego un conjunto similar, una actitud parecida de interés por la caracterización, por aquello que es individual, a la que observamos en el templo de Zeus en Olimpia.

## 11. Auriga de Delfos



Altura total: 1,80 m

Bronce

Santuario panhelénico de Apolo en Delfos

Museo de Delfos

Comienzo de la época clásica

Esta obra es una de los pocos originales que nos ha llegado del mundo griego en bronce, que, como sabemos, a lo largo del siglo V a. de C. es el material preferido para la escultura. Su estado de conservación es excelente, ya que sólo le falta el brazo derecho.

El auriga es el único resto de un grupo escultórico ofrecido posiblemente para celebrar una victoria en los juegos píticos; el fragmento del pedestal ha permitido plantear diferentes hipótesis sobre el nombre del ofertante. El grupo estaba formado por el auriga sosteniendo las riendas de la cuadriga, los cuatro caballos, un guerrero detrás de él –que podría ser el ofertante– y un mozo de cuadra. La escultura está fundida en piezas separadas –falda, torso, cabeza y extremidades– y soldadas posteriormente, como suele pasar a menudo en estas obras de gran volumen. Los ojos son incrustaciones de vidrio de color y todavía quedan restos de plata de la diadema y de cobre en los labios, elementos que conferirían una mayor riqueza cromática.

Su postura es absolutamente rígida. De pie, con los pies separados de manera natural, la anatomía de las piernas desaparece bajo los pliegues del *khiton* –vestido largo similar a la túnica romana. El torso y la cabeza están ligeramente

girados hacia la derecha. El naturalismo de esta pieza está todavía muy contenido, circunstancia que caracteriza los primeros tiempos del clasicismo, como también la gravedad inexpresiva del rostro o la falta de acción. La aportación más significativa es la concepción del cuerpo humano como una estructura unitaria y coherente, creíble incluso bajo los vestidos.

## 12. Guerreros de Riace: guerrero A



Altura total: 2 m

Bronce

Encontrado en el mar cerca de Riace Marina

Museo de Reggio Calabria

Los llamados "bronces de Riace" son dos estatuas de bronce de dimensiones mayores que la natural que se recuperaron en 1972, de manera fortuita, en el mar, cerca del pueblo de Riace, en el sur de Italia. Las excavaciones realizadas años más tarde no consiguieron encontrar ningún elemento que permitiera adivinar un contexto arqueológico claro. Parece que las tiraron al mar desde un barco a causa del mal tiempo y de la necesidad de aligerar peso. Los restos del barco, si es que llegó a naufragar, no se han encontrado en toda el área prospectada. Las estatuas viajaban posiblemente desde Grecia hacia Roma, como parte del botín obtenido en las campañas victoriosas de los ejércitos romanos sobre los reinos helenísticos. Las fuentes escritas nos documentan con detalle estos hechos y su frecuencia a lo largo de los siglos II y aún parte del I a. de C.. No sabemos de dónde procedían, aunque posiblemente formaban parte de un grupo escultórico ofrecido a un santuario griego. Durante un cierto tiempo se dudó sobre la datación de los bronce, pero actualmente hay acuerdo en atribuirlos a mediados del siglo V.

La atenta restauración a que se sometieron las esculturas ha permitido conocer algunos detalles técnicos y de conservación de las piezas. El guerrero A tiene soldadas al cuerpo las piezas de cobre que representan los pezones y los labios, mientras que los dientes están hechos de plata. Las pestañas son también añadidas y la preparación de los ojos, que no es de simple pasta de vidrio, da una

expresividad particularmente intensa a su rostro. La minuciosa descripción anatómica es muy notable y la gran plasticidad del pelo y la barba manifiestan el dominio del oficio del artífice.

La categoría de la estatua ha hecho pensar a muchos estudiosos que el autor podría ser el escultor Fidias, una hipótesis que no tiene ningún fundamento sólido. Nadie duda, sin embargo, de que la obra es fruto del mismo ambiente artístico en el que Fidias se formó y realizó sus primeras grandes obras.

Las dimensiones, la actitud, la desnudez heroica de la estatua hacen pensar en una divinidad o en un héroe, aunque se le llama genéricamente "guerrero" porque lleva armas. Los dos "guerreros" seguramente formaban parte de un conjunto escultórico, aunque no son obra del mismo artista, y posiblemente de uno de los exvotos ofrecidos a los santuarios griegos para conmemorar las victorias griegas sobre los persas.

### 13. Discóbolo



Copia romana de mármol (original en bronce de c. 450 a. de C.)

Musée du Louvre, París

Es una de las numerosas copias o versiones que se hicieron en época romana de la estatua atlética del lanzador de disco o Discóbolo, del escultor Mirón. Mirón era un bronceista ático que trabajó en la primera mitad del siglo V, en época preclásica. Las fuentes escritas nos dan el catálogo de su obra, entre la que destaca sobre todo la estatua de una vaca que hizo para la Acrópolis de Atenas, un ejemplo significativo de estatuaria animalística griega. La vaca de Mirón mereció muchas alabanzas en época antigua, según los numerosos poemas conservados que la toman como referencia y motivo. Las fuentes también mencionan el Discóbolo, como muestra de escultura atlética que Mirón practicó, e incluso nos la describen y hacen valoraciones.

A principios del siglo XVI se descubrió en Roma un torso que correspondía, como se supo a partir del siglo XVIII, a una copia del Discóbolo de Mirón. Este torso se convirtió en un tema importante en el análisis de los modelos clásicos y en la reinterpretación que hacían los artistas del quinientos, como GiulioPippiy Miguel Ángel, que lo utilizaron a menudo. A partir del análisis de las fuentes escritas antiguas y de las obras conservadas, desde el siglo XVIII se empezó a poder identificar y atribuir algunas a los nombres, a los autores que estas fuentes comentaban. Así se pudo comprobar que existían diferentes versiones a partir de un original, el Discóbolo de Mirón, entre las que estaba el torso mencionado. La copia que se cree más fiel al original es la que se conserva actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Roma. A partir de estas reproducciones se puede comprobar que la escultura tenía un punto de vista óptimo desde el lado derecho, donde se puede apreciar una esmerada composición a partir de triángulos que demuestra un buen estudio previo. La

descripción anatómica precisa contrasta con la falta de expresividad del rostro. En todas las copias de esculturas griegas realizadas en época romana lo que varía más de una a la otra es siempre la cabeza, pero en todos los "discóbolos" es patente esta falta de expresividad, que es un reproche que las fuentes escritas hacen a Mirón.

Plinio, *Historia Natural*, 34, 55. (s. I d. de C.): "Parece que Mirón fue el primero en aumentar la representación de la realidad. Utilizó más esquemas compositivos en su arte que Policleto, y tenía un sistema más complejo de simetría que aquél. A pesar de todo, él, que tuvo mucho cuidado en las formas de los cuerpos, no fue capaz de expresar los sentimientos del alma".

## 14. Crátera del "pintor de las Nióbidas"



Altura: 54 cm

Procedente del ajuar de una tumba etrusca de Orvieto

Musée du Louvre, París

Esta crátera de cáliz se atribuye al conocido con el nombre de "pintor de las Nióbidas" y se encontró en una tumba etrusca de Orvieto. De hecho, el intenso contacto comercial de Etruria con Ática hace que esta zona de Italia haya proporcionado gran parte de los mejores ejemplares de cerámica de aquella procedencia. También por este motivo, la pintura etrusca estará muy influida por los progresos del mundo griego.

La vasija es un magnífico ejemplar de la técnica de figuras rojas, técnica que encontramos desde la segunda mitad del siglo VI a. de C. y que en este momento ya se ha impuesto. La cara principal presenta un tema bastante discutido, y que Robertson identifica con Teseo y Piritoo en el Hades. Teseo es la figura echada en la parte baja de la escena, mientras que en un nivel superior encontramos a Piritoo sentado –que será abandonado en el Hades– y, arriba de todo, a Heracles, que ha venido a rescatar a Teseo acompañado por Atenea; el resto sería héroes muertos. La otra cara nos muestra una escena de castigo divino, la muerte de los Nióbidas, hombres y mujeres, que dan nombre al maestro, a manos de Apolo y Artemisa como venganza de Leto.

Técnicamente estas dos representaciones muestran un esmerado tratamiento de la figura humana, todavía con más peso del dibujo que de la pintura, pero sobre todo destaca porque no compone la escena llenando todo el registro con las figuras alineadas sobre un mismo plano, una constante que vemos en la cerámica hasta este momento, y en vez de eso nos muestra las figuras dise-

minadas en el espacio de este registro, superponiéndolas en diferentes niveles, como si viéramos la escena desde un punto de vista elevado, en lugar de frontalmente. Esta perspectiva aérea es uno de los avances importantes de la pintura griega del siglo V a. de C..

## 15. Partenón



30,88 x 69,50 m sobre el estilóbato; 10,43 m, altura de una columna

Mármol del Pentélico

Atenas

Orden dórico

Las obras del proyecto de Pericles empezaron por la construcción de lo que conocemos desde la Antigüedad con el nombre de "Partenón". El edificio tenía un precedente, de estructura muy similar, ya que se levanta sobre los restos de uno anterior que seguramente no se acabó nunca de construir: el Prepartenón. Ambos se organizan en *pronaos*, *naos* dividido longitudinalmente en tres por una doble columnata de doble planta, y una habitación en la parte posterior, como *opistodomos*, pero con cuatro columnas dispuestas en el medio. El Partenón se hizo más ancho pero más corto que el Prepartenón, y la columnata del interior de la *naosse* cerraba en la parte posterior, en forma de U. Estas transformaciones están relacionadas directamente con la función que tuvo desde su planificación: albergar la estatua colosal de Atenea realizada por Fidias. En efecto, el pedestal para encajar la estatua es el centro geométrico del edificio y se sitúa dentro de la pantalla de columnas de doble planta que enmarcaban originariamente la estatua. El edificio resultó, por la ampliación, un octástilo de 17 columnas en los lados largos. Hay que tener presente que el Partenón no era un templo en sentido estricto, ya que no tenía altar y la estatua que contenía no era de culto. A pesar de ser construido según las modas y fórmulas del orden dórico, muestra una particularidad que anuncia una práctica habitual a partir de estos momentos: la introducción de columnas jónicas en el interior, concretamente en el espacio posterior o *opistodomos*. La *naos*, de una gran amplitud, cinco veces la medida del umbral intercolumnar, y el hecho de que los muros estén muy cerca de la columnata, creando un peristilo muy estrecho, son soluciones que tienen directamente relación con la función primordial ya

señalada: exponer en un marco monumental, pero al mismo tiempo guardar, cerrar y proteger la estatua. El núcleo del edificio está sobrealzado dos peldaños respecto del pavimento del peristilo.

Se utilizaron los recursos de correcciones ópticas que se habían practicado y experimentado en la arquitectura arcaica y preclásica: se impuso una ligera curvación en los elementos horizontales del basamento, y este movimiento se reflejó en el arquitrabe y el friso, para evitar el efecto de hundimiento central que producen las líneas estrictamente horizontales; se observa también que las columnas tienen un ligero éntasis, y hay una ligera inclinación de los elementos verticales hacia el interior: la columnata y los muros de la *naos*; Ictino escribió un tratado sobre el edificio, donde debió de hablar del cálculo de las proporciones y del tema de la simetría en arquitectura, que él aplicó al Partenón.

El exterior del edificio fue suntuosamente decorado para acentuar todavía más la función de gran caja de la joya de la Atenea Partenos.

Se decidió, excepcionalmente, decorar las 92 metopas del exterior. Los dos frontones, con unas cincuenta esculturas de dimensiones mayores que lo natural, y el friso de 160 m por un metro de altura en la parte superior de los muros exteriores del núcleo del edificio completaban la decoración escultórica. Las fuentes escritas antiguas no se refieren nunca a las esculturas arquitectónicas, y este caso no es una excepción. Sólo Pausanias en su viaje a Grecia menciona de paso los temas que decoran los frontones. El edificio y sus esculturas han conocido momentos delicados con respecto a la supervivencia. La expoliación francesa en el siglo XVIII y la inglesa en el XIX representaron el traslado a museos europeos, donde todavía hoy se pueden contemplar (los "mármoles Elgin", nombre con que son conocidos los que Lord Elgin llevó al Museo Británico).

El orden natural de las obras escultóricas realizadas empezó por las metopas, siguió con el friso y acabó con los dos frontones. Este orden, vinculado al sistema de construcción habitual, nos permite contemplar y analizar las transformaciones en los talleres que trabajaban en esta obra monumental. La coincidencia entre temas y detalles iconográficos concretos con la decoración de la estatua que estaba realizando Fidias para poner dentro del Partenón hizo pensar que el escultor ático debió ser al responsable de la dirección y la coordinación, y, por lo tanto, de la obra escultórica del templo. No tenemos ninguna noticia explícita en este sentido.

La iconografía expone en el conjunto de las metopas las luchas contra centauros, amazonas y gigantes, junto con los episodios de la guerra de Troya. El friso se reservó para una larga y compleja procesión de los grupos representativos de los ciudadanos de Atenas y de sus actividades económicas y artesanales, que rinden homenaje a su diosa protectora en presencia de las doce divinidades olímpicas. Probablemente es una estilización de las ceremonias que tenían

lugar con motivo de las festividades panatenaicas, instituidas por Pisístrato y renovadas por Pericles. La presencia de figuras de divinidades y seres humanos participando en un episodio que no es, ni pretende ser, histórico es una solución característica en la cultura artística griega. Los dos frontones, parcialmente conservados ordenan grupos y figuras aisladas, hasta 50, de divinidades mayores y menores y personificaciones, en torno a dos hechos relacionados con la ciudad y Atenea: el nacimiento de la diosa de su padre Zeus (oriental) y el prodigio del olivo que otorgó a Atenea, en competición con Poseidón, la tutela de la ciudad de Atenas. El proyecto, de una enorme coherencia, pone énfasis en la diosa Atenea, en relación particular con la ciudad de Atenas que le rinde homenaje, con un fondo que se cierne sobre el conjunto y que se expresa en la realización de las metopas y los relieves de la estatua, y que no es más que una clara alusión a la victoria de los atenienses sobre sus enemigos, los persas, gracias a la ayuda de la diosa militar Atenea, por medio de los enfrentamientos míticos con centauros, gigantes, amazonas y troyanos.

Todo confluye hacia la fachada oriental: el nacimiento de Atenea (frontón), Atenea casi presidiendo las divinidades olímpicas (friso) y la estatua de la diosa en el interior.

El friso es, sin duda, el que presenta una más clara unidad de estilo de todo el conjunto de esculturas. Algunas de las losas que lo forman fueron trabajadas en el taller y otros *in situ*. Encontramos las cabalgatas de los jóvenes jinetes de la nobleza ática, los portadores de ofrendas en procesión indefinida; todos, sin embargo, sometidos a un principio de idealización que no admite ninguna caracterización. Se creó un tipo humano de una belleza canónica que se repite indefinidamente. En los frontones podemos detectar, a pesar del pésimo estado de conservación, una variedad de propuestas en las diferentes figuras aisladas o en los grandes relieves con figuras, que son vías expresivas abiertas que se continuarán a finales del siglo V y ya en el IV a. de C. Las obras se acabaron en el año 432, pero en el 438, antes de instalar la cubierta y las esculturas de los frontones, se instaló e inauguró solemnemente la estatua.

## 16. Acrópolis de Atenas



### Mármol del Pentélico

La ordenación de la Acrópolis de Atenas en sus rasgos esenciales, todavía conservados, responde a las obras arquitectónicas realizadas durante la segunda mitad del siglo V. Los exvotos, la escultura, perdida o dispersa, se puede restituir en parte gracias al testimonio de Pausanias que nos relata con detalle lo que lo pudo ver, ya en el siglo II d. de C. Se pueden diferenciar en el conjunto dos grupos de edificios: el que corresponde al proyecto de Pericles y el que se planificó antes o después de su desaparición. Entre los primeros, además de lo que constituía el núcleo del proyecto, el Partenón, cabe mencionar el conjunto monumental de entrada en el santuario: los Propileos. Los otros templos, el de Atenea Niké y el Erecteión, fueron defendidos y dirigidos por el grupo conservador de Atenas. El primero ya se había aprobado antes de Pericles y parece que él impidió que se llevara a cabo. El Erecteión es la última gran empresa constructiva de la Acrópolis clásica.

Los Propileos se iniciaron tras acabarse el Partenón y eran obra de los mismos talleres, por la semejanza de las soluciones constructivas. El arquitecto fue Mnesicles. La estructura responde a una tipología tradicional, el porche doble, pero en este caso tienen diferente profundidad y se sitúan a diferente nivel por la pendiente de la llegada a la Acrópolis. Esta estructura doble se manifiesta también en los volúmenes exteriores. Las dos fachadas se resuelven siguiendo las modas arquitectónicas de los templos, con seis columnas dóricas que separan los intercolumnios centrales para dar paso a la vía de acceso. Los porches interiores se cubrían suntuosamente con un techo de mármol casetonado, y el camino era flanqueado por una columnata de orden jónico. Fue la obra más compleja y de coste más elevado, tal como nos consta por las cuentas que se conservan en inscripciones. A cada lado, a la altura de la fachada del cuerpo central, se dispusieron dos laterales que cerraban en forma de U. Por condicionamientos previos, como la existencia de áreas sagradas en el lado norte, los dos edificios no son simétricos, aunque presentan una fachada que sí lo es. Lo

que se dispuso en el lado sur se conocía desde el principio por "pinacoteca", ya que se pensó y construyó para cumplir la función de guardar y exponer pinturas prestigiosas, como algunas de Polignoto.

Sobre el antiguo bastión micénico había un pequeño *témenos* consagrado a Atenea Niké. El proyecto de construcción de un templo, realizado por Calícrates y aprobado antes del inicio de las obras de Pericles, parece que se paralizó. En todo caso, no se construyó hasta el año 421. La estructura del templete se define por una *naos* cuadrada con porche de cuatro columnas jónicas en dos de las fachadas, es decir, que es *anfipróstilo* y *tetrástilo*. El templete estaba decorado generosamente; tenía un friso continuo con representaciones de luchas. De los frontones, también decorados, no queda casi nada. Se conservan, en cambio, los relieves del alféizar del templo de Atenea Niké. La novedad destacable es el uso del orden jónico en la Acrópolis de Atenas, una moda que se impondrá también con el Erecteión, en el que seguramente participaron los mismos equipos de artesanos.

Lo que conocemos para Erecteión es un santuario de una enorme complejidad, construido en parte sobre el antiguo templo de Atenea, el templo que contenía la estatua de culto de la diosa pero que cobijaba también otros cultos, y otras referencias míticas e históricas de la ciudad. Las obras se iniciaron durante la tregua de las guerras del Peloponeso, entre los años 421 y 414, se interrumpieron y retomaron en una segunda fase, entre los años 409 y 406. Tenemos testimonios epigráficos de la contabilidad de las obras de esta última fase. El edificio es un complejo poco natural de varios cuerpos situados a diferente altura, respetando la orografía y los antecedentes y condicionamientos culturales del *témenos*. Así, un cuerpo rectangular con la fachada jónica hexástila en levante era el verdadero templo de Atenea. Un muro de fondo lo separa del otro cuerpo, situado en un nivel inferior de tres metros, que se abre con una fachada en poniente y proyecta, en norte y sur, dos pórticos de medidas, estructura y situación diferentes. La fachada occidental se resuelve con un zócalo alto sobrepasado por una pseudocolumnata también jónica de cuatro medias columnas en el exterior, que se convierten en pilares en el interior. El pórtico norte se sitúa en la cota inferior del santuario, 3,24 m por debajo del pórtico sur. Las columnas también jónicas del pórtico norte se diferencian de los soportes del pequeño y ligero pórtico sur, conocido por "el de los cariátides" porque siguiendo una moda jónica se usaron figuras femeninas como soporte, en lugar de las columnas.

Los espacios interiores, por lo tanto, reflejan esta tortuosa orografía y se comunican por escaleras. Nada es racional ni simétrico, de aquí que algunos autores hayan querido pensar en un edificio inacabado o modificado en el proceso de construcción. Conocemos la riquísima ornamentación que lo cubría sobre todo por las informaciones epigráficas, porque se ha conservado muy mal. Se utilizó la pasta de vidrio y tiras metálicas incrustadas para enriquecer los capiteles, y el friso continuo que rodeaba el templo se resolvía con un fondo de

pedra negra procedente de Eleusis, sobre la que se enganchaban con garras las figuras recortadas en mármol. Era, y lo debió de parecer, el relicario suntuoso de la ciudad de Atenas.

## 17. Relieves del alféizar del templo de Atenea Niké, de Atenas



Altura del relieve: 1,40 m

mármol

Museo de la Acrópolis. Templo de Atenea Niké

Atenas

Estilo rico

Esta serie de relieves proviene del templo de Atenea Niké, obra de Calícrates. Este templo jónico está situado en el contrafuerte sur del acceso a la Acrópolis de Atenas, en una especie de baluarte delante de los propileos. Fue construido hacia el 420 a. de C. y es excepcional entre otros motivos por el friso que lo rodea, uno de los pocos ejemplos de narración histórica –la batalla de Maratón– dentro del mundo griego. La situación del templo hace pensar que desde el principio debió tener una protección que cerrara los lados sur, oeste y norte. Aunque el proyecto inicial no incluía la balaustrada, donde se colocaron estos relieves, se construirá inmediatamente después de la edificación del templo.

La iconografía de estos relieves es bastante sencilla. A los tres lados se repite el mismo tema, Atenea sentada –se conservan dos– acompañada por *nikaias* en posturas distintas. Las diferencias estilísticas varían profundamente de unos relieves a otros, de manera tal que se han llegado a identificar hasta seis escultores diferentes. Así, mientras la *niké* que acompaña a un toro tiene un cierto parecido a la Némesis de Agorácrito (anterior al año 431 a. de C., y

conocido por copias romanas), sobre todo en el tratamiento de los pliegues, la más famosa, la *niké* atándose la sandalia, nos sitúa dentro de un trabajo escultórico absolutamente diferente.

Esta *niké* nos muestra un trabajo de finales del siglo V a. de C.; para el vestido se usa la técnica de lo que llamamos "trapos mojados", en la que la ropa adherida al cuerpo nos deja recorrer las formas como si el tejido fuera un velo delgado y transparente. La posición de la figura, absolutamente inestable, se ve destacada por este trabajo de los vestidos, y la unión de los dos elementos da un cierto dinamismo, un cierto movimiento circular, que alejan a esta *niké* de los planteamientos más convencionales del resto, más próximo al trabajo de Agorácrito.

## 18. Doríforo



Copia romana de mármol; original de c. 450 - 440 a. de C.

Museo Nacional de Nápoles

Es una de las muchas copias y versiones que se hicieron en época romana a partir de un bronce original de Policleto. Dan fe de la fama de esta obra en la Antigüedad las abundantes copias, pero también los comentarios realizados en las fuentes escritas. De manera particular hay que recordar a Plinio, que nos transmite una supuesta frase de Lisipo, según la cual los maestros de este último eran la naturaleza y el Doríforo de Policleto.

A pesar de la frecuencia con que está mencionado, parece que los autores latinos se limitaron a transcribir sus lecturas sin un convencimiento excesivo de los valores que éstas atribuían a Policleto. Así, se le reprocha la reiteración temática, sin poner de relieve aquello que de experimentación y reflexión sobre un mismo tipo podía haber por parte del escultor peloponésico y su entorno.

Nadie duda de que lo más relevante de su aportación fue el tratado o canon, en el que debió resumir una larga e intensa preocupación de los talleres de bronceístas del Peloponeso, de donde él provenía, sobre el tema de la simetría en escultura, sobre la conmensurabilidad de las partes. Hay también acuerdo en aceptar que el Doríforo podría coincidir con la estatua llamada "Canon". Los esfuerzos por descubrir las relaciones y proporciones a partir de las copias del Doríforo no han dado lugar a ningún resultado de interés. De todas maneras, la relación entre la cabeza y el cuerpo observable en el Doríforo se mantendrá sobre todo en la tradición clásica como modelo y referente hasta Lisipo, que renovará el sistema de proporciones alargando el cuerpo de las figuras en relación con las dimensiones de la cabeza.

El Doríforo es una estatua de tema atlético, un encargo característico de una clientela aristocrática para ofrecer a los santuarios. A pesar de seguir una tradición ya bien arraigada, en el Doríforo encontramos una solución espléndida para las figuras de pie en reposo. Se trata de representarlas con una pierna que soporta todo el peso del cuerpo, mientras que la otra sólo toca en el suelo con la punta del pie y flexiona la rodilla retirándose hacia atrás. Esta descompensación genera una tensión que se traslada a todo el cuerpo de la estatua y que se compensa con ligeras inclinaciones al nivel de la pelvis y de los hombros. Aquello que resulta nuevo es la perfecta y coherente construcción del cuerpo, en el que las articulaciones se dibujan y describen rigurosamente.

## 19. Teatro de Epidauro



Teatro de Epidauro

Diámetro total: 135 m

Epidauro

Época helenística

Uno de los emblemas del santuario de Epidauro es su teatro. Construido por Policleto el Joven, acabará siendo la obra canónica en la que se reflejará el resto de teatros conservados, prácticamente todos de época helenística. Este teatro, de hecho, es el resultado de una lenta evolución, desde obras como el primitivo teatro de Dionisio en Atenas, que se concentra fundamentalmente entre los años 450 y 300, coincidiendo con el momento culminante de las representaciones teatrales y musicales.

La estructura tiene su origen en las danzas en honor a Dionisio, danzas circulares que necesitaban un espacio circular con un altar en el centro. De hecho, la estructura de la *orchestra* en Epidauro todavía es circular y conserva el altar central. Con el fin de que quepa el auditorio se servirán de la pendiente de las colinas, las cuales, con una inclinación adecuada, hacían perfectamente las funciones de cávea. En Epidauro este auditorio *-theatron-* tiene dos niveles, y el cuidado en la precisión acústica hizo que cada nivel tuviera una inclinación diferente, con la parte superior un poco más vertical. La separación entre un nivel y otro la marca un pasadizo o *diathoma*, mientras que la comunicación entre las partes alta y baja de cada nivel se hace mediante doce escaleras radiales que en el nivel superior son veinticuatro. Las filas de asientos estaban perfectamente trabajadas con el fin de dar la máxima comodidad, aunque sólo la fila preferente, abajo del todo, tenía los asientos con respaldo y brazos. El auditorio sigue la forma de la *orchestra*, de manera que incluso sobrepasa la mitad de la circunferencia –a diferencia del teatro romano–, por este motivo

y para no perder visibilidad, la zona de gradería que rebasa el centro de la *orchestra* se separa levemente del centro de la circunferencia y adopta un trazado más perpendicular a la escena.

Todavía queda el último elemento, que con el tiempo se convertirá en lo más importante, la *skene* o escena. En el caso de Epidauro desconocemos su forma porque no se ha conservado; a pesar de todo, la existencia de otros como el de Priene nos permite suponerla. Estaba separada del conjunto precedente mediante dos pasadizos, o *parodoi*, descubiertos. Debió de ser rectangular y mayor que el diámetro de la *orchestra*. En general era un edificio de dos plantas, a menudo dividido en tres o más habitaciones. La planta superior tenía una plataforma a cada lado, el *proskenion* o proscenio, que con el tiempo se convertirá en el espacio desde el que se actuará.

Dentro del ambiente de este teatro se desarrollará una disciplina que contribuirá bastante al progreso de la pintura. Es la pintura de *pinakes* o paneles que, fijados a la *skene*, servían como decorados de las representaciones. Uno de los pintores más famosos de esta disciplina fue Agatarco, pintor de mediados de siglo V a. de C. e inventor de la perspectiva pictórica, que en griego recibe el nombre sugerente de *skenographia*. Estos *pinakes* iban decorados fundamentalmente con fachadas arquitectónicas en perspectiva, y no con paisajes. El sistema que se impuso fue el de colocar tres *pinakes* de grandes dimensiones, por lo tanto una escena tripartita, y un edículo central. Si se trataba de una tragedia, los *pinakes* mostraban palacios o templos, si era una comedia mostraban ciudades o casas, sólo en el caso de sátiras se mostraban paisajes.

## 20. Hermes



2,13 m

Mármol

Heraion de Olimpia, Museo de Olimpia

Época clásica

"(...) después se ofrecieron en el Heraion otras [estatuas], un Hermes de mármol llevando a Dionisio niño, obra de Praxíteles, y una Afrodita de bronce obra de Cleón de Sición" (Pausanias, V, XVI, 3). Ésta es la información que nos transmite Pausanias, y en el año 1877 fue encontrada, efectivamente, una escultura de mármol en el *Heraion* de Olimpia que nos muestra justamente a Hermes llevando a Dionisio niño. Todavía hoy día se mantiene la polémica sobre su autenticidad. Hay opiniones a favor de considerarla una copia romana, y hay opiniones partidarias de suponer la existencia de otro Praxíteles, éste del siglo II a. de C., y autor de esta escultura inspirada en la anterior. Los argumentos parecen evidentes: con respecto a la posibilidad de una copia, cabe decir que la calidad estaría por encima de cualquier copia conocida, y que implicaría, más que un proceso de copia, uno de creación; con respecto a la posibilidad de un escultor homónimo, parece difícil que Pausanias hubiera descuidado la posibilidad de recuperar la anécdota o la posible confusión de autorías, si es que la polémica hubiera tenido alguna resonancia entre sus contemporáneos.

Un argumento a favor de la autoría de la pieza, aparte de su calidad, es el hecho de que Cefisodoto, padre de Praxíteles, también había hecho una composición similar de Hermes y Dionisio.

La obra de Praxíteles se caracteriza por individualizar a sus personajes, quizás fruto de la conciencia socrática de su tiempo. La figura tiene un aire más amable y humano. El gesto casi tierno entre el niño pequeño –demasiado pequeño–, que es Dionisio, y el adolescente, que es Apolo, es una muestra de esta humanización. De hecho, los precedentes de esta actitud se pueden ver en *Irene y Pluto* de Cefisodoto. Apolo nos muestra un cuerpo que tiene la naturalidad justa, que huye del, a menudo excesivo, cuerpo atlético. También será característico del escultor que nos ocupa este movimiento ondulado del cuerpo, remarcado por el hecho de que el eje que describe la pierna izquierda, flexionada, se prolonga en el brazo derecho, alzado, y rompe cualquier posible simetría del cuerpo –por ejemplo, el *Apolo sauróctono* del mismo autor. Incluso la parte peor acabada, el punto de apoyo, un tronco de árbol enmascarado por un trapo, se aleja, en el drapeado, de los precedentes, mucho más antinaturalistas y transparentes, mientras que aquí da una sensación casi de solidez.

## 21. Mausoleo de Halicarnaso



Halicarnaso

Final de la época clásica

Muy poco sabemos del monumento funerario del sátrapa Mausolo (353 a. de C.), conocido con el nombre de "Mausoleo" y construido por su esposa, Artemisa, en la capital de Caria. Aunque tenemos descripciones detalladas, como la de Plinio: "Escopas tuvo como rivales en la misma época a Briaxis, Timote y Leocares, de quienes se debe hablar al mismo tiempo, pues juntos esculpieron el Mausoleo. Se trata del sepulcro construido para Mausolo, rey de Caria, por su esposa Artemisa. Mausolo murió en el año segundo de la olimpiada 107. Estos artistas fueron sobre todo los que hicieron que esta obra se encuentre hoy entre las siete maravillas del mundo. De sur a norte se extiende 63 pies de longitud, más estrecho en la parte frontal; su perímetro es de 440 pies. Tiene 25 codos de altura y está ceñido por 36 columnas. Al contorno del edificio lo denominaron *pteron* ('ala'). La parte que da a oriente fue esculpida por Escopas, la septentrional por Briaxis, Timoteo esculpió la de misral, y la de poniente, Leocares; la reina murió antes de que estuviera acabado, pero a pesar de eso la obra no se detuvo hasta que no se concluyó, dado que los mismos artistas se dieron cuenta de que éste era un monumento propio de su arte y de su gloria, y hoy se discute sobre la calidad de la mano de cada uno. También tuvo acceso un quinto artista, ya que por encima del *pteron* se alza una pirámide de la misma altura que la parte del edificio que hay por debajo, que se estrecha hasta el vértice en 24 peldaños. En la parte más elevada hay una cuadriga de mármol obra de Pitio. Incluyendo esta cuadriga, la altura total del edificio es de 140 pies". Plinio (*Hist. Nat.* XXXVI, 30-31).

A pesar de la precisa información de las partes y sus medidas, los restos que conocemos no han permitido que exista acuerdo en las hipótesis de reconstrucción. Es necesario decir que el monumento fue desmantelado básicamente entre los siglos XV y XVI d. de C. por los caballeros de san Juan de Jerusalén, quienes aprovecharon los materiales para construir y repararon su castillo.

Por las esculturas encontradas y los restos arqueológicos, una de las hipótesis actuales es que el templo se alzaba por encima de un podio escalonado de tres niveles, cada uno de los cuales con esculturas que iban desde el tamaño natural –el más bajo–, hasta el colosal –el superior–, y que alternaban escenas de lucha o acción con escenas repuestas; la parte más baja del podio mostraba esculturas de leones y la más alta un friso con una amazonomaquia. Encima de este podio había un períptero jónico de nueve columnas de ancho por once de profundidad, que rodeaba un recinto cerrado –el sepulcro–, con los intercolumnios ocupados por esculturas colosales. La parte alta del recinto cerrado mostraba un friso con carreras de carros, en una disposición similar al friso del Partenón. Coronaba el conjunto un podio, con un friso con centauromaquia, y encima de éste una cuadriga con Mausolo.

## 22. Heracles Farnese



Copia en mármol de Paros del 200 al 220 d. de C.; original en bronce de c. 320 a. de C.

2,92 m de altura; y con el plinto, 3,17 m

Termas de Caracalla, Roma

Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

El escultor Lisipo realizó tres versiones a lo largo de su actividad artística de la figura del héroe Heracles en reposo, después de haber conseguido encontrar las manzanas doradas del Jardín de las Hespérides. Tenemos copias de cada una de las versiones, y réplicas en diversos medios que nos permiten seguir el proceso de sus creaciones. Parece que se puede deducir que Lisipo siguió una progresión hacia el colosalismo que culminó en el tipo Farnese-Pitti, del que conservamos las copias del Museo de Nápoles, la Farnese y la de la galería Pitti. Tenemos constancia de otras estatuas colosales realizadas también por Lisipo al final de su trayectoria vital.

En esta versión, la pierna derecha, la que aguanta el peso del cuerpo, se dispone muy atrasada, mientras que avanza la izquierda y, de esta manera, el tronco está muy inclinado hacia delante y hacia un lado. Las piernas se colocan una delante de la otra, y por lo tanto era imprescindible el apoyo de la clava, en la que se deja su poderoso cuerpo. Se pone de relieve el contraste entre la fuerza latente de la musculatura y la relajación del reposo. De hecho, todas las versiones muestran la misma partición del cuerpo entre la mitad todavía en tensión y la que ya está relajada. Las piernas del Heracles Farnese parece que caminen por inercia, aunque él se ha parado a descansar. El estudio anatómico es excepcional y resuelve perfectamente este reto que era, en buena parte, el tema

de la escultura. El dibujo de las venas, de los tendones, del músculo puro está bien interpretado por el copista. La cabeza, de acuerdo con las proporciones alargadas que propuso Lisipo, es bastante pequeña en relación con el cuerpo.

En este tipo destaca el carácter frontal, más que la circularidad de otras versiones. La piel del león, atributo del héroe, por ejemplo, muestra la cabeza de perfil de cara al espectador, por lo que es bastante visible. A pesar de esto, la lectura iconográfica, la comprensión del sentido de la escultura, es incompleta si no se sigue el movimiento del brazo derecho, que nos conduce a la parte posterior del cuerpo. En la mano derecha es donde lleva las manzanas doradas.

Sobre la roca se lee la leyenda en griego: "Glicón de Atenas me hizo". Glicón, un escultor neoático, consiguió de manera notable trasladar el colosal bronce original al mármol de Paros, un hecho de gran dificultad. Lo hizo para el proyecto monumental de las Termas de Caracalla, un verdadero museo de esculturas de gran fuerza, entre las que cabe recordar la copia del original helenístico conocido por "El toro Farnese".

## 23. Acrópolis de Pérgamo



Pérgamo era la capital del reino helenístico del mismo nombre, gobernado por la familia de los atálidas desde su creación hasta el año 133 a. de C., momento en que el reino se cedió en herencia a Roma.

La continuidad de la dinastía reinante permitió una gran coherencia a la hora de ordenar e ir construyendo la ciudad a lo largo de los años.

Pérgamo es una urbe de nueva planta, donde se pudieron y quisieron experimentar nuevos esquemas urbanísticos. La acrópolis, que intentaba recordar desde el principio a la de Atenas, al ser de orografía compleja, una verdadera fortaleza natural, permitió una ordenación en terrazas dispuestas en ejes diferentes hacia la llanura donde se extendía la ciudad. El lugar elegido para construirla ya es espectacular y la ordenación mencionada lo magnificó teatralmente. Las series de terrazas y perspectivas hacia el valle ofrecían diferentes posibilidades de lectura y contemplación. La propuesta experimentada en Pérgamo fue modélica y seguida por otros centros y santuarios, como el santuario de la Fortuna Primigenia en Palestrina.

La terraza superior se transformó radicalmente en época romana. La terraza media, dedicada a la diosa Atenea, se organizaba como una gran plaza rectangular cerrada por estoas, una de las cuales es de doble nave y doble planta. El templo se disponía en un ángulo de la plaza y en diagonal respecto a ésta. Era el monumento a la victoria sobre los gálatas, al que pertenece el "gálatas herido", el centro geométrico de la terraza. En levante, dentro del mismo nivel, estaban las dependencias del palacio real de Pérgamo, entre las que se encuentran las salas donde se guardaban las colecciones de arte y también la famosa Biblioteca.

En una época posterior se construyó en la terraza inferior el altar de Zeus, ya que le era consagrada, haciendo contrapeso en el recinto dedicado a su hija Atenea.

Un tercer foco de interés dentro de la ordenación de la acrópolis era el teatro y el templo dedicado a Dionisio, que formaban lógicamente una unidad. El teatro se integró en el paisaje, aprovechando el desnivel de la roca. De todas maneras, el teatro era, adecuándose estrictamente al sentido del término, un lugar para presenciar no sólo representaciones teatrales, sino también otros acontecimientos y espectáculos. En efecto, por la situación no se construyó un edificio escénico estable, cuando éste era inevitable en época helenística. En su lugar se hizo una gran vía, una gran calle sostenida por un poderoso contrafuerte, donde debieron de circular las procesiones, tan del gusto de la época, y que conducía también hasta el templo de Dionisio. El edificio escénico se montaría en el caso que se hubieran de representar obras de teatro.

## 24. Templo de Apolo en Dídima



Marmol

Dimensiones del estilobato: 51,13 x 109,34 m

Dimensiones del patio interior: 21,70 x 53,63 m

Dídima

El santuario dedicado a Apolo en Dídima, al sur de la ciudad de Mileto, era un centro oracular de enorme importancia desde muy antiguo. Los persas habían destruido el templo y la ciudad de Mileto en el año 494, y se habían llevado la imagen de culto. El retorno de la imagen, recuperada tras la conquista de Persia por parte de los ejércitos macedonios a finales del siglo IV, propició la construcción de un nuevo complejo arquitectónico, una obra que se inició c. 300 y se prolongó hasta época romana. Según Vitruvio, los arquitectos que proyectaron el templo "de Mileto", ya que dependía de esta ciudad, serían Peonio de Éfeso y Dafnis de Mileto. Tipológicamente el templo responde a la tradición de los colosales edificios jónicos de época arcaica –o la recupera–, como el templo de Hera en Samos o el de Artemisa en Éfeso. Al igual que en éstos, la columnata rodeaba el núcleo o recinto en dos filas, eran templos dípteros, y se introducían otros en la *pronaos*, en una solución espacial de bosque de columnas que cerraba el *sancta sanctorum*.

El templo se levanta sobre un alto *crepidoma* (3,15 m) y tiene un acceso frontal por una escalera que ocupa la mitad central de la fachada. Las columnas que lo rodean (10 x 21) y que llenan la *pronaos* tienen una altura de casi veinte metros y un diámetro de dos. A pesar de la grandiosidad de las dimensiones y la riqueza y exuberancia de la decoración, de mármol, el templo no presenta desde el exterior ninguna novedad respecto a las tradiciones de la arquitectura griega y del orden jónico. El cambio o las innovaciones se descubren en la lectura de los espacios interiores que cierran la columnata, en el modo en el que se ordenan y relacionan. Por motivos culturales se decidió reservar un espacio o patio a cielo abierto, donde se encontraba el laurel de Apolo y el templo o

edículo para conservar la imagen de culto. Este espacio constituye el núcleo del edificio y está cerrado por muros altos que se articulan con pilastras. Se accede a este espacio por una doble rampa, cubierta con bóveda, que se abre en los dos extremos de la *pronaos* y llega al interior del patio de lado a lado de una escalinata monumental. Desde el patio se podía salir a la *pronaos* pasando por la rampa, o por una escalera monumental que daba a una habitación, todavía hoy enigmática. La escalera, de pendiente muy pronunciada, producía un efecto escenográfico extraordinario porque conducía a una fachada ordenada con tres puertas entre dos monumentales medias columnas corintias. Pasando por las columnas se llegaba a la cámara ya mencionada, cuyo techo estaba sostenido también por dos espectaculares columnas corintias. La cámara daba directamente a la *pronaos* mediante una puerta que no era practicable, ya que el umbral estaba casi a un metro y medio de altura. Desde esta puerta, desde la habitación, probablemente los sacerdotes se dirigían teatralmente a quienes esperaban a los oráculos. A cada lado de la cámara de las dos columnas hay dos escaleras, cubiertas con un techo de mármol con el tema del laberinto, que llevan hasta el tejado del edificio. No sabemos exactamente la función que tenían.

Aunque el funcionamiento del santuario oracular, y el hecho de que muchos espacios no eran accesibles a la gente, justifique el aspecto poco natural de los ambientes y de las comunicaciones, no hay duda de que expresa un gusto de la arquitectura helenística por el dramatismo, la escenografía y los golpes de efecto espectaculares, mejor que en cualquier otra obra conservada.

## 25. "Gálata herido" del monumento a los gálatas de la Acrópolis de Pérgamo



Altura: 0,95 m. Copia romana en mármol de un original de bronce

Original en la Acrópolis de Pérgamo

Roma, Museo Capitolino

No es extraño que uno de los temas recurrentes en la escultura de Pérgamo sea los gálatas vencidos. La victoria sobre este pueblo establecido en Asia Menor a mediados de siglo III, después de haber realizado pillajes por Macedonia y Grecia continental, será la causa de la supremacía de Pérgamo en la zona. Átalo I vencerá definitivamente a los gálatas entre los años 233 y 228, y para celebrar las sucesivas victorias levantará hasta tres monumentos en la Acrópolis de Pérgamo y otros en Delos, Delfos y, hacia el final de la vida de Átalo I, en la Acrópolis de Atenas.

De estos grupos escultóricos, desgraciadamente, quedan pocos vestigios. Fundamentalmente los conocemos por las copias romanas y por los restos de las bases de los monumentos, en el caso de Pérgamo. También algunas noticias de Plinio (*Hist. Nat.* XXXIV, 84 y sig.) y Pausanias (I, XXV, 2) nos aportan datos de interés –este último nos habla del grupo de Atenas–, y como da las medidas, ha podido ser identificado en una veintena de copias romanas más pequeñas que la natural, conocidas por "grupo atálida menor". Los hallazgos en la Acrópolis de Pérgamo han permitido reconstruir hasta tres bases, y destaca una circular de grandes dimensiones y de "base larga", de unos 19 m de longitud y con 18 grupos escultóricos, entre ellos, posiblemente el del gálata herido.

Las noticias de Plinio nos hablan, entre otros, de Epígonos, el único escultor de Pérgamo y supervisor del conjunto de la Acrópolis, quien habría realizado, entre otras, la escultura de un trompetero –*cornicem*. Es tentador identificar este *cornicem* con el gálata herido del Museo Capitolino. La figura se sienta de lado sobre un escudo y una trompa, con la mano derecha se apoya en el suelo cerca de su espada. La cabeza baja, los músculos contraídos y el rostro

reflejan el dolor que le produce la herida del lado derecho, por donde se ve brotar la sangre. Las piernas entrecruzadas nos muestran las venas dilatadas, rasgo que acabará siendo casi una marca del taller de Pérgamo. La desnudez salvaje, el cabello crespo, el peculiar bigote trabajado con amplios mechones y un detalle como el *torcaz* –brazalete rígido de metal que llevan los celtas en el cuello– no ofrecen ningún tipo de duda sobre el hecho de que se trata de un gálata y que se ha realizado una caracterización étnica del enemigo, hecho que se puede contrastar con las noticias que nos da Diodoro Sículo (V, 28, 1-3) sobre este pueblo.

También es de gran belleza el fragmento de un grupo que muestra un caudillo gálata suicidándose después de haber muerto su mujer, copia romana conservada en el Museo de las Termas de Roma. Otros fragmentos son: un torso en Dresde, una cabeza en el Museo Chiaramonti del Vaticano y una cabeza en el Museo de las Termas procedente del Palatino. Es difícil saber cuántos y qué grupos formaban todas estas piezas.

## 26. Altar de Zeus en Pérgamo



Procedente de la Acrópolis de Pérgamo

Dimensiones del friso: 2,28 m de alto x 120 m de largo

Museo de Pérgamo, Berlin Staatliche Museen

El altar dedicado a Zeus en la Acrópolis de Pérgamo se consideró, en época helenística, una de las siete maravillas del mundo, y es una obra mencionada en las fuentes escritas antiguas. Se construyó y decoró con motivo de una victoria militar sobre los asirios de los monarcas de Pérgamo. Las obras empezaron c. 180 y se prolongaron hasta la finalización de los frisos interiores y las partes altas, veinte años más tarde. La estructura arquitectónica responde a una tipología antigua de altar monumentalizado. Es un recinto a cielo abierto rectangular, rodeado de porches, que contiene en medio el altar propiamente dicho. Este recinto presenta en el exterior un zócalo alto y una columnata que se proyectan de lado a lado de la escalera central de acceso en el lado occidental. El zócalo exterior recibió una esmerada decoración escultórica en relieve continuo. También en el interior, bajo los porches, se realizó una importante obra escultórica: un friso narrativo con la historia de Télefo, el supuesto antecesor mítico de la familia reinante.

El friso exterior se prolonga 120 metros con una representación absolutamente original, iconográficamente, de la lucha contra los gigantes: la gigantomaquia. En el lado oriental se muestran las divinidades olímpicas, entre las que ocupan un lugar especial Zeus y Atenea. En el lado sur están las divinidades y fuerzas del cielo diurno y de la luz, mientras que en el norte aparecen las de la noche. En el lado occidental, el que contiene la escalera, y a cada lado de ésta, se encuentran las divinidades marinas y las de la tierra, con Dionisio al frente.

A las órdenes del dios luchan una enorme variedad de bestias de formas fabulosas, como las de los mismos gigantes. Las figuras humanas o antropomorfas, con colas de reptil o alas, llenan todo el fondo del relieve en un extraño *horror vacui*. El patetismo de la fenomenal lucha se resuelve magníficamente con los

cuerpos vigorosos que se esfuerzan con posiciones inverosímiles, de gran tensión, magníficamente resueltas y ejecutadas por los artesanos. El estudio de las composiciones, esmerado, se percibe a pesar del caos aparente. Una serie de inscripciones en la cornisa superior y en el zócalo nos informa de los nombres de algunos de los que trabajaron. Son artesanos de Rodas, de Éfeso, de Ática, de Pérgamo. En definitiva, manifiestan un hecho normal en la época, como es la intervención de artesanos de toda procedencia y la posibilidad de intercambios de propuestas y experiencias entre los centros artísticos.

El conjunto, muy lleno de figuras, muestra la capacidad de creación iconográfica, sin precedentes en la mayoría de casos, a partir principalmente de la *Teogonía* de Hesíodo y los *Fenómenos* de Arato. Es el ejemplo más claro del arte cortesano sofisticado de época helenística, una obra en cuyo proyecto iconográfico colaboraron filólogos, mitógrafos y otros sabios del entorno de los monarcas de Pérgamo.

## 27. Victoria de Samotracia



Altura de la figura: 2 m; total: 2,45 m. Mármol

Santuario de los *Kabeiroi* en Samotracia

Musée du Louvre, París

Barroco helenístico

La conocida Victoria es una obra procedente del Santuario de los Grandes Dioses –o *Kabeiroi*– de Samotracia. La escultura era parte de la ofrenda de los rodios a los dioses protectores de la navegación, por su victoria naval ante Antíoco III en Magnesia, en el año 190 a. de C. También Pérgamo, aliada de Rodas, celebró el triunfo con una obra importante, el Altar de Zeus en Pérgamo. La pieza se encontró el año 1863 en Samotracia, pero son los hallazgos posteriores los que han permitido reconstruir la disposición original.

La Victoria, de tamaño superior al habitual, está representada en el momento en que, volando, se para encima de la proa del barco con el fin de coronar a los vencedores de la contienda. El conjunto estaba dispuesto y concebido de manera absolutamente teatral. Había dos superpuestos: el superior, que alojaba la proa del barco colocada en diagonal con el fin de romper la frontalidad, de manera tal que la Victoria se contemplaba por su lado izquierdo, y el inferior, con un fondo bajo de guijarros y rocas sobresaliendo del agua que reflejaba la imagen superior. El efecto final se conseguía mediante una cascada que precipitaba el agua desde el estanque superior al inferior. De esta manera se combinaban el efecto del viento, que se manifiesta en los vestidos de la Victoria, y el efecto del agua salpicando el barco. El conjunto debió de ser espléndido

si pensamos que, además, esta "intervención" se encontraba sobre una terraza encima del teatro del santuario, desde donde se podía contemplar todo el valle y el mar.

Algunos detalles epigráficos del pedestal, el hecho de que la obra sea una donación de los rodios y la existencia de una proa similar, en Lindos, atribuida a Pitocrito, han sido motivos para que se haya propuesto a este artista como autor del conjunto. Con respecto a los modelos, las victorias en vuelo descendente no son nada extrañas. El ejemplo más claro es la Victoria de Peonio en Olimpia (de finales del siglo V). El hecho de tomar modelos de finales del siglo V a. de C. se interpreta como un retorno a los orígenes para reivindicar la autoridad.

Estilísticamente también hay alguna cosa próxima a aquella obra o a otras contemporáneas, como es la *Niké* atándose la sandalia de los relieves del alféizar del templo de Atenea Niké de Atenas. Aquí encontramos la exuberancia de los trapos mojados llevada al extremo, de manera tal que incluso han perdido su misión de modelar el cuerpo y son juego de líneas y sombras sin ninguna verosimilitud y alejados de toda realidad.

## 28. Templo de Júpiter Capitolino de Roma



Dimensiones del podio: 53,50 m anchura x 62 m profundidad

Capitolino, Roma, restos bajo los palacios *Caffarelli* y *dei Conservatori*

Arte Etrusco

A pesar de que conservamos algunas acuñaciones monetarias y que tenemos referencias tanto de las fuentes griegas como de las latinas (por ejemplo, Plutarco, *Publicola*, 13; Dionisio de Halicarnaso, III, 69; Tito Livio, 1, 55), resulta difícil hacernos una idea del aspecto del primer templo, y más importante, de Roma, dado que hoy sólo conservamos restos de lo que debió de ser el podio. El templo, terminado por Tarquinio el Soberbio, el último rey etrusco de Roma, fue dedicado el mismo año en que lo expulsaron, 509 a. de C., al primer cónsul de la ciudad, M. Horatius Pulvillus. Su advocación: la Tríada Capitolina, es decir, Júpiter, Juno y Minerva –seguramente bajo los nombres etruscos de Tinia, Uni y Menrva. Sin duda la mejor fuente para conocer el aspecto es Vitruvio –*De Architectura*, III, 3 y 5; IV, 7–, aunque hay que tomarlo con cuidado porque hace una sistematización de los edificios y sus elementos que seguramente no existía.

Por los vestigios que tenemos, podemos decir que se trataba de un templo casi cuadrado, aunque más profundo que ancho, con el santuario dividido en tres celdas, la central mayor que las laterales. A diferencia de los templos griegos, tenía el fondo cerrado por un muro que se prolongaba más allá de las celdas, dando lugar a lo que llamamos alas –espacios entre el muro de la celda y las columnas perimetrales del podio. Es característico del templo etrusco que su longitud total esté dividida en dos partes iguales; la mitad posterior, ya lo hemos dicho, estaría ocupada por la triple celda y las alas, mientras que la parte anterior lo estaría por una pronaos columnada. Una escalera dispuesta frontalmente, y no perimetral como en el caso griego, permitía acceder al templo.

Para conocer el alzado, además de las acuñaciones monetarias y las noticias de Vitruvio, tenemos los restos del templo de Cosa, del siglo II a. de C. –podéis ver Boëthius, fig. 24– y las del templo de Portonaccio de Veio. La cubierta, de madera recubierta con terracotas –podéis ver Plutarco–, era muy baja en relación con la anchura y con unos aleros excesivamente largos, lo que daba, en general, la sensación de una construcción muy pesada y horizontal. La poca altura y el alero muy salido, junto al revestimiento de terracotas, serían la consecuencia del tipo de materiales –madera, estuco y adobe– usados en la construcción del edificio.

## 29. Apolo del templo de Portonaccio de Veio



1,81 m de altura aprox. Terracota y policromía

Roma, templo de Portonacio de Veio

Roma, Museo Nazionale de Villa Giulia

Arte Etrusco arcaico

Dentro de la producción de terracotas escultóricas etruscas destacan las de Veio, encontradas en el oeste de la ciudad en el año 1916, en las inmediaciones de un templo –el de Minerva – en la colina de Portonaccio. El conjunto está formado por fragmentos de placas decorativas de revestimiento y, sobre todo, por un grupo de esculturas de tamaño natural. La mejor conservada es la que se identifica con Apolo. Tradicionalmente, estas piezas se han vinculado al taller de Vulca, único artista etrusco de nombre conocido, del cual Plinio nos dice que fue el autor de la decoración del templo de Júpiter Capitolino de Roma.

La escultura se encuentra de pie, con la pierna y el brazo derechos adelantados, con una postura bastante teatral. Va descalzo y viste un *himation* –toga corta griega– que no baja más allá de las rodillas y que, recogida en el hombro izquierdo, deja descubiertos el pecho y el hombro derechos. La ropa ha sido definida mediante numerosos pliegues dispuestos paralelamente, muy juntos allí donde la ropa está recogida –en la espalda– y progresivamente espaciados y curvados allí donde queda suelta –en el muslo derecho. Las orillas del *himation* también muestran una caída –en ningún caso relacionada con la posición de la figura– de pliegues estilizados en zigzag. El efecto general del vestido es de estar adherido al cuerpo, como si estuviera mojado, y de una cierta pesadez,

sobre todo en el zigzag del lado izquierdo. Estamos ante un trabajo de los pliegues nada naturalista, sino más bien sumario, geometrizado y relativamente estilizado.

Con respecto a la cabeza, quizás la parte más espectacular, muestra una especie de diadema o sombrero, que da una forma estriada al cabello de la mollera, mientras que la frente se nos muestra llena de rizos –muchos de ellos perdidos– y de la nuca arrancan gruesas trenzas. La frente es relativamente estrecha y el rostro está definido por unos arcos supraciliares sumamente marcados, muy geometrizados y que se prolongan con el fin de formar la nariz. La boca nos presenta una media sonrisa que, dado que no sigue hacia las mejillas, queda en una mueca.

Como esta escultura había tres más. Una representando a Herkle –el nombre etrusco de Heracles– venciendo a la cierva de Cerinia –su cuarto trabajo–, otra con Leto (¿?) y Apolo niño en sus brazos y, finalmente, la de Turms –Hermes–, de la que sólo queda la cabeza.

### 30. Sarcófago de Cerveteri



2,20 x 1,41 m. Terracota y policromía

Roma, Necrópolis de Cerveteri, antigua Caere

Roma, Museo Nazionale de Villa Giulia

Arte Etrusco arcaico

Aunque de dimensiones considerables, en realidad se trata de una urna cineraria y no de un sarcófago. Si tenemos presente la concepción del mundo funerario etrusco en la que el difunto "vive" dentro de su sepulcro, entenderemos que éste sea reproducido en esta actitud tan animada, que podríamos hacer extensible a muchas otras urnas y sarcófagos etruscos.

En este caso encontramos una pareja, marido y mujer, tumbados en un amplio kliné –cama. Él, mirando a su esposa, apoya la mano derecha en el hombro de la mujer, mientras acerca la mano izquierda como para recibir alguna cosa de ella. La mujer debía de sostener algo en las manos, quizás un frasco de perfumes. Ambos, por lo tanto, están representados en una escena llena de intimidad y ternura. La actitud es similar a la de muchas pinturas de sepulcros etruscos en las que se representa el banquete funerario –por ejemplo, Tumba del Triclinio.

La urna está concebida con un elevado nivel de realismo. Se distinguen perfectamente la estructura de la cama con un pequeño capitel, a medio camino entre el eólico y el jónico, y el colchón con las almohadas. No hay, sin embargo, ninguna pretensión naturalista. Con respecto a los esposos nos encontramos con el mismo caso. La parte superior del cuerpo muestra un trabajo de modelado muy esmerado, mientras que las piernas casi desaparecen medio atrofiadas. El artista se ha encontrado con la dificultad de mostrar una multiplicidad de planos en la que todavía no está muy experimentado. Así, la flexión de la cintura es plenamente geométrica y antinaturalista, exactamente

igual que ocurre en los excesivamente amplios hombros, que recuerdan la estructura rígida y frontal de los kouroi –por ejemplo "Cleobis y Bitón". El cuerpo del marido y sus piernas parece que no estén detrás de la mujer.

### 31. Tumba de los augures



Pintura al fresco

Necrópolis de Tarquinia

Arte etrusco arcaico

Las pinturas de esta tumba de Tarquinia se extienden por las tres paredes de la sala principal. Como acostumbra a ser habitual, la pared se divide en tres partes: la inferior, ocupada por un registro a modo de zócalo que puede tener elementos decorativos pero que en este caso es totalmente negro; la media, que recoge la mayor parte de la figuración, y la superior, dedicada también a motivos decorativos normalmente animalísticos. En este caso el registro superior, que suele tener forma triangular por el hecho de que el techo es a dos vertientes, muestra una pantera y un león atacando a una gacela. El techo se ha decorado con un fondo blanco encima del cual hay pintadas pequeñas flores.

La pared principal, la del fondo, tiene una puerta en el centro. Dispuesta de manera realista, dado que se prolonga por el registro inferior hasta el suelo, muestra a cada lado a dos personajes en actitud de luto y saludo, colocados simétricamente y ocupando sólo el registro central. La puerta representa la entrada a la residencia del difunto y se puede, por lo tanto, establecer un cierto paralelismo con las falsas puertas del mundo egipcio, también relacionadas con el mundo funerario.

Las representaciones de las paredes laterales son mucho más interesantes. La de la derecha muestra en el centro a dos luchadores desnudos. Cada uno inclina su cuerpo hacia delante cogiendo al otro y avanzando la pierna izquierda. A la izquierda de este grupo, un juez con los atributos que lo indican, un bastón curvado y un ciudadano acompañado por dos sirvientes. Unos pájaros encima

de los luchadores habían provocado que se interpretara la escena como una lectura del vuelo de las aves, y por eso recibió el nombre de "tumba de los augures".

En el lado izquierdo de esta pared está representado el juego del "Phersu" que, de hecho, es el nombre de uno de los luchadores que participa, y quiere decir 'hombre con máscara'. Este Phersu es un personaje preparado con una túnica roja muy corta, sombrero puntiagudo con diadema, una máscara y barba postiza, que sostiene dos cuerdas, una atada a un perro, que es su arma, y la otra enroscada en el segundo luchador. Éste otro sólo lleva un taparrabos sujeto a la cintura y la cabeza cubierta con una ropa blanca; su defensa es una maza que lleva en la mano. El juego se acaba con la muerte de uno de los dos combatientes. La secuencia sigue en la pared de delante, donde en el extremo derecho vemos a Phersu que huye mirando hacia atrás.

## 32. "Quimera de Arezzo"



78,5 cm de altura x 129 cm de longitud máxima

Bronce, fundición a la cera perdida

Encontrada en el año 1552 o 1554 en Arezzo

Museo Archeologico di Firenze

Arte Etrusco clásico

Sin duda, estamos ante la obra más emblemática del mundo etrusco, a pesar de que, encontrada durante el Renacimiento en las obras de fortificación de los Médici, por su calidad se creyó durante mucho tiempo que era obra griega. La inscripción de la pata delantera derecha –tins-cvil– procede del molde y deja claro, como mínimo, que se trata de una obra de taller etrusco. La misma inscripción también nos permite suponer que se trataba de un ex-voto.

La pieza, conocida desde el siglo XVI, debió aparecer mutilada en alguna de sus partes, que en diferentes épocas fueron reconstruidas. Así sabemos –las soldaduras lo muestran– que las patas de la izquierda, la cabeza de cabra y, seguramente, también la cola, son restauraciones posteriores.

El autor nos muestra a la Quimera en una actitud feroz, con la garganta preparada para expulsar fuego, el hocico y la cabellera mostrando cólera, y también el pelaje del espinazo, y todo el cuerpo contraído listo para saltar y atacar. Por todo eso se considera que debió de formar parte de un grupo más amplio, que diera sentido a la propia representación del fantástico animal. La Quimera era una bestia con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola en forma de serpiente que expulsaba fuego por la boca. Va ligada al mito de Belerofonte, quien, cabalgando a Pegaso, mató al animal introduciéndole plomo en la boca. De

cómo podía ser el grupo con la Quimera y Belorofonte, nos da una idea un relieve de terracota procedente de Melos y conservado en el British Museum de Londres –Richter, fig. 338–

### 33. Brazalete del tesoro de la tumba Regolini-Galassi



Largo: 26 cm. Ancho: 6,9 cm

Lámina de oro, repujado y granulado

Roma, Cerveteri, Tumba Regolini-Galassi

Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano

Arte Etrusco orientalizante

Ésta es una de las numerosas joyas que fueron encontradas en la conocida como tumba Regolini-Galassi, de Caere (Cerveteri), junto a marfiles, bronce e, incluso, muebles.

La decoración de la pieza está organizada a partir de una banda central que, dentro de rectángulos sucesivos, repite el mismo motivo: tres mujeres, con peinado hatórico –el cabello liso, partido con una raya en medio y cayéndose sobre el pecho pasando por detrás las orejas– y túnica larga y ancha que deja ver los pies, con los brazos abiertos hacia abajo, sostienen o toman unas estilizadas palmeras o loto. En total hay seis recuadros, tres en un lado y tres en el otro del centro del brazalete, con las figuras femeninas orientadas con los pies en dirección al centro de la lámina que forma el brazalete. Entre los recuadros se ha dispuesto, con el fin de llenar el espacio, una greca.

Flanqueando la franja, y de cabo a cabo del brazalete, encontramos consecutivamente una pequeña orla de greca y una cenefa de triple zigzag truncado. Finalmente, la orilla resaltada con finos cordones seguidos.

Con respecto a la técnica, se han usado el repujado de la lámina de oro, bastante conocido, y el granulado para todos los resaltes y contornos. El repujado consiste en "esculpir" la lámina de metal por la parte posterior, de tal manera que la parte visible muestre la decoración en relieve. El granulado permite fijar pequeñas esferas de pocos milímetros de diámetro en la superficie de la

lámina, bien para perfilar contornos, bien llenar las figuras o los fondos de la decoración. La gran dificultad consistía, por un lado, en conseguir los gránulos –normalmente cortando un hilo de oro muy fino– y, por otro, fijarlos en la pieza –mediante un sistema de soldadura bastante complicado. En esta técnica, que conocerán a través de los fenicios, los etruscos llegarán a ser verdaderos maestros –podéis ver la placa ornamental de la tumba Barberini o el colgante conocido como "cabeza de Aqueloo" conservado en el Louvre.

### 34. Mosaico de Alejandro, de la Casa del Fauno de Pompeya



Cuadro central 3,42 x 5,12 m; alzada del umbral 0,64 m

Casa del Fauno, Pompeya

Museo Nacional de Nápoles

La Casa del Fauno, que recibe este nombre de la estatuilla de un fauno de bronce encontrada en el impluvio del atrio principal, es la vivienda más lujosa de la época republicana de Pompeya. Ocupa una manzana entera dentro de la red urbana de la ciudad. Se construyó en la primera mitad del siglo II, c. 180, en el momento en que se introducían las modas helenísticas en la arquitectura doméstica. Al final del mismo siglo se reformó y amplió con un segundo peristilo, y se decoró, en parte de nuevo, con pinturas del primer estilo pompeyano y con mosaicos.

En torno a uno de los dos atrios de la casa, el atrio toscano, se dispone un conjunto de *cubicula*, de habitaciones, que contiene una colección magnífica de *emblemata*, de pequeños cuadritos en mosaico hechos en talleres y encajados en el pavimento.

En el fondo del primer peristilo, un gran patio o jardín rodeado de porches con columnas, destaca una habitación de dimensiones considerables, abierta por completo en uno de los dos lados. Es la que contenía el mosaico de Alejandro. El umbral estaba pavimentado con un amplio friso de mosaico con representaciones de la fauna y flora del río Nilo, un mosaico de tema nilótico. A continuación se desplegaba el amplio cuadro, apaisado, con la representación de un enfrentamiento militar entre las tropas macedónicas y los persas. Probablemente no representa ninguna batalla concreta de las que enfrentaron a Alejandro el Grande y Darío, aunque a menudo se dice que es la de Issos porque aparece el árbol seco del paisaje donde tuvo lugar. Los dos protagonistas están especialmente destacados y el momento elegido es un episodio dramático para las tropas persas, que se ven rodeadas por las macedónicas e intentan huir a la desesperada. El detalle humano y trágico se localiza en primer térmi-

no, donde vemos a un «inmortal», uno de los guardias que protegían al rey persa como deber sagrado, atravesado por la lanza de Alejandro. Darío, vista la situación delicada de sus tropas, le dedica una última y desesperada mirada.

Las figuras humanas ocupan el conjunto del cuadro sin más referencia al paisaje que el árbol seco ya mencionado. La composición, en tres planos, nos introduce desde las armas y piedras del primer plano hasta el segundo, donde se desarrolla el drama. El caballo en escorzo ocupa el centro y la atención compositiva en este segundo plano, mientras que el fondo, empañado, indefinido, sólo se anima con las lanzas que indican que el ejército persa está rodeado por el enemigo.

El mosaico es una traducción realizada con un extraordinario oficio, con teselas de dimensiones minúsculas (30 por cm<sup>2</sup>), de una gran pintura de c. el año 300. Se tiene la convicción de que se trata de una tabla realizada por Filoxeno de Eretria, que la pintó, según nos informa Plinio, por encargo de Cassandro, rey de Macedonia.

## 35. Templo de Portunus de Roma



Travertino y toba

Roma. Antiguo Forum Boarium

Arte de Roma tardorrepublicano

Realizado dentro de la segunda mitad del siglo II, aunque vuelto a hacer en el siglo I a. de C. encima de un terraplén construido después de un incendio en el Forum Boarium, es uno de los ejemplos de templo tardo-republicano mejor conservado. El tipo de edificio conjuga la tradición itálica con las influencias del mundo griego, canonizando en cierta manera lo que debía ser el templo romano de época imperial.

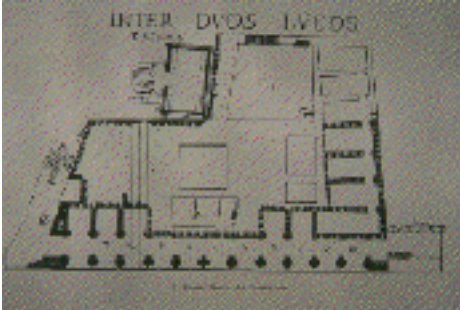
Es un templo de planta rectangular, encima de un podio y con escaleras únicamente en la parte anterior. La anchura es de cuatro columnas –tetrástilo– y la longitud de siete, todas ellas de orden jónico. La zona de delante de la celda –*prodomus*– está compuesta por una única fila de columnas –las cuatro de fachada– y una columna de cada lado, de tal manera que queda, delante de la puerta, un espacio vacío de dos por tres intercolumnios.

La celda forma una única estructura con el resto de columnas del edificio. No encontramos, por lo tanto, aquella forma típicamente griega en que la celda está rodeada por columnas –períptero–, ni la solución etrusca, intermedia, en que los lados de la celda estaban flanqueados por columnas –*alae*– pero el muro de fondo era una única estructura. Aquí los espacios entre columna y columna están recubiertos por el muro de la celda, tanto en los laterales como en el fondo –pseudoperíptero–, lo que da la sensación de pilastras adosadas y una alternancia de materiales: mientras las columnas son de travertino, usado como elemento decorativo, el resto es de toba revestido de estuco.

También hay que destacar la confección del arquitrabe, que está hecho mediante dovelas, como si se tratara de un arco, y no con un bloque seguido. El tímpano no será hasta tiempo después que se volverá a decorar con escultura,

como por ejemplo el del Panteón de Roma. Con respecto al podio sigue la estructura característica en su moldeado mediante un talón en la parte superior y un talón inverso en la parte inferior.

## 36. Tabularium de Roma



Base: 70 m

Toba y hormigón

Roma

Arte de Roma tardorrepblicano

Es el único edificio que ha conservado su lugar en el foro a través de las transformaciones, sobre todo en época imperial. Aunque su verdadera función era contener los archivos estatales; de hecho fue una magnífica ocasión para dotar de un fondo monumental al foro republicano y reforzar aquella vertiente del Capitolio, en época de Sila.

Aunque hoy se conserva parcialmente, conocemos su organización. La zona más baja la ocupa una sobreestructura, a manera de zócalo, de hormigón *-caementitium-* revestido con toba. Toda esta zona incorpora, en el interior, un pasillo que en el exterior se refleja mediante ventanas rectangulares espaciadas regularmente. Encima de esta zona había dos pisos más, también con una galería que se abre a diferentes estancias. Del piso superior no se puede afirmar nada dado que no nos ha llegado. El inferior nos da la medida de la monumentalidad del edificio.

Sólo conservamos tres de las once oberturas que perforaban la fachada. Se trata de arcos de medio punto encuadrados con semicolumnas dóricas adosadas a los pilares y un entablamiento con triglifos y metopas, que de punta a punta formaban una galería abierta, de manera parecida a como se podía ver en la terraza superior del Santuario de la Fortuna Primigenia en Palestrina, la terraza inferior de Hércules Victor en Tívoli o en los porches del Forum Holitorium. El pasillo interior estaba cubierto con bóveda de claustro, solución que también se había ensayado en el santuario de Tívoli.

La comunicación del edificio con el foro se realizaba mediante una puerta situada en el centro de la fachada que daba paso a una caja de escaleras cubierta con bóveda de cañón que todavía se conserva. La puerta también incorporaba la solución de arco entre pilastras y entablamiento del primer piso.

### 37. Santuario de la Fortuna Primigenia en Palestrina



400 pies de anchura y 90 m de desnivel

Hormigón –opus caementitium– revestido de opus incertum

Palestrina (antigua Praeneste), sudeste de Roma

Arte de Roma tardorrepblicano

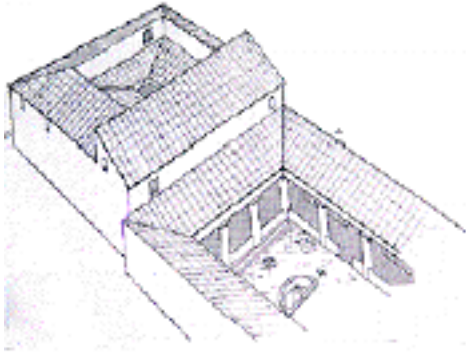
En realidad se trata de dos santuarios. El inferior era parte del foro de la ciudad y constaba de una gran sala columnada transversal con dos pórticos superpuestos. A un lado el "antro de las Suertes", decorado con un mosaico de peces, y en el otro una sala absidal, con el mosaico nilótico de Palestrina. No conocemos lo bastante bien las funciones de esta zona, como tampoco la conexión de todo este conjunto con el superior.

El santuario superior estaba estructurado mediante terrazas superpuestas que daban hasta a seis niveles diferentes, con una concepción totalmente teatral. En el primer nivel unas arquerías daban acceso a las fuentes para abluciones. Desde este punto partían sendas rampas por cada lado encontrándose en la segunda terraza, en el eje del conjunto. Los rampas eran dobles, la mitad interior estaba descubierta y la mitad exterior cubierta con bóveda de cañón y una columnata dórica soportando el arquitrabe, mientras que el exterior, recorrido por pilastras adosadas, escondía la bóveda interior. Llegados a la plataforma del segundo nivel, uno se encontraba ante un mirador desde donde se veía todo el valle. Desde aquí, y siempre siguiendo el eje central, se accedía a los niveles superiores.

Desde esta plataforma no se accedía propiamente a la terraza, dicha de las exedras o los hemiciclos. Esta segunda terraza estaba organizada de lado a lado de la escalera axial. En el centro de cada lado, formado por un pórtico dórico cubierto con cañón, encontramos una exedra cubierta con bóveda de cañón casetonada, que es la primera de este tipo. Se accedía mediante unas rampas situadas en los extremos. Delante del exedra occidental había un altar circular y, delante del oriental, un altar cuadrado, y un poco desplazado un pozo cubierto. Sin duda éste es el pozo que dio origen al culto de Fortuna, madre de Júpiter y Juno –esculturas que estaban situadas en esta zona–, uno de los cultos importantes del santuario y seguramente el más antiguo.

La tercera terraza estaba destinada a los servicios, y finalmente llegamos a la terraza superior. Un gran patio con tripórtico de doble nave cubierto con bóveda de cañón, aunque el exterior vuelve a ser arquiteado. Éste era uno de los elementos característicos de los santuarios laicales –por ejemplo, Hércules Victor en Tívoli. Encima del lado axial se abría la quinta terraza, concebida como una cávea teatral que convertía el pórtico inferior en un criptopórtico, organizado con arcos enmarcados por pilares con semicolumnas y arquiteado, como el Tabularium de Roma. Finalmente, la cávea –el otro elemento característico de los templos laicales– culminaba en un tholos, templo de la Fortuna Primigenia, la otra advocación del conjunto.

### 38. Casa de Trebius Valens



Calle de la Abundancia, Regio III, Insulta 2, núm. 1. Pompeya

Arte de Roma - Casa Pompeyana

La ciudad de Pompeya es el marco ideal para analizar la arquitectura doméstica romana desde la época republicana hasta el año 79 a. de C. Uno de los mejores ejemplos es la casa de Trebius Valens.

La vivienda está organizada en dos ámbitos, el *atrium* –atrio– y el *peristylum* –peristilo–, zonas pública y privada, respectivamente. El *atrium* es, de hecho, el núcleo tradicional de la casa itálica –por ejemplo, en Vitruvio, la casa etrusca. Se accede desde la calle por un *vestibulum* –vestíbulo– que suele estar flanqueado por *cubicula* –cámaras– que tanto pueden ser cámaras de la misma casa, y entonces se comunican con el *atrium*, como, en nuestro caso, tiendas independientes, y entonces se abren a la calle. Una vez dentro del atrio se nos muestra como un patio más o menos cuadrado rodeado por diferentes *cubicula*. Una abertura en el techo –*compluvium*– permite la entrada de luz y de lluvia, que se recoge en la pequeña balsa central –*impluvium*–, bajo la que hay una cisterna. Frente a la puerta encontramos la estancia principal, el *tablinum*. Es una cámara totalmente abierta –*exedra*– que a menudo se puede cerrar con paneles de madera. Tiene la función de despacho del amo de la casa, y es donde éste recibe a sus clientes; en la antigua casa itálica era el lugar de la cama conyugal. Muchas veces está comunicado con el peristilo, como en este caso, y flanqueándolo acostumbra a haber estancias que denominamos alas, de uso incierto. El triclinio –comedor– de invierno, y un pequeño larario –espacio dedicado al culto de lares, penates y genios domésticos– también formarían parte de este atrio en la casa de Trebius Valens. En el paso del atrio al peristilo encontramos la *culina* –cocina–, que suele ser un espacio pequeño donde también encontramos la *latrina* –letrina.

El peristilo es un espacio rodeado de estancias, porticado, que rodea un huerto o jardín. En nuestro caso es un porche de tres lados –este, sur y oeste–, y un cuarto lado –norte– cerrado por el muro de fondo de la propiedad. Justamente aquí, bajo una pérgola, encontramos el triclinio de verano bastante bien conservado. El triclinio es una estructura de tres camas inclinadas, dispuestas en U, en torno al espacio para la mesa. A diferencia de los comedores de invierno, con el mobiliario de madera, aquí el triclinio está hecho de obra, con revestimiento más o menos lujoso, y a menudo animado con fuentes y canales de agua.

Cabe destacar, de este peristilo, la presencia de dos cámaras identificadas como *oecus* –salón–, que es donde suelen aparecer los mosaicos y pinturas de más calidad, ya que es la sala de prestigio de la casa. También es importante el pequeño baño del ángulo sudeste, presente en la mayoría de casas en esta versión reducida de *deapodyterium-tepidarium* y *caldarium*, es decir, vestuario, sala templada y sala caliente. Estos baños funcionaban con el calor de un hogar compartido con la cocina y gracias a la existencia de agua corriente, que de hecho encontramos en la mayoría de casas de Pompeya desde la época imperial –cosa que también explicaría el manantial del centro del peristilo. Del primer piso de esta casa tenemos, como en general de todas, muy poca información.

### 39. "Brutus Capitolino"



Altura: 0,69 m

Bronce a la cera perdida e incrustaciones de marfil y pasta vítrea

Roma, Capitolio, Palazzo dei Conservatori

Arte de Roma. Republicano

Esta pieza se conoce desde el siglo XVI y tradicionalmente se ha identificado con Marcus Junius Brutus, uno de los dos primeros cónsules de Roma. Trabajada en bronce, debió de pertenecer a una estatua ecuestre por la postura levemente inclinada de la cabeza –el busto es un añadido posterior. Tenemos que considerar, por lo tanto, esta pieza como único resto de un retrato de cuerpo entero de carácter honorífico.

El rostro, de actitud grave y mirada perdida, tiene forma cúbica. Los pómulos son óseos y los ojos –con incrustación de marfil y pasta vítrea– son grandes y están enmarcados, arriba, por unos arcos supraciliares potentes y, abajo, por profundas bolsas. Sobre la frente, ancha, el cabello está trabajado en mechones finos y peinados hacia la derecha. La barba y el bigote, cortos, aparecen desmelenados. El resultado es de un elevado verismo.

Una obra de esta calidad sólo puede haber sido creada por artífices etruscos o griegos, aunque el encargo podía venir de Roma. De hecho, el principal problema que presenta esta obra es el de su filiación estilística. La mayor parte de autores duda entre relacionarla con el mundo etrusco, que había sido la actitud más defendida, y la adscripción al arte itálico prerromano –arte medio-itálico– que poco a poco se va definiendo actualmente, arte que, no es necesario decirlo, está fuertemente marcado por etruscos y griegos. Una cabeza proce-

dente de San Giovanni Scipioni (cerca de Bovianum, en los Abruzos), fechada entre el siglo III-II a. de C., y actualmente en el Cabinet des Medailles de la Bibliothèque National de París, se puede relacionar con este "Brutus".

## 40. "Altar de Domitius Ahenobarbus"



Frontales: 0,78 x 5,59 m (Múnich), 0,82 x 5,59 m (París). Mármol

Piazza San Salvatore, Roma

Múnich, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek-París, Musée du Louvre.

Arte de Roma tardorrepblicano

A pesar del nombre con el que se le conoce, el Altar o Ara de Domitius Ahenobarbus, ni es un altar ni tiene nada que ver con Domitius, ni con ninguno de los Ahenobarbi. Evidentemente, esta identificación ha creado confusión a la hora de fechar el monumento, y diferentes autores han propuesto fechas que van desde el siglo II a. de C. hasta el año 30 a. de C. Recientemente se ha propuesto identificar el conjunto como basamento de un monumento a Marco Antonio, abuelo del triunvirato, en el que se reunían sus victorias navales en oriente y su cargo como censor -90 a. de C.

Este basamento está formado por dos relieves largos y dos cortos que darían una forma rectangular. En Múnich se conserva uno de los lados largos y los dos laterales, en los que se representan thiasoi –procesiones de seres y divinidades marinas. En el centro están representados Neptuno y Anfitrite en un carro arrastrado por dos tritones tocando instrumentos musicales. Este lado largo es completado con un toro y dos caballos marinos, guiados por cupidos y llevando nereidas. En cada lateral se ve un tritón y dos Nereidas cabalgando un ser marino. El material es mármol blanco con vetas azules procedente de Grecia. Estilísticamente debemos relacionar estas tres piezas con el mundo helenístico. Tanto en relación con el estilo como en relación con el tema, hay que tomar como modelo los relieves del podio del altar de Zeus en Pérgamo.

El relieve de París –el lado largo que queda– es absolutamente diferente. Nos muestra una narración "histórica" romana. De izquierda a derecha vemos el *lustrum* –momento en que el censor registra la declaración de un ciudadano– y cómo otro ciudadano toma declaración al testimonio del declarante. A continuación, ocupando la mayor parte del relieve, la *Souvetaurilia*, o sacrificio de un toro, un carnero y un cerdo, para purificar al pueblo romano después del censo. En este caso es ofrecido a Marte, que está de pie a la izquierda del altar con sus atributos. Frente al dios está Marco Antonio(?) con la velada ofreciendo los sacrificios.

En este caso la plástica y el concepto –relieve "histórico"– dependen absolutamente de modelos itálicos o, más concretamente, medio itálicos, pero por primera vez se puede hablar de un monumento oficial de estilo romano –Bianchi Bandinelli. También el material –mármol– es local.

## 41. Pintura mural del triclinio de la *Villa dei Misterii* de Pompeya



Altura del friso central figurado: 2,30 m

Pintura al fresco

Segundo estilo pompeyano

La llamada "Villa de los Misterios", de Pompeya, es una lujosa vivienda suburbana construida en el siglo III y sucesivamente modificada y vuelta a decorar. Una de las transformaciones realizadas a mediados de siglo I a. de C. supuso la modernización de las pinturas de parte de las habitaciones, que se resolvieron en un segundo estilo. Una de estas pinturas es el denominado triclinio o comedor, aunque la función no queda clara. La habitación tiene una estructura rectangular muy alargada, con una puerta abierta en un extremo corto y una ventana en medio de una de las dos paredes largas. La decoración pictórica se adapta a la estructura de la habitación, a la existencia de estas aberturas. La pintura, en el fresco, es uno de los pocos testimonios conservados de los grandes ciclos figurados que debieron de ser usuales en la pintura helenística, y que Roma hereda y adapta. Es aquello que las fuentes escritas denominan "megalografías", es decir, grandes pinturas figuradas. Sobre un nivel inferior que simula un zócalo negro con su moldura superior, se extiende un friso de color rojo pompeyano de cinabrio, intenso, con pilastras muy finas también pintadas. Sobre esta superficie se desarrollan una serie de escenas que tienen relación con los misterios dionisiacos y que dan nombre a la villa. Por encima del friso figurado, en la parte superior de las paredes, se pintaron un friso con tema de meandro y paneles que imitan losas de mármol y piedras de calidad,

coronado por una banda negra con temas de viña y cupidos. Las referencias a una supuesta arquitectura que se resuelve con medios pictóricos es una característica del segundo estilo pompeyano.

El friso figurado muestra escenas que no son siempre fáciles de leer e interpretar. Lo más complejo es, sin embargo, averiguar el significado del conjunto. Parece que se trata de una serie de episodios o momentos desligados, yuxtapuestos, todos alusivos al tema de la iniciación a los ritos del culto a Dionisio, y supuestamente inspirados en un modelo más amplio.

Aparecen Dionisio y Ariadna o Afrodita, ménades bailando, sátiros, distintas manipulaciones rituales y, sobre todo, la figura femenina de la iniciada o de la matrona. Aunque el conjunto ha sido estudiado muchas veces, no se ha llegado a interpretar de una manera definitiva y concluyente.

Las otras megalografías, conservadas en algunas casas y *villae* lujosas de la Campania, ponen de manifiesto los mismos problemas de lectura iconográfica. Las incongruencias, sin embargo, son también observables en la ejecución. El resultado es

óptimo desde el punto de vista decorativo, pero muchas figuras o detalles no resisten un análisis minucioso, que pone de manifiesto una realización irregular o incorrecta a partir, eso sí, de un buen modelo.

## 42. Mosaico nilótico de Palestrina



6,56 x 5,25 m

Santuario de la Fortuna Primigenia, Palestrina

Palestrina, Museo Arqueológico

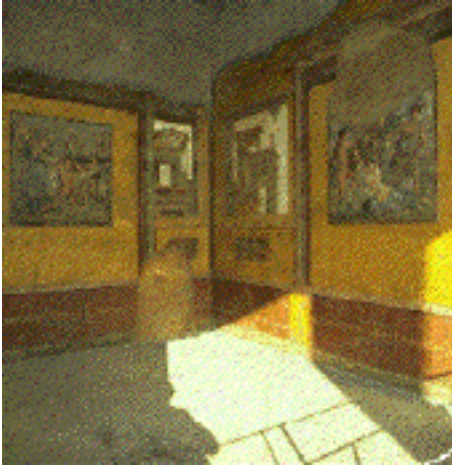
Helenístico tardío de época de Sula

El Gran Mosaico Barberini, nombre con que también es conocido por referencia el primer poseedor del mosaico, es una de aquellas obras de finales de la república que se analiza siempre dentro del arte helenístico. La pieza formaba parte del pavimento de la sala basilical inferior del Santuario de la Fortuna Primigenia en Palestrina y muchos autores han querido identificarlo con lo que menciona Plinio (*Hist. Nat.*, XXXVI, 189) en relación con Sula. Encontrado en el año 1600, se llevó a Roma el año 1626 y allí se quedó hasta 1640, momento en que fue devuelto a Palestrina. Estos viajes lo estropearon bastante y casi la mitad de la superficie total ha sido restaurada, y aunque en el aspecto iconográfico es bastante fiel a su estado original, ya que se utilizaron dibujos del siglo XVII, con respecto al estilo tenemos que ser mucho más prudentes.

Como afirma Pollit, la organización del mosaico parece un mapa turístico, que recuerda a aquello que los griegos llamaban *topographia*, es decir, 'pintura de lugares'. El río es una especie de fondo indiferenciado que rodea pequeños islotes. La mitad superior nos muestra un paisaje más salvaje, con escenas de etíopes cazando; es la excusa perfecta para mostrar animales exóticos: jirafas, leones, serpientes, cada uno con su nombre en griego. La mitad inferior decanta su exotismo hacia la vertiente humana. Mientras la parte terrestre es rellena de arquitecturas, fundamentalmente de templos o santuarios con sus oficiantes y fieles, el río está lleno de embarcaciones de tipología egipcia, y también encontramos animales extraños: rinocerontes, leopardos, cocodrilos o hipopótamos. Otro elemento importante es la vegetación fluvial, indispensable en una composición nilótica. Destaca especialmente la pequeñez de

la figura humana, que parece disimulada entre el resto de elementos, clara evidencia de que, en este caso, se concede importancia al elemento natural y exótico, no al humano.

### 43. Pintura mural de una habitación de la Casa *dei Vetii* en Pompeya



Pintura al fresco

Pompeya. *In situ*

Cuarto estilo pompeyano

La Casa *dei Vetii* es una vivienda pompeyana de una cierta categoría, con una serie de habitaciones de recepción y comedores que se ordenan en torno a un gran peristilo. La decoración está de acuerdo con la categoría de las habitaciones, con la jerarquía dentro de la vivienda. Es un magnífico ejemplo para comprobar que, más que estilos o modas decorativas, en el estudio de la pintura romana se debe tener presente la categoría de las habitaciones.

La que nos ocupa era probablemente un triclinio, un comedor, abierto en el brazo oriental del peristilo. Las tres paredes, ya que la cuarta está abierta, presentan una organización tripartita. La zona central, más amplia, tiene en el hermoso centro un cuadro mitológico. En esta estructura está presente el principio de la galería de pintura. Los laterales sugieren ventanas abiertas a un paisaje arquitectónico.

Es el esquema, bastante habitual, de la alternancia de la cortina y la ventana. El color amarillo uniforme da unidad a las tres paredes en la zona media. La decoración no se agotó, sin embargo, con el cuadro figurado y la sugerencia de la ilusión del paisaje. Todas las decoraciones están llenas de temas ornamentales que van desde la zona del zócalo hasta las zonas superiores de las paredes.

Los cuadros mitológicos son de formato rectangular apaisado y con una simple línea negra como marco. Los temas elegidos tienen un alto contenido dramático: Dirce castigada por sus hermanos, Penteo, que da nombre a la habitación, y Heracles niño asfixiando a las serpientes. Los modelos eran pinturas de caballete, probablemente del siglo IV y griegas, que se han agrupado por afinidad de tema y gusto, para ordenar la decoración de una habitación de la casa. Las arquitecturas, resueltas con el acostumbrado dominio de los recursos de la perspectiva, son una prueba de la persistencia de las modas introducidas en el segundo estilo de la abertura artificial de la pared en amplias perspectivas. En este caso, además, las ventanas tienen casi tanto protagonismo como los cuadros mitológicos. Es una muestra clara del eclecticismo que caracteriza el denominado "cuarto estilo pompeyano".

Los cuadros que se reproducen en las paredes de las habitaciones pompeyanas, como la de Penteo de la Casa *dei Vetii*, no son copias exactas, sino más bien versiones a partir de originales que se debieron conservar en Roma. En los casos en que tenemos más de una versión de un mismo original podemos llegar a averiguar el grado de similitud, y rehacer el aspecto del modelo perdido. No siempre, sin embargo, es así. Parece que en el cuarto estilo las versiones pretendían un grado más alto de fidelidad al modelo, aunque sea por el formato apaisado que utilizan, propio de las pinturas de caballete.

## 44. Centro monumental de Roma



La monumentalización de la ciudad de Roma, iniciada en época etrusca, en el siglo VI a. de C., y prolongada hasta la cristianización de la topografía, a partir del IV d. de C., se centró básicamente en las áreas urbanas situadas entre el río Tíber y el Circo Máximo, el Valle del Anfiteatro y el Quirinal y el Campo de Marte. Este conjunto incluye las colinas del Capitolio y el Palatino, el centro originario y eterno de Roma. La especialización de las áreas por funciones es uno de los hechos más característicos, que se irá configurando, sin embargo, durante un periodo muy largo de tiempo. Las zonas lúdicas por excelencia: teatros, anfiteatros, circo, odeón y los edificios termales más antiguos se concentrarán en el área del Campo de Marte. Las funciones políticas, centradas en el foro en época republicana, se irán repartiendo a partir de Augusto de forma tan variada que no es posible reducirlo a un esquema. Los *fora* imperiales, que descongestionaban en un principio las funciones del antiguo foro, continuarán haciéndolo, pero sobre todo serán elementos esenciales del programa monumental y de prestigio de distintos emperadores. Con la intención de situarse justo en el centro de Roma, se construirán sucesivamente el forum Iulii, de Julio César, el de Augusto, el Transitorium o el de Nerva y, finalmente, el más espectacular, el de Trajano. Este último ya no encontró espacio libre y se hubo de hacer una enorme excavación y destruir las colinas vecinas para construirlo.

Tanto o más repartidas estaban las funciones religiosas y los templos y capillas dedicadas a las divinidades, desde los más antiguos del foro y el Palatino, y el de Júpiter Capitolino, a los que se iban dedicando sucesivamente a los emperadores divinizados: desde el del Divus Iulius en el foro hasta el Claudianum, Hadrianeum, entre otros.

No se podía enterrar a los muertos en el interior del *pomerium*, pero el Campo de Marte estaba fuera, y en el sector norte se incineraron y depositaron los restos de muchos emperadores a partir de Augusto, quien construye el primer mausoleo dinástico.

Las funciones comerciales no ocupaban espacio en el centro monumental, ya que se habían ido desplazando hacia Ostia y el sector portuario del Aventino. Sólo las actividades de intercambio oficial o de bolsa podían ocupar edificios en el sector central. Quizás los mercados de Trajano cumplían precisamente estas funciones.

La zona central, y sobre todo el Palatino y el Esquilino, habían sido importantes zonas de habitación, de casas unifamiliares o *domus* de una cierta categoría. El hecho más relevante en esta cuestión fue la ocupación de estas zonas por las estructuras monumentales del palacio o residencia de los emperadores. El Palatino fue el lugar definitivamente ocupado por esta función, pero no hemos de olvidar el episodio de las *domus* Transitoria y Aurea de Nerón, que se extendían desde el Palatino por el valle del anfiteatro y hasta el Esquilino.

Con estas funciones fundamentales de la ciudad y, sobre todo, a partir de una política de prestigio, se irá configurando el aspecto que Roma presenta en el último momento de su historia, antes de la cristianización, que no afectó mucho al área central pero que sí que comportó, poco a poco, un cambio radical del concepto mismo de centro monumental.

## 45. Anfiteatro Flavio



Arena: 79,35 x 47,20 m; capacidad máxima aprox. 50.000 espectadores

Roma

Época flavia

Después del suicidio de Nerón, el senado decretó la *damnatio memoriae* del emperador. Éste es uno de los motivos de la construcción del Anfiteatro Flavio. Se edificó aprovechando la cimentación del gran estanque que, entre el Aventino y el Palatino, formaba parte de la *Domus Aurea* de Nerón. Se trata de una obra absolutamente demagógica, tanto por las dimensiones, y por la función, como por el mensaje político.

Cabe destacar que Roma, hasta este momento, todavía no tenía, por motivos de seguridad, anfiteatro permanente, al contrario de lo que pasaba en el resto del Imperio. El precedente del llamado "Colosseum" romano era el anfiteatro de Estatilio Tauro, hecho de madera en el año 29 a. de C. y destruido por un incendio en el año 64 d. de C.

Aunque no conocemos al arquitecto, se trata de una obra excelente y terminada con mucha rapidez. Está concebido como un gran óvalo con una fachada en cuatro niveles de ochenta arcadas. Siguiendo los precedentes romanos del Tabularium o el teatro de Marcelo –de época de Augusto–, las tres primeras plantas usan la tipología de arco de medio punto encajado entre pilastras con semicolumnas adosadas, y un entablamiento que separa las diferentes plantas. Los órdenes, puramente decorativos pero jerarquizados son dórico –abajo–, jónico –en la segunda– y corintio –en la tercera. En este edificio se muestra definitivamente el carácter monumental y práctico de este sistema, que ya hemos visto en el Tabularium. El ático no se ajusta a este esquema: es una pared seguida, con las mismas particiones, de ochenta tramos separados por pilastras corintias, y alternaba ventanas con escudos de bronce dorado.

La cávea se apoya encima de esta fachada mediante un sistema escalonado de galerías con bóvedas que van equilibrando los pesos. La parte más débil, el muro superior, tenía los asientos de madera. Justamente por motivos constructivos todo el edificio es de piedra –travertino de revestimiento y el muro de toba– excepto las bóvedas y el muro superior, que son de hormigón.

Cabe destacar el complejo sistema de fosas bestiarias que corrían por debajo de la arena, una red enrevesada de conducciones de servicios que aumentaban la espectacularidad de los acontecimientos que tenían lugar en este escenario –luchas de gladiadores, cacerías, ejecuciones o naumaquias.

## 46. Altar Pacis Augustae



11 x 10 m

Mármol

Roma

Época de Augusto

El Altar de la Paz –*Res Gestae Augusti*– fue construido para celebrar su retorno victorioso de la Galia e Hispania. La decisión del senado fue en el año 13 y la inauguración en el año 9 a. de C. Desde el siglo XVI se habían ido encontrando fragmentos de este monumento, y ya en este siglo –en los años treinta– fue reconstruido. Originariamente, el conjunto estaba situado cerca de la Vía Flaminia formando parte de un conjunto en el Campo de Marte que incluía el mausoleo de Augusto.

La obra consta de dos partes, el altar y el recinto que lo enmarca. Del primero quedan restos del friso, una procesión de ofrendas, que lo decoraba. El elemento más destacado, sin embargo, es el recinto. Es rectangular y descubierto, más alto que el altar, y con dos puertas: una en el este y otra en el oeste –disposición parecida a la del templo de *Ianus Geminus* en el foro de Roma. Este recinto imita en mármol una construcción efímera de madera, con los elementos de decoración típicos: bucráneos enlazados por guirnaldas y páteras colgadas.

La decoración exterior muestra –en los lados largos– dos partes de una procesión que avanza de este a oeste. Las figuras del lado norte se rehicieron muchas veces durante el renacimiento, y son difícilmente identificables. Las del relieve sur nos muestran a Augusto con la cabeza velada seguido por los lictores y, a continuación, su familia. Por primera vez en un monumento oficial los niños

tienen un papel destacado, verdadero documento de la política dinástica de Augusto. Ambos relieves nos muestran –retocada políticamente– la procesión del año 13.

Todavía, flanqueando las puertas, encontramos cuatro relieves más. En el oeste, Eneas sacrificando a los dioses Penates, y la Loba amamantando a Rómulo y a Remo en el momento de su descubrimiento. En el este, la Tierra con alegorías del mar y del aire, y Roma encima de una pila de armas. En resumidas cuentas, referencias a la fundación de Roma, a la victoria y la paz del Imperio y a la prosperidad que se deriva de ello.

Si para los frisos de la procesión es necesario hablar de modelos áticos, como el Partenón, muy de acuerdo con el nuevo clasicismo de Augusto, para el relieve de Eneas, con un paisaje y arquitecturas en el fondo, cabe remitir a modelos helenísticos.

## 47. Arco de Tito



Anchura relieve: 3,80 m; altura: 2,04 m

Mármol

Roma

Época flavia

El arco fue levantado por Domiciano después de la muerte de su hermano Tito. Su ubicación, en el lugar que ocupaba la *Domus Transitoria* de Nerón –entre el Palatino y el Esquilino, delante del foro–, forma parte, como el Anfiteatro Flavio, de la aplicación de la *damnatio memoriae* a aquel emperador. La estructura actual es el fruto de una reconstrucción del año 1822, dado que lo único que había sobrevivido del antiguo –integrado en una fortificación medieval– era la abertura del medio, incluidos los grandes relieves de los paneles de la bóveda central, las enjutas, el pequeño friso que rodea el monumento, las claves del arco, dos capiteles compuestos y la inscripción.

El pequeño friso nos explica con todo detalle el triunfo de Tito y Vespasiano en Jerusalén. Trabajado en un relieve altísimo, las figuras se pueden distinguir desde una cierta distancia. Lo más destacado del Arco de Tito son, sin embargo, los altos relieves colocados en los montantes internos del arco. El tema general vuelve a ser el triunfo de Vespasiano y Tito del año 71 en Jerusalén. En este caso se han elegido dos episodios cargados de significado. El primero nos muestra el espolio de la ciudad, mientras que el segundo nos muestra a Tito en el carro triunfal. La escena del espolio es una de las que ha hecho hablar de estilo ilusionista en época flavia. La procesión avanza desde la izquierda y desaparece por la derecha, bajo un arco triunfal en segundo término, pero tan detallado que en el ático se pueden distinguir los retratos de Vespasiano, Tito

y Domiciano. Los soldados cargan el candelabro de siete brazos y otros objetos del Templo de Jerusalén que se expusieron en el *Templum Pacis* de Vespasiano. El otro panel nos muestra a Tito de pie, con el cetro de Júpiter y una palma, en un carro arrastrado por cuatro caballos. Lo acompañan una victoria que lo corona con laurel, los genios del Senado y el pueblo de Roma, y la misma Roma. También cabe mencionar el relieve que decora la bóveda del arco, en el que se nos muestra la apoteosis de Tito: el emperador cabalgando un águila dispuesta con las alas abiertas, emprendiendo el vuelo que llevará al Emperador muerto hasta los dioses.

## 48. Pinturas murales de una habitación de la Villa de Livia de Prima Porta, en Roma



Largura: 5,95 m

*Villa ad Gallinas Albas* de Livia en Prima Porta, Roma

Museo Nacional de las Termas, Roma

Época claudia

Parece que la ejecución de estas pinturas fue posterior a la muerte de Livia (29 d. de C.), la esposa de Augusto. Se encontraron en la residencia conocida por el nombre de "villa de las gallinas blancas", decorando una habitación subterránea, de donde fueron arrancadas. Hoy se exponen en el Museo de las Termas. La estancia, rectangular, tiene las cuatro paredes decoradas con el mismo tema, y una valla blanca separa al espectador de un jardín.

La decoración descarta absolutamente la figura humana, "*si ha anche il paesaggio «puro», privo di figure umane e di intento narrativo*" (Bianchi Bandinelli, 1980, pág. 195). El jardín, cerrado, muestra diferentes especies vegetales llenando el espacio. La parte superior deja sitio al cielo, y entre éste y la vegetación aparecen numerosas aves. Todos los detalles, que son abundantes, se han tratado con un grado elevado de naturalismo, aunque la composición es ficticia: mezcla especies de pájaros y plantas de climas y zonas variadas.

En palabras de Bianchi Bandinelli (1970, pág. 125) "El jardín de la villa de Livia es una pintura que no tiene igual". Lo único comparable a esta pintura, en Roma, eran unos paneles pintados en el llamado "auditorio de la villa de Mecenas", en el Esquilino, de mediados del siglo I a. de C., hoy prácticamente borrados. De hecho, la concepción de esta composición no es romana y parece difícil pensar que la génesis del modelo lo fuera. Tampoco proviene del mundo griego. Más bien es el mundo persa el que crea este tema del jardín cerrado, pero de aspecto exuberante y salvaje –que los griegos denominarán "*paradeisos*"–, aunque no conservamos ejemplos claros. La tumba núm. 5 de

la necrópolis alejandrina de Anfushi (c. 30 a. de C.) nos da una composición lejanamente similar, casi un siglo anterior, pero insuficiente para explicar el conjunto de Prima Porta.

## 49. Retrato de Vibia Matidia



0,63 m

Mármol

Roma, Museo Capitolino

Época flavia

De esta obra se conocen dos réplicas ambas identificadas como retratos de Vibia Matidia, cuñada de Adriano y sobrina de Trajano. Sin duda, es el mejor ejemplo de la retratística femenina de época flavia.

En época de Augusto la retratística había experimentado algunos cambios en relación con el momento republicano. Sin renunciar al realismo, inherente al concepto romano de retrato, éste se suaviza y sustituye su crudeza por una creciente idealización ligada a un nuevo lenguaje, el clasicismo de raíz ática, impulsado por el emperador. Esta tendencia llegará hasta época flavia.

El retrato que vemos nos ejemplariza esta idealización. El rostro, ovalado, muestra unos ojos grandes y almendrados, la nariz aquilina, las cejas rectas –trabajadas como si se tratara de pequeñas plumas–, la boca pequeña y bien modelada. La inclinación de la cabeza con un cuello sumamente frágil da una gran elegancia al conjunto que, de todas maneras, no puede evitar producir una sensación de atemporalidad fruto de la propia idealización.

Sin duda, la parte más rica de la pieza es el cabello con este extraordinario peinado. Los antecedentes los encontramos en los retratos anteriores de Marcia Furnilla y Julia Titi –esposa e hija de Tito, respectivamente– y, más claramente, en los de Domitia, esposa de Domiciano. Los primeros formulan el tipo de

peinado. Toda la parte anterior con esta superposición de rizos, y la parte posterior con trenzas cogidas en un moño. Pero no será hasta los retratos de Domitia que el peinado cogerá mayor verticalidad con los rizos dispuestos como en una diadema ovalada, que es lo que vemos en este retrato de Vibia Matidia.

## 50. Foro y mercados de Trajano



Espacio del foro: 280 x 200 m

Basílica: 159 x 55 m

Roma

Trajano, por medio de su ingeniero y arquitecto militar, Apolodoro de Damasco, realizó la obra arquitectónica más relevante y admirada de Roma en los siglos posteriores: el mayor y último de los foros imperiales. No lo sabemos seguro, pero es bastante probable que Domiciano hubiera tenido ya la idea de unir las dos áreas monumentales de la ciudad, que estaban separadas por los relieves de las colinas del Quirinal y el Capitolio. La unión se ejecutó, sin embargo, en época de Trajano. Las impresionantes obras de vaciado de los contrafuertes de las colinas fueron para siempre recordadas con una inscripción que figura en la base de la columna de Trajano, y que menciona que la altura de la columna es la de la excavación que se hizo. Se consiguió, de esta manera, un espacio de considerables dimensiones que permitió hacer el nuevo foro, y enlazar todo el sector de los *fora* imperiales con el Campo de Marte, a través de dos calles tortuosas que flanqueaban el muro que lo delimitaba. El foro se articulaba en tres espacios sucesivos que parecen repetir la estructura de los campamentos militares romanos: una gran plaza ampliada con exedras laterales, partiendo del modelo del foro de Augusto; una basílica (*Ulpia*), dispuesta transversalmente y prolongada por dos grandes exedras o hemiciclos en los lados cortos, que repetían las de la plaza; y un espacio con pórtico curvado donde se disponía la columna flanqueada por dos edificios: las bibliotecas latina y griega. Parece que todo el conjunto se coronaba con un templo que construyó a Adriano, dedicado a Trajano, pero que ya estaba previsto en el proyecto de Apolodoro. La basílica estaba sobrealzada respecto de la plaza. El foro estaba cerrado en todo su perímetro por un muro alto, y se insertaba co-

mo unidad autónoma respecto del resto de monumentos, también cerrados, del área central de Roma. Se accedía a la plaza por una entrada con un muro convexo, ordenada como arco honorífico coronado por la cuadriga triunfal de Trajano. El centro lo presidía su estatua ecuestre, y los pórticos que flanqueaban la plaza estaban decorados con ciclos que se referían a las victorias militares del emperador y estatuas de los pueblos vencidos. La basílica era de grandes dimensiones y se subdividía en cinco naves por medio de series de columnas, que continuaban también en los lados cortos.

Lo más notable a día de hoy es la columna, lo único que se conserva de un conjunto desgraciadamente muy estropeado. La columna está hecha de mármol de Luni y se levanta sobre una gran base en forma de dado. En el interior de la base está el vestíbulo desde donde arranca la escalera que sube hasta la parte superior de la columna y una cámara al lado, donde se depositó la urna con las cenizas de Trajano. Hay muchos aspectos interesantes de este singular monumento, que se convertirá en modelo en el futuro arte romano y de época moderna. Servía como señalizador de la obra realizada, según la inscripción, pero también como tumba de Trajano, prevista inicialmente o utilizada para este fin cuando Trajano murió repentinamente. Pero también era el soporte monumental de la narración de los hechos más relevantes de la carrera militar del emperador, las dos campañas dácicas, y por lo tanto era un monumento honorífico, función que tendrán todas las columnas que parten de su modelo. Además, estaba coronada por la estatua de Trajano. El origen de esta tipología monumental, la parte de invención que correspondió a Trajano y a Apolodoro, son temas discutidos desde siempre. La propuesta de rodear una gran estructura en forma de columna con una faja continua donde se explicaban, en una narración cíclica minuciosa, todos los hechos de armas y episodios principales de las guerras, recuerda indudablemente a los manuscritos ilustrados. En efecto, el soporte de la escritura continúa siendo en estos momentos el volumen o rollo, y las ilustraciones se adaptaban naturalmente a este formato. Sabemos que se escribieron los hechos de las guerras dácicas, y no se debe descartar que fueran ilustrados y sirvieran de modelo a la columna. Hay que recordar que se encontraba situada precisamente entre las dos bibliotecas. Los relieves de la columna suponen el punto culminante del relieve narrativo romano, su obra maestra, donde se combinan un lenguaje perfectamente dominado en todos los recursos y unos contenidos, unos mensajes perfectamente codificados pero tratados de manera nueva. Todo el complejo del foro es una celebración de las victorias sobre los dacios y, por lo tanto, la sublimación de la potencia militar del Imperio que Trajano dirige eficazmente. Aquello que se explica en los relieves es justamente el funcionamiento preciso de la potente maquinaria de guerra que era el ejército romano.

Los mercados se construyeron antes que el foro, según la datación de los ladrillos de construcción. El complejo que se conoce con este nombre, una de las obras más sorprendentes de la arquitectura romana, sostenía y, al mismo tiempo, escondía la pendiente y la sección de la colina del Quirinal en la fachada que daba al centro monumental de Roma. La construcción en terrazas

permitió aprovechar totalmente el espacio. Guarda una relación con la estructura del foro ya previsto en la parte inferior, pero las partes altas se dirigen a las calles superiores y le dan la espalda. Básicamente se diferencian dos grandes terrazas separadas por la vía Biberatica, flanqueada *portabernae*, que debieron de ser tabernas. Las distintas salas y habitaciones que se disponen en este complejo se relacionan y comunican mediante las calles y las escaleras interiores, de mucho desnivel. Destaca en el conjunto una gran sala de dos pisos de altura en los espacios laterales que tiene el centro cubierto con una bóveda de crucería que se apoya sobre grandes ménsulas de travertino, una de las cubiertas más excepcionales entre las conservadas en la arquitectura romana. No está clara la función de los mercados, que probablemente sería variada. Entre sus usos estaban los oficiales de almacenes y despachos y también la venta al por mayor. En todo caso parece que volvían a integrar en el espacio central de Roma funciones económicas y comerciales. Entre el foro y los mercados de Trajano no había ninguna posibilidad de comunicación física, ya que los muros altos del foro y las calles los separaban.

## 51. Panteón de Roma



Diámetro: 43,5 m. Altura: 43,5 m

Travertino, tufo, ladrillo, escoria volcánica y hormigón

Roma

Época de Adriano

A pesar de la confusión que haya podido generar la inscripción del entablamiento del edificio, el Panteón es fruto de las reformas del Campo de Marte emprendidas por el Emperador Adriano que, eso sí, sustituye un edificio anterior costado por Agripa en época de Augusto. Cabe señalar que en relación con éste sólo se conservaría el nombre, ya que incluso la orientación del conjunto es diferente.

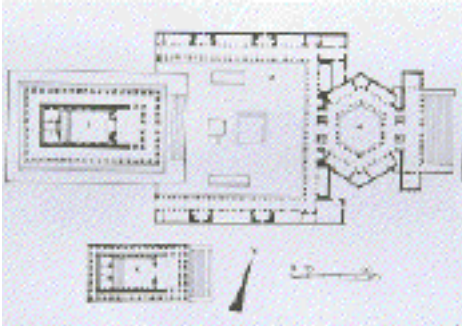
El edificio es una estructura de tres cuerpos yuxtapuestos. Un porche octástilo, un cilindro coronado con cúpula y, entre ambos, un cuerpo rectangular que da la altura exterior del cilindro –pero no la interior–, y que hace de encaje entre las dos zonas principales.

El acceso al conjunto se hacía a través de un patio porticado, y el nivel del suelo, más bajo que el actual, comportaba la existencia de escaleras para acceder al porche. Éste está dividido en tres naves, las laterales dan acceso a sendos ábsides, perforados en el cuerpo rectangular, precedidos por pilastras cuadradas. De hecho, la pilastra es el motivo que decora exteriormente el cuerpo rectangular intermedio.

La nave central, más ancha, da acceso a la zona cupulada. La parte baja del cilindro alterna aperturas semicirculares y rectangulares. En total ocho aperturas perforadas en el muro, contando la puerta de acceso. La apertura opuesta a la puerta es un verdadero ábside flanqueado por columnas y con arco triunfal que ocupa el piso superior. El resto quedan ceñidas por el entablamiento, las zonas vacías con columnas, las zonas llenas con pilastras. El conjunto de columnas y pilastras sigue el orden corintio, tanto en el interior como en el exterior; los capiteles son de mármol y las columnas de granito. La parte más espectacular es la cúpula, concebida como una esfera de 43,5 m de diámetro, y con cinco hileras de veintiocho artesonados que decrecen con la altura. El cénit es ocupado por un lucernario de 9 m de diámetro.

En la construcción destaca la gran maestría empírica de su arquitecto, necesaria para construir uno de los mayores espacios con cúpula hemiesférica conocidos. Un anillo de cimentación de 7 x 4,5 m soporta unos muros de 6 m de grueso en la base pero que en el lucernario se han convertido en 1,5 m. Todo el peso se apoya sobre ocho puntos del muro cilíndrico, y éste ha sido oportunamente perforado. El uso de los materiales muestra la maestría del arquitecto. Éstos se han escalonado siguiendo criterios de resistencia, densidad y peso. Así, los cimientos son de travertino, y el primer cilindro alterna capas de travertino y tufo. El primer nivel de la bóveda es de ladrillo, el segundo alterna ladrillo y tufo, y el tercero sólo escoria volcánica. En la bóveda los artesones todavía aligeran más el conjunto.

## 52. Santuario de Baalbek



Templo de Júpiter Heliopolitano: 40 x 48 x 88 m.

Mármol

Baalbek (Líbano)

El santuario romano responde a un centro de culto local tradicional de la región. Con el establecimiento de una colonia romana próxima –c. 16 a. de C.–, se tomó la decisión de monumentalizar el conjunto siguiendo un lenguaje clásico importado desde Occidente.

El núcleo del santuario respetó la forma semítica original, con la disposición de un conjunto de altares de sacrificios al aire libre, en el centro del patio, que adopta forma de torre. El lado occidental del patio está ocupado por el templo principal, dedicado a Júpiter Heliopolitano. Tanto sus dimensiones como su disposición nos llevan al concepto de monumentalidad romana.

El templo está situado encima de una plataforma de 13 m de alto y 48 x 88 m de anchura y profundidad, respectivamente. El acceso a la parte superior está concebido de manera absolutamente frontal mediante unas escaleras. La fachada, con diez columnas de orden corintio de casi 20 m, estaba estructurada dejando un paso más amplio, justo en el eje central de la fachada. Todo el conjunto estaba rematado por un frontón que llegaba, en la parte más alta, a los 40 m de altura. El templo, internamente, es un períptero con diecinueve columnas de profundidad. La celda presenta una pronaos in antis y seis columnas de fachada. Aunque el templo no era, por sus dimensiones, mayor que los mayores templos griegos, el conjunto sí que le daba una monumentalidad y una rotundidad que aquellos nunca tuvieron.

El patio es un tripórtico doble que tiene a cada lado dos exedras dentro de la columnata interior. El lado opuesto al templo, acceso a todo el recinto, presenta una original forma hexagonal con propileos flanqueando el acceso –levantado a inicios del s. III d. de C.–, que se puede considerar una concesión a

las formas prerromanas de la zona. Tanto esta parte como el otro templo del conjunto, el de Baco –s. II d. de C.–, situado fuera del recinto, al sur del de Júpiter, denotan una mayor riqueza, de materiales, formal y decorativa, propia del momento más avanzado, frente a las formas más limitadas y secas de los arquitectos de Augusto, algunos de los cuales parece que vinieron desde Roma para trabajar en el templo de Júpiter.

## 53. Retrato de Marco Aurelio



Total del monumento: 4,24 x 3,87 m. Altura del caballo: 3,52 m

Bronce dorado

Roma, Capitolio, Palazzo dei Conservatori

Época Antonina

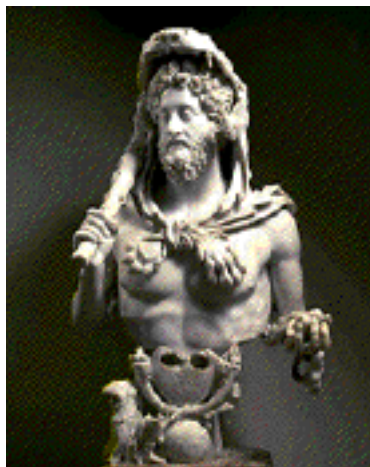
El retrato ecuestre de Marco Aurelio –emperador entre 161-180 d. de C.– es lo único que se conserva entero de época romana. En el siglo X estaba cerca de la casa natal del emperador en el Laterano, pero en el año 1528 Michelangelo la hizo trasladar a la nueva plaza del Campidoglio. Aunque sabemos que estos retratos ecuestres fueron muy populares, sólo conservamos algunos fragmentos del de Augusto y del de Domiciano/Nerva. Si éste nos ha llegado entero es porque fue confundido con una imagen de Constantino el Grande y como tal fue salvada.

Muy unido a su tutor, Adriano, y a su padre adoptivo, Antonino Pío, y fuertemente influenciado por la filosofía estoica, la retratística de Marco Aurelio se define por seguir los modelos definidos por los dos predecesores y por dar al retrato una caracterización psicológica, desconocida hasta entonces en el mundo romano pero que a partir de este momento marcará una nueva dirección. Así pues, veremos a Marco Aurelio pasando de ser un despreocupado y bello príncipe coronado–tipo I y II– a un hombre maduro, militar poderoso y gobernante compasivo –tipo III–, y a un cansado y desilusionado filósofo estoico –tipo IV.

Este retrato ecuestre nos muestra un rostro próximo al tipo III, de pelo y barba desmelenados y ojos medio cerrados. El emperador, que monta un magnífico caballo, viste túnica corta, *paludamentum* –la capa roja de los generales– y botas de patricio. El caballo levanta la pata derecha de delante sometiendo a un bárbaro caído que no nos ha llegado pero del que sabemos su existencia por la descripción del monumento en los *Mirabilia Urbis Romae* –guía medieval de la ciudad de Roma. Por otra parte, Estacio –*Silvae* I.I.I-37– nos confirma esta tipología describiendo el desmantelamiento de una escultura de Domiciano. El gesto de Marco Aurelio es el del conquistador clemente, alargando la mano derecha como para redimir al enemigo vencido mientras con la izquierda sostiene las riendas.

Seguramente ésta es una de las obras erigidas en honor al emperador para celebrar el triunfo del año 176 d. de C..

## 54. Retrato de Commodo como Hércules



1,18m

Mármol

Roma, Capitolio, Palazzo dei Conservatori

Época Antonina

De Lucius Aelius Aurelius Commodus –emperador entre los años 180-192 d. de C.– se dice –*Scriptores Historiae Augustae: Commodus 14.8*– que se veía como la encarnación de Hércules en la tierra y que rebautizó a Roma como *Colonia Commodiana*. De hecho, le gustaba pasear por Roma vestido como el dios, con una piel de león en la cabeza y un garrote. Murió asfixiado por un gladiador mientras intentaba emular a Hércules. Inmediatamente fue decretada *damnatio memoriae* del emperador.

Una de las obras maestras de la retratística antonina es, precisamente, el retrato en que el emperador aparece como Hércules. El de la imagen fue descubierto junto con dos tritones en la Villa Palombara del Esquilino en el año 1874, pero se conocen una docena de copias. Es una obra de finales de su principado, lo que se conoce como tipo V.

El retrato, de medio cuerpo, incluye los brazos y las manos. El emperador aparece desnudo sosteniendo con la derecha un garrote que se apoya en el hombro, mientras con la izquierda muestra las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides. En la cabeza, a modo de capucha, lleva la piel de un león que le cuelga por la espalda y los hombros; las garras del animal se anudan en su pecho. La cara es alargada y ovalada. Los ojos medio cerrados, las pupilas perforadas y las cejas muy arqueadas son características de todos los retratos

antoninos, así como el pelo rizado, pero aquí con mechones gruesos y en disposición radial. El bigote y, sobre todo, la larga barba siguen los modelos de Marco Aurelio –su padre– y Lucio Vero, sin presentar, sin embargo, la típica partición en dos en la zona de la barbilla.

El busto se aguanta encima de una pelta cruzada por debajo mediante dos cornucopias –cuerno de la abundancia– que se apoyan sobre la esfera celeste con signos del zodiaco. A la izquierda, una amazona arrodillada y sin cabeza y que debió de tener otra a la derecha. Sabemos que estaba flanqueado por dos tritones y que debió de estar expuesto de manera teatral en alguna plaza.

## 55. Mosaico del *Hospitalia* de la Villa Hadriana en Tívoli



Mosaico en *opus tessellatum* bicromo

Villa Hadriana, Tívoli

*In situ*

El llamado *Hospitalia* es un amplio espacio de vivienda dentro de la Villa, organizado por medio de un pasadizo central donde se abren hasta diez habitaciones o *cubicula*, cinco a cada lado. En cada una de estas *cubicula* se podían disponer tres camas –así se había previsto– y el mosaico se adapta y sitúa precisamente a la posición de aquélla. Todas las *cubicula*, y también el pasadizo que los distribuye, están pavimentadas con mosaicos en *opus tessellatum* bicromo, es decir, realizados con teselas blancas y negras exclusivamente. Son, en conjunto, de una calidad exquisita y se conservan en muy buen estado. La variedad de las alfombras mosaicas de los diferentes *cubicula*, así como las innovaciones que proponen, resultan sorprendentes.

Precisamente, es en época del emperador Adriano, y de manera específica en las obras realizadas en su villa, cuando se experimentó con nuevas maneras y temas ornamentales en mosaicos bicromos. Hasta entonces, desde la época de Augusto, que es cuando se impuso la moda del blanco y negro, las composiciones eran muy sencillas, generalmente geométricas y muy rigurosas. A partir de Adriano nace un nuevo concepto de pavimentación en mosaico que prevé la necesidad de cubrir espacios cada vez mayores y más antinaturales, en los que determinadas composiciones mosaicas no se adaptaban bien. Al contrario, los temas vegetales o vegetalizados, pero también los figurados, admitían un desarrollo infinito por los espacios circulares, con exedras de forma y trazado diferentes. Los edificios termales de Ostia, el puerto marítimo de Roma, nos ofrecen magníficos ejemplos de este momento adriánico y antoniniano. Estos

mosaicos, como el que nos ocupa, con una composición esmerada a partir de temas vegetales, finamente dibujados en negro sobre fondo blanco, son lo que se llaman "de estilo florido".

La importancia de la *Villa Adriana*, la residencia oficial en Roma del emperador Adriano, y la atención que personalmente dedicó a su construcción y decoración admiten la suposición de que este nuevo estilo de mosaicos lo crearon los equipos de mosaístas que trabajaban en esta obra. Al lado de estos mosaicos bicromo también tenemos testimonios del desarrollo del policromo aplicado a bóvedas y cúpulas en la misma *Villa*, además de la recuperación de la moda de los *emblemata*. Algunos de los más notables entre los conservados son adriáneos y proceden de esta villa.

## 56. Grecia

El arte de Grecia, o arte griego, es el producto de un conjunto de comunidades que usaban los dialectos griegos para comunicarse, y que localizamos en la Grecia continental y peninsular, las islas del Egeo, los centros comerciales ocupados a partir del siglo XI a. de C., de la costa occidental de Asia Menor y las colonias de Sicilia e Italia meridional. La delimitación cronológica parte del momento en que, después del final de la cultura de los palacios del mundo micénico, y tras haber superado un primer momento oscuro, las comunidades empezaron a reorganizarse internamente y a mantener fuertes contactos con el exterior; llegaron, en definitiva, a volver a hacer uso de la escritura, que el mundo micénico ya conocía. En esta nueva fase histórica de las comunidades de la región, el alfabeto era el que habían aprendido recientemente de los fenicios. Aunque existió una verdadera ruptura respecto a la cultura de los palacios, los griegos no fueron conscientes, y la recuperación de la propia historia se basó en la recuperación, como antepasados y héroes propios, de los del mundo micénico.

A partir del siglo X, con muchas dificultades porque la información es limitada, se puede ir siguiendo este proceso de constitución de los nuevos centros. En un primer momento, que llega hasta mediados del siglo VIII, la producción artística más destacable era la cerámica pintada. Se observa la continuidad con respecto al mundo micénico en algunos centros, como Atenas. Muy pronto se producirá una renovación de las formas cerámicas y de la ordenación decorativa, así como de los repertorios ornamentales. Se definen los llamados estilos geométricos, que dan nombre al periodo. En efecto, las vasijas se decoraban con un repertorio exclusivamente geométrico, preferentemente rectilíneo, que se distribuía en frisos o bandas horizontales, y de la forma cerámica se destacaban los puntos o líneas de unión entre los distintos fragmentos; si las vasijas eran muy grandes, se trabajaban de manera fragmentada las partes de la pieza: cuello, paredes, asas y pie o base.

Los otros testimonios, que se han recuperado en una fase de estudios relativamente reciente, en la que ha interesado definir estos primeros momentos del arte griego, son objetos de lujo o trabajados en materiales nobles, como el marfil, generalmente importados o realizados *in situ* por artesanos venidos de fuera. Las relaciones de las comunidades, en algunas más que otras, con el mundo oriental, nunca se rompieron, y se fueron intensificando a lo largo del tiempo. Hubo quien, por su situación geográfica estratégica, disfrutó de más facilidades a la hora de establecer estos contactos enriquecedores con culturas más desarrolladas, como Creta, Samos, las islas en general y las comunidades

de la costa de Asia Menor. Estas relaciones se intensifican a partir del siglo VIII, que es cuando se puede definir el orientalizante mediterráneo, el verdadero momento del inicio de la Grecia histórica.

A lo largo de la historia del arte griego siempre hubo más de un centro artístico o productor, ya que en ningún momento se formó un sistema político unitario con una capital. Para cada periodo se debe considerar el papel de cada una de las ciudades como centros creadores y las renovaciones que introdujeron. Así, en época orientalizante, fue Corinto, en el Peloponeso, la que destacó por la calidad de los productos o por la capacidad de imponerlos en el mercado, mientras que, en época clásica, Atenas ejerció un papel central y ejemplar. Al margen de los centros urbanos de las *poleis* respectivas, podemos considerar también tendencias o líneas de investigación en el terreno artístico desarrolladas en regiones o zonas amplias. Así, se puede caracterizar una arquitectura arcaica muy peculiar en las colonias occidentales, o el papel renovador del conjunto de centros griegos de Asia Menor, que conocemos con el nombre de "Jonia", a lo largo del siglo VI.

A pesar de que las comunidades no se llegaron nunca a unir y que, por lo tanto, no existió nunca políticamente ninguna entidad que se pudiera llamar Grecia, los vínculos religiosos, culturales, lingüísticos y artísticos que mantuvieran permiten entender por qué su aportación es básicamente unitaria, y por lo tanto, por qué podemos hablar de arte griego. Un buen testimonio de esta singularidad son los santuarios, que no eran controlados por una polis ni estaban vinculados estrictamente, sino que pertenecían a una región, a un grupo etnicolingüístico, o a todos los griegos, en general los panhelénicos. Los intercambios de experiencias y de conocimientos, y las distintas sensibilidades de estos pueblos, tienen un campo de estudio importante en estos centros, que se pueden considerar más de "recepción" que de creación. El santuario de Apolo en Delfos, durante la época arcaica sobre todo, y el de Zeus en Olimpia en el periodo clásico, son los mejores ejemplos de donaciones y exvotos de las diferentes *poleis*.

A la unidad artística alcanzada por la cultura griega no hay duda de que contribuyó muy sustancialmente la enorme movilidad de los artesanos. En efecto, los artesanos se trasladaban habitualmente a las comunidades donde podían encontrar trabajo. Las economías de las *poleis* no permitían grandes obras monumentales ni sostener, por lo tanto, a artesanos cualificados de manera permanente, excepto a los que trabajaban en talleres estables, como los productores de cerámica. Así, cuando Atenas emprendió su reconstrucción en época clásica –una rara excepción explicable porque utilizó unos fondos económicos que no eran suyos exclusivamente–, llegaron a Atenas artesanos de diferentes procedencias para trabajar. El hecho mismo de ser personas desarraigadas no contribuyó nada a una consideración social positiva de los artesanos. Los datos e informaciones de la época permiten deducir que su situación era muy precaria, salvo el caso de algunos pintores e incluso de algunos otros artesanos

con responsabilidades superiores. Son las fuentes posteriores, ya de época helenística, las que "crearon", tergiversando la historia, la figura del artista "creador" y ejemplares, dotados de capacidades superiores, como Fidias o Policleto.

Las fuentes escritas que se conservan y que hablan del arte de Grecia y de sus artífices son desgraciadamente tardías en la mayoría de casos. Las principales, los diez libros de *De Architectura* de Vitruvio y la *Historia Natural* de Plinio, son de escritores latinos que traducen y trasladan informaciones leídas en autores griegos, de época helenística. Se deben usar e interpretar, por lo tanto, con mucha atención, sobre todo cuando se refieren a las etapas más antiguas, a la época clásica griega. Las fuentes contemporáneas, como las obras de Platón y Aristóteles, por motivos diferentes, deben leerse también con mucho cuidado, ya que sus planteamientos no siempre son objetivos ni las valoraciones generalizables al conjunto de su tiempo. Se trata de visiones y testimonios del arte del siglo IV que hay que contrastar con lo que se deduce del estudio de las obras conservadas.

El arte que se desarrolla en Grecia asimila, en sus orígenes, las corrientes artísticas que confluyen, como el egipcio, el del Oriente Próximo y el egeo; se caracteriza por un exquisito sentido del equilibrio, producto de una nueva concepción estética (la de la "sofrosyne" o armonía), que en la arquitectura se manifiesta en la euritmia o armonía de las proporciones, y en la escultura en la moderación de las actitudes, en la clara definición del contorno y en una cierta tendencia a la idealización, muy equilibrada con la observación naturalista. En este equilibrio reside el gran mérito de la escultura griega.

Inherente a la cultura griega es también la exaltación de los valores formales del hombre, como expresión de sus valores vitales y de su dignidad humana, reflejo de su concepción político-social (la democracia) y de su concepto de la individualidad de la persona humana; por eso en arquitectura no hay grandes monumentos funerarios –como en Egipto– ni palacios lujosos –como en Mesopotamia–, y por eso la figura humana es el motivo principal en escultura y pintura: lo que es animal y vegetal está sólo en función de la representación humana. Incluso los dioses se representan con forma antropomórfica.

Entre las corrientes que integran su evolución hay que mencionar el dórico, austero, sobrio y robusto, que tiende a una rígida ordenación de proporciones; el jónico, más delicado, amante de la riqueza y de la esbeltez de las proporciones; y el ático, que será la síntesis.

Cronológicamente, se suele distinguir tres grandes momentos: la época arcaica (siglo VIII - 461 a. de C.), la época clásica (que se suele dividir en dos momentos: el siglo de Pericles –segunda mitad del siglo V a. de C.– y el clásico tardío –siglo IV - 323 a. de C.–) y la época helenística (de la muerte de Alejandro –323 a. de C.– a la conquista de Corinto por Roma –146 a. de C.).

### 56.1. El periodo orientalizante

A partir del siglo VIII empiezan a destacar las informaciones conservadas en las fuentes escritas y arqueológicas, cualitativa y cuantitativamente. Esta nueva etapa de la historia del arte de Grecia se llamó "periodo orientalizante", por la incidencia de modelos orientales en el arte que salía de los centros griegos. En realidad, para comprenderlo se deben analizar varios fenómenos de enorme profundidad e importancia para definir la cultura griega histórica. En efecto, se observa que las comunidades griegas, a ritmos diferentes, se fortalecen, se organizan y se dotan de unas estructuras de control y gobierno que establecen y ordenan las relaciones específicas de la ciudad con el territorio, lo que se llamará "polis" a partir de esta época, en un proceso continuo, aunque salpicado de conflictos. Éste proceso complicado, al que se añade un crecimiento demográfico que acostumbra a acompañar a los momentos de expansión, fue fuente de conflictos sociales muy graves en algunas comunidades. La solución, en los casos extremos, era la tiranía, encarnada en un personaje dotado de los poderes suficientes para tomar medidas que permitieran llegar a soluciones satisfactorias para las partes en conflicto. La tiranía se consideró muy negativamente desde el mundo clásico porque los tiranos se resistían a abandonar sus poderes, que debían ser temporales. La relativa paz social conseguida por los tiranos favoreció, sin embargo, la prosperidad económica de los centros donde se había impuesto la tiranía, y el caso de Corinto es quizás el más significativo.

Un fenómeno fundamental es el de las colonizaciones. Desde algunos centros griegos se organizaron expediciones que tenían como objetivo la fundación de colonias, *apokies*, centros que reproducían la estructura de las metrópolis. Las causas de estas fundaciones eran varias: el excedente demográfico, la falta de tierras y la conflictividad social son algunas. Los lugares colonizados, muy situados en la costa, estaban, en un primer momento, en el sur de la península italiana y la isla de Sicilia. En poco tiempo se convirtieron en nuevos centros de creación artística, vinculados a los modelos y las propuestas del resto de *poleis* griegas, pero con unas peculiaridades propias.

Otro aspecto relevante y trascendente en el terreno artístico es la recepción y codificación de la tradición épica que conocemos con el nombre de "poemas homéricos", la *Ilíada* y la *Odisea*. El origen de esta tradición se remonta al mundo micénico, pero se fue enriqueciendo hasta el momento de su redacción. Este fenómeno es paralelo y coincidente con la recuperación histórica de aquello que los griegos entendían que era su pasado, sin rupturas ni discontinuidades, y con el inicio del culto a los héroes de aquella época, bien testimoniado en las ofrendas depositadas en sus tumbas a partir del siglo VIII. Las vasijas cerámicas, los principales testimonios de la producción artística, nos muestran la elaboración de las primeras traducciones en imágenes de aquellas narraciones y de los personajes de la *Ilíada* y la *Odisea*. Son la manifestación

más clara y temprana de la voluntad decidida de la cultura griega de elegir el lenguaje figurativo como vehículo de expresión de los ideales, aspiraciones y preocupaciones de su sociedad, de su concepción del mundo.

El fenómeno orientalizador es común a otras culturas mediterráneas y constituye una fase decisiva de su desarrollo. Los intercambios y la intensidad de las relaciones mediterráneas a partir de la segunda mitad del siglo VIII a. de C. explican un cierto "aire de familia" en algunos productos artísticos. Algunas técnicas nuevas, el uso de determinados materiales y un amplio repertorio iconográfico y ornamental se aprenden y se conocen gracias al contacto con los fenicios. En poco tiempo, sin embargo, el mundo griego estuvo en disposición de ofrecer a los etruscos su propia interpretación de aquello que eran fuentes comunes, recibidas desde el mundo fenicio.

Los centros más destacados de producción artística de este periodo eran la isla de Creta, a causa de su situación estratégica en las rutas de comunicación y navegación mediterráneas entre el mundo oriental, Egipto y Occidente, y, sobre todo, Corinto. Esta ciudad, gobernada por una dinastía de tiranos, los Cipsélides, tuvo un papel muy relevante en el proceso de colonización y llegó a controlar un conjunto de centros, en una especie de imperialismo comercial, que nunca se repitió en la historia de Grecia. Por otra parte, Atenas, que había tenido un papel destacado en la etapa geométrica, parece que quedó aislada, sin contactos enriquecedores durante la etapa orientalizador, por el hecho de no participar de las colonizaciones.

### **Urbanismo y arquitectura**

Al proceso de estructuración de la polis le correspondió una organización física del centro de hábitat principal y de las vías de unión con el territorio. Así, podemos seguir la progresiva definición de la plaza pública, espacio central de la vida cívica, el ágora, que muy pronto se rodeó de edificios singulares de uso cívico o religioso. La antigua ciudadela, o acrópolis, se fue convirtiendo en el santuario ciudadano por excelencia, aunque continuaba teniendo algunas funciones representativas del poder político. El proceso de urbanización fue largo y lento, y resulta difícil conocerlo en las fases más tempranas. Los más antiguos testimonios corresponden tal vez a las ciudades griegas situadas en la costa occidental de Asia Menor, como Esmirna o Mileto.

Los tiranos promovieron una política de grandes obras públicas que aprovechaban las fuerzas productivas de la ciudad, y al mismo tiempo servían para crear un sentimiento de unidad y cohesión de los habitantes de la polis y como elemento propagandístico del tirano mismo. La mejora de las infraestructuras urbanas, como el abastecimiento y canalización de aguas, su llegada espectacular en forma de fuentes, la nivelación de las calles, la mejora de puertos y

almacenes, entre otras cosas, supuso un esfuerzo que no tendrá igual hasta la época helenística. Esta política de mejora comportó la monumentalización de la ciudad, con la construcción de los primeros grandes templos.

Los restos de templos monumentales son limitados, pero se conservan algunos testimonios relacionados con iniciativas corintias o peloponésicas, en general de finales del siglo VII, como el de Hera en el santuario de Olimpia, o el de Apolo en Thermos. Resulta difícil averiguar los modelos de esta primera arquitectura griega, pero aunque no se han de descartar las posibles referencias al *megaron micénico*, las estructuras conocidas a partir del siglo VII son bastante diferentes. La función primordial del templo era la de servir de cobijo, de casa, a la estatua de la divinidad y a las ofrendas que se le dedicaban. El altar se situaba siempre en el exterior, y todo el conjunto se separaba del espacio no consagrado mediante un muro que definía el *témenos* o recinto sagrado.

Los templos mencionados, junto con el primer templo de Hera en el santuario de Samos, son ejemplos de estos primeros edificios, de planta rectangular, generalmente muy alargada, y a veces con el espacio interior subdividido en dos naves mediante unos soportes dispuestos a lo largo del eje, que reencontraremos en edificios muy posteriores, como el templo de Hera I en Posidonia (Paestum). Se acostumbraba a construirlos con un zócalo de piedra, muros de ladrillo crudo, y refuerzo y cubierta de madera, pero muy pronto la estructura se hará definitivamente de piedra. El proceso dejó rastro en la organización del entablamiento de los templos, sobre todo en los construidos en la Grecia peninsular, que permiten contemplar la traducción en piedra de la ordenación de los envigados de la cubierta. El elemento tal vez más característico y particular en esta arquitectura es el uso de la columnata que rodeaba el núcleo del edificio, la *perístasis*, simples palos de madera al principio, columnas de piedra o mármol más tarde. Tenemos testimonios de que las partes altas de los templos eran decoradas, bien con placas de terracota pintadas, como las del templo de Apolo en Thermos, bien con planchas de bronce repujadas o recortadas sobre un alma de madera. Acostumbraban a decorar la zona entre vigas del entablamiento, que más tarde se llamará "friso".

### **La escultura monumental. La cerámica**

El conocimiento de la génesis de la escultura monumental griega no es una cuestión sencilla. Para comprenderla hay que considerar varios componentes: aportaciones externas interpretadas, sugerencias de la posibilidad de la dimensión monumental, engrandecimiento de modelos presentes en la pequeña plástica, entre otros. También se debe tener presente los diferentes ritmos del proceso, según las regiones de Grecia. En las zonas donde había buenas canteras era más rápido y efectivo el aprendizaje de las técnicas para trabajar la piedra o el mármol, como en las islas Cíclades, de donde se obtuvo por mucho tiempo el mármol más fino.

Los inicios de la escultura monumental en Grecia no se pueden explicar sin considerar los contactos con la producción de las culturas artísticas del Oriente Próximo y sobre todo de Egipto, y el conocimiento que de éste tenían los griegos. El establecimiento de la primera colonia griega en Egipto, Naukratis, a mediados de siglo VII, fue muy importante para el aprendizaje de las técnicas, y las fuentes antiguas nos lo confirman. Creta y las ciudades de Jonia estaban en mejor situación para conocer y desarrollar la primera escultura monumental, por la proximidad con los centros creativos de Oriente. Y es en estos lugares donde encontramos testimonios muy antiguos de algunas de las tipologías escultóricas más habituales en el periodo posterior:

La figura femenina vestida (*koré*) y la masculina desnuda (*kouros*). Las leyendas griegas en torno al mítico artesano *Dédalo* parecen confirmarse con los hallazgos arqueológicos. Dédalo fue un hábil artesano de procedencia ateniense que trabajó y creó escuela en Creta, donde hizo el famoso Laberinto. Sus discípulos directos, Dipoinos y Escilis, difundieron su arte en las islas Cíclades y en el Peloponeso.

La dimensión colosal en la escultura fue un episodio de duración muy corta en el mundo griego, pero significativo respecto al origen de las influencias. De hecho, los únicos ejemplares conocidos son de finales del siglo VII y de tipología también bastante explícita: la avenida de leones del santuario de Delos, las esfinges e incluso los *kouroi* áticos, que muy pronto reducirán sus proporciones, como se puede ver en la pareja peloponésica de "Cleobis y Botín" del santuario de Delfos.

El análisis de la producción de cerámica pintada muestra muy claramente las transformaciones producidas en el mundo griego a partir de la segunda mitad del siglo VIII. Mientras que Atenas quedó relativamente aislada, a pesar de que siempre con un magnífico nivel de calidad artesanal, el centro principal de producción fue Corinto. A lo largo del siglo VII los talleres corintios se renovaron profundamente con respecto a las técnicas, las formas y los repertorios. Pronto se impuso su producción, que aumentó de forma notable en todos los mercados controlados por Corinto. Son piezas muy características de la época los aríbalos, pequeñas vasijas para aceites perfumados, algunos exquisitamente decorados con figuraciones complejas, a menudo con un repertorio que incluye felinos, animales fantásticos, grandes rosetas, que se disponen en frisos sucesivos e hiladas infinitas. Se ensayaron también otras fórmulas, como las que aproximan la cerámica a las soluciones de la pintura monumental; tenemos un ejemplo en el Olpe Chigi.

La creatividad y la actividad en los talleres llevó a la búsqueda de nuevos procedimientos técnicos. Es así como se llegó a la invención de la técnica de las figuras negras, que consiste en dibujar o definir la silueta de la figura o motivo en negro sobre el color de la pasta, con los detalles interiores, mediante el uso

de un instrumento punzante que hace incisiones sobre la silueta y los detalles, y deja ver el color claro de la pasta del fondo; todo sobre la base de un sistema de cocción a base de fases, sucesivamente oxidantes y reductoras.

A partir del siglo VIII a. de C., la historia de Grecia vive una serie de procesos que irán configurando su realidad geográfica, económica, social y cultural. Nos referimos al proceso de formación de la polis, a los conflictos sociales que protagonizan, sobre todo, los campesinos sin tierra y que desembocarán en la constitución de las primeras tiranías, el fenómeno de las colonizaciones, tanto hacia el Mediterráneo occidental (Magna Grecia) como oriental (islas del Egeo y costa de Anatolia), y la aparición de los primeros poemas épicos, la *Ilíada* y la *Odisea*, auténticos manuales de los ideales aristocráticos y de su concepción de la historia, de la vida y de los dioses.

La estructuración de la polis comportó una organización física del centro urbano. La plaza pública, el *ágora*, espacio central de la vida cívica, pronto se rodeó de edificios singulares; la *acrópolis* se convirtió en santuario ciudadano. Los tiranos promovieron una política de grandes obras públicas que, al mismo tiempo, cohesionaban la polis y servían de elemento propagandístico.

Los primeros templos parecen derivar del *megaron micénico*: eran la casa de la divinidad; las celebraciones se realizaban en el exterior. De planta rectangular, con zócalo de piedra, muros de ladrillo crudo y cubierta de madera, pronto dieron paso a la construcción en piedra que recordará, sin embargo, a algunos elementos de la antigua construcción en madera. El uso de la *columnata* que rodea el núcleo del edificio, los *frontones* esculpidos y los *frisos* decorados son algunos componentes peculiares.

## 56.2. El siglo VI

A lo largo del siglo VI –época arcaica según la periodización tradicional–, se puede seguir el gran desarrollo interno de las *poleis griegas* en todos los órdenes. Las tiranías como solución y como sistema de gobierno eran habituales, y se llegó a crear una verdadera red de relaciones entre los tiranos, que actuaban como monarcas absolutos dentro de sus pequeños dominios. Las tiranías más notables de estos momentos eran las de Polícrates en Samos y la de Pisístrato en Atenas. Uno y otro llevarán a sus comunidades a episodios de esplendor y prosperidad. Estos personajes tenían como modelos las cortes de las monarquías orientales, e imitaron modas y costumbres sofisticadas. La vitalidad de algunas comunidades, como Atenas, permitió que surgieran alternativas y vías diferentes de autogobierno, y así se fue gestando, a lo largo de este siglo, lo que se denominará "democracia".

En efecto, en Atenas los hijos y herederos de Pisístrato, los últimos tiranos, fueron violentamente eliminados, y se impuso el nuevo sistema en una fecha que fue fundamental para su memoria histórica, el año 510. Los ritmos de desarrollo de las *poleis griegas* serían bastante desiguales, y no siempre, ni en

todos los casos, hay suficiente información para caracterizarlos. En el terreno de la producción artística, la falta de obras o de estudios en algunas zonas conduce a una comprensión desigual y, como consecuencia, inexacta. Atenas ha atraído siempre la atención de los estudiosos, al margen de la relevancia positiva que tuvo la ciudad en este periodo. No se puede trazar, pues, un cuadro unitario de la situación, sino sólo algunas líneas interpretativas. Los centros punteros eran, sin duda, las ciudades jónicas de Asia, las colonias de Occidente, Ática y el Peloponeso.

Desgraciadamente, se sabe muy poco de las ciudades orientales, desde el análisis directo de la producción artística. La vitalidad de estas *poleis*, en contacto estrecho con vecinos poderosos y cultos, los lidios sobre todo, se manifestó en el terreno de la creación literaria y en el pensamiento, a lo largo del siglo VI. La fusión de elementos griegos y anatólicos en el ámbito artístico es evidente en algún santuario, como el dedicado a Artemisa en Éfeso, pagado por el rey lidio Creso y construido ostentosamente en mármol. Los jonios participaron activamente en la colonización, y la presencia de sus artesanos en el extremo occidental del mundo griego fue intensa y determinante, sobre todo para la evolución del arte etrusco. Durante este periodo podemos seguir el proceso de organización de una planimetría del templo, de unas soluciones decorativas, de una organización de los miembros arquitectónicos muy diferente de la que se hacía en el continente griego o en las colonias dóricas occidentales. Es lo que el mundo helenístico denominará "orden jónico".

Las colonias de Occidente también protagonizaron un desarrollo espectacular que se manifestó sobre todo en una esmerada ordenación de las ciudades, con esquemas regulares que se conocen con el nombre de "hipodámicos", y la construcción abundante de grandes templos urbanos, entre los que destaca el templo de Hera I en Posidonia] (Paestum). También es importante la escultura arquitectónica, ya que nos permite conocer las más antiguas series de metopas de piedra de la arquitectura dórica.

El gobierno de Pisístrato llevó a Atenas a una posición muy destacada en el conjunto de las *poleis* griegas. El legislador Solón había dictado, unos cuantos años antes, una serie de medidas de protección del artesanado, para intentar resolver la crisis social que se vivía en la polis, que empezaron a dar fruto y serían continuadas por Pisístrato a mediados de siglo VI. En esta etapa se produjo también la primera monumentalización de la ciudad, aunque las fuentes clásicas se ocuparon de minimizarla porque se relacionaba con el tirano. Se canalizó y se hizo llegar el agua desde el Monte Pentélico, y así se resolvió un problema gravísimo de Atenas; como consecuencia, las fuentes son uno de los monumentos más apreciados y representados en la cerámica de la época.

El programa religioso se centró en la construcción de templos monumentales por toda la ciudad a partir de los modelos del Peloponeso, dóricos, pero sobre todo en la acrópolis, que se convirtió en el santuario de la ciudad. En torno a los templos se depositaban ofrendas y numerosos exvotos, que contribuían

a magnificar el aspecto del conjunto. Para dar cohesión a la ciudadanía, se instituyeron las festividades panatenaicas en honor a la diosa Atenea, que suponían, entre otras medidas, una ordenación monumental del recorrido de la procesión. La fiesta culminaba con la ofrenda del pueblo en el templo de la diosa, que estaba en la acrópolis, y por eso se reconstruyó el templo y se preparó un cuerpo de acceso, los propileos, digno de dar paso al santuario. El ágora, perfectamente definida, se rodeó también de monumentos públicos, religiosos y civiles.

A pesar de los intentos de definir el sello, la manera de hacer peculiar y característica de cada centro o región, cabe recordar que la intensa movilidad de los artesanos tendía a unificar, y por lo tanto a esconder, los particularismos que los historiadores del arte intentan distinguir con dificultad. A pesar de todo, resulta claro que en Atenas, a lo largo del siglo VI, se manifestó, en la interpretación de las tipologías más usuales, un interés por un tratamiento naturalista que progresivamente anuló la geometrización dominante hasta entonces, y que no podemos identificar de manera tan evidente en obras de otras procedencias.

### Urbanismo y arquitectura

A lo largo del siglo VI las reflexiones sobre la manera de vivir la ciudad acabaron por reordenarla de acuerdo con las funciones que le correspondían. En los últimos años, las ciudades griegas de Occidente se han analizado con todo cuidado y se ha podido determinar que su organización regular, en calles que se cortan perpendicularmente y forman islas de casas de dimensiones regulares, en la llamada planta hipodámica, no corresponde al momento fundacional, sino precisamente al siglo VI. En las ciudades más antiguas, como por ejemplo en Atenas, se puede observar también un fenómeno similar que indica una verdadera preocupación por este tema, como también por la mejora de las infraestructuras urbanas, como es el caso de Samos, donde el tirano Polícrates hizo construir y mejoró el puerto, los muelles y los almacenes necesarios para la actividad comercial, pero también un imponente acueducto, todavía reconocible, obra de Eupalinos de Megara.

Las soluciones arquitectónicas adoptadas para construir los templos se pueden agrupar en dos propuestas que, en época helenística, se denominarán órdenes: el dórico y el jónico. Se trata, evidentemente, de la simplificación de una realidad mucho más compleja. En el Peloponeso, ya desde finales del siglo VII, se configuró una planimetría de los templos, con el núcleo dividido en una *pronaos*, una *naos* y un porche posterior, simétrico a la *pronaos*: el *opistodomos*. El núcleo estaba rodeado de una fila de columnas sin base y de capitel simple formado por dos piezas geométricas, el equino y el ábaco, y el conjunto se cubría con un tejado a doble vertiente. El entablamiento, que hacía de piedra la estructura originaria del envigado, destacaba el friso ritmado de tríglifos y metopas, es decir, extremos de vigas y espacios muertos. En las dos fachadas cortas, la doble vertiente generaba un espacio triangular vacío, que pronto se

dedicó a contener grandes conjuntos escultóricos: los frontones. Este modelo, que en sus variantes se fue enriqueciendo a lo largo del tiempo, se difundió por todas partes durante el siglo VI, particularmente en el Ática y en las colonias occidentales, donde se desarrolló con una gran brillantez. El estudio de las proporciones y las correcciones para evitar las deformaciones ópticas son una preocupación constante a lo largo del siglo VI en la arquitectura dórica, como podemos constatar sobre todo en los templos bien conservados de Hera I de Posidonia (Paestum) o en el Templo de Afaia en Egina.

En los centros jónicos se desarrollaron otras soluciones. La práctica arquitectónica jónica, mal conocida en los centros de origen, mostraba un gusto por estructuras que podían llegar a ser colosales en este periodo, con columnatas dobles y triples rodeando el núcleo, como los templos de Hera en Samos o el de Artemisa en Éfeso. Este núcleo con porche acostumbraba a ser un gran ambiente, con columnatas también en el interior, pero a veces era un espacio al aire libre. Las cubiertas, a menudo formando terrazas en los grandes edificios, no eran capaces de sostener grupos escultóricos. La decoración, mucho más rica y repartida de manera más variada que en el dórico, podía ocupar desde las partes bajas de las paredes hasta el friso en el entablamiento, sin embargo, en ocasiones también se podía sustituir columnas por figuras femeninas, o rodear las partes bajas de las columnas con frisos continuos. Las columnas, por otra parte, tenían base y un capitel con volutas angulares. En otros edificios más modestos, como los llamados "tesoros", de estructura cuadrada simple con un porche en frente, como los que encontramos ofrecidos por las comunidades a los santuarios, sobre todo en el de Delfos, también observamos esta riqueza decorativa, exuberante, propia del gusto jónico.

### **La escultura**

La solidez de las nuevas estructuras arquitectónicas podía admitir nuevas soluciones decorativas y nuevos materiales, como la terracota, la piedra o el mármol. El desarrollo de la escultura arquitectónica fue, pues, paralelo al de la arquitectura misma, y encontramos magníficos ejemplos conservados de decoraciones en relieve de piedra en los frontones, ya a principios del siglo VI, como en el Artemision de Corfú. Los templos dóricos habitualmente reservarán el frontón para la escultura. Su forma triangular fue desde el principio un reto para la composición de figuras o de grupos formando escenas. El recurso de situar una figura central y otras más reducidas a los lados no se puso mucho en práctica, ya que el cambio de escala sólo se aceptaba para las figuras de divinidades que no participaban en las escenas, como se observa en el templo de Zeus en Olimpia. Lo más frecuente era componerlas en actitudes variadas, generalmente de lucha, como el templo de Afaia en Egina, o bien utilizar figuras que por su forma se avenían al espacio más difícil, como caballos y carros, centauros o monstruos de colas enroscadas que ocupaban los ángulos, como el frontón de un templo de la Acrópolis de Atenas. Las esculturas del frontón

serán el campo de experimentación para resolver los problemas de las figuras en movimiento, y los efectos que produce en la anatomía humana y animal. Este tema artístico interesará cada vez más a la cultura griega.

Además del frontón, el templo griego podía acoger decoración en la zona del entablamiento, en concreto en el friso. En los templos dóricos el friso se fraccionaba en tríglifos y metopas, y en estos simples espacios rectangulares encontramos relieves de piedra o mármol con representaciones figuradas, generalmente con un número reducido de elementos para hacerlos legibles. Las series más destacadas que conservamos corresponden a los templos griegos de las ciudades occidentales, como los de Selinunte y Posidonia (Paestum). El relieve continuo aplicado a la zona de entablamiento que llamamos "friso" empezó a ser frecuente también en los templos jónicos, pero sobre todo en estructuras menores, como el Tesoro de los Sifnios del santuario de Delfos. En estos ejemplos, de época arcaica, los frisos ya tenían un contenido narrativo, pero no configuraban un programa iconográfico unitario, sino que fueron episodios yuxtapuestos. Sobre los extremos o a la cima de la cubierta de los templos se podían también disponer estatuas de piedra o mármol, como figuras de victorias, de vientos u otros temas adecuados a la situación, que se denominan "acroterios".

La escultura de pleno relieve, en funciones funerarias o como ofrendas a lo largo del siglo VI, llegó a configurar plenamente dos tipologías principales, que ya se insinuaban durante el periodo orientalizante: la estatua masculina desnuda (*kouros*) y la femenina vestida (*koré*). Aun así no debemos excluir otras, como la estatua ecuestre del llamado "caballero Rampin-Payne". Conocemos y conservamos un número elevado de estas estatuas, sobre todo el notable lote de *korai* y otras ofrendas votivas procedentes de las excavaciones de la Acrópolis de Atenas. De su análisis deriva un conocimiento de las tendencias expresivas áticas y su desarrollo a lo largo de todo el siglo VI. En efecto, el naturalismo, progresivamente más acentuado, el gusto por el estudio anatómico preciso, por un modelado sutil de los volúmenes, rehuyendo la carga pesada de ornamentación y el trabajo de las texturas superficiales propia del mundo jónico, es patente en la escultura ateniense.

La formación de la tipología de la *koré* es difícil de seguir, ya que parece que tuvo orígenes y fuentes variadas. En el siglo VI es perfectamente definida como estatua femenina vestida, y sin duda el tratamiento del vestido, la túnica y el manto dispuesto en diagonal tiene unas cualidades y un interés escultórico enorme, a veces exclusivo, como la *koré 680* de la Acrópolis. Por medio de estas *korai* podemos acercarnos a la policromía original de la estatuaria griega, porque han conservado bastantes vestigios.

El *kouros*, una tipología que arranca de modelos egipcios, evoluciona también en la misma dirección que hemos observado en las *korai*, y evidencian una preocupación clara por la definición, primero geometrizable y más tarde naturalista, de la musculatura y de las articulaciones del cuerpo desnudo.

Los gobiernos unipersonales tiránicos estimularon el encargo particular. En efecto, hasta entonces los encargos artísticos de las familias aristocráticas se habían centrado o limitado a los monumentos u objetos relativos a las funciones funerarias particulares. A partir del siglo VI será frecuente la donación, la ofrenda de objetos, de obras a los santuarios. El sentido del término *agalma* ('adorno', 'honor') a la divinidad, en su santuario, se irá identificando progresivamente con las estatuas de figuras humanas, pues los griegos consideraban que un cuerpo humano armonioso era el objeto más bello que se podía ofrecer a la divinidad.

A lo largo del siglo VI el mundo griego conoció, por medio de las culturas orientales, las técnicas de la fusión de los grandes bronce, y la escultura monumental hará de ellas un uso preferente a partir de entonces. Sabemos que había centros especializados en el Peloponeso, en la Magna Grecia, pero desgraciadamente conservamos muy pocos ejemplares originales de bronce antiguos.

### La cerámica

Las reformas de Solón tuvieron unas consecuencias notables en la revitalización de los talleres de producción de cerámica en Atenas. En un primer momento podemos comprobar la presencia de artesanos corintios que trabajaron y, al mismo tiempo, enseñaron los procedimientos técnicos en los talleres áticos. La técnica de las figuras negras, una invención corintia orientalizante, se impuso hasta el punto de que la utilizó la mayor parte de cerámica ática hasta el año 530. La firma de muchas de estas obras nos permite conocer el nombre de los ceramistas y de los pintores, e incluso intentar hacer un catálogo de la obra de algunos. Así, la Vasija François está firmada por Clitias y Ergotimo, pintor y ceramista, respectivamente. Esta aproximación al trabajo de los artesanos, ya no siempre anónimos, ha permitido también seguir la progresiva especialización en formas grandes o pequeñas. Unos talleres o pintores elaboraban y/o decoraban las grandes vasijas, como las ánforas o las cráteras, y otros los pequeños objetos, vasos y platos. Exequias, que era ceramista y al mismo tiempo pintor, dominó la etapa culminante de las figuras negras áticas, y fue tan notable en una faceta como en otra. Podemos seguir su influencia en el conjunto de los talleres áticos de su tiempo, en la creación de nuevas formas, como el ánfora *belly* o panzuda, o el ánfora de Exequias, y en la introducción de nuevos repertorios ornamentales. Son también muy destacables, en sus obras, las innovaciones iconográficas, y particularmente el episodio heroico elegido. No es casual que sea el único ceramista mencionado por las fuentes escritas antiguas.

Como en Corinto en época orientalizante, también los talleres áticos del siglo VI, además de realizar una producción abundantísima para los mercados tan amplios que dominaban investigaron nuevos procedimientos. La invención de la técnica de las figuras rojas es la prueba más clara. Este procedimiento, al contrario que el de las figuras negras, destaca el color de la pasta sobre el fondo negro donde las figuras quedan enmarcadas en una banda negra. Los detalles de las figuras o composiciones se realizaban con pincel sobre el fondo claro, en línea negra. El proceso complejo de cocción reductora y oxidante permitía obtener estos resultados. A partir del año 530 todos los talleres áticos la incorporaron, y sustituyó de manera definitiva a la cerámica de figuras negras. Este fenómeno implicó una profunda renovación iconográfica, ya que los modelos que se utilizaban y repetían en las figuras negras, obsoletas seguramente en aquellos momentos, se sustituyeron por los temas o interpretaciones nuevas que interesaban.

El arcaísmo corresponde a la etapa de lucha por el poder, en que la vida del grupo humano tiene ante sí un modelo ideal puesto en el futuro. El modelo de vida no está en la realidad ambiental sino en la imagen de la sociedad futura, pensada y deseada. Este ideal lo condiciona todo, y exige una lucha, dado que la violencia, en una forma u otra, es indispensable para transformar el ideal en realidad, y se identifica con la juventud, que vive también de proyectos.

Su realidad artística no es la del mundo físico ambiental, sino una realidad ideal situada en el futuro. Esta realidad ideal es siempre como una corrección de la realidad física.

Procura hacer las cosas más impresionantes, más ricas, más perfectas. Sus personajes, sus objetos, no están en ningún sitio. Están fuera del tiempo y del espacio, en la región de las ideas, sobre unos fondos abstractos hechos de color o de arabesco. No les afecta ni la claridad ni la sombra. Son visiones puras, sin peso, sin distancia, sin edad.

Las figuras están quietas, parecen no tocar el suelo, son personalidades más que personas y, como los animales, las plantas o los objetos, son más bien símbolos que cosas.

Las formas son disciplinadas, geometrizadas, sometidas a ritmos. Son atléticas, rígidas, juveniles, viriles incluso cuando son imágenes femeninas, que aparecen poco sexuadas, tal como corresponde a una humanidad en lucha.

El arte arcaico es esencialmente constructivo.

### **56.3. Entre el arcaísmo y el clasicismo**

A finales del siglo VI las ciudades griegas de la costa de Asia Menor, que habían mantenido durante años un equilibrio sorprendente y difícil con sus vecinos, de los que habían sido tributarias en algunos momentos, se ven sorprendidas

por el empuje del nuevo poder oriental, los persas, que en su expansión llegaron hasta esta zona. En un primer momento la situación se mantuvo, aunque conocemos la diáspora de población y de muchos artesanos, que se fueron a diferentes lugares de la Grecia peninsular y occidental, donde su presencia fue decisiva para la evolución de la producción artística. Años más tarde, sin embargo, concretamente en el año 499, en una acción bien concertada por Atenas y Esparta, se sublevaron contra los persas; fueron gravemente derrotados y sufrieron un castigo ejemplar que cayó sobre la ciudad de Mileto y sus habitantes en el año 494.

La guerra entre los persas y los griegos empezó verdaderamente con la operación de revancha de Darío contra las ciudades que habían impulsado la revuelta de los jonios, y concretamente contra Atenas, cuya acrópolis resultó destruida. Los persas, sin embargo, fueron vencidos gracias a la rara unidad de acción que consiguieron las ciudades griegas en aquella ocasión. Maratón, Salamina y Platea son, en el año 479, los hitos de las operaciones militares que Atenas dirigió de forma efectiva.

El periodo conocido con el nombre de "preclásico" o "severo" se abre justamente con la victoria sobre los persas y acostumbra a situarse entre los años 480 y 450, a pesar de la arbitrariedad de estas periodizaciones del tejido histórico. Entre las *poleis* destacó Atenas por su papel en la organización de la defensa y recuperación de las ciudades, que quedaban en poder de los persas durante la primera mitad del siglo V. La Liga de Delos, que se había creado con esta finalidad, fue en definitiva un instrumento de su política, y Atenas llegó incluso a trasladar el tesoro a la ciudad.

El llamado "juramento de Platea", que según las fuentes antiguas los vencedores pronunciaron solemnemente después de la victoria sobre los persas, respondía al compromiso de no reconstruir aquello que los persas habían destruido para dejar testimonio de su barbarie. Hasta hace poco tiempo se pensaba que el compromiso se había cumplido rigurosamente y que este periodo era irrelevante para la creación artística y, especialmente, la arquitectónica. Sabemos actualmente que no fue exactamente así. No sólo porque las ciudades destruidas por las guerras se debían reponer, fortificar y reparar para que la vida continuara, sino porque hay testimonios importantes de algunas reconstrucciones o nuevas construcciones.

La Acrópolis de Atenas, el ejemplo más significativo de la barbarie de los persas, perdió definitivamente el aspecto monumental del periodo arcaico y empezó a ser reordenada y monumentalizada durante la primera mitad del siglo V. También en el ágora se produjeron mejoras urbanísticas y se construyeron edificios nuevos importantes y significativos, decorados por los grandes pintores de la época. En Atenas, anunciando un fenómeno que será habitual en la segunda mitad del siglo V, empezaron a llegar artistas de distinta procedencia, atraídos por lo que ya era la polis más importante del mundo griego, algunos de los que serán los factores de la tradición clásica. Los proyectos para la re-

construcción monumental de Atenas fueron aprobados por la asamblea del pueblo y parcialmente ejecutados. Precisamente el partido conservador impulsó algunas de estas iniciativas, que Pericles, jefe del partido contrario, paralizó y anuló, para imponer las propias cuando tuvo la ocasión de hacerlo.

La victoria en la guerra fue interpretada por los griegos como el triunfo de la razón sobre la barbarie, como una sanción divina, y, lógicamente, abrió las puertas a la confianza y el optimismo.

Dentro de este periodo de reconstrucción, pero también de crisis de valores y de experimentaciones intensas, surgirá aquello que después se llamará arte o estilo clásico. Algunos estudiosos valoran la variedad de propuestas que se ensayaron en estos momentos, incluso la riqueza de aproximaciones iconográficas, sobre todo comparadas con la monotonía y la rigidez aparente del lenguaje, o las propuestas predominantes durante la segunda mitad del siglo V.

### Urbanismo y arquitectura

La tradición griega quiso personificar en Hipodamo de Mileto las cualidades y aptitudes del urbanista. Se construyó así, como en otros casos, una figura ahistórica, de biografía imposible. Hipodamo, originario de Mileto, nació seguramente todavía en el siglo VI y vivió el ambiente y las preocupaciones de la reconstrucción de su ciudad durante la primera mitad del siglo V, y participó en ellas, aunque no fue el artífice y las fuentes no recuerdan su intervención concreta. El esquema ortogonal aplicado a las estructuras urbanas que conocemos con el nombre de "planta hipodámica", y que se puede seguir en su experimentación desde el siglo VI, no es, pues, una creación de Hipodamo, aunque él extendió el uso y seguramente mejoró muchos aspectos. Cuando lo llamaron para trabajar en Atenas a finales de la primera mitad del siglo V, ya debía de ser un personaje conocido y apreciado. Esta reflexión madura sobre el escenario óptimo de la vida humana que era la ciudad para la cultura griega se produjo sobre todo en las ciudades jónicas, y la de Mileto, ordenada *ex novo* después de la destrucción de los persas, hacia el 475 a. de C., es la manifestación más clara.

Atenas, gravemente castigada, reconstruyó sus murallas y las zonas de habitables necesarias, pero también emprendió un proyecto de reconstrucción monumental, sobre todo a raíz de la victoria de Eurimedonte sobre los persas, que sucedió entre los años 469 y 468, y donde obtuvieron un botín considerable. Bajo la iniciativa de Cimón, jefe del partido conservador, se construyeron, entre otros monumentos, el *heraion* de Teseo, dedicado al héroe ático, cuyos supuestos restos serían solemnemente llevados a Atenas por Cimón; el ágora se llenó de monumentos, que se ordenaban de acuerdo a los pórticos, entre los que cabe mencionar la famosa *stoa poikile*, pintada por Cimón y Polignoto;

incluso las fuentes, como la fuente Clepsidra, recibieron una atención particular. Todas estas iniciativas dan la medida de la actividad ateniense antes de la llegada al poder de Pericles.

En la Acrópolis había quedado afectado el templo de Atenea, aunque en sus ambientes se conservó en toda la época clásica la imagen de culto de la diosa. Quizás habían quedado interrumpidas las obras de un imponente edificio que, por primera vez, utilizaba como material de construcción el mármol de los cancheros del Monte Pentélico, cerca de Atenas. Este templo se puede identificar bajo el Partenón y se conoce con el nombre de "Prepartenón". Se trata de una estructura que fue repetida, con pocas variantes, en el edificio de Pericles, e incluso se debieron de volver a utilizar posteriormente algunos de los materiales constructivos o de decoración. Se discute todavía si este templo se construyó para conmemorar la victoria del pueblo sobre los tiranos y la llegada de la democracia, a principios del siglo V, y todavía no lo habían acabado cuando los persas entraron en la Acrópolis, o si fue una iniciativa de Cimón, paralizada por Pericles para imponer su proyecto, con lo que nos acercaríamos a mediados del siglo V. La obra más importante realizada en la Acrópolis durante el gobierno de Cimón fue la ordenación del recinto de Atenea, con el encargo al escultor Fidias de una estatua monumental de bronce de nueve metros de altura, dedicada a la diosa, que presidía majestuosamente a partir de entonces el conjunto todavía derribado de la Acrópolis.

La construcción más destacada y espectacular de este periodo fue el primer templo de Zeus en Olimpia. El santuario de Olimpia aglutinaba ya en esos momentos el culto y el interés de los diferentes pueblos griegos como santuario panhelénico, y superaba al santuario oracular de Apolo de Delfos, que, abierto también a los que no eran griegos, había disfrutado de enorme prestigio a lo largo de los siglos anteriores, pero la actitud ambigua que había mantenido ante las guerras contra los persas le había hecho perder peso frente al de Olimpia.

### **La escultura: original y copia**

Las fuentes escritas antiguas nos proporcionan información abundante sobre los artistas, escultores o pintores, que trabajaron en Grecia a partir del siglo V, cosa que contrasta claramente con la escasez de noticias sobre los anteriores. Las obras originales que conservamos a partir de este mismo siglo V son escasas. Así, se produce la curiosa contradicción de poder hablar abundantemente de la obra de Policeto o de Fidias sin que podamos confirmar la valía por el análisis de sus obras, ya que no conservamos ninguna. Nuestro conocimiento de la escultura clásica parte, pues, del estudio de las fuentes escritas y del reconocimiento y análisis de las copias o versiones que se hicieron de los originales griegos en época romana. Afortunadamente, la apreciación y valoración del patrimonio artístico griego por los romanos aumentó y mejoró la práctica de hacer copias de obras anteriores, que se había iniciado en época helenística. De todas maneras no era un proceso sistemático, ya que se copiaron algunas

obras de algunos escultores, y a veces repetidamente, las que eran más famosas o apreciadas en cada momento. Estas copias se hicieron mayoritariamente en mármol, mientras que los originales de la escultura clásica eran preferentemente de bronce, razón por la que no han llegado hasta nosotros. Este cambio de material influyó en el trabajo del copista, obligado a utilizar elementos de apoyo para conseguir la estabilidad. Muchos años de estudio, a partir de textos y copias, nos han llevado a conocer de manera parcial y poco segura la escultura clásica y sus artífices.

El mármol, sobre todo en la primera mitad del siglo, también se trabajó para la estatuaria y naturalmente para la escultura arquitectónica. El bronce, sin embargo, se fue imponiendo progresivamente, y eran bronceístas los artistas que las fuentes mencionan y valoran, como Critios, Nesiotes, Mirón o Pitágoras de Reggio. Entre los bronceístas áticos, Mirón es el más destacado por las fuentes antiguas, sobre todo por la variedad de temas y de iconografías que trató, entre las que destaca la escultura animalística, como su famosa vaca, y también la atlética, a la que pertenece el "Discóbolo".

También era ático el escultor Fidias, quien trabajó durante la primera mitad del siglo V en los monumentos atenienses más importantes. La conmemoración de las victorias sobre los persas hizo que Atenas encargara una serie de obras escultóricas para colocar en diferentes lugares: en los escenarios de las victorias o en los santuarios. Fidias trabajó en el grupo de Maratón para el santuario de Delfos, en el del triunfo de Platea con una estatua de Atenea y, sobre todo, para el santuario de Atenas, la Acrópolis. Las más significativas son la ya mencionada estatua colosal de Atenea en bronce y otras figuras de la diosa encomendadas para guarniciones militares como la de los atenienses en Lemnos: la Atenea Lemnia. Nada nos ha llegado de su trabajo, excepto algunas dudosas copias o versiones de Lemnia. Fidias trabajaba, además del bronce, las técnicas de los acrólitos, la combinación de distintos materiales para realizar una escultura: mármol y bronce, marfil y oro sobre madera, entre otros.

Al lado de la difícil reconstrucción de la escultura clásica a partir de estas informaciones, conservamos afortunadamente algunos magníficos originales que no podemos atribuir a ningún bronceísta conocido por las fuentes, como el Auriga de Delfos, o los guerreros de Riace, pero que nos permiten apreciar las cualidades y los valores formales.

El templo de Zeus en Olimpia nos ofrece un conjunto extraordinario de escultura arquitectónica, y fue un modelo trascendente para la época clásica.

### **La revolución pictórica: Polignoto**

La cultura griega practicó la pintura monumental desde el comienzo de la etapa orientalizante. Las fuentes nos dicen que la inventaron en Corinto. En cualquier caso se sabe que los únicos restos monumentales, las metopas pintadas del templo de Apolo en Thermos, del siglo VII, están relacionadas con

Corinto y que en Sición, otra localidad del Peloponeso, ya se desarrolló una escuela de pintura en este periodo. Al lado de estas noticias podemos aducir el peso de la cerámica pintada corintia durante el siglo VII, como manifestación de preocupaciones y tendencias en el terreno pictórico. La pintura funeraria etrusca a partir del siglo VII, y sobre todo del siglo VI, muestra influencias indudables del mundo griego, y es, o bien testigo indirecto de aquella pintura hoy perdida, o bien directamente obra de artesanos jónicos establecidos en las ciudades etruscas. Con el inicio del siglo V, aquello que hasta entonces había sido una pintura de contorno colorido, de colores planos, como se aprecia en los ejemplos etruscos, se abandonó en favor de nuevos conceptos pictóricos. Esta revolución, tal y como nos la presentan las mismas fuentes antiguas, tuvo un protagonista: Polignoto.

Su personalidad y algunos aspectos de su aportación se pueden reconstruir por las numerosas y explícitas citaciones de las fuentes literarias, entre las que sobresale Platón, para quien era modelo de excelencia. Otros se intuyen por el rastro que dejó en la actividad artística de época clásica, y de forma particular en la pintura de vasijas cerámicas y en los relieves escultóricos de los programas monumentales. Todo es insuficiente para captar las cualidades y los valores de su pintura. En Grecia, y muy particularmente a partir de estos momentos, la pintura se convirtió en el arte que marcaba las directrices, lo único que podían enseñar y practicar los nobles. Como consecuencia, sus practicantes disfrutaron siempre de una particular consideración, muy superior a la de los artesanos manuales. Polignoto no era de origen ateniense pero se le otorgó la ciudadanía, un honor raramente concedido, por la excelencia de sus aportaciones. En Atenas se le recuerda como autor de las pinturas que decoraban los muros de la *stoa poikilé*, junto con el ateniense Micón, que incluía los ciclos de lucha con las amazonas, la guerra de Troya y la batalla de Maratón. Su obra más famosa es la que realizó en el santuario de Delfos, donde decoró una sala de reuniones consagrada por los habitantes de Cnido en el 460. Volvió para pintar la guerra de Troya, y realizó una espectacular ilustración del mundo de los muertos, con el descenso de Odiseo al Hades. A pesar de las minuciosas descripciones que se conservan, es imposible llegar a reconstruir el carácter de estos ciclos o conjuntos. Tal vez en algunas piezas cerámicas se puede entrever algún aspecto de las composiciones que él proponía, como en la crátera del "pintor de las Nióbidas". Polignoto recreaba, transformaba el mito con la actitud propia del poeta; eso explica que la renovación iconográfica fuera una de sus aportaciones más notables y trascendentes en el arte de época clásica. Utilizando los cuatro colores básicos, Polignoto renovó el dibujo, la línea que no solamente perfilaba y enmarcaba sino que creaba el volumen de las figuras.

La cerámica pintada empezó a incorporar soluciones y propuestas generadas en la pintura monumental, y progresivamente fue perdiendo la importancia y el interés que había tenido en época arcaica. Junto a las obras de los virtuosos decoradores de la técnica de las figuras rojas atenienses, que llegaron a agotar las posibilidades del procedimiento, conservamos la producción de vasijas de fondo blanco, muchas de función inicialmente funeraria, que incorporan una

rica policromía y un dibujo sutil. Las iconografías siguen a los modelos de la pintura mayor y, a menudo, por falta de inscripciones, resulta imposible leerlos e interpretarlos.

Paralelamente, en la escenografía se empezaron a introducir los recursos de la perspectiva lineal. El pintor Agatarco de Samos llegó también a Atenas y ensayó sus propuestas escenográficas. Muy pronto, en los ambientes de la Atenas de Pericles, se teorizará sobre estas cuestiones en los tratados de perspectiva de Anaxágoras y Demócrito.

El arcaísmo corresponde a la etapa de lucha por el poder, en la que la vida del grupo humano tiene ante sí un modelo ideal puesto en el futuro. El modelo de vida no está en la realidad ambiental sino en la imagen de la sociedad futura, pensada y deseada. Este ideal lo condiciona todo, y exige una lucha, dado que la violencia, en una forma u otra, es indispensable para transformar el ideal en realidad, y se identifica con la juventud, que vive también de proyectos.

Su realidad artística no es la del mundo físico ambiental, sino una realidad ideal situada en el futuro. Esta realidad ideal es siempre como una corrección de la realidad física.

Procura hacer las cosas más impresionantes, más ricas, más perfectas. Sus personajes, sus objetos, no están en ningún sitio. Están fuera del tiempo y del espacio, en la región de las ideas, sobre unos fondos abstractos hechos de color o de arabesco. No les afecta ni la claridad ni la sombra. Son visiones puras, sin peso, sin distancia, sin edad.

Las figuras están quietas, parecen no tocar el suelo, son personalidades más que personas y, como los animales, las plantas o los objetos, son más bien símbolos que cosas.

Las formas son disciplinadas, geometrizadas, sometidas a ritmos. Son atléticas, rígidas, juveniles y viriles, incluso cuando son imágenes femeninas, que aparecen poco sexuadas, tal como corresponde a una humanidad en lucha.

El arte arcaico es esencialmente constructivo.

#### **56.4. El clasicismo del siglo V**

Las décadas finales del siglo V se han llamado, a menudo, la época de Pericles. A pesar de la evidente simplificación de una realidad mucho más compleja, la figura de Pericles dominó la actividad –no sólo política– de Atenas, que era, en aquellos momentos, el centro indiscutible y el punto de referencia de las *poleis* griegas. Este papel, que se había manifestado durante los enfrentamientos contra los persas, se consolidó, y su liderazgo comportó incluso la exportación del sistema político ático conocido con el nombre de "democracia". Este momento excepcional de centralización no tiene precedentes dentro de la

historia de Grecia y ninguna consecuencia con vista al futuro. El atractivo de Atenas se debe a varios motivos, entre los que se debe mencionar la magnitud de las obras monumentales que se proyectaban y realizaban; todo esto hizo que llegaran a la ciudad personajes destacados en las diferentes ramas del saber humano. Llegaron también, y en gran número, artesanos de cualquier origen y formación para encargarse, junto con los atenienses, de las obras. En un primer momento la variedad de las procedencias y tradiciones debió de notarse, y posiblemente es ésta la explicación de la variedad de metopas del Partenón. En poco tiempo, sin embargo, se llegó a una manera de hacer raramente unitaria, bien como resultado de la firme dirección de los trabajos, bien por el intenso trabajo en común. A veces se han utilizado los términos *línea fidiaca* o *lenguaje clásico* para denominar esta propuesta unitaria. Al margen de la oportunidad de los términos, sin embargo, el fenómeno fue trascendente porque, con todas las variantes y acentos, se difundió por todo Atenas cuando la ciudad ya no necesitó la mano de obra artesana, una vez terminados los grandes proyectos a finales del siglo V.

En el año 454 el tesoro de la Liga de Delos se trasladó a Atenas y Pericles defendió ante la asamblea del pueblo el proyecto de hacer uso de él para construir monumentos en la ciudad. Las protestas y la oposición vinieron del interior, del partido conservador opuesto a Pericles, pero también de los miembros de la Liga, que no creían correcto utilizar los fondos para embellecer una de las ciudades de las que formaban parte. Pericles gobernó Atenas durante veinte años, y este largo periodo permitió la gran empresa de reconstrucción de la ciudad, el gran proyecto arquitectónico, que no tiene igual en el mundo griego histórico porque la economía de las *poleis* no permitía estos enormes gastos.

A principios del siglo V se inició la explotación de las canteras de mármol del Monte Pentélico, próximo a Atenas. Esta circunstancia permitió, con un coste razonable, utilizar un material de calidad no sólo para la escultura, sino también para construir los adornos hechos con los sillares regularmente escuadrados, que otorgaron una gran categoría a los edificios y al paisaje monumental de Atenas. Pericles consiguió interrumpir unos cuantos proyectos defendidos por los representantes del partido conservador, algunos de los que, como el del templo de Atenea Niké, incluso estaban aprobados. Después de su muerte y durante los últimos veinte años del siglo V, unos años difíciles por los problemas internos y las guerras externas, se llevaron a cabo algunos de estos proyectos, como el mencionado templo de Atenea Niké y, sobre todo, la reconstrucción del antiguo santuario de Atenea y otras divinidades, conocido con el nombre de "Erecteión" en la Acrópolis de Atenas.

Este momento de la historia de la ciudad de Atenas, algunos de sus protagonistas y el ambiente que animó tantas creaciones en todos los aspectos fueron recordados, añorados y finalmente idealizados por la tradición posterior. De este proceso de decantación de los elementos positivos de una época, junto

con una lectura entusiasta y poco crítica de las fuentes antiguas en época moderna, provienen muchos de los tópicos que siguen ahogando la comprensión histórica del arte griego.

En época helenística Atenas se consideraba el centro que representaba la síntesis de la tradición anterior como ciudad de cultura, y esta imagen la heredaron los romanos que enviaban a sus hijos a estudiar y que aceptaron a los artistas áticos como representantes de la excelencia.

### **La reordenación monumental de Atenas**

El programa de Pericles incluía distintas actuaciones en la ciudad, aunque el punto focal era la reconstrucción de la Acrópolis de Atenas. La ordenación del recorrido de las procesiones con motivo de las renovadas celebraciones en honor a la diosa Atenea implicó el revestimiento del bastión de la antigua muralla, en el lado de acceso a la Acrópolis de Atenas, y la construcción de un nuevo cuerpo arquitectónico de entrada: los propileos. Los propileos de Pericles sustituyeron a los antiguos, construidos en época de Pisístrato. El centro del proyecto arquitectónico era, sin embargo, la estatua colosal, de 12 m de altura, de la diosa Atenea, hecha de oro y marfil sobre interior de madera. Pericles encargó esta estatua, según las fuentes, a Fidias, el mejor de los escultores áticos.

La estatua era en sí misma un tesoro, ya que acumulaba una cantidad de 1.200 kg de plaquetas de oro, que se podían colgar y descolgar. El edificio destinado a contenerla, el Partenón, representó así la culminación de las celebraciones en honor a la diosa, y su decoración arquitectónica, ejecutada por un numeroso equipo de artesanos, fue rigurosamente planificada y dirigida de acuerdo con la estatua de la diosa. El Partenón no fue nunca un templo, ya que no tenía altar ni acogía ninguna estatua de culto. El papel del escultor Fidias en todo este proyecto de Pericles se había exagerado ya en las mismas fuentes antiguas, que querían ver en este escultor el modelo y paradigma del artista y, por lo tanto, recrearon su imagen. Sin poner en duda su relación con Pericles, que un autor antiguo afirma y por la que a Fidias se le encomendó la supervisión de todo el proyecto, lo cierto es que no hay ninguna información que permita pensar que participó en las obras del Partenón, en la escultura del conjunto, ocupado como estaba en la obra más importante, que era la Atenea Partenos. En cualquier caso, el proyecto iconográfico de la estatua y las esculturas del templo demuestra que hubo una dirección de obras común. En efecto, los ciclos iconográficos de las metopas: las luchas con los gigantes, las amazonas y los centauros, y los temas esenciales de los frontones y del friso, así como la celebración de Atenea entre las divinidades olímpicas, encajan con la decoración de la estatua: los relieves del interior y el exterior del escudo, las suelas de las sandalias y el pedestal que la soportaba.

Al lado, dentro de la Acrópolis de Atenas, quedaban otros lugares de culto, otros puntos de interés que no fueron reconstruidos ni monumentalizados en época de Pericles sino más tarde: el antiguo templo de Atenea de la Acrópolis,

el santuario donde se guardaba la estatua de culto de la diosa, y el templete dedicado a Atenea victoriosa, Atenea Niké. Los nuevos edificios, que sustituyeron a las estructuras que habían estropeado los persas, se construyeron después de la desaparición de Pericles, impulsados por el partido conservador en plena guerra del Peloponeso.

### **El arte clásico fuera de Atenas: Policleto**

Una parte destacable de las fuerzas creativas que actuaban en Atenas, y que contribuyeron decisivamente a dar carácter a la producción artística del alto clasicismo, procedía de fuera de la ciudad, se había formado en otros centros griegos. El caso de los pintores Polignoto, Agatarco de Samos, Zeuxis y Parrasis, y de los numerosos escultores y picapedreros anónimos, autores de los conjuntos de la Acrópolis, es muy representativo. No todos se vieron atraídos por los encargos y la actividad que se desarrollaba en Atenas. Un ejemplo muy significativo es el de Policleto, tal vez el escultor clásico más comentado y valorado en las fuentes escritas antiguas, junto a Fidias. Policleto representa o sintetiza los valores y las experimentaciones artísticas de los centros de bronceístas del Peloponeso. En efecto, el trabajo del bronce, la frecuencia del tema aristocrático de la estatua de atleta, así como el portador de lanza o Doríforo, o las preocupaciones por la simetría, es decir, por la conmensurabilidad de las partes en escultura, son características de su lugar de formación, sobre todo en los periodos preclásico y clásico. Policleto era apreciado especialmente porque había escrito un tratado sobre estas cuestiones, el *Canon*, que ilustró o ejemplarizó con una obra que llevaba el mismo nombre. Se manifestaba así heredero de una tradición que arranca de época arcaica, de tratados profesionales, de escritos de los artesanos sobre la propia obra, que servían como enseñanza y ejemplo para los practicantes del oficio. Dicen las fuentes antiguas que Policleto pretendía explicar en su tratado cómo, a partir del cálculo, se obtenía la belleza. Tenía, pues, una intención nueva, diferente de la puramente profesional; se preocupaba por temas de interés de su tiempo, del clasicismo.

Los artesanos que se formaban o que trabajaban en Atenas durante este periodo se hubieron de dispersar a medida que los encargos iban disminuyendo, y de esta manera contribuyeron a la difusión de los paradigmas creados y desarrollados en el arte ático. El mismo Fidias, por motivos seguramente más complicados, abandonó su ciudad hacia el año 430. Es en este momento cuando parece que realizó su obra más celebrada en toda la Antigüedad: el Zeus Olímpico. Se trataba de otra estatua colosal, que partía del precedente de la Atenea Partenos, también hecha de oro y marfil, y que había de ser la nueva estatua de culto del templo de Zeus en Olimpia.

El conjunto de escultores que trabajó durante este largo periodo en obras sucesivas de la Acrópolis tuvo ocasión de poner en común experiencias previas, de encontrar puntos de confluencia, dirigidos por el encargado de cada obra, pero también de apartarse y de experimentar en otras formas expresivas que

rehuyen aquello que algunos han llamado "la línea o propuesta fidíaca". Encontramos ejemplos en Atenas con obras como los relieves del Erecteión, sólo parcialmente conservados, o los relieves del alféizar del templo de Atenea Niké.

### La pintura clásica: Apolodoro, Zeuxis, Parrasis

A lo largo del siglo V se había continuado experimentando nuevas vías y planteamientos en la pintura monumental. Sobre este proceso tenemos una considerable información en las fuentes escritas. Sabemos que había investigaciones teóricas y prácticas sobre el tema de la perspectiva que se concretaron, por ejemplo, en los tratados de los pensadores Anaxágoras y Demócrito. De toda esta preocupación nació la pintura tonal o de claroscuro, que las fuentes antiguas llaman *skiagraphia* ('pintura de apariencias o de sombras'). Nos ha llegado que Apolodoro de Atenas, un pintor ático, fue el inventor. Este artista propuso una vía expresiva basada en el interés por los problemas cromáticos y de iluminación en la gradación y coloración de las sombras. Quien llevó, sin embargo, a su máximo desarrollo esta renovación de la pintura antigua fue Zeuxis, un pintor originario de Heraclea y formado allí, que llegó a finales del siglo V a Atenas, atraído, como otros, por el prestigio de la ciudad. Él y su contemporáneo Parrasis, que trabajaba más preocupado por los problemas del dibujo, de la línea y sobre todo de la simetría en pintura, son ejemplos de un cambio en la consideración de los pintores dentro de la cultura antigua, aunque no podemos determinarlo con certeza, ya que las fuentes que nos informan son muy posteriores. Los dos practicaban la pintura sobre tabla, la pintura de caballete y, por primera vez, sabemos que realizaban obras que ponían después a la venta. El hecho de no trabajar siempre por encargo implicaba un cambio esencial de la práctica del oficio de pintor hasta entonces. También defendían que su arte podía enseñarse y que podían cobrar un precio por hacerlo, dentro de una corriente de reflexión sobre las artes o, mejor dicho, las *technés*, que los hermana con los sofistas. Las anécdotas sobre estos dos pintores, recopiladas, inventadas, magnificadas en todo caso por las fuentes literarias, son una prueba clara de una cierta consideración social, de una valoración de su obra artística que sin duda no compartían los escultores u otros artesanos de la misma época.

Esta etapa, la del placer de vivir, de la posesión de la riqueza, conduce al concepto del equilibrio inmutable, del gusto por las cosas próximas, por la realidad más al alcance, con un deseo de perpetuar la plenitud vital y de olvidar las limitaciones de la infancia, de la senectud y de la muerte.

El gozo de vivir da una alegría inmensa que produce un arte tan agradable que por él fue creada y divulgada la palabra *belleza*, tan seductora que muchos han querido eternizarla para hacer un canon de medida válido para todo el arte e, incluso, para las obras de la naturaleza.

De la posesión de los bienes de la tierra, el arte clásico saca el gran amor por las cosas, personas, animales, plantas, objetos, tal y como son, sólo modificados en un sentido de eternización mediante el artificio de situar cada cosa en una ordenación de conjunto que produce la sensación de que no puede ser modificada, que es inmutable. Es esta característica la que ha tomado el nombre de proporción, de armonía.

Las cosas aparecen alcanzables. La humanidad de las estatuas representa inevitablemente una plenitud biológica. Si el argumento obliga a la presencia de un niño, aparecerá un hombre reducido de estatura; si hace falta un viejo, aparecerá un joven con barba postiza. Como arte del poder, asimila la forma a la expresión, en equilibrio.

### **56.5. El clasicismo del siglo IV**

Las guerras del Peloponeso marcaron de forma irreversible la situación y el equilibrio de las *poleis* griegas, pero, sobre todo, significaron el final del predominio y del papel de Atenas en el conjunto de Grecia. En efecto, las consecuencias para Atenas fueron dramáticas. A lo largo del siglo IV la confusa situación no dejaba entrever una solución satisfactoria para el orden político, una vez entró en crisis el mismo modelo de la polis. A partir de mediados del siglo IV, se llegó a consolidar desde Macedonia un fuerte poder que, por primera vez, abarcó el conjunto de Grecia e, incluso, con la expansión militar de Alejandro el Grande, llegó a la conquista de los territorios del imperio persa. El panhelenismo, defendido desde Atenas como ideal, fructificó finalmente desde los límites del helenismo.

No faltaban las ocasiones para levantar estatuas o monumentos conmemorativos de alguna victoria durante este periodo. Una excepción, la victoria sobre Esparta en el año 375, es la que motivó el encargo, por parte del demos de Atenas, de una estatua para el ágora que representaba un grupo donde una mujer llevaba a su hijo en brazos, que se correspondían con las personificaciones de Eirene (la paz) y Pluto (la prosperidad), respectivamente, un contenido muy significativo del cambio de los tiempos para Atenas. El autor del grupo era Cefisodoto, padre y maestro de Praxíteles.

Una cierta crisis, y sobre todo un sentimiento nostálgico, cultivado particularmente en Atenas, se cernía sobre los griegos durante este periodo, del que sus dos grandes pensadores, Platón y Aristóteles, se hicieron eco. Precisamente la obra de estos autores es la prueba más clara de la enorme vitalidad de la cultura griega, la verdadera vertiente positiva que todo periodo de crisis acostumbra a tener, pues la pérdida de valores se produce cuando germinan otros nuevos, que ya estaban latentes desde hacía tiempo. En el terreno artístico también se manifiesta una cierta dialéctica. Por una parte, los talleres de artesanos, sobre todo los áticos realizados a lo largo del siglo V, que se convierten en modelos, repetidos con un espíritu nostálgico evidente. Por otra, se asiste a una espec-

tacular renovación, con las primeras manifestaciones de nuevas vías expresivas, la búsqueda de nuevos temas, de nuevas iconografías y funciones para la obra de arte.

Entre los diferentes aspectos relevantes para la comprensión de estas transformaciones en el terreno artístico, cabe destacar la innovadora posición del individuo en relación con la colectividad y también en relación con la divinidad: la religiosidad. Aunque antes mencionábamos a Platón y Aristóteles, otras vías, otras propuestas son también propias de la época, entre las que se halla la que representa a Diógenes de Sínope, iniciador de lo que se denominará "cinismo". Precisamente el distanciamiento de los problemas de la colectividad en favor de soluciones y alternativas individuales tendrá como consecuencia, en el terreno artístico, la aparición del retrato fisiognomónico, un género hasta entonces desconocido en la cultura artística griega. Otro aspecto de interés son las nuevas actitudes ante las divinidades tradicionales y en relación con el fondo mítico-heroico heredado. En efecto, nos encontramos con maneras diferentes de interpretarlas, de hacerlas más próximas al ser humano, a veces por medio de la banalización de sus proezas o de su drama. La experiencia emotiva personal, que tanto interesaba, condicionó las relecturas del mito. Precisamente, la renovación iconográfica fue un punto fundamental del periodo, que abre nuevas perspectivas para analizar la etapa helenística. El gusto y la frecuencia de las personificaciones, en pintura y escultura, son también otros rasgos distintivos de notable trascendencia. En esta línea se llegó a la personificación de los estados de ánimo del ser humano, de sus pasiones y debilidades: los artistas de la época trasladaban en imágenes la nostalgia o el deseo amoroso.

El prestigio adquirido por los artesanos griegos entre los pueblos vecinos se puso de manifiesto en este periodo, sobre todo en los encargos de grandes obras, para las cuales se eligieron los artesanos de más habilidad y reconocimiento. El más relevante de estos encargos fue el mausoleo de Halicarnaso. Macedonia, el reino emergente durante todo el siglo IV, era el principal cliente e incluso promotor de los grandes artesanos griegos, que trabajaron para la corte en todas las obras de las diferentes ciudades nuevas o renovadas. Encontraron especial recepción Zeuxis, a principios de siglo, y, especialmente en época del gran Filipo II, padre de Alejandro el Grande, el escultor Lisipo, el pintor Apeles y el pensador Aristóteles, que compartieron estada en la corte, a la vez que trabajaban e intercambiaban experiencias y preocupaciones con el futuro emperador.

El siglo IV fue un gran momento para el desarrollo de la pintura clásica. La mayor parte de informaciones, valoraciones y descripciones que se conservan en las fuentes escritas hacen referencia a los pintores que trabajaron entonces. Como gran síntesis de toda una época y punto de inicio del mundo helenístico, los griegos consideraron el nombre y la figura de Apeles. Continuator de la vía abierta y trabajada por Zeuxis, acumuló todas las experiencias de las distintas escuelas griegas de su tiempo. Es necesario siempre matizar y utili-

zar con cuidado las fuentes escritas, que ponen mucho énfasis en la figura de Apeles, pero nadie duda de que aquel que fue elegido para trabajar en la corte macedónica y retratar a Alejandro el Grande era, en su tiempo, un pintor relevante y considerado.

### **Templos y santuarios: cultos viejos y cultos nuevos**

El ejemplo más significativo de las transformaciones de la religiosidad de la época es el culto a Asclepio. Este médico-héroe, a quien ya se rendía culto desde la Antigüedad, vio crecer su devoción de manera extraordinaria a partir de finales del siglo V en toda Grecia, y muy rápidamente hizo olvidar el prestigio de Apolo como médico divino. Sabemos que en Atenas se introdujo este culto ya a finales del siglo V en relación con una terrible epidemia de peste, pero son sus santuarios los que demuestran claramente el crecimiento de la devoción y el interés por Asclepio. Hemos de mencionar de manera particular el santuario de Epidauro, totalmente renovado a lo largo del siglo IV con estructuras y edificios espectaculares, entre las que sobresale el teatro de Epidauro. Forma parte también de este santuario un edificio singular de función y significación todavía no bien determinadas, conocido como *thymele* en las fuentes antiguas, ejemplo de una nueva tipología arquitectónica que será frecuente en el futuro: el edificio o templete circular abovedado de una columnata, con una ornamentación muy esmerada y un uso normal de la combinación de los órdenes. De hecho, la nueva utilización de los órdenes clásicos es una de las particularidades que se desarrolló precisamente en la arquitectura del siglo IV. El dórico era cada vez menos utilizado en favor del jónico, y se creó un tipo nuevo de capitel con formas vegetales, de extraordinarias cualidades ornamentales: el corintio. Algunos de los templos interesantes de la época, como el de Atenea Alea en Tegea, dirigido por Escopas, de orden dórico, incorporaban columnas con capitel corintio en el interior y, sobre todo, nos demuestran un interés completamente nuevo en la arquitectura griega por la ordenación del espacio interior.

Sabemos de las preocupaciones por el ordenamiento de las ciudades gracias a las reflexiones teóricas, recopiladas en la obra de Aristóteles, que se concretarán sobre todo en las nuevas y abundantes construcciones de ciudades en época helenística.

### **Las tendencias de la escultura del siglo IV**

En la escultura del siglo IV se acostumbra a destacar la personalidad de tres escultores como modelos de tres tendencias diferenciadas: Praxíteles, Escopas y Lisipo. A pesar de la simplificación que implica limitar a estos tres nombres a una experiencia mucho más rica y variada, es posible hablar de la tradición ateniense, en la que se inserta la obra de Praxíteles; la que aborda el mundo jónico y peloponésico en la obra de Escopas; y la tradición de los bronzistas del Peloponeso en la línea de Policleto: Lisipo.

El problema principal al que nos hemos de enfrentar es, una vez más, la falta de originales que nos permitan valorar las cualidades de la obra de estos escultores y, en general, de la escultura de pleno relieve de la época. No conservamos muchos testimonios de escultura arquitectónica, pero los que tenemos se relacionan, por medio de las fuentes escritas antiguas, con algunos escultores relevantes, como el templo de Atenea Alea de Tegea, dirigido por Escopas, o el mausoleo de Halicarnaso, también con una notable contribución de Escopas, que quizás dirigió los trabajos. Praxíteles, ateniense, formado en la tradición de su padre; Cefisodoto, que es, respecto a los discípulos directos de Fidias, quien representa mejor la adscripción a unos modelos clásicos pero interpretados con un naturalismo extremo y con una delicadeza sutil. Estas cualidades de su aproximación a la escultura fueron muy apreciadas y tuvieron una continuidad clara en época helenística, especialmente en los ambientes alejandrinos. De Praxíteles se sabe que utilizaba indistintamente el mármol y el bronce, y no sólo este último, con lo que se explican y comprenden todavía mejor aquellos valores y cualidades texturales que aprecian las fuentes. Precisamente es de este escultor la única estatua, tal vez original, que se conserva, la de Hermes, realizada en mármol.

A su vez Lisipo, un escultor prolífico, trabajó el bronce dentro de la tradición peloponésica con una renovada preocupación por el tema de la simetría y las proporciones a partir de Policeto. Su trascendencia en época helenística fue enorme, por medio de discípulos directos.

La transformación iconográfica se encuentra muy ejemplarizada por todos los escultores de la época. Praxíteles inició con una obra famosa en toda la Antigüedad, la Afrodita de Cnidos, la serie de Afroditas y Venus desnudas, un tema fundamental de la escultura antigua. Praxíteles y Escopas cultivaron especialmente la personificación de los sentimientos y las pasiones amorosas, y fue este último quien supo captar mejor el *pathos*, con la creación de figuras que se contorsionan, a veces violentamente, que alzan y tuercen las cabezas cuadradas, de ojos hundidos, con un claroscuro manifiesto, mientras abren las bocas angustiadas, como se observa en una copia de su famosa ménade, pero también en los fragmentos originales de la escultura arquitectónica del templo de Tegea, donde trabajó. El ciclo dionisiaco con toda la corte de sátiros, ménades y situaciones anímicas relacionadas con estos cultos –angustia, delirio, éxtasis, etc.– escasea en la época, y empieza un tema muy apreciado posteriormente. La escultura de grupo, o el grupo escultórico, arranca también, en su versión tridimensional, esencialmente de las propuestas de Lisipo, que tan bien se ponen de manifiesto en su Heracles Farnese o en otras copias de sus bronce, como el Apoxiomenos. También se relaciona con Lisipo y con su hermano Lisístrato la creación del retrato fisiognomónico, una aproximación a la manera de ser, a la psicología del retratado, por medio de sus rasgos faciales, que será, como género y al mismo tiempo como propuesta artística, enormemente trascendente en las culturas helenística y romana.

Las guerras del Peloponeso marcan el final del predominio de Atenas en el conjunto de Grecia. Ya a mediados del siglo IV se consolida, desde Macedonia, un poder fuerte que abarcará toda Grecia y, con Alejandro el Grande, dominará el imperio persa. El arte reflejará esta dialéctica: por una parte, se repetirán los modelos del periodo anterior, y, por otra se producirá una gran renovación con la búsqueda de nuevas formas expresivas, nuevos temas y nuevas funciones para la obra de arte.

Reflexiones como las de Diógenes de Sínope, iniciador del cinismo filosófico, la nueva actitud ante las divinidades que hace de los dioses personajes más próximos e, incluso, banales, o una nueva posición del individuo dentro de la colectividad, tendrán claras consecuencias en arte: la aparición del retrato fisiognómico, la personificación de los dioses, de los estados de ánimo y de las pasiones humanas, la extensión del culto al médico-héroe Asclepio, que fue desplazando el culto del médico-divino Apolo, son las más evidentes.

En escultura destaca la obra de Praxíteles, Escopas y Lisipo. Praxíteles es el artista elegante y sensual, de la belleza sensitiva, del ocio placentero, de la mirada perdida en el sueño, de la sonrisa vaga. Es el escultor de la gracia juvenil: rostros iluminados por una leve sonrisa idealizada, grácil silueta –ligera-mente curvada– de los cuerpos (la curva praxitélica). Sus formas móbidas y blandas contrastan con el sobrio modelado fidiano. Su característico *sfumatto* contribuye a la expresión vaga y soñadora. Lisipo manifiesta un ritmo especial y dinámico, una nueva concepción de los volúmenes (tridimensionalidad) y una gran maestría en la plasmación del vigor y del movimiento. Al lado del Apoxiomenos ("*el que se limpia rascando*") y del Augías, los diferentes retratos de Alejandro manifiestan un modelado movido y enérgico. Lisipo, después de Fidias con su idealismo glorioso, después de Praxíteles con su mórbida sensualidad, y de Escopas con su obsesión trágica, representa otra etapa del arte griego: la del naturalismo sin concesiones detallistas.

## 57. Las culturas artísticas: entre el mundo helenístico y Roma

El periodo que abarca la formación de los reinos helenísticos y, paralela y simultáneamente, el crecimiento del poder y los territorios de Roma, que culmina con la desaparición o absorción de los primeros por la segunda (c. 323-331 a. de C.), fue primordial para la historia y el desarrollo cultural del conjunto de pueblos de la cuenca mediterránea. La situación previa, el punto de partida, en Oriente y Occidente, estuvo muy diferenciada.

La expansión de Alejandro el Grande supuso la conquista de territorios vastísimos de Oriente Próximo, cuna de las más antiguas culturas. La desaparición de las estructuras de poder representó en estas áreas una ruptura radical con una dinámica de producción artística ancestral. Sobrevivió, y consiguió mantenerse y aflorar más tarde, el fondo artesanal, popular o no, vinculado a las estructuras político-religiosas que habían sido las responsables de las formas cultas y elevadas del arte. La sustitución para las nuevas propuestas artísticas y culturales fue clara, rápida y efectiva. El caso de Egipto es el más peculiar, porque allí se buscó una fusión, una síntesis, entre tradición y helenización, que se alcanzó satisfactoriamente.

Grecia y el arte griego no eran precisamente desconocidos en las culturas de Occidente. Habían tenido una presencia y una incidencia decisivas en el mundo etrusco. Más hacia Occidente, y en determinadas regiones, en cambio, la cultura helenística difundió por primera vez aquel lenguaje figurativo inmediato, fácil, atractivo e inteligible, a pueblos que se mantenían en niveles sencillos o inferiores de desarrollo. El poder, la capacidad de penetración de la cultura helenística y el grado de homogeneidad, de *koiné*, como se denomina en relación con la lengua, fue enorme y sin precedentes.

El mundo helenístico constituyó una realidad muy diferenciada en muchos aspectos de la anterior Grecia histórica, como la geografía y la extensión territorial. En efecto, después de la expansión y la conquista de Oriente por Alejandro el Grande y de su prematura muerte en el año 323, algunos de los reinos helenísticos que resultaron de la división del imperio y de las primeras luchas internas se formaron en zonas que no tenían antecedentes en la tradición griega: el reino de Siria con Antioquia como capital, el de Pérgamo con la capital del mismo nombre, el de Egipto, con capital en Alejandría, mientras que en otros casos sí eran o habían sido parte importante en la conformación de la Grecia anterior, como Macedonia o Rodas. Las antiguas *poleis* griegas continuaron en una situación cambiante y con una fortuna diferente a lo largo del periodo, que se extiende desde finales del siglo IV hasta que los reinos helenísticos serían sucesivamente conquistados o absorbidos por Roma.

El periodo que abarca desde el año 323 hasta el 31 a. de C. ve el desarrollo paralelo de dos realidades históricas diferentes: por una parte, los reinos helenísticos nacidos de la fragmentación del imperio de Alejandro el Grande; por otra, la consolidación del poder de Roma y el cenit de su República. Debemos hablar, pues, de dos realidades artísticas: el arte helenístico, con respecto al mundo griego, y la continuidad del arte etrusco, con respecto al mundo romano.

El eclecticismo es uno de los caracteres más significativos de la época helenística. En la técnica de la construcción se adquiere un mayor virtuosismo, pero no se experimentan sistemas estáticos sustancialmente diferentes de los ya utilizados. El centro artístico se desplaza de Grecia hacia las nuevas capitales del helenismo. El espíritu griego se impregnará del mundo oriental: de aquí, quizás, la tendencia al colosalismo y al lujo ornamental. La escultura se caracteriza por su naturalismo y se tiende cada vez más al realismo, al movimiento, al *pathos*, a lo que es sensual, trivial e incluso anormal o contrahecho. El interés por la anatomía llega a delimitar cada uno de los músculos, lo que produce enérgicos efectos de claroscuro.

El arte etrusco tuvo, entre los siglos VI y los primeros años del V a. de C., el periodo de desarrollo más amplio y rico. El carácter orientalizador de un primer momento dio paso a la influencia griega, que se constata con la presencia de obras y de artesanos griegos, que provienen, sobre todo, del área del mar Jónico y de la magna Grecia. En su producción artística se mezclan, a veces de una manera confusa y no siempre armoniosa, elementos itálicos y asiáticos. La reconstrucción de la civilización etrusca descansa sobre las necrópolis.

Desde un punto de vista urbanístico, la ciudad era trazada siguiendo dos direcciones principales, que formaban un ángulo recto entre ellas, el *cardus* y el *decumanus*. El edificio religioso etrusco se levantaba sobre planta rectangular, encima de un alto basamento. El templo tenía una sola fachada, ya que la parte posterior estaba cerrada. La escultura etrusca toma un lenguaje estético totalmente distinto del de la griega. La intención de los artistas es la de conseguir efectos inmediatos, instintivos, en un cierto sentido dramático, de tono intensamente popular, tal vez sacrificando la búsqueda de un refinamiento formal, el gusto por la abstracción. Las representaciones pictóricas que traducen mejor que la escultura su interés por el movimiento tienen una finalidad religiosa y un carácter eminentemente sensual.

### **57.1. El arte de la época helenística**

La contribución de los antiguos centros, de las antiguas *poleis* griegas en la primera definición del arte helenístico, fue esencial. Serían las tradiciones cultivadas a lo largo del tiempo las que se tomaron como punto de referencia, y los artistas formados en aquellos centros los que trabajaron en los encargos artísticos promovidos por las cortes y los monarcas helenísticos. De esta manera, y en todos los campos, los discípulos o incluso los mismos artesanos famosos

de la época clásica tardía pusieron sus propuestas a disposición de los nuevos encargos, necesidades y funciones. Lo más destacable es que el arte helenístico se promovió de forma unitaria en casi todos los aspectos. Tal como pasaba con la lengua, también en el terreno de las artes plásticas se produce esta rara uniformidad cargada de matices.

Resulta extraordinariamente difícil, incluso imposible, caracterizar escuelas dentro del panorama general de la producción artística de la época. Los artesanos, sobre todo los más cualificados, viajaban de unos centros a otros y contribuían a impulsar un gusto unitario, dentro de una enorme riqueza de posibilidades y propuestas. Podemos hablar de centros de creación, de empresas monumentales de cada uno de los reinos o capitales, sin que se puedan llegar a averiguar unas tendencias claras y exclusivas. Hubo un tiempo en que los estudiosos tendían a otorgar una enorme relevancia a Alejandría, hasta el punto de que helenístico y alejandrino eran conceptos paralelos. Actualmente se considera exagerada esta interpretación, o en todo caso no verificable por los restos conservados y las informaciones que poseemos. La falta de obras originales, hecho común a otros momentos, se ve agravada por la escasa información que nos proporcionan las fuentes escritas sobre este periodo. Las pocas obras o tratados que hablan sobre el arte y que han llegado a nosotros son sobre todo traducción, resumen o síntesis de los escritos sobre el tema que surgieron en el mundo helenístico, pero se refieren al arte del pasado y descuidan los datos actuales y los nombres de los protagonistas del arte de la época.

El mundo helenístico abrió a las comunicaciones y al comercio nuevas vías, nuevas rutas, que se iban poblando con nuevas ciudades. Precisamente algunas de las capitales de los reinos son ciudades de nueva planta, y terreno preparado para la experimentación urbanística, como es el caso de Pérgamo o de Alejandría. En estas ciudades, nuevas o antiguas, capitales de los brillantes reinos helenísticos, se produjo y potenció un arte vinculado a la élite del Gobierno, muy sofisticado, con proyectos no siempre fáciles de interpretar ni de reconocer actualmente.

Las cortes helenísticas serían centros culturales de primera categoría, fundamentales para comprender la trascendencia de los estudios, compilaciones y resúmenes de la historia anterior que se desarrolló. Las bibliotecas de Alejandría y de Pérgamo eran los principales núcleos para estudiar y conservar todo el saber del pasado, y dan la medida de los esfuerzos de los monarcas y sabios helenísticos por preservar toda la tradición griega anterior. Este interés tuvo también su vertiente en el terreno de las artes: el estudio del arte del pasado y la formación de las primeras colecciones a partir de la adquisición de obras apreciadas de épocas anteriores o, si eso no era posible, se hacían copias. Se pusieron a punto, precisamente con esta finalidad, los procedimientos para la copia, incluso mecánica, de las esculturas. Era el ambiente propicio para que

apareciera una forma de literatura artística que se ocupó de reunir y ordenar todas las informaciones sobre el arte griego y sus artífices, según unos esquemas determinados, es decir, las primeras historias del arte.

La dialéctica entre el gusto por lo más nuevo y original, brillante y fastuoso, y la devoción por el pasado caracterizó de manera clara esta cultura, y explica algunas de sus aparentes contradicciones. Los movimientos y las tendencias retrospectivas, muy presentes e influyentes en Atenas y Pérgamo, tuvieron como consecuencia que se apreciara y sobrevalorara a los artistas y obras del pasado, sobre todo de la etapa dorada de la ciudad de Atenas, la época de Pericles.

Las obras, los artistas, los protagonistas de aquel momento idealizado fueron releídos, recreados y utilizados como modelo. Estas corrientes "clasicizantes" helenísticas tuvieron una trascendencia enorme en el mundo antiguo y en nuestra tradición moderna. El mundo romano aceptó sin crítica la interpretación clasicizante del arte helénico, que le llegó por medio de sus aliados, los pergamenos, y también desde Atenas, centro de cultura indudable en aquellos tiempos, y lo supo transmitir al futuro.

Una parte de la producción artística del momento tuvo también otras funciones, otros comanditarios y un carácter diferente. El grupo de población con una cierta capacidad adquisitiva aumentó considerablemente en este periodo, lo que generó una demanda de productos artesanales en cantidades notables y con un nivel elevado de calidad. Muchas de estas obras se hacían total o parcialmente con moldes, y a menudo tenían un carácter imitativo o de copia de productos inaccesibles por la riqueza de los materiales o la complicación o sofisticación técnica. Esta producción tuvo una gran importancia y efectividad en la difusión del lenguaje artístico helenístico, inteligible, inmediato y todavía muy presente en el gusto, en la formación y la cultura visual de nuestro tiempo.

Con este lenguaje figurativo, naturalista, se plasmaron las inquietudes, las curiosidades, los gustos y la fantasía de esta cultura, eminentemente laica. No hubo nada que no se tratara como tema, como motivo, para ser trasladado a imágenes. El arte se convirtió en un hecho que tenía un uso y una función individuales, y así se introdujo en el hogar y penetró en los ambientes privados de la vida cotidiana.

### **Renovación del urbanismo y la arquitectura**

La creación de muchas nuevas ciudades en época helenística posibilitó y propició la aplicación y la experimentación de las reflexiones sobre urbanismo de la época clásica tardía. Son especialmente conocidas las que hay en la obra de Aristóteles, pero no debieron de ser las únicas. En el estudio de las propuestas urbanísticas, en la ordenación de las nuevas, pero también de las ciudades antiguas, observamos la vigencia de los esquemas hipodámicos al lado de pro-

puestas diferentes, de otras soluciones. La ciudad de Alejandría sería el mejor ejemplo del primero, del uso del esquema ortogonal aplicado rigurosamente a una nueva ciudad, situada en un terreno plano. La ciudad, y especialmente la Acrópolis de Pérgamo, nos muestra unos planteamientos nuevos que se basan en el uso de las terrazas, los diferentes ejes ópticos y la aplicación de un gusto por escenografías teatrales, aplicadas, sin embargo, al paisaje urbano. El ejemplo de Pérgamo tuvo una resonancia inmediata en algunos centros de Rodas, como Lindos y Camiros, y en la misma península italiana, como en el santuario de la Fortuna Primigenia en Palestrina. La utilización de escaleras de pendiente pronunciada, que comunican con unos golpes de efecto eficaces varias terrazas o sectores, también se puede observar en la ordenación de conjuntos arquitectónicos como los santuarios, tal y como podemos comprobar en el templo de Apolo en Dídima, cerca de Mileto. Otro elemento consustancial del paisaje urbano helenístico, heredado directamente por Roma, fue el uso de la columnata en todas sus posibilidades: largos porches o *stoas* cerrando plazas, como el ágora, flanqueando las calles, u ordenando fachadas. La *stoa* adquiere en estos momentos la categoría de gran arquitectura: se duplica el número de naves y de pisos y se organizan fachadas con superposición de los órdenes: dorico-jónico, como las de la Acrópolis de Pérgamo o la del ágora de Atenas.

Precisamente, la reflexión sobre los elementos de la arquitectura, sus relaciones, la simetría o cálculo de las proporciones en arquitectura estuvieron muy presentes dentro de los ambientes helenísticos. De hecho, la denominación y sistematización de los "órdenes" es un fenómeno característico de estos momentos. Se escribieron tratados sobre estas cuestiones, que se conocen indirectamente por medio de los diez libros de *De Architectura*, de Vitruvio, que los utilizó y tomó como modelo.

La voluntad de ordenar y regularizar los trazados y ambientes urbanos se manifiesta también en las reformas de las antiguas *poleis*, como la de Atenas, donde se hicieron esfuerzos por conseguir una forma rectangular para el ágora, flanqueándola de *stoas*.

Se crean nuevas tipologías arquitectónicas muy trascendentes para la arquitectura romana, aunque se conservan pocos restos y los orígenes de algunas son todavía inciertos. Los nuevos espacios públicos civiles, por ejemplo salas de reunión como el *bouleuterion* de Mileto o las estructuras basilicales, toman nuevas formas y ocupan un lugar dentro del urbanismo. También el teatro fue profundamente renovado, sobre todo en cuanto a la forma del edificio escénico y su relación con las gradas o sitio para ver (*theatron*).

En la arquitectura doméstica, de acuerdo con la manera de pensar y el interés por el individuo, también se manifestó una gran capacidad de innovación y creación. Un lugar excelente para conocer la arquitectura doméstica helenística es Delos, donde se ha podido excavar y estudiar un conjunto importante

de casas, de estructura y procedimientos de pavimentación variados que nos ayuda a comprender el origen de las modas que adoptó la arquitectura doméstica itálica en la época.

### La escultura helenística

Los caminos abiertos por los escultores del siglo IV tuvieron una natural continuación en época helenística mediante el trabajo de sus discípulos directos, o de las sugerencias que se desarrollaron más allá de su tiempo. Resultaron especialmente trascendentes la obra de Lisipo y de Praxíteles, escultores muy apreciados. La herencia de Lisipo se manifiesta por medio de sus discípulos directos, que fueron los autores de algunas de las obras más relevantes de la primera época helenística, como el llamado "coloso de Rodas", una estatua colosal en bronce de Helios, situada en el puerto de Rodas y realizada por Chares.

Aunque no estamos en disposición de atribuir la paternidad de algunas de las líneas expresivas que se ponen de manifiesto en la escultura helenística a ningún centro en exclusiva, sí que podemos establecer cuáles fueron estas líneas y dar ejemplos. El gusto por una escultura de mucha fuerza, sobre todo en grupos o conjuntos monumentales, con temas de un patetismo o dramatismo acusados, resueltos a base de composiciones abiertas, con figuras de poderosa musculatura en actitudes o posturas extremas, es manifiesto en obras procedentes de Rodas o Pérgamo, o realizadas en estas ciudades. Obras como la Victoria de Samotracia, el "gálata herido" del monumento a los gálatas de la Acrópolis de Pérgamo o el altar de Zeus, también de Pérgamo, son ejemplos de estas tendencias, que algunos llaman "barroco asiático", a la vez que son obras primordiales del pedido real helenístico. También son de Rodas o de Pérgamo, centros más reconocidos, obras de carácter muy opuesto, muestras magníficas de las alternativas más clasicizantes. De hecho, la formación de los artesanos era seguramente suficientemente rica como para poder cumplir encargos de carácter o tendencia diferentes, como se puede comprobar en Roma, donde continúan trabajando estos talleres familiares rodios, pergamenos o alejandrinos, en obras como el Laocoonte.

No resulta fácil hacer una síntesis del repertorio iconográfico conocido y practicado en la escultura helenística, porque prácticamente no hay tema, episodio, particularidad de la naturaleza, humana y/o animal que no merezca la atención y el interés de los artistas. Son muy frecuentes los temas que presentaban figuras, personajes o episodios míticos de forma banal. Pero también tienen una presencia considerable las figuras y escenas relacionadas con Dionisio y el mundo del teatro. Las personificaciones, ya iniciadas en el arte del siglo IV y con bastante presencia como tema, tienen un peso muy importante. Entre estas personificaciones cabe recordar, por su trascendencia, la del río Nilo, que será modelo para las de todos los ríos a partir de este momento, hasta llegar a los ríos del paraíso en época medieval.

En los animados ambientes cortesanos de la época helenística surgen los ciclos que, a partir de figuras o episodios míticos, se manipulaban para dignificar o enfatizar orígenes improbables de los monarcas reinantes. Surgieron así conjuntos de relieves en friso continuo de carácter narrativo, con referencias o ambientaciones de paisajes concretos, hasta entonces desconocidos en la tradición griega, entre los que cabe recordar los relieves de la historia de Telefos en el altar de Zeus en la Acrópolis de Pérgamo. Estos primeros pasos del relieve narrativo cíclico enlazan con lo que fue este género escultórico en la cultura romana. El capítulo del retrato escultórico adquiere una gran importancia, cualitativa y cuantitativamente, a partir de la tradición del retrato fisiognomónico iniciado en los ambientes clásicos tardíos. Los retratos honoríficos, en todas las tipologías posibles, siempre con el cuerpo derecho y preferentemente de bronce, estaban muy presentes en el paisaje monumental de las ciudades de la época. Entre las innumerables variantes y posibilidades debemos mencionar la trascendencia del retrato del emperador Alejandro como modelo para el retrato de los monarcas helenísticos y, más tarde, también, para el de algunos emperadores romanos.

### La pintura y el mosaico de pavimento

A raíz de algunos hallazgos casuales, y sobre todo a partir de las investigaciones de los últimos años, se conoce un número considerable de testimonios de la pintura mural clásica tardía y de la primera etapa helenística, procedentes sobre todo de los centros de Macedonia, sur de Rusia y Alejandría. La gran incógnita es cómo pasa, en los periodos anteriores, la pequeña pintura sobre tabla al temple o al encáustico, y a los pequeños cuadros de caballete, que fueron principalmente apreciados en la cultura antigua.

La pintura mural conservada pertenece, en la mayor parte de los casos, a conjuntos funerarios y, obviamente, nos permite una aproximación parcial a los aspectos iconográficos. Se trata de las decoraciones interiores y de las fachadas de un conjunto de tumbas, muchas del tipo macedonio, con cámara y antecámara cubiertas con bóveda y un gran muro como fachada, con una ordenación pseudoarquitectónica resuelta con pintura y relieve en estuco, todo bajo un túmulo del suelo. Se repiten algunos temas y figuras relacionadas con el más allá, como Hades y Perséfone, o divinidades conductoras de los difuntos. Pero también se encuentran escenas de cacería con que, aunque admiten una lectura funeraria, nos conducen a otras preocupaciones y propuestas, como la representación del paisaje, trasladado con importantes dosis de naturalismo. Lo más habitual es, sin embargo, que las paredes se cubran con una decoración que combina el estuco en relieve y la pintura, y que imita un menaje regular, la ordenación de un muro exterior, incluso en *trompe-l'oeil*, que puede figurar una puerta falsa de mármol y ventanas, o pájaros que se sitúan sobre las partes altas del supuesto muro. Nadie duda de que esta propuesta, que ya se remonta a época clásica, conocida con el nombre de "estilo estructural", es el antecedente inmediato del denominado "primer estilo pompeyano".

Este gusto por un arte de ilusión, de apariencia, enlaza muy bien con lo que se intuye del teatro y las escenografías helenísticas, o de la arquitectura efímera con motivo de festivales y celebraciones, muy frecuente en la época. Los pocos restos de decoraciones murales domésticas conservados, sobre todo en Delos, nos muestran el alcance de este estilo estructural en unas fechas que coinciden con el desarrollo del primer estilo pompeyano en Italia. Conocemos, por el testimonio de algunos conjuntos de Pompeya, como la pintura mural del triclinio de la *Villa dei Misterii* y las vasijas de Centuripe (la *Kentoripa* griega en Sicilia), la existencia de una gran pintura con frisos figurados, las llamadas "megalografías" en las fuentes antiguas, que debió de decorar los palacios o santuarios helenísticos, desgraciadamente desaparecida.

Se denomina "mosaico" a un pavimento formado por pequeños cubos de piedra de diferentes colores cortados expresamente, que pueden formar, al yuxtaponerse, composiciones geométricas, vegetales o figuradas. El término más preciso es el de *pavimento teselado*, *opus tessellatum*, del nombre "tesela", de los cubos. Este tipo de pavimento surgió en época helenística, aunque no tenemos los testimonios más antiguos. Hasta entonces el tipo de pavimentación más próximo se resolvía con cantos rodados, que ofrecían una limitada gama de color. Con el teselado se podía llegar a la reproducción de pinturas, enriquecer la gama cromática y empequeñecer las teselas hasta el límite. El carácter imitativo respecto de la pintura y, sobre todo, de la pintura de caballete, está claro en el mundo helenístico, e incluso la disposición del cuadrado mosaico en el centro del pavimento remite al cuadro colgado en la pared, como centro único de atención. Los talleres helenísticos llegaron a producir mosaicos de teselas muy pequeñas que podían imitar perfectamente pequeños cuadros, sobre un soporte móvil de terracota o mármol que permitía la comercialización. Estos mosaicos, conocidos como *emblemata* porque se insertaban en el pavimento que los había de recibir, se han encontrado por todo el Mediterráneo fruto del comercio, pero sobre todo en las casas pompeyanas, cuyos propietarios los adquirían para embellecer los espacios más nobles de sus hogares.

Estamos en un momento en que la evasión individual rehúsa a la Razón como fundamento común de un concepto de la realidad, para dar alas a las particularidades personales irracionales, emotivas.

Las cosas irracionales no pueden ser categorías permanentes, inmutables, pero sí ser actas. Eso da carácter activo, dinámico, viviente, al arte helenístico, que no tiene ni la intemporalidad del arcaico ni la quietud inmutable del clásico.

La razón habla a todo el mundo, pero la vivencia individual debe imponerse con artificio. Por eso, el arte helenístico ha de llamar, ha de hacerse esencialmente expresivo, hasta los límites de la teatralidad, y debe cargar las tintas de las significaciones volviéndose monumental, cómico, sublime, apasionado, tenebroso hasta el miedo o brillante hasta el deslumbramiento.

Al salir de las cosas universales y mirar hacia las particulares se vuelve a sí mismo un arte complejo, complicado. Como es dinámico, la complicación se le vuelve movida hasta las sinuosidades flameantes. En lugar de la rigidez y el ritmo del arte arcaico, o de la armonía suave y quieta del clásico, todo es libertad gesticulante, ondulante, explosiva.

El hecho de romper todas las sumisiones borra los límites y toma a menudo la vaguedad, el fragmento, el sueño, lo irreal, el capricho e, incluso, el absurdo.

Como arte expresivo está esencialmente orientado hacia el aspecto de comunicación, por encima del aspecto de construcción.

### **57.2. El arte de la península itálica en el primer milenio. Los etruscos**

En el conjunto de la península italiana, desde comienzos del primer milenio, se iban definiendo grupos culturales muy distintos, aunque con contactos entre ellos y también con el exterior. Los niveles de desarrollo eran diferentes y, en este proceso, desde el siglo VIII y sobre todo durante el siglo VII, se fue conformando en la zona de la Toscana y en la cuenca tirrénica, una fase orientalizante que se conoce con el nombre de "cultura etrusca", paralela a la que vive, entre otros, el mundo griego.

La diferenciación y la caracterización del mundo etrusco se explica por la frecuencia y la profundidad de la apertura al exterior, por los enriquecedores contactos mediterráneos. A la definición de esta cultura, a los aspectos artísticos de manera específica, contribuyeron desde un primer momento las estrechas relaciones con Grecia y la capacidad y voluntad de adopción y adaptación de aquello que los griegos podían ofrecer. Esta actitud ante la cultura griega fue constante dentro del mundo etrusco, y aceptaron desde los mitos hasta las iconografías, que trasladaron inmediatamente a la idiosincrasia y sus necesidades. La riqueza metalúrgica de la región de la Toscana permitió una capacidad adquisitiva notable a algunas familias, perfectamente constatada en los suntuosos ajueres funerarios de las tumbas familiares, como las de Caere, las primeras manifestaciones del fenómeno orientalizante etrusco. A los productos importados se añadieron muy pronto los realizados ya por artesanos etruscos, que sobresalieron en el trabajo de la orfebrería, como se demuestra en obras como el brazaletes de la tumba Regolini-Galassi, la más rica de Caere.

Los otros pueblos itálicos tenían así, desde el siglo VII, una poderosa cultura avanzada, la etrusca, como foco de civilización que se añadía al de las ciudades o colonias griegas del sur. Los dos modelos culturales, muy relacionados entre sí, fueron, por otra parte, fundamentales para el futuro de aquellos pueblos, entre los que debemos situar en lugar destacado la ciudad de Roma. Roma for-

mó parte, durante un periodo de su historia, del conjunto de ciudades estado etruscas, ya que se encontraba bajo el dominio de una dinastía romana: los Tarquinius.

El periodo de desarrollo más amplio y profundo de la cultura etrusca, y también el más rico desde el punto de vista de las creaciones artísticas, fue el siglo VI y los primeros años del V. En competencia con otros pueblos de comerciantes y navegantes mediterráneos, griegos y cartagineses, los etruscos tuvieron un papel relevante en aquellos momentos. Cabe destacar también la expansión territorial, que tomó las dos direcciones naturales: hacia el norte, donde se llegó a colonizar la llanura del Po, y hacia las ricas tierras del sur, donde fundaron Capua, verdadero bastión etrusco frente al área de influencia griega. Durante el siglo VI se puede constatar la presencia no sólo de obras importadas de Grecia, muy abundantes, sino también de artesanos, sobre todo jonios. Es especialmente relevante la incidencia de esta aportación de creadores jonios en la pintura mural, de la que se conoce sobre todo la funeraria. La cerámica importada de los principales centros productores, especialmente de Atenas, se recuperó como ajuar funerario en tantas tumbas etruscas que, en un principio, los estudiosos creyeron que era de producción local (podéis ver Vasija François, Olpe Chigi). Desde comienzos del siglo V se detecta que los modelos de origen ático tienen más influencia, pero los acontecimientos internos hicieron imposible la asimilación, por falta de contactos estrechos, seguramente, de lo que durante el siglo V se iba elaborando en Ática.

Las frágiles estructuras de las ciudades etruscas, sobre todo desde el punto de vista económico y político, se empezaron a tambalear claramente durante el siglo V. Tenemos un indicio y un hito en este proceso de involución que se iniciaba con la derrota ante los siracusanos en Cumas, en el año 474, que implicó la pérdida de la armada etrusca. Como si se tratara de una balanza, el peso que a partir de estos momentos tuvieron Siracusa y después Tarento dentro del área griega occidental se contraponen a la regresión, diferenciada por ciudades, que se vivió en los ambientes etruscos. La pérdida de Roma como centro de dominio etrusco también implicó que fuera más difícil pasar hacia el sur, a la Campania, aunque Roma no podía inquietar al mundo etrusco a lo largo del siglo V, debido a las dificultades y los conflictos interiores que vivía.

Con la política militar expansiva de Roma, iniciada durante el siglo IV después del terrible impacto que representó la entrada de los galos en la capital, las ciudades etruscas empezaron a perder su independencia, una tras otra. A pesar de los pactos que establecieron las aristocracias locales con Roma, la consecuencia fue una progresiva dependencia política respecto a la capital. En los aspectos artísticos, sin embargo, eran los etruscos los que estaban en disposición de ofrecer modelos y artesanos a Roma, como en efecto sucedió. El análisis, aún incipiente, de la producción artística de las ciudades etruscas e itálicas durante

el periodo helenístico, es importante para constatar la enorme capacidad de penetración que en estos talleres tuvo el lenguaje helenístico, difundido por todo el Mediterráneo a partir del siglo III.

### Urbanismo y arquitectura etruscas

Tenemos bastantes noticias para deducir la importancia del ritual fundacional que presidía la ordenación *ex novo* de una ciudad dentro de la cultura etrusca. El mundo romano fue testigo de esto y al mismo tiempo heredero. La progresiva adopción de esquemas ortogonales en el urbanismo etrusco, así como los paralelismos que habría que establecer con el urbanismo griego contemporáneo es, sin embargo, difícil de seguir porque los testimonios son muy escasos e incluso tardíos. El caso de Marzabotto nos muestra, ya avanzado el siglo VI, el uso del esquema derivado del cruce de dos calles, el *cardus* y el *decumanus*, y otras perpendiculares y paralelas, que liberan o delimitan manzanas de casas rectangulares, pero también se observan los ejes múltiples a la manera griega. De la importancia y habilidades de los ingenieros etruscos, también heredadas o continuadas por los romanos, tenemos más testimonios. Podemos recordar, por ejemplo, los restos, aún hoy visibles, de las murallas y la Cloaca Máxima, construidas durante el dominio etrusco de Roma.

Las ciudades etruscas se dotaron de una arquitectura monumental, de templos dedicados a sus divinidades de los que nos han llegado noticias. En efecto, Vitruvio nos traslada en su obra la descripción y el detalle de lo que él llama "templo toscánico", es decir, etrusco. A pesar del interés de esta noticia, se sabe que Vitruvio conocía sólo una parte de la arquitectura etrusca, la más próxima a Roma, y por lo tanto el resumen o esquema que nos presenta debe de ser más rico en la realidad.

De esta experiencia, variada según las zonas y también a lo largo del tiempo, podemos extraer algunas características generales. Así, se sabe que nunca construyeron con piedra o mármol, y que por lo tanto nunca llegaron a dar a las ciudades un carácter parecido a las griegas. Los materiales de poca calidad como la madera, los adobes o el ladrillo sin cocer formaban los muros de una construcción que se apoyaba sobre un podio, que podía ser bastante alto, de piedra. El acceso, en un lado corto, se facilitaba con una escalera, que acababa de enfatizar justamente la parte anterior (*pars postica*) del templo. Esta parte se organizaba con un porche profundo que descansaba en columnas, que adoptaban a menudo los órdenes griegos. Este porche daba paso a una o más *naos*, que ocupaban la *pars postica* o posterior. No había una simetría entre los dos lados del templo, e incluso la parte posterior acostumbraba a presentar un simple muro liso. Un buen ejemplo de este tipo de ordenación, pero con tres *naos*, es el templo de Júpiter Capitolino de Roma. La cubierta, precisamente para proteger los muros, se proyectaba bastante y adquiría un aspecto pesado,

que enfatizaba la horizontalidad del edificio. La decoración escultórica se limitaba a las figuras o grupos que se situaban sobre la viga principal (*columen*) del tejado, o a decoraciones de sus extremos.

Tenemos mucha más información sobre la arquitectura funeraria etrusca, la única construida con sillares regulares y bien tallados de piedra, con materiales que podían garantizar la eternidad que se pretendía. La importancia otorgada al más allá en la religión y la religiosidad etrusca explica el interés y cuidado con que se trató todo lo que tenía con ello una relación directa. La tipología de tumbas es variada, rica, desde las excavadas que reproducen con detalle el interior de una casa con el mobiliario, y que se cubren con un túmulo (*caere*), hasta las construidas en forma de dado o con complejas cubiertas en forma de bóveda o cúpula. Esta variedad depende, en buena medida, de las zonas y circunstancias de los materiales y de las condiciones del terreno. Al ser tumbas gentilicias, las dimensiones podían ser grandes e incluso enormes en algunos casos. El hecho de reproducir en ocasiones una vivienda aparente ha hecho que se utilizara, quizás exageradamente, la información derivada del estudio de las tumbas para intentar reconstruir lo que fue la arquitectura doméstica. Con todo, lo que se puede afirmar es que no hubo una arquitectura doméstica etrusca o un tipo itálico de casa, como Vitruvio nos presenta, sino muchas formas. Las tumbas nos esconden una información fundamental para entender la arquitectura doméstica, como los problemas de circulación, iluminación y ventilación.

### **El trabajo de la terracota y el bronce: la escultura**

Los etruscos no trabajaron el mármol ni la piedra para su escultura monumental. El gusto por el modelado, por el trabajo de la terracota y la fusión en bronce presidieron, en cambio, la escultura arquitectónica y la de pleno relieve. Los problemas de conservación de estos materiales nos impiden conocer sus creaciones con detalle. La escultura arquitectónica se centró sobre todo en los acroterios, verdaderos grupos estatuarios, a veces de grandes dimensiones, que ocupaban la cubierta de los templos. Hay que mencionar también, sin embargo, las antifijas, los relieves que cubrían longitudinalmente las vigas, bien dispuestas en el entablamiento pero liberando el frontón, que en época arcaica se acostumbraba a dejar vacío. Sólo algunos ejemplos muy tardíos incorporaron el relieve en terracota para el triángulo del frontón. La dificultad de reencontrar y de restituir los conjuntos de esculturas arquitectónicas cierra la posibilidad de conocer adecuadamente los probables proyectos iconográficos que se componían para estos contextos, y que se debieron de centrar, sobre todo, en los acroterios. La policromía de estas esculturas de terracota era intensa, brillante, como se puede comprobar en las obras bien conservadas, como el Apolo del templo de Portonaccio de Veio. También eran de terracota los llamados "sarcófagos", grandes urnas cinerarias, como los procedentes de Caere. A modo de ejemplo tenemos el sarcófago de Cerveteri, con el "retrato tipológico" de la pareja de difuntos sobre la cubierta.

Hubo centros y tendencias variadas, pero resultan difíciles de seguir, y sólo conocemos el nombre de un artista etrusco: Vulca, de la escuela de Veio, que trabajó en Roma y –según Plinio– fue el autor de la decoración del templo de Júpiter Capitolino.

Las fuentes escritas antiguas dejan constancia de la importancia de la producción de grandes bronce, de estatuaria monumental y de la cantidad de ejemplares que había en las ciudades. Se habla sobre todo de retratos, pero los ejemplos que se conservan pertenecen a la escultura animalística, también muy frecuente dentro de la estatuaria antigua. La Loba Capitolina, reencontrada en Roma, como muchas otras esculturas etruscas, es una obra probablemente de principios del siglo V, anterior, por lo tanto, a la leyenda de Rómulo y Remo. La "Quimera d'Arezzo", de datación posterior, es una muestra de excelencia artesanal en un momento de involución general en el mundo etrusco. Los pequeños bronce, de los que se conservan muchos en tipologías muy distintas, muestran las enormes capacidades técnicas, el refinamiento, la sofisticación y también el peso de los modelos griegos y el proceso de adaptación que realizaron los talleres etruscos. Esta adaptación se limitó, a menudo, a los aspectos más epidérmicos y superficiales, pero sin tener mucho cuidado de la estructura, el volumen, la organicidad propia del arte griego. Se llegó a la excelencia en pocos casos, dentro las nuevas interpretaciones de los modelos.

En esta cuestión se inserta el tema del retrato, que sin duda también se basaba en la experiencia griega y helenística, aunque se ha querido hablar de retratos funerarios etruscos que no son más que formulaciones genéricas. El gusto propio de los itálicos por una caracterización viva, patente sobre todo en el rostro de los personajes y en el mundo funerario, llegará a coincidir y enlazar con las tendencias de la retratística de origen griego. El retrato conocido con el nombre de "Brutus Capitolino" es un buen ejemplo.

En los relieves de urnas y sarcófagos se manifiesta el gusto por la descripción de los infiernos, muy difundida a partir del siglo V, tal vez por influencia de las representaciones de los infiernos en las sectas místicas de las ciudades griegas de Italia.

### **Los conjuntos de pintura mural funeraria etrusca**

Con respecto al mundo etrusco, tenemos la fortuna de conservar un número elevado e interesante de decoraciones murales reencontradas en las tumbas, una información parcial pero rica sobre la actividad pictórica monumental. Las necrópolis de Tarquinia y de Caere-Cerveteri ofrecen testimonios desde el siglo VII y sobre todo del siglo VI. En los ciclos pictóricos se ponen de manifiesto las creencias y preocupaciones etruscas respeto del más allá, aunque muchos de los temas o ciclos son genéricos y sin duda basados en modelos griegos. La desaparición casi total de la pintura griega de estas épocas impide afinar con respecto al grado de dependencia, pero en cualquier caso no dudamos de la existencia de unos modelos trasladados por artistas, probablemente

jonios, a Occidente. Los temas o ciclos iconográficos solían repetirse con pocas variantes y son las representaciones de cacerías, el banquete funerario, competiciones o ejercicios realizados con motivo de los funerales, y la danza, como se puede contemplar en las pinturas de la tumba de los Augures de Tarquinia.

La pintura conservada responde a dos técnicas: las placas de terracota aplicadas posteriormente en las paredes, y la pintura directamente realizada sobre el enlucido, aunque no se trata de fresco puro. Hasta la época helenística, esta pintura fue siempre un dibujo colorido, sin planteamientos complejos de coloración de sombras ni de perspectiva. A partir del siglo V el repertorio temático se empobreció, y se repite la representación del banquete en la pared de fondo y de los bailes y juegos en los laterales. Como acostumbra a pasar en momentos de regresión, destacan algunos casos excepcionales como la decoración de la tumba del triclinio, donde encontramos una adaptación del dibujo ático de estilo severo, resuelto con una gran sutileza, a partir de medias tintas y transparencias de una gran delicadeza en la concreción de las figuras.

La renovación pictórica que se produjo en la Grecia clásica casi no tuvo trascendencia porque seguramente los talleres etruscos no sabían o no podían asimilarla. En época helenística, en cambio, sí tenemos ejemplos claros de que el artesanado local tomó modelos de la pintura culta helenística y pudo trasladar algunos aspectos: los juegos de claroscuro, las manchas de color. Lo más notable, sin embargo, fue la renovación iconográfica, con la manifestación de un gusto cada vez más acentuado por la narración de episodios o momentos de las grandes familias aristocráticas, con retratos y nombres inscritos, con genealogías, como podemos comprobar en la tumba François, entre otros. Es una vía abierta que compartían otros pueblos itálicos, como Roma, de donde proviene una decoración mural con temas muy similares, encontrada en el Esquilino. Por otra parte, se observa que se acentúa la narratividad y hay un gusto por el detalle de la representación de los seres demoníacos que habitan en el más allá, en un paralelismo muy claro respecto a lo que se ve en los relieves de la misma época.

Los vestigios más antiguos de civilización urbana en la península italiana son los de la Toscana, donde un pueblo, cuyo origen todavía no conocemos exactamente, el etrusco, dio vida a una civilización bastante evolucionada, que ejerció una influencia notable sobre la cultura romana.

Entre los siglos VIII y VI a. de C., en la antigua Etruria, rica en minerales y de tierras fértiles, situada en el centro de importantes vías de comunicación y de comercio, los etruscos crearon una civilización típicamente urbana y monumental, que consiguió dejar un rastro sólido en el arte y en las técnicas de los tiempos futuros.

Cultivaron esmeradamente las tierras, construyeron acueductos y canales de irrigación, serían hábiles y refinados artesanos que trabajaban con cuidado y buen gusto los objetos de bronce, hierro y plata.

El arte etrusco tiene, en un principio, un carácter orientalizante, aunque las influencias anatólicas, claramente perceptibles del 700 al 575 a. de C., serían sustituidas por las griegas durante el periodo arcaico (575-475 a. de C.); a partir de entonces entró en un periodo de decadencia.

Del periodo más antiguo nos quedan los restos de murallas y tumbas; en la producción artística se mezclan, a menudo, elementos itálicos y asiáticos. A diferencia de los griegos, los etruscos no conocieron el mármol; en cambio hicieron uso del hierro. También la piedra es poco utilizada en la arquitectura: los materiales modestos, que se deterioran con facilidad, como la madera, la tierra cruda y cocida, eran usados en las casas particulares y en los templos.

El uso del arco en lugar del arquitrabe griego, la planificación urbanística siguiendo el cardus y el decumanus, el templo sobre un podio y una celda precedida de una pronaos tetrástila, la columna con fuste liso, el realismo, la sensualidad y el interés por el movimiento de la pintura, etc., influirán en el arte romano.

## 58. Roma

La definición de lo que se entiende o se estudia bajo el epígrafe de arte romano no es fácil ni inmediata, a diferencia de la del arte egipcio o griego. Se puede aplicar a la ciudad de Roma e intentar definir ésta como centro de creación, con unos orígenes, unas aportaciones, unos desarrollos a lo largo de la historia. Pero Roma fue, sobre todo a partir del siglo II a. de C., algo más que la urbe. En efecto, Roma dominó un territorio de extensión variable según las épocas, pero sobre todo unos pueblos, unas culturas con tradiciones previas distintas. Podemos analizar, pues, también la producción artística y sus condiciones en el conjunto de territorios que constituyó el Imperio romano, y prestar atención no sólo a lo que no reflejan de la capital, a los aspectos miméticos respecto a Roma, sino también a sus particularidades.

La romanización, a partir de Augusto, implicaba la imposición de unos modelos que uniformaban el conjunto de ciudades y paisajes por todo el mundo romano. Pero sobre todo a partir del siglo II podemos asistir a la progresiva particularización de las provincias y regiones en el terreno artístico, un fenómeno aún mal estudiado y conocido, pero trascendente en la Antigüedad tardía, momento en el que se acentuó el proceso. La parte oriental del Imperio, sucesora y heredera natural de las tradiciones helénicas y helenísticas, mostró desde el comienzo una trayectoria diferenciada del resto del mundo romano, basada en el conservadurismo. Esta actitud permitió que Oriente se mantuviera a lo largo de la historia como una reserva de helenismo, siempre potencialmente formativa, como se puede comprobar durante la Edad Media en Bizancio.

Por la simple continuidad histórica, pero también con plena conciencia, la cultura occidental siempre mantuvo unos vínculos, un motivo de inspiración, unas actitudes con respecto a la Antigüedad romana que van cambiando de cariz a lo largo de la Edad Media. El Renacimiento recuperó una determinada imagen de la Antigüedad que era, sin embargo, romana o, en todo caso, vista a través del filtro de Roma. Durante el periodo de recuperación de conocimientos científicos y de estudio sobre el mundo antiguo, que se inició en el siglo XVIII, se produjo un cambio de acento. Aquello que interesará, sobre todo, es el conocimiento de Grecia, e incluso se llegó a un cierto menosprecio de Roma, al considerar el arte romano como decadente respecto al de Grecia. Esta apreciación partía de un tópico surgido en época helenística, en ambientes nostálgicos, según el cual el abandono del clasicismo como modelo y referente, en favor de otras opciones expresivas, había significado la muerte del arte. Si el arte helenístico se consideraba decadente, el papel reservado a Roma era todavía menos lucido. Esta peculiar y ahistórica consideración se cernió durante mucho tiempo en la historiografía, y no es hasta finales del siglo XIX que se produce la "reivindicación" del arte romano. En efecto, desde la escuela de Viena, los estudiosos Franz Wickhoff y, más tarde, Alois Riegl,

partiendo de diferentes aproximaciones, pusieron las bases que hicieron posible después la importante tradición de estudios sobre el arte de Roma que ellos mismos iniciaban. Ya hace tiempo que se han superado, por lo tanto, los planteamientos comparativos entre arte griego y romano y, aún más, la reivindicación de supuestas originalidades de uno respecto al otro. Gracias a la aproximación histórica imprescindible para comprenderlas, las circunstancias de la producción artística del arte romano se entienden como un fenómeno peculiar, rico e irrepetible. Sus primeros pasos serían claramente el resultado de un proceso casi sorprendente de aculturación, un proceso que puso a los ciudadanos romanos y a la clase dirigente romana ante una oferta artística en las dos formas, patrimonial y de arte del momento, de difícil asimilación sin un profundo conocimiento previo.

De aquí las contradicciones iniciales que se perpetuarán para siempre dentro del arte romano. Roma tuvo la voluntad y capacidad de convertir toda esta rica herencia en patrimonio de su pasado, de asimilarla como resultado de un proceso histórico propio, y de hacer el papel que le correspondía en aquel momento. Por una parte, se intentó asimilar y comprender, por otra, devenir cliente y promotor de aquel mismo arte. Por eso los estudiosos del mundo griego hablan de Roma como último centro helenístico. Pero no se debe olvidar que Roma tenía sus propias tradiciones, arraigadas y conectadas con el mundo itálico del que formaba parte, con unos modelos culturales, sobre todo los del mundo etrusco, presentes y activos en los talleres y entre los artesanos. La capacidad de sumar, de elegir y, sobre todo, de adecuar lo que se quería a la mejor manera de expresarlo será virtud principal de la experiencia artística romana, aunque en una primera aproximación pueda parecer contradictoria, dubitativa, dispersa o ecléctica.

La consideración de los artesanos y artistas dentro del mundo romano es lo bastante clara como para ejemplarizar algunos de los aspectos que comentamos. Para quien se ocupaba de las cosas del arte, directa o indirectamente, y escribía sobre ello, hemos de suponer que en el reflejo de la realidad romana sólo eran o podían ser artistas los que tenían nombre griego. En efecto, los romanos recibieron de Grecia, del mundo helenístico, además de las obras y los artesanos, la tradición de estudios sobre arte, las historias del arte que se elaboraron en aquellos contextos. No entendieron todos los matices ni mucho menos, y creyeron que sus fuentes proporcionaban visiones o lecturas objetivas, explicaciones de los hechos de la realidad pasada. Por eso, los autores latinos, siguiendo la tradición helenística, hablan de los artistas de época clásica como paradigmas de perfección, de sus valores como de valores absolutos, y también de la muerte del arte, un tópico muy arraigado en los ambientes clasicizantes helenísticos. Vitruvio y Plinio, entre otros, continúan, por lo tanto, repitiendo tópicos del pasado.

De esta manera también en el mundo romano el "escultor" por excelencia era Fidias o Lisipo, el "pintor" Apeles o Zeuxis... No tenía, o no podía tener esta consideración, el maestro de la columna de Trajano ni ningún otro de los es-

cultores o directores de obras de época romana, como tampoco se conocen ni se recuerdan los grandes escultores de época helenística, perfectamente anónimos como los romanos. Los nombres y, a veces, los currículos de los artesanos romanos solían conocerse por las inscripciones funerarias que recordaban su vida y actividades. Así sabemos el nombre del arquitecto del Tabularium, o de algunos mosaístas.

Últimamente se ha podido conocer el funcionamiento de algunos talleres de escultores, como los de Afrodias, que permite conocer un poco al artesanado en general. La realidad de la consideración social que se esconde bajo este silencio resulta clara, pero no dudamos del prestigio que tenían en su momento como artesanos cualificados, en el mejor de los casos. Junto a los encargos oficiales del encargo público que ejercían las diferentes instancias de poder, existió en el mundo romano una notable clientela formada por personas de clase social baja pero con capacidad económica a veces muy importante. Es el caso, sobre todo, de los libertos, antiguos esclavos que se enriquecieron con diferentes actividades económicas y que promovieron la producción de obras funerarias o de carácter funerario (relieves funerarios, sarcófagos) de gran interés para analizar el comportamiento de los talleres a lo largo del Imperio, y la relación de estas formas y líneas expresivas con las corrientes oficiales.

El arte romano surge de una doble corriente: por una parte, de un fermento autóctono, la asimilación del helenismo por la tradición etrusca y centro-italiana, y por otra, la influencia de los focos artísticos de Asia Menor, y la experiencia directa de las obras maestras del arte griego llevadas a Roma como botín.

El componente etrusco toma de la cerámica griega la línea limpia y expresiva y aporta un magnífico sentido del color, y la introducción en la iconografía pictórica de los tipos populares (no piensan en un ideal de belleza sino en un sentido de la realidad). También es etrusco el uso del arco, de la bóveda y de la columna toscana, así como el retrato.

El arte romano no es una imitación ni una continuación del arte griego; a pesar de las influencias recibidas, en el siglo I a. de C. aparece un arte genuinamente romano. Las concepciones estéticas se vieron afectadas por un cambio profundo en las ideas; las platónicas fueron sustituidas por otras que, iniciadas por Aristóteles, daban más importancia a la percepción de los sentidos que a la abstracción y al idealismo propios del arte griego.

Ante la concepción estática propia de la arquitectura adintelada griega, la romana utiliza una técnica más dinámica a base de elementos ya conocidos, como el arco, la bóveda y la cúpula.

La concepción del espacio también varía. Los griegos sentían el espacio como una cosa exterior, y proyectaban sus edificios en función de las diferentes perspectivas en que se podían ver, cosa que los llevó a veces a modificar medidas y apariencias. Su arquitectura estaba pensada desde el exterior: el arte griego

es más creador de volumen que de espacio. El arte romano, en cambio, concibe el espacio como una cosa interna, en la que el individuo se siente sumergido. El arquitecto romano toma elementos griegos, pero los pone al servicio de una nueva dimensión espacial. La arquitectura romana es esencialmente civil y militar.

Nuevos materiales de construcción –ladrillo, hormigón– hicieron posible, por su solidez y facilidad de obtención, las grandes construcciones romanas.

Con respecto al arte figurativo y ornamental, se desarrolló paralelamente un arte oficial –al servicio de los intereses del estado–, creado en gran parte por artistas griegos en época de Augusto, Adriano y Teodosio, y una corriente popular –para las clases medias–, que se manifiesta en la época de los Flavios, de Trajano, del siglo III y de la baja latinidad.

### **58.1. La etapa monárquica y republicana**

La estratégica situación de Roma en el camino que conducía hacia las ricas llanuras del sur de Italia motivó que durante el siglo VI pasara a formar parte del mundo etrusco como ciudad y centro de un territorio dominado por una familia etrusca, la de los Tarquinios. Esta etapa de la monarquía romana fue siempre recordada negativamente en la tradición posterior, porque había representado un dominio forastero sobre Roma. El año 509, una fecha sospechosa por el paralelismo con el final de la tiranía en Atenas, lo recuerdan las fuentes como el momento de la victoria del pueblo sobre el último de los monarcas tarquinios. Este periodo fue, sin embargo, fundamental para la constitución y configuración de Roma como ciudad.

En efecto, los etruscos delimitaron un *pomerium* de enormes dimensiones, como si se previera la futura extensión de Roma; desecaron zonas cerca del Tíber y recuperaron, para el uso monumental, aquello que sería el foro romano y el área del Circo Máximo. Las infraestructuras urbanas, muestra de las capacidades de la ingeniería etrusca, serían determinantes para el futuro de Roma. Sólo cabe recordar la Cloaca Máxima, el Puente Sublicio y las primeras murallas, de las que todavía se conservan algunos fragmentos. La arquitectura monumental también fue notable, como en las otras ciudades etruscas, y no se limitó al principal templo del Estado, el de Júpiter Capitolino.

Desde la constitución de la República hasta el siglo IV, no existe información suficiente para rehacer el panorama artístico de la ciudad, que no debió de ser muy diferente del de los otros centros itálicos. La dependencia de los talleres etruscos continuó siendo fundamental hasta épocas muy posteriores. A partir del siglo IV se inició un claro enderezamiento, una vez solucionados los peligros externos y resueltos algunos de los conflictos internos. La expansión militar, con la conquista de los centros itálicos, proseguirá con la de las ciudades griegas del sur a lo largo del siglo III.

Coincide estrictamente con estos acontecimientos militares un desarrollo monumental de Roma, que se dotó de un nuevo recinto de murallas hacia los años 377-350, del primer acueducto, "Aqua Appia", y de la carretera que conducirá a los ejércitos hacia el sur, la Vía Appia. También se renovaron los templos antiguos y se construyeron otros nuevos. La escultura conmemorativa, honorífica, los retratos de los héroes de la historia, los protagonistas de la gloria romana, también empezaron a poblar el paisaje romano. Los autores de estas obras, entre los que está el autor del "Brutus Capitolino", eran artesanos etruscos o griegos venidos del sur de Italia. Roma no tenía todavía talleres que pudieran realizar este tipo de encargos públicos.

La verdadera transformación de Roma, sin embargo, se produjo durante los dos últimos siglos de la República, la etapa primordial de su historia. Las intervenciones del ejército de Roma en los conflictos de los reinos helenísticos desembocaron en la definitiva conquista y el dominio de estos territorios y poblaciones, en un proceso que se cerró con la caída de Egipto el año 31 a. de C. Estos hechos proporcionaron a Roma la ocasión de obtener, como inevitable botín de guerra, una enorme cantidad de obras de arte griegas, de todas las épocas, que llegaron a la ciudad acompañando las comitivas triunfales. Este fenómeno extraordinario de expoliación tuvo consecuencias definitivas para la futura trayectoria de la actividad artística romana. El conocimiento de la cultura y del arte griegos ya era un hecho en determinados ambientes cultos de Roma, aunque se difundió e intensificó en este periodo. La aceptación entusiasta de algunos fue contestada con la airada respuesta y oposición de otros, que pretendían defender unos supuestos valores ancestrales de rusticidad y simplicidad romanas. A pesar del interés de los portavoces del tradicionalismo, la helenización de Roma era ya inevitable. Estos hechos, por su alcance y trascendencia, no tenían antecedentes ni tendrán algo comparable posteriormente, y su conocimiento es básico para la formación y la transformación del gusto artístico en Roma. Buena parte de las dificultades del estudio del arte romano, incluso de su misma definición, se explican por este comienzo atípico y complejo.

Roma se convirtió, en poco tiempo, en el principal cliente de la producción artística de los que todavía eran centros helenísticos, pero también fue el promotor y director. Los artesanos se trasladaron pronto a trabajar a Roma para atender la fenomenal demanda que generaba la ciudad. El gusto era ecléctico, dado que se basaba en el conocimiento, a menudo superficial, de obras de carácter muy variado dentro de la riqueza de posibilidades que ofrecía el arte helenístico. Los mismos artesanos griegos, algunos de los que tenemos bastante conocimiento, estaban capacitados para servir cualquier tipo de encargo.

Durante el siglo I la situación empezó a variar sustancialmente, una vez concluido el proceso de asimilación. Es el momento en que se inició con fuerza el gusto por el coleccionismo, partiendo de los precedentes de los monarcas helenísticos, y cuando se crearon las grandes colecciones privadas. De hecho, el acento en los aspectos privados, el gusto por el lujo en ambientes domésti-

cos, es una característica de esta época, en clara oposición a lo que había sido la norma durante el periodo anterior. Se llegaba a desatender las obligaciones y deberes de cuidar, preservar y renovar los edificios públicos, especialmente los templos, según recuerdan con pasión las fuentes escritas contemporáneas. Es el momento de los intentos de obtención del poder absoluto, imitando los modelos de las monarquías helenísticas, de Pompeyo, de Julio César, que desembocan en episodios de enorme tensión y peligro para Roma, que en aquel momento sufre guerras civiles.

Dentro de esta vía personalista y de ambiciones individuales, no nos debe extrañar que se promovieran iniciativas monumentales que tenían como principal finalidad la autopropaganda, el deseo de prestigiar a un individuo, como es el caso del gran complejo teatro, santuario y pórticos realizado por Pompeyo el Grande en la llanura, cerca del Tíber, denominado Campo de Marte. Entre los protagonistas de esta época que tuvieron un papel en la difusión del conocimiento del arte griego y en su asimilación por la cultura romana, debemos recordar a Cicerón, él mismo buen coleccionista y quien mejor nos transmite en su obra el ambiente romano relacionado con el arte y el gusto artístico, especialmente en los discursos llamados *Verrines*.

### **Ordenación urbana: materiales y técnicas constructivas**

Durante los dos últimos siglos de la República quedaron configurados y determinados algunos de los espacios esenciales de la ciudad de Roma. El antiguo foro se convirtió en el centro de la vida política y asimiló los edificios públicos relevantes de esta actividad: las salas de asamblea de los ciudadanos (el Comicio) y del Senado (la Curia), las basílicas, el Tesoro, el archivo o Tabularium y los templos de algunos de los cultos más antiguos: Saturno, Dioscuros, Concordia... La explanada cerca del Tíber donde se hacían ejercicios militares, el Campo de Marte, terreno público a raíz de la expulsión de los Tarquinius, que eran los propietarios, fue el lugar de experimentación de la nueva arquitectura de moda según los modelos helenísticos: pórticos y estructuras con columnatas y jardines para pasear y contemplar las obras expoliadas que se exponían, además de los edificios de espectáculos. El antiguo puerto fluvial y los mercados vecinos, una vez desplazada la actividad comercial hacia el sur, hacia el Aventino, se convirtieron también en zona monumental, con una serie de templos y monumentos conmemorativos de divinidades protectoras del comercio o exvotos particulares. El templo de Portunus, precisamente, estaba dedicado a la divinidad del puerto.

Las iniciativas monumentales dependían del magistrado correspondiente, pero también de los generales victoriosos que empleaban parte de los botines de guerra. El nombre de estos personajes se asociaba a un templo o a un edificio civil, y, a veces durante generaciones, se continuaba cuidando y restaurando el mismo monumento público. Los templos fueron lo más destacado siempre en las culturas antiguas y, por lo tanto, los máximos esfuerzos se dedicaban a construirlos o renovarlos. Entre las iniciativas que podemos seguir desde la

segunda mitad del siglo II, podemos distinguir algunos templos realizados en mármol importado que imitaban directamente modelos orientales, obra de arquitectos griegos, como el templo circular del *Foro boarium* y otros en los que se iban adaptando algunas modas y propuestas helenísticas para unas estructuras de raíz itálica, como observamos en el templo de Portunus. El orden jónico, según las sistematizaciones realizadas en época helenística, se introdujo con fuerza en la arquitectura del momento.

Los decenios finales del siglo II y el comienzo del I a. de C. fueron unos momentos económicamente muy positivos para las ciudades del Lacio, que mantenían una actividad comercial a larga distancia con Oriente, a través de Delos. A raíz de esta situación, se decidió la remodelación, la nueva construcción, en definitiva, de algunos importantes santuarios de la zona, como los de Tívoli, Terracina y el santuario de la Fortuna Primigenia en Palestrina. Todos juntos son una magnífica muestra de la fusión de modelos arquitectónicos y de ordenación espacial conocidos directamente de Oriente con las nuevas técnicas y materiales de la arquitectura romana.

Los arquitectos romanos empezaron a desarrollar los arcos y las bóvedas que a partir del siglo II se construyen con procedimientos y materiales nuevos, diferentes de los sillares cortados más o menos regularmente. *Opus caementitium* consiste en una argamasa o mortero

que une los *caementa* o fragmentos de piedras, y que está formado por una mezcla precisa de cal, agua y arena, preferentemente volcánica. Esta masa, vertida en los encofrados y después de un largo proceso de reposo, adquiriría una solidez extraordinaria y unas notables propiedades hidráulicas. Con la técnica del *opus caementitium* las paredes y las cubiertas adquirirían la forma que marcaban los encofrados y cimbras; así era posible realizar grandes bóvedas, cúpulas y arcos de mucha luz. Para las paredes se empezó a utilizar elementos regularizados que permitían tenerlos a punto, prefabricados, cuando empezaba la construcción. Al no requerir personal especializado, favorecieron la rapidez de las construcciones, donde trabajaba sobre todo mano de obra esclava. Bastaba una correcta dirección del proyecto para conseguir, con esta planificación económica, resultados extraordinarios. En época imperial la fabricación a gran escala de materiales de construcción, los ladrillos concretamente, llegó a ser controlada incluso por el Estado. Aún así, la arquitectura romana no renunció a una particular utilización de los órdenes clásicos, al principio trilitico de la arquitectura griega, como fórmula decorativa o sobrepuesta, sin una función estructural.

Si queremos conocer y seguir el proceso de introducción y adaptación de nuevas tipologías arquitectónicas en época republicana tardía, Roma ofrece muy poca información; por eso es imprescindible utilizar, con todos los matices necesarios, la que podemos extraer de la ciudad de Pompeya y de otros centros de la Campania. Así conocemos las primeras formulaciones de las basílicas forales, del teatro, de los baños públicos y las transformaciones de la arquitec-

tura doméstica de raíz itálica, como sucede con la casa de Trebius Valens. En Roma sabemos que se construyeron basílicas en el foro romano, no conservadas, mientras que el primer teatro estable, que el Senado había prohibido en el interior del *pomerium*, hubo de esperar hasta mediados del siglo I a. de C.: fue el complejo conocido con el nombre de "teatro de Pompeo", en el Campo de Marte.

### La escultura republicana tardía

El retrato honorífico, público, de cuerpo entero e incluso ecuestre, como el Brutus Capitolino, empezó a ser un hecho habitual del paisaje urbano romano a partir del siglo IV, y los autores eran broncistas etruscos o griegos. La renovación del retrato helenístico influyó seguramente en este género escultórico también en Roma. Otro fenómeno, de naturaleza diferente, era el retrato funerario gentilicio. En efecto, las familias patricias disfrutaban del derecho a las imágenes (*ius imaginum*) desde el siglo II como mínimo, que es cuando el historiador Polibio nos habla de esto. Consistía en el derecho a tener una imagen de los antepasados que se hacía una vez muerto el personaje. Cabe recordar que fue a partir del año 44 a. de C. cuando Julio César inauguró la representación de retratos de seres vivos en las monedas. Aquellas imágenes, primero de cera y más tarde trasladadas a otros materiales, se guardaban en el armario del atrio de las casas patricias y se sacaban en procesión con motivo de los funerales; se debían copiar todas las veces que hiciera falta para garantizar el derecho de todos los miembros de la familia a tener los retratos de los antepasados.

Sin duda, esta tradición tuvo un peso importante en la valoración del retrato, y del retrato de la cabeza exclusivamente, dentro de la cultura romana, y llegó a puntos de coincidencia con el retrato público honorífico, a pesar de ser originariamente bien diversas las funciones y características de unos y otros. El retrato honorífico romano tuvo un momento excelente en época republicana tardía, a partir del siglo I a. de C., coincidiendo con el gobierno de Sula y el nuevo peso que adquirió, a raíz de su política, la clase senatorial, el patriciado. Algunas de estas piezas, como el retrato romano de un patricio, del Museo Torlonia, anónimas para nosotros, manifiestan un gusto por un realismo extremo que acentúa todas las peculiaridades e incluso los defectos del rostro, pero sobre una estructura, sobre un volumen coherente del cráneo. Están alejados de algunos supuestos retratos etruscos, que sólo describían la epidermis pero prestaban poca atención a la estructura que soportaba la máscara. En eso es necesario ver la incidencia de la tradición retratística helenística.

Con el retrato romano republicano se inicia un camino de excelencia, continuado por la escultura romana a lo largo de la historia. La utilización del retrato como vehículo para difundir un determinado mensaje, una imagen concreta, se inició en época republicana tardía y fue obra sobre todo de los caudillos que deseaban el poder personal, Pompeo y Julio César. No es extraño ver como ya se utiliza el modelo del retrato de Alejandro el Grande para sugerir una actitud y unas promesas determinadas. El relieve con retratos de

uno o más difuntos, que se disponía en el lugar del entierro, fue también un género practicado y apreciado por parte de una clientela diferente, los libertos o clases bajas, con poder adquisitivo, que imitaban claramente las prácticas de los patricios y del arte oficial.

El gusto por la narración histórica, de hechos concretos o actuales, estaba arraigado en la tradición romana y quizás también en la itálica, como se puede comprobar en la pintura etrusca tardía. Las manifestaciones romanas en la pintura se conocen por medio de las fuentes escritas, pero hay algún testimonio temprano en relieve escultórico, como el llamado "Altar de Domitius Ahenobarbus", que permite constatar las contradicciones entre la aceptación de los modelos helenísticos, y el peso de la tradición local, que ofrecía la manera de transmitir unos contenidos desconocidos en los ambientes griegos.

Los clientes romanos adquirían y encargaban también a los artesanos griegos, algunos ya establecidos en Roma, copias de obras famosas, continuando las modas impuestas en los reinos helenísticos. Pero sobre todo eran clientes fieles a la escultura llamada "neoática" o "aticista", corriente retrospectiva de moda también en el mundo helenístico, cultivada sobre todo en los talleres de Atenas, y que se basaba en la consagración de las obras del pasado clásico como modelos absolutos. Se conoce el nombre de algunos de estos escultores, que tuvieron importantes talleres en Roma, como Cleómenes, Apolo, Apolodoro, Apolonio y, sobre todo, Pasíteles. Los encargos de estatuas de culto o de divinidades se hacían invariablemente a los artistas griegos que trabajaban en Roma, a causa del prestigio de la tradición que ellos personificaban.

### La pintura mural y el mosaico de pavimento

Algunas casas pompeyanas y los vestigios conservados en Roma permiten seguir la evolución de la pintura mural y de los sistemas de pavimentación de época republicana, a partir del final del siglo II a. de C. Los mal llamados "estilos pompeyanos" de pintura mural son las sucesivas modas en el ordenamiento de la decoración mural, que podemos encontrar simultáneamente en diferentes habitaciones de una misma casa, porque lo que verdaderamente se tenía en consideración a la hora de aplicar un esquema u otro era la jerarquía de las distintas estancias. También se manifiesta el mismo criterio en la pavimentación. Las habitaciones de más calidad se pavimentaban con losas de mármol o con fragmentos irregulares de materiales nobles.

En un segundo nivel estaban los pavimentos en *opus tessellatum*. El mosaico fue, a partir de este momento, uno de los grandes episodios del arte romano que, a pesar de no inventar las técnicas, sí que lo llevó a su máximo desarrollo en todas las posibilidades de este medio de expresión. Hay que recordar que el mosaico ofrecía enormes ventajas: era barato, se podía hacer, y con facilidad, de piedras locales, era sólido, tenía cualidades impermeables que favorecían el uso en los grandes espacios termales, y se adaptaba a cualquier superficie, incluso a las cubiertas en forma de bóveda o cúpulas. En las casas pompeyanas

más ricas hemos recuperado los *emblemata* adquiridos en los talleres helenísticos, que se situaban en medio de un sencillo pavimento en blanco y negro. Algunos ejemplos excepcionales, sin embargo, se hicieron indudablemente *in situ*, obra de artesanos venidos de Oriente. Son el mosaico de Alejandro de la Casa del Fauno de Pompeya y el mosaico nilótico de Palestrina. Los más corrientes, sin embargo, eran los que desarrollaban composiciones geométricas en color, con temas a menudo tratados en perspectiva o en blanco y negro. El mosaico en blanco y negro se fue imponiendo de forma clara, y en época de Augusto se convirtió en el método habitual de pavimentación en mosaico romano. Este tipo, además de ser más económico, permitía extender en superficies variables y muy grandes esquemas y composiciones simples o complejas, *ad infinitum*, y rompía definitivamente el concepto muy pictórico que tuvo siempre el mosaico en la cultura helenística, y que se mantendrá en las provincias orientales bajo dominio de Roma.

El denominado "primer estilo pompeyano" en pintura mural no es otra cosa que la forma que toma, en territorio itálico, la solución de decorar los muros interiores de una habitación, imitando un muro de sillares regulares, propio de los exteriores de los edificios nobles, con su articulación rigurosa, con el uso del relieve en estuco y la pintura. El estilo estructural, como se llamó en Oriente, tiene su formulación específica en las casas y edificios romanos de finales del siglo II y comienzos del I. El muro se ordenaba visualmente en tres zonas horizontales: basamento, zona media y coronamiento. En cuanto al "segundo estilo", llamado arquitectónico, aunque también debió de ser una aportación oriental, no se ha podido identificar el origen con la misma precisión que el primer estilo. Ciertamente, parece que fue una moda, muy espectacular, la de resolver con medios exclusivamente pictóricos, sin relieves en estuco, las decoraciones de paredes, a base de utilizar la perspectiva lineal simple, que hace pensar en un primer momento en las escenografías teatrales, donde por primera vez se experimentaron precisamente estos recursos. La pared se podía abrir visualmente y con recursos de perspectiva en un paisaje arquitectónico infinito. En ocasiones, las partes bajas de las paredes parecían cerradas, mientras que la parte superior parecía abrirse hacia otras habitaciones, o a edificios situados en paisajes urbanos. Este marco decorativo se enriquecía y complicaba con ornamentación relativa al teatro o al mundo dionisiaco preferentemente.

Dentro de este "estilo", desarrollado o de moda a lo largo del siglo I a. de C., encontramos algunos ejemplos de grandes frisos figurados, posiblemente las megalografías que las fuentes escritas comentan, a partir sin duda de modelos helenísticos. Los temas acostumbran a ser difíciles de identificar o interpretar, como en el caso del triclinio de la *Villa dei Misterii* de Pompeya, o en las pinturas de la Odisea del Esquilino, porque seguramente remiten a modelos cultos helenísticos que los decoradores romanos interpretaban y copiaban, en algunas casos sin comprender el sentido. En la segunda mitad del siglo I a. de C., coincidiendo con el fenómeno del coleccionismo y del gusto por el

cuadro de autor, empezaron a aparecer versiones y copias de pinturas griegas de formato pequeño, de caballete, incorporadas en las decoraciones murales y en posición relevante dentro de los esquemas compositivos.

En este periodo inicial, Roma pasa a formar parte del mundo etrusco y, durante la etapa de la monarquía, se configura como ciudad. El enderezamiento que experimenta a partir del siglo IV a. de C. queda reflejado en la construcción de un nuevo recinto de murallas, del primer acueducto y en la renovación de templos antiguos y la construcción de otros nuevos. Será, sin embargo, en los dos últimos siglos de la República cuando se produce la verdadera transformación de Roma. Las obras griegas expoliadas como botín, a raíz de la conquista de Grecia, provocarán una cierta helenización de Roma.

Durante el siglo I a. de C., se inicia el gusto por el coleccionismo y el lujo, y se promueven iniciativas monumentales con clara finalidad de autopropaganda. Es la época de Pompeo, Julio César y Cicerón.

La arquitectura romana desarrollará los arcos y las bóvedas con procedimientos y materiales nuevos y, a finales de este periodo, quedarán configurados algunos de los espacios esenciales de la ciudad de Roma: el foro, el tesoro, el archivo..., y se experimentará la arquitectura de diseño helenístico en el Campo de Marte.

En escultura, la renovación del retrato helenístico, así como la proliferación del retrato gentilicio, provocada por el *ius imaginum*, ocasionará una eclosión del retrato romano dotado de un gran realismo y que sugiere actitudes y rasgos psicológicos.

La evolución de la pintura y el mosaico se puede reconstruir a partir de algunas casas pompeyanas y de los vestigios conservados en Roma. Los pavimentos en *opus tessellatum*, o la decoración de los muros interiores imitando un muro de sillares regulares o utilizando la perspectiva lineal simple, llenan algunas casas pompeyanas con ornamentaciones referentes al mundo del teatro o a la tradición dionisiaca.

## **58.2. El alto imperio. De Augusto a los Flavios**

El principado de quien llamamos Augusto (63 a. de C. - 14 d. de C.), nacido Gaius Octavius, hijo adoptivo y heredero de Julio César, abrió una nueva etapa en la historia y la producción artística romana. Augusto alcanzó, a pesar de que se quería presentar como *princeps*, el primero de los ciudadanos, un sistema de gobierno unipersonal al que habían aspirado sus predecesores de época republicana tardía. Augusto hizo, desde el comienzo, un buen uso consciente y meditado del arte como instrumento de su política. Se rodeó de personalidades que podían interpretar y trasladar sus ideas y su proyecto. A Tito Livio le encargó una historia de Roma, y a los literatos Virgilio y Horacio su panegírico, el de su familia; uno de los resultados fue la Eneida, la mejor expresión de la

voluntad y capacidad de manipulación en beneficio de un ideario y de una persona. El modelo de actuación y la manera de llevarlo a cabo establecieron una norma, un referente que se seguirá más allá de la historia posterior de Roma. Como es habitual en el mundo romano, desconocemos el nombre de los artífices de esta política en el terreno de las artes plásticas. Sólo se recuerdan algunos artesanos, de nombre griego, de los que estuvieron a su servicio, como el tallista Dioscórides. Se conserva, sin embargo, la noticia de las actuaciones monumentales dirigidas por Augusto y algunas de las obras primordiales, que nos permiten interpretar correctamente cuáles fueron las líneas principales de su política constructiva, y de qué manera se elaboró un lenguaje formal y un repertorio iconográfico para transmitir su ideario. Consciente del "poder de las imágenes", en una cultura basada en la herencia figurativa griega, Augusto las usará con una sutileza y una efectividad extraordinarias.

El primer emperador basó su legitimidad en los triunfos militares, entre los que destaca la victoria sobre Egipto y la incorporación, por lo tanto, del último reino helenístico, obtenida con la ayuda de su divinidad protectora, Apolo. Se presentó como pacificador después de un intenso periodo de conflictos internos y quiso ser el garante de las tradiciones ancestrales del pueblo romano: se mostró siempre como modelo de *pietas*, recuperó antiguos ritos, moralizó y dignificó las costumbres romanas. Los monumentos y obras que impulsó responden a estas líneas básicas de actuación.

En efecto, construyó, y sobre todo reconstruyó, templos, y se reservó toda la política arquitectónica de carácter religioso. El más relevante y suntuoso de los nuevos templos fue el que dedicó a Apolo, precisamente al lado de su casa, en el Palatino. Los arcos construidos durante su largo gobierno conmemoraban las victorias militares, pero también los miembros de su propia familia. Hizo levantar un monumento conmemorativo a la paz de Augusto conocido con el nombre de Altar Pacis Augustae, pero al mismo tiempo se ponía de manifiesto una de sus principales preocupaciones: garantizarse la sucesión con un miembro de su familia. La retratística que él inauguró, junto con los relieves de Estado, muestran un cambio notable respecto al pasado inmediato. La definición de un lenguaje artístico, de un vehículo de expresión propio, se hizo a partir de la búsqueda de modelos en el mundo clásico, pero también en el mundo arcaico griego, en una especie de eclecticismo sorprendente que se convirtió en extrañamiento unitario. Es fácil identificar este lenguaje figurativo compuesto, comedido, elegante, siempre contenido de la época de Augusto.

Durante el siglo I se sucedieron en el gobierno de Roma la familia Julia-Claudia, Nerón y los Flavios. En el terreno artístico, el primero en romper o modificar la herencia de Augusto fue Claudio, pero el proceso se acentuó con el reinado de Nerón, un momento mal conocido, carente de muchos testimonios, pero esencialmente renovador en el terreno, sobre todo, de la arquitectura. Los flavios hicieron una política demagógica muy brillante y fueron los artífices de

una de las renovaciones monumentales más trascendentes para la ciudad de Roma, a la vez que potenciaban los monumentos honoríficos y la exaltación del Estado que se vinculaba estrechamente.

Las referencias a las victorias en las guerras contra los judíos son continuas en su arte, ya que fue la base de la legitimación de la dinastía que acabó con Domiciano.

Esta política, que se expresaba y vehiculaba esencialmente a partir de los monumentos de Estado, no iba destinada sólo a tener resonancia en la ciudad de Roma. Desde el mandato de Augusto las provincias empezaron a reflejar las modas e iniciativas de la capital. Los monumentos conmemorativos y los retratos del emperador se multiplicaron en todas las ciudades del Imperio y el modelo fue siempre el que Roma proponía o imponía. La unidad de modelos y de maneras de expresión también era, pues, un reflejo de la unidad del Imperio mismo.

### **De la renovación urbanística y monumental de Augusto en los flavios**

Augusto, según cuenta su biógrafo Suetonio en una frase utilizada después como tópico, encontró una ciudad de ladrillo y la convirtió en una ciudad de mármol. En efecto, en su tiempo se inició la explotación y el uso sistemático del mármol de Luni-Carrara, un material de buena calidad y fácil de obtener por la proximidad de las canteras. El aspecto renovado de la Roma de Augusto fue el fruto de una política arquitectónica muy intensa que abarcó todas las barriadas, además del centro monumental, y que dotó a la ciudad de unas estructuras de uso público de gran categoría.

Augusto, como en otros aspectos de su política, acabó las obras iniciadas por su padre Julio César, con quien quería vincularse de manera muy estrecha con el fin de fundamentar su legitimidad. En concreto, podemos recordar el teatro de Marcelo, que era la respuesta de César al de Pompeyo, y que Augusto dedicó a quien había de ser su sucesor, muerto prematuramente. El edificio se convirtió en el modelo de la arquitectura teatral por todo el Imperio a partir de entonces. También terminó el nuevo foro, que ampliaba y descongestionaba el antiguo foro romano, a la vez que enaltecía a la familia Julia: el foro de César. Con la reforma de la plaza central del foro romano, donde mandó construir el templo de César divinizado, el templo del Divus Iulius, y rehacer todos los templos y basílicas, además de dos arcos honoríficos, Augusto cerraba sus deberes de heredero.

Conocemos la actividad arquitectónica de Augusto por un documento epigráfico excepcional, *Res Gestae Divi Augusti*, verdadero currículum del emperador, un texto escrito de su mano para ser inscrito en la entrada de su mausoleo en Roma y conservado en copias antiguas. Sabemos, por la jerarquización en la que Augusto menciona las obras, que él se ocupó de manera personal y directa de todas las construcciones y reconstrucciones de templos de este especial

capítulo de la política arquitectónica. Los episodios más relevantes serían el templo de Apolo Palatino y el de Marte Vengador en el foro augustiano en el centro monumental de Roma. A pesar del carácter experimental de la arquitectura religiosa del momento, se llegó a concretar un tipo de edificio basado en la estructura de los templos de tradición itálica, con un podio muy alto pero revestido de mármol de Luni, con el que se realizaba la delicada decoración escultórica y, muy especialmente, el entablamiento y las columnas corintias. La específica versión del corintio que se propuso en estos momentos, sus proporciones, resultarán muy importantes dentro de la arquitectura occidental.

Vitruvio dedicó a Augusto su tratado de diez libros, *De Architectura*, pero no tenía nada que ver con la que se estaba realizando en su momento. Todo el capítulo de arquitectura monumental no religiosa, como los edificios termales, de espectáculos, los pórticos, y un largo etcétera, fueron promovidos por Augusto con el protagonismo de su yerno y colaborador Agripa. Él fue el encargado de ordenar y continuar llenando de monumentos el Campo de Marte, además de ocuparse de las infraestructuras, como los acueductos.

Un tema arquitectónico desatendido por Augusto, que practicaba un modelo de austeridad personal riguroso, era la arquitectura doméstica o palatina. Y en cambio fue una preocupación central de los emperadores a lo largo del siglo I d. de C. Tiberio inició las obras de un palacio en la colina del Palatino, que prosiguió Calígula. Pero fue Nerón quien llevó hasta el límite la idea de un palacio urbano a la manera de los monarcas helenísticos. Después de un primer proyecto, la *Domus Transitoria*, que se quemó durante el incendio del año 62, Nerón consiguió ocupar una parte muy considerable del centro monumental de Roma, un sector antes densamente habitado, con su residencia, la *Domus Aurea*. El escándalo y el rechazo que produjo en su época no nos debe impedir valorar el enorme interés arquitectónico de sus estructuras. El palacio fue diseñado –según las fuentes– por los arquitectos Celer y Severus, *magistri et machinatores*, como un conjunto de edificios y pabellones dispuestos de forma escenográfica en un paisaje artificial, un parque grandioso con un estanque. Este estanque serviría después como base para hacer el Anfiteatro a Flavio, también conocido popularmente desde la Antigüedad con el nombre de *Coliseo*, porque a su lado se levantaba una estatua colosal de Nerón, que originariamente estaba en el vestíbulo de la *Domus Aurea*. En efecto, los flavios devolvieron progresivamente al uso público las diferentes partes de la *Domus Aurea*, aunque también lo habitaron y reformaron.

La más relevante, sin embargo, de las iniciativas constructivas de los Flavios fue la construcción del nuevo palacio imperial de Roma, en la colina del Palatino. En este caso se trataba de un conjunto arquitectónico de bloque, de enormes dimensiones, pero de estructura adecuada a una ubicación urbana. Este palacio fue, hasta finales del mundo antiguo, la residencia oficial de los emperadores en Roma. Rabirio, uno de los pocos nombres de arquitectos romanos que conocemos, fue su artífice justamente recordado. Aquí se experimentó, siguiendo los precedentes de la arquitectura neroniana, con espacios tortuo-

sos, con cubiertas en arista, bóvedas y cúpulas adaptadas a las peculiaridades de las distintas y numerosas habitaciones, pero sobre todo con la resolución de los problemas de iluminación de espacios conectados, de la circulación en los interiores y en las formas decorativas.

El último de los Flavios, Domiciano, fue el responsable directo de la construcción de este palacio. Aunque el Senado decretó la *damnatio memoriae*, y como consecuencia se han olvidado muchas de sus actividades, conocemos la importante tarea de este emperador como promotor de obras monumentales en Roma. Tenemos la certeza de que intentó y empezó la unión de las dos zonas monumentales –el foro y los *fora* imperiales y el Campo de Marte–, y que para conseguirlo empezó la excavación de los contrafuertes que unían las colinas del Esquilino y el Capitolio, una obra inmensa que se acabó en época del emperador Trajano y que permitió la construcción de su foro. Las actuaciones de Domiciano en el Campo de Marte no sólo fueron importantes sino que también tuvieron una trascendencia urbanística posterior: el estadio que, junto con el odeón, completaba la gran zona de espectáculos en que se había convertido el Campo de Marte, todavía hoy se recuerda por la estructura de la piazza Navona. Se le debe también una parte de los monumentos de la dinastía Flavia, como el Arco de Tito, y asimismo otros arcos honoríficos que ordenaban los espacios de Roma y que manifiestan una tarea de gran urbanista que es necesario recordar.

### **Augusto: la creación de un arte imperial**

La principal preocupación de Augusto en el terreno artístico se centró en la configuración y difusión de su propia imagen. El retrato augustiano, que lo mostró para siempre joven, aunque murió a los 74 años, rompía con toda la tradición anterior. Compuso una imagen heroica y formalmente interpretada en un lenguaje clásico, preferentemente de la época de Pericles, que incluso tomaba el cuerpo del doríforo de Policeto revestido o dignificado con coraza, como en la estatua de Augusto de la Prima Porta. El otro vehículo para difundir la ideología imperial era el relieve histórico de Estado. El control sobre el contenido y las formas fue claro durante su largo reinado, aunque no conocemos cómo se ejercía, a diferencia de la producción literaria, donde actuaba su ministro Mecenas. Entre los monumentos públicos que ponían especial énfasis en su papel en la historia de Roma cabe mencionar, destacadamente, el foro de Augusto, que se construyó al lado del de Julio César. El proyecto iconográfico desarrollado en las esculturas del templo y con las estatuas que decoraban los pórticos de la gran plaza era una exaltación de la familia Julia, de la que provenía Augusto, enfrentada con toda la anterior tradición, los reyes y personajes destacados de la República a partir de quienes, pero no en su contra, Augusto definía su política. Otro de los temas recurrentes y obsesivos de su gobierno era el de la continuidad, que él quería vincular a su propia descendencia. En todos los proyectos aparece de una manera u otra esta cuestión, y de forma muy especial en el Altar Pacis Augustae.

Una de las tipologías que empezó a asumir parte de las funciones de apoyo de la ideología imperial a partir de Augusto fue el arco honorífico. Los elementos esenciales de los arcos honoríficos eran, ya en época augustiana: la inscripción, que se disponía en el ático y la aparatología figurativa, además de la estructura arquitectónica y su situación. Lo que más cambiará a lo largo del tiempo es la aparatología figurativa. Ésta podía tomar la forma de relieve con representaciones de las victorias o los hechos de armas del personaje recordado, de su triunfo, de la gloria que adquiriría ante el pueblo de Roma. Pero también podían ser grupos escultóricos situados sobre el ático o en los pilares del arco, con la cuadriga triunfal, o bien con representaciones de los miembros de una familia, de la dinastía del emperador reinante. El mejor conservado de esta época es el Arco de Tito, en la entrada del foro romano. El arco se difundió sobradamente a partir de Augusto y conservamos muchos ejemplos en las provincias. Se impuso la costumbre de dedicar arcos al antecesor en el cargo, por poco que hubiera un motivo para hacerlo.

Con los Flavios se produjo, con respecto al retrato, una ruptura evidente en relación con la dinastía Julia-Claudia. Se recuperó un retrato realista que nos presenta personajes sobrios, militares victoriosos, que en algún caso llegan a alcanzar un verismo republicano, como los de Vespasiano. Quedan también magníficos ejemplares de retratos femeninos de época Flavia tardía, como el retrato de Vibia Matidia.

La pintura mural muestra una transformación que está plenamente de acuerdo con las líneas del arte augustiano en todos los aspectos. El gusto por una ornamentación elegante, abundante, sofisticada, muy bien trazada, se observa tanto en la pintura como en los relieves de la arquitectura. El tercer estilo, que coincide con el gobierno de Augusto y de sus inmediatos sucesores, nos muestra un ordenamiento de paredes cerradas en superficies rígidas o paneles verticales separados por finas columnitas o candelabros, aunque no se renuncia nunca del todo a la apertura arquitectónica en las partes superiores. Estas paredes, que pueden ser de un único color, rojo, negro, amarillo, etc., se animan o bien con pequeños cuadros "ahorcados" o bien mediante ventanas abiertas que nos muestran escenas figuradas, también basadas en modelos griegos, pero introducidas en un paisaje. El gusto por el tema del paisaje, que ya se entreveía en la pintura romana republicana, estalla en estos momentos, y así encontramos verdaderos jardines como tema único, como en las pinturas murales de una habitación de la villa de Livia de la Prima Porta.

La segunda mitad del siglo I d. de C. asiste al desarrollo de otra moda, quizás síntesis o variación de las anteriores experiencias, sin nada especialmente nuevo: el denominado "cuarto estilo". Es el que puede ser mejor estudiado, ya que era el tipo de decoración de moda en el momento que se produjo la erupción del Vesuvio, que sepultó las ciudades de Campania. El retorno a las paredes abiertas, al uso de perspectivas imaginarias, con escenografías teatrales extraordinariamente complicadas, en las que se incorporan figuras de todo tipo que las "habitan", se combina con paredes de paneles cerrados que asumen

el pequeño cuadro figurado, en versiones quizás más fieles de originales griegos. Además de los ejemplos pompeyanos, como la Casa *dei Vetii*, fue decorado también en cuarto estilo el conjunto palatino más importante de la época: la Domus Aurea de Nerón, en Roma.

Los pavimentos, muy sobrios, realizados en mosaico de teselas en blanco y negro, acompañan a estas brillantes y policromas decoraciones murales en las casas y edificios públicos romanos de la época.

Con Augusto se hace un uso consciente y meditado del arte como instrumento de su política. Si Tito Livio le escribió una Historia de Roma, y Virgilio y Horacio le cantaron su panegírico, él llevó a cabo una política constructiva encaminada a fundamentar su legitimidad en los triunfos militares, en la ayuda de la divinidad protectora, y a presentarse como pacificador y garante de las tradiciones ancestrales. De ahí la construcción de templos, arcos de triunfo, del Altar Pacis, de los retratos oficiales, etc. Con él se inició la explotación y uso sistemático del mármol de Carrara. Esta política constructiva fue seguida por los flavios, que llevaron a cabo una de las renovaciones monumentales más importantes de Roma.

El retrato augustiniano nos da una imagen heroica, interpretada en lenguaje clásico, la escultura narrativa nos exalta a la familia Julia y los relieves nos explican las victorias y los hechos de armas más relevantes. Con los Flavios, sin embargo, se recuperó el retrato realista y sobrio.

En pintura, el gusto por la ornamentación elegante, abundante y sofisticada –el llamado tercer estilo– dará paso, en la segunda mitad del siglo I de nuestra era, al cuarto estilo, con el uso de perspectivas imaginarias y escenografías teatrales, de moda en el momento en que se produjo la erupción del Vesuvio.

### **58.3. De Trajano a los Severos**

Trajano (98-117) y su sucesor Adriano (117-138) fueron los primeros emperadores de Roma nacidos fuera de la península italiana, es decir, los primeros emperadores de provincias. Los dos procedían de Itálica, ciudad de la Bética, en Hispania. Trajano fue el gran emperador militar, modelo y referente de todos los futuros emperadores que buscaban en los triunfos en la guerra la legitimación para tener el gobierno del Imperio. Con él las fronteras llegaron hasta los límites, e inauguró una etapa de paz y prosperidad que se prolongó durante buena parte del siglo II d. de C., que se llama la edad de plata del mundo romano. Su modelo era Augusto, y partiendo de él se presentó también como princeps y adoptó un gusto austero y contenido. Los enormes éxitos de sus campañas militares le permitieron, con las riquezas del botín (ex manubiis), emprender algunas obras que se consideran grandes aportaciones de la arquitectura romana: el Foro y mercados de Trajano y las primeras ter-

mas monumentales de Roma, con una ordenación simétrica que se convertirá en modélica. El factor de esta política arquitectónica fue su ingeniero militar Apolodoro de Damasco, uno de los grandes arquitectos de la Antigüedad.

También tuvo ocasión de fundar nuevas colonias y de promoverlas monumentalmente, como nuevas Romas. Su sucesor, Adriano, mantuvo la situación anterior y viajó por todas las provincias para conocerlas y controlarlas, además de hacerse conocer. Adriano era el emperador romano más culto, mejor educado, y su entusiasmo por la cultura griega es proverbial. Entre muchas otras cosas se dedicó al arte, y particularmente a la arquitectura, que practicó como teórico con dudosa fortuna. La política monumental de Adriano se vio afectada por la falta de recursos económicos, pero aún así intervino en Roma con importantes obras, como el puente que comunicaba el Campo de Marte con el Vaticano (Puente Aelio) y directamente con su mausoleo (actual castillo Santo Angelo), que abría este sector a la urbanización. Dejó también en la zona del Campo de Marte una de las obras primordiales de la arquitectura romana: el Panteón. Asimismo, favoreció particularmente a la ciudad de Atenas, símbolo de la cultura griega para los romanos. Su pasión por Grecia se manifestó en el terreno artístico, pero no en la arquitectura. La Villa Adriana en Tívoli, su residencia oficial cerca de Roma, combina una recreación de los ambientes orientales que visitaba y apreciaba, con una arquitectura romana moderna y renovadora, decorada con copias de esculturas originales griegas o clasicizantes. En otros géneros se observa también un gusto por la recuperación de determinados géneros o formas, como los *emblemata* en el mosaico.

La dinastía antoniana completó y cerró esta edad de plata, controlando todavía un imperio que ya se empezará a ver claramente amenazado desde el punto de vista militar en vida de Marco Aurelio. Este gran emperador, con una formación exquisita, dirigida por el mismo Adriano, se verá en la necesidad de dedicar sus energías a una actividad que no deseaba: la guerra. Su estoicismo y su atractiva personalidad son muy conocidos por sus *Meditaciones*. Las obras antonianas en Roma no serían muy relevantes, y además son poco conocidas. Recordamos el complejo centrado en la columna –único vestigio– de Marco Aurelio, según el modelo de la de Trajano, así como algunos monumentos y templos dedicados a Adriano (Hadrianeum) o a Antoninus Pío (basamento de la columna).

Con la dinastía de los Severos, de origen norteafricano, de Leptis Magna, observamos la promoción decidida de las provincias, un fenómeno que llevará al definitivo particularismo de la Antigüedad tardía. Un rasgo muy relacionado con esta familia es la penetración de cultos, creencias, maneras y costumbres orientales en Roma. En efecto, las mujeres de los Severos, originarias de una provincia importante de Oriente, Siria, promoverán la introducción de los círculos de intelectuales que difundieron teorías filosóficas, pero también impulsarán los cultos orientales en la capital y en el círculo más próximo al emperador. Además del culto a la divinidad solar, Helios, también encontramos en estos momentos que en Roma son bien recibidos el mitraísmo y el

cristianismo, que se irán extendiendo con fuerza a lo largo del siglo III. En cuanto al pensamiento, durante el siglo III empiezan a frecuentar la corte de Roma algunos filósofos notables, como Plotino, ya en la época de Gallieno, a mediados de siglo III.

Aunque los Severos favorecieron extraordinariamente las provincias y particularmente la ciudad de Leptis Magna, que se llenó de monumentos en aquella época, no olvidaron la capital del Imperio: se amplió y renovó el palacio imperial, se mejoró la llegada de aguas con acueductos nuevos y se levantaron algunos arcos honoríficos, como el de Septimio Severo en el foro romano. La obra primordial, sin embargo, de la dinastía fue el complejo conocido con el nombre de "termas de Caracalla" o mejor dicho "termas antonianas", construidas en cinco años (212-216) sobre un enorme terraplén artificial en un barrio residencial de Roma, una verdadera demostración de la capacidad de organización del trabajo de construcción. Las termas, inspiradas en las de Trajano, se convertirán en modelo absoluto durante la Antigüedad tardía, también por sus dimensiones monumentales. Especialmente interesante es la resolución del enorme espacio central o basílica, con tres bóvedas de arista. El edificio contenía además una iconografía a base de mosaicos de pavimento, escultura arquitectónica y grupos estatuarios relativos al emperador Caracalla, a partir sobre todo de las referencias a Hércules con quien se quería identificar. La copia del Heracles Farnese de Lisipo procede de este conjunto.

Los Severos fueron la última dinastía que ocupó el gobierno de Roma hasta la familia constantiniana, ya en el siglo IV. Se abrió con el final de esta familia una etapa incierta, denominada "época de la anarquía militar", porque los emperadores, que se sucedieron frenéticamente, eran nombrados por las tropas a veces en el campo de batalla mismo.

Los conflictos bélicos favorecieron el peso político de los militares, y esta situación no era un estímulo para las iniciativas monumentales, ni había ocasión de levantar grandes monumentos conmemorativos. Hay que recordar la construcción de algunos templos solares, en honor al culto de moda, que en esta época empieza la costumbre de los mausoleos personales, no gentilicios: son edificios centralizados, circulares, que serán frecuentísimos en la Antigüedad tardía. En las provincias la situación no es la misma ni se puede generalizar, como podemos comprobar en las norteafricanas, o en el hecho de que se continúen obras como las del santuario de Baalbek en Siria.

Aún así, en momentos de relativa estabilidad, se llegaron a construir unas nuevas murallas en la ciudad de Roma, una empresa extraordinaria del urbanismo antiguo, en época de Aureliano, en el último cuarto del siglo III.

## La escultura

El retrato romano de este periodo arranca con el modelo de Trajano, que nos presenta a este emperador siempre como un hombre maduro, repitiendo como su referente, el emperador Augusto, la particularidad de no envejecer. Adriano inauguró una nueva moda que continuará hasta Caracalla: el uso de la barba, que se llegará a convertir en un elemento fundamental del retrato, y la perforación de la pupila del ojo en lugar de dejarla lisa para aplicar la policromía. Este detalle da al retrato nuevas posibilidades expresivas, como podemos comprobar en la espléndida serie de los de la dinastía de los antoninos, quizás los de más calidad de la escultura romana, por ejemplo el retrato de Marco Aurelio, o el retrato de Commodo como Hércules. La gran revolución en la retratística romana se produce ya en la Antigüedad tardía, y arranca de los protagonistas de la anarquía militar.

A escala de todo el Estado, la obra primordial fue sin duda la columna integrada en el proyecto del Foro y mercado de Trajano. Su impacto se puede reconocer en muchos monumentos de la época, no en balde trabajaron bajo una rigurosa dirección un importante número de escultores. Allí se vuelve a definir el lenguaje figurativo romano que reencontramos en todos los géneros escultóricos, desde el relieve narrativo oficial hasta la vertiente privada, que a partir de este momento representará el sarcófago.

Con respecto al arco honorífico, en este periodo tenemos realizaciones de primer orden, tanto en la plena definición de los temas, que se convierten en casi canónicos, como en la disposición arquitectónica. Cabe mencionar el dedicado a Trajano en Benevente, verdadero resumen de la política de este emperador y de una enorme riqueza iconográfica, y también el de Septimio Severo en el foro romano. Conviene hacer notar, respecto a este último, que es el arco más antiguo de tres ojos conservados, y además su situación sorprendente justo en medio del foro romano, un espacio muy congestionado de monumentos en aquellos momentos. Los restos de muchos relieves que proceden de otros arcos de la dinastía antoniana confirman que este género estaba perfectamente consolidado.

La más destacable de la producción artesanal escultórica, por la novedad y trascendencia que tuvo, es la difusión de la costumbre de la inhumación en Occidente y su generalización en Oriente, y en consecuencia el uso de los sarcófagos. Los talleres que trabajaban a partir de la época de Adriano en la producción de sarcófagos los hacían de diferentes tipos, de acuerdo con la disposición dentro de la cámara funeraria. En Oriente, como ocupaban una posición central, las cajas se trabajaban en los cuatro lados y el tipo de cubierta acostumbraba a ser de doble vertiente o en forma arquitectónica. En Occidente, como iban adosados a una pared, se trabajaba preferentemente uno de los dos lados largos y la cubierta solía ser plana. La tipología iconográfica, los temas tratados en los sarcófagos, irán variando de acuerdo a modas y gustos que los talleres introducen, a veces, casi en serie. Por lo tanto, podemos distinguir una producción amplia y bastante reiterativa, de nivel cualitativo variable, con algunas piezas excepcionales de gran calidad, como un sarcófago antoniano con

escenas de lucha, un ciclo muy popular precisamente a finales del siglo II. Junto a los sarcófagos de guerras, de los momentos estereotipados de la vida del difunto y de sus virtudes, encontramos los numerosos episodios mitológicos que tenían una interpretación funeraria, como las cacerías de Meleagre o el ciclo de Hércules, los más frecuentes durante el siglo II y comienzos del III.

### El mosaico de pavimento

La época de Trajano y sobre todo el siglo II d. de C. fueron el momento dorado del mosaico de pavimento en blanco y negro, creado dentro del mundo itálico y desarrollado a partir de un repertorio de modelos en las provincias occidentales. Los estilos figurados y con vegetales conseguían cubrir las enormes y a veces tortuosas superficies creadas en la arquitectura de la época, adaptándose de manera natural. Los conjuntos conservados en la Villa Adriana de Tívoli, como los mosaicos del Hospitalia, y sobre todo en la ciudad portuaria de Ostia, puerto marítimo de Roma, nos muestran grandes composiciones, muy adecuadas a los edificios termales porque la resistencia del mosaico lo hacía especialmente útil para espacios que debían de contener agua. Se creó en blanco y negro una fórmula figurativa más gráfica que pictórica, con puntos de luz para dibujar los volúmenes sobre la silueta negra de la figura. Entre los temas más frecuentes hemos de recordar las figuras de Neptuno y Anfitrite y toda su corte de seres marinos que los acompañan en sus bodas, o estos mismos seres en composiciones independientes.

Al mismo tiempo, sin embargo, la época de Adriano y los antoninos es la del retorno o recuperación del mosaico policromo, tanto respecto a decoraciones de muros y bóvedas, con pocos indicios conservados, como a los pavimentos. De todas maneras, es en otras provincias del Imperio donde el mosaico policromo se desarrollará de una manera peculiar, originalísima y trascendente. En efecto, a partir de la segunda mitad del siglo II, en las provincias norteafricanas, que viven precisamente el principio de su gran expansión, observamos un gusto muy decidido por una policromía brillante y contrastada, por los grandes pavimentos con motivos vegetales y sobre todo figurados, entre los que destacan los ciclos de cacería, dionisiacos, de escenas de anfiteatro, además de los habituales repertorios mitológicos. Se iniciaba de manera bastante repentina una tradición, la del mosaico policromo de estilo norteafricano, que se desarrolló durante la Antigüedad tardía y que se difundió con una gran rapidez por todas las provincias del Imperio. El mosaico policromo también se conocía en Oriente, pero se trataba de manera muy conservadora, manteniendo la concepción helenística del mosaico como copia o traducción de la pintura.

Con Trajano (98-117) la legitimación militar del gobierno del Imperio llega a su cenit. Tomando a Augusto como modelo, adoptará también un gusto austero y contenido. Sus campañas militares, con las consiguientes expoliaciones, le permitirán emprender obras primordiales como el foro y los mercados de Trajano o las primeras termas monumentales de Roma. Su sucesor Adriano

nos ha legado una de las obras más importantes de la arquitectura romana: el Panteón. El inicio de la crisis del Imperio se traducirá en una clara recesión de la política constructiva del Estado.

Con la dinastía de los Severos se produce una cierta promoción de las provincias, que se manifiesta en la penetración de cultos, creencias y costumbres orientales, la expansión del mitraísmo y el cristianismo, la monumentalización de Leptis Magna, etc. En Roma, sin embargo, se construyó uno de los conjuntos más interesantes de esta etapa, las termas de Caracalla.

También la escultura traduce estética y plásticamente estos últimos siglos del Imperio. Con el uso de la barba y la perforación de la pupila del ojo se dan nuevas posibilidades expresivas al retrato; se redefine el lenguaje figurativo en el relieve de la columna integrada en el foro, y se difunde el uso de sarcófagos gracias a la extensión de la inhumación.

El pavimento en blanco y negro alcanzó, en la época de Trajano, su momento dorado, con su estilo figurativo más gráfico que pictórico. Pero en la época de Adriano se recuperó el mosaico policromo, sobre todo en las provincias, con temas vegetales o figurados.



## Bibliografía

- Adam, J. P.** (1984/1996). *La construcción romana. Materiales y técnicas*. Madrid.
- Andreae, B.** (1973). *Arte Romano* (ed. original 1972). Barcelona: Gustavo Gili.
- Andreassi, G.** (coord.) (1996). *I Greci in Occidente*. Nápoles: Electa.
- Arias, P. E.; Hirmer, M.** (1960). *Mille anni di ceramica greca* (ed. original 1959). Florencia: Sansoni.
- Autores varios** (1966 y sig.). *Prentice Hall Sources and documents/ History of Art Series*. Prentice Hall.
- Balil, A.** (1962). *Pintura helenística y romana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Barbet** (1985). *La Peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*. París: Picard.
- Becatti, G.** (1951). *Arte e gusto negli scrittori latini*. Florencia.
- Becatti, G.** (1966/1967). *La época clásica*. Barcelona: Edaf.
- Bianchi Bandinelli, R.** (1967/1969). *Roma. El arte romano en el centro del poder*. Madrid: Aguilar (El Universo de las Formas).
- Bianchi Bandinelli, R.** (1943/1973). *Storicità dell'arte classica* (3.ª ed.). Bari.
- Bianchi Bandinelli, R.** (1980). *La pittura antica*. Roma: Editori Riuniti.
- Bianchi Bandinelli, R.** (1961/1981). *Arqueología e Cultura*. Roma: Editori Riuniti.
- Bianchi Bandinelli, R.** (1978/1981). *Del helenismo a la Edad Media*. Madrid: Akal.
- Bianchi Bandinelli, R.** (1982). *L'Arte etrusca*. Roma: Editori Riuniti.
- Bianchi Bandinelli, R.** (dir.) (1978/1982 y sig.). *Historia y civilización de los griegos*. Barcelona: Icaria-Bosch.
- Bianchi Bandinelli, R.** (1976/1983). *Introducción a la Arqueología clásica como Historia del Arte Antiguo*. Madrid: Akal.
- Bianchi Bandinelli, R; Becatti, G.** (dir.) (1958 y sig.). *Enciclopedia dell'Arte Antica, classica e orientale* (7 vol. y suplementos). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Bianchi Bandinelli, R; Mansuelli, G. A.** (1974). *Los etruscos e Italia antes de Roma* (El Universo de las Formas). Madrid: Aguilar.
- Boardman, J.** (1985). *Greek Sculpture. The Archaic Period* (2.ª ed.). Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J.** (1985). *Greek Sculpture. The Classical Period*. Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J.** (1991). *El arte griego* (ed. original 1964). Barcelona: Destino.
- Brendel, O.** (1982). *Introduzione all'arte romana* (ed. original 1980). Turín: Einaudi.
- Charbonneau, J.; Martin, R.; Villard, F.** (1968-1970/1969-1971). *Grecia Arcaica, Grecia clásica, Grecia helenística* (3 vol.). (El Universo de las Formas). Madrid: Aguilar.
- Coarelli, F.** (1975). *Guida Archeologica di Roma*. Roma: Mondadori.
- Coarelli, F.** (ed.) (1980). *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*. Roma: Laterza.
- Cristofani, M.** (ed.) (1985). *Civiltà degli etruschi* (catálogo de la exposición). Milán.
- Ginouves, R.; Martin, R.** (1985-1992). *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine* (2 vol.). París: Ecole Française de Rome (84).
- Grimal, P.** (1943/1969). *Les jardins romains à la fin de la République et aux eux premiers siècles de l'Empire*. París: Presses Universitaires de France.

- Grimal, P.** (1951/1980). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Gros, P.** (1976). *Aurea Templi. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Gros, P.** (1996). *L'Architecture romaine du début du IIIe siècle av. J.C. à la fin du Haut-Empire*. París.
- Grande, P.; Torelli, M.** (1988). *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*. Roma-Bari: Laterza.
- Henig, M.** (ed.) (1985). *El arte romano. Una revisión de las artes visuales del mundo romano*. Barcelona: Destino.
- Kleiner, D. E. E.** (1992). *Roman Sculpture*. Yale: University Press.
- La Rocca, E.** (ed.) (1988). *L'Esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*. Milán.
- Ling, R.** (1991/1995). *Roman Painting*. Cambridge: University Press.
- Lyttelton, M.** (1974/1988). *La arquitectura barroca en la Antigüedad clásica*. Madrid: Akal.
- MacDonald, W. L.** (1965/1986). *The Architecture of the Roman Empire* (2 vol.). New Haven.
- Martin, R.** (1956/1982). *L'Urbanismo dans la Grèce Antique*. París: A. y J. Picard.
- Moreno, P.** (1987/1988). *Pintura griega. De Polignoto a Apeles*. Madrid: Mondadori.
- Pallotino, M.** (1952). *La peinture étrusque*. Ginebra: A. Skira.
- Pallotino, M.** (dir.) (1958-1967). *Enciclopedia Universale dell'Arte, Venecia-Roma* (15 vol.).
- Pallottino, M.** (1985). *Civiltà artistica etrusco-italica* (ed. original 1971). Florencia: Sansoni.
- Panofsky, E.** (1924/1977). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- Papaioannou, N.** (1972/1973). *Arte Griego*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pollitt, J. J.** (1972/1984). *Arte y experiencia en la Grecia clásica*. Madrid: Xarait.
- Pollitt, J. J.** (1986/1989). *El Arte helenístico*. Madrid: Nerea.
- Ramírez, J. A.** (dir.) (1996). *Historia del Arte. El mundo antiguo*. Madrid: Alianza editorial.
- Richter, G. M. A.** (1959/1984). *Arte Griego. Una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia* (2.ª ed.). Barcelona: Destino.
- Robertson, M.** (1975). *A History of Greek Art* (2 vol.). Cambridge: University Press.
- Robertson, M.** (1980/1985). *El arte griego (Introducción a su historia)*. Madrid: Alianza Editorial (Alianza Forma).
- Rolley, C.** (1994). *La Sculpture grecque. I. Des origines au milieu du V siècle*. París: Picard.
- Settis, S.** (dir.) (1990). *Civiltà dei Romani. La città, il territorio, l'impero*. Turín: Einaudi.
- Torrego, M.** (1987). *Plinio, Textos de Historia del Arte*. Madrid: Visor.
- Torelli, M.** (1985). *L'arte degli etruschi*. Bari: Laterza.
- Ward-Perkins, J. B.** (1979). *Arquitectura romana* (ed. original 1974). Madrid: Aguilar.
- Zanker, P.** (1988/1992). *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza.