

Arte griego

Antonio Blanco Freijeiro

Estudio preliminar de
Pilar León

3.^a edición, renovada



Consejo Superior de
Investigaciones Científicas

Arte griego

Antonio Blanco Freijeiro

Arte griego

Estudio preliminar de
Pilar León

3.^a edición, renovada

**CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 2011**

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por medio ya sea electrónico, químico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, sólo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Primera edición: 1956 (reimpr. en 1966)

Segunda edición: 1975 (reimpr. en 1982, 1984 y 1990 [en Textos Universitarios, reimpr. en 1996, 2000 y 2005])

Tercera edición, renovada: 2011

Catálogo general de publicaciones oficiales:
<http://publicacionesoficiales.boe.es/>



- © CSIC
- © Herederos de A. Blanco Freijeiro
- © De la presentación, Mercedes Blanco
- © Del estudio preliminar, Pilar León-Castro Alonso
- © De las imágenes: véanse pp. 455 y ss.

Coordinadora científica de la edición: María Pérez Ruiz

ISBN: 978-84-00-09398-3

e-ISBN: 978-84-00-09399-0

NIPO: 472-11-189-8

e-NIPO: 472-11-190-0

Depósito Legal: M. 47.017-2011

Composición: Gráficas Blanco, S. L.
Impreso en España - *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

Índice general

Nota de edición.....	11
Presentación a la tercera edición, por Mercedes Blanco.....	13
Estudio preliminar, por Pilar León.....	19
El autor.....	20
La obra.....	31
El arte griego hoy.....	55
1. Fuentes y teoría del arte.....	55
2. Artesanos y artistas.....	57
3. Arquitectura.....	58
3.1. La edificación y su ornato. El espacio habitable.....	58
3.2. Construcción y edificación.....	60
3.3. Ciudad y casa.....	64
4. Escultura.....	69
Planteamientos y tratamientos.....	69
5. Pintura.....	81
Entre el desvanecimiento y la recuperación del esplendor.....	81
Consideración final.....	96
Láminas.....	101
Presentación de la 1. ^a edición.....	109
Prólogo a la séptima edición.....	111
I. El arte creto-micénico.....	113
Arqueología, cronología y lenguaje.....	114
Arquitectura.....	117
La cerámica.....	120
Decoración mural.....	122
Las pinturas de Tera (Santorín).....	123
Escultura y artes menores.....	125
El área heládica.....	126
II. El arte griego primitivo.....	135
El estilo geométrico (1000-700 a. C.).....	135
III. La influencia oriental y el arte griego orientalizante (siglo VII y comienzos del VI a. C.).....	141
Los influjos fenicios y los escudos de Creta.....	141
La influencia oriental a través de Jonia.....	144

Los marfiles del Artemision de Éfeso	144
La cerámica de Corinto	146
La cerámica de Rodas	149
IV. Los órdenes arquitectónicos y la arquitectura griega del período arcaico..	151
El templo griego	151
La planta	151
El orden dórico	152
Dificultades de composición en el friso dórico.....	152
El orden jónico	154
Ornamentación de las cornisas. Cubiertas	154
Arquitectura arcaica. Los templos más antiguos	155
El dórico arcaico.....	157
Monumentos del dórico arcaico en el siglo VI a. C.....	160
El jónico arcaico	162
La composición de los frontones.....	164
V. La escultura griega del período arcaico	167
Generalidades	167
El <i>kouros</i>	167
La técnica del bronce.....	171
Policromía.....	172
Los <i>xóana</i>	172
La escuela de Creta.....	173
La escuela jónica.....	174
Las Cícladas.....	176
El Peloponeso	177
El Ática	180
VI. La cerámica arcaica	195
Nomenclatura.....	195
La cerámica ática de figuras negras	196
La cerámica ática de figuras rojas	206
Período de transición (530-520 a. C.).....	207
Período primero (520-500 a. C.).....	208
Período segundo (500-470 a. C.).....	209
VII. El arte clásico de la primera época (480-450 a. C.).....	215
Escultura. Generalidades.....	215
Las copias romanas	218
Monumentos de transición: el templo de Aphaia en Egina.....	218
Grandes maestros de la escultura.....	224
Las estatuas.....	226
El templo de Zeus en Olimpia.....	238
Mirón	245

La pintura. Polignoto.....	249
Mikón, Panainos y Onasias.....	255
La cerámica ática entre los años 475-450 a. C.....	256
VIII. El arte clásico en la segunda mitad del siglo V a. C.	261
Fidias.....	261
El Partenón.....	271
Policleto.....	284
El certamen de las Amazonas.....	288
El frontón de los Nióbides.....	290
Alkamenes.....	291
Krésilas.....	294
Agorákritos de Paros.....	296
Paionios de Mende (Tracia).....	297
Kallímachos.....	299
Arquitectura. Los monumentos de la Acrópolis de Atenas.....	302
Los Propíleos.....	302
El templo de Atenea Nike.....	304
El Erechtheion.....	306
El templo de Apolo en Bassai (Phigalia).....	311
Las estelas funerarias áticas.....	313
Monumentos funerarios de Asia Menor: el Heroon de Trysa y el Monumento de las Nereidas.....	316
La pintura.....	318
Vasos del período 450-430 a. C.....	319
Vasos del período 425-390 a. C.....	320
La pintura mayor. Parrhasios, Apollodoros y Zeuxis.....	322
IX. El arte del siglo IV a. C.	325
Arquitectura.....	325
El templo de Atenea Alea, en Tegea.....	325
Templos jónicos de Asia Menor.....	325
Edificios de planta circular.....	328
La llamada «Linterna» de Lysíkrates.....	329
El teatro de Epidauro.....	329
El Mausoleo de Halicarnaso.....	331
Escultura.....	334
Kephisodotos <i>el Viejo</i>	337
Timotheos.....	338
Las estelas sepulcrales áticas.....	339
Praxiteles.....	344
Skopas.....	349
Bryaxis.....	351
Leochares.....	352
Lisipo.....	354
El retrato.....	360

Índice general

Otras esculturas del siglo IV a. C.....	364
La pintura.....	370
X. La época helenística.....	371
Arquitectura.....	372
Los órdenes.....	373
Otros edificios.....	375
La escultura.....	377
La escuela de Pérgamo.....	383
Alejandro.....	388
Rodas.....	391
Clasicismo.....	395
El retrato.....	398
La pintura.....	400
Bibliografía.....	405
Láminas.....	409
Índice analítico.....	443
Créditos de las imágenes.....	455

Nota de edición

El libro *Arte griego* de Antonio Blanco es un clásico de la literatura española sobre arqueología y arte, que todavía se encuentra en vigor como libro de referencia para estudiosos y para cualquier persona interesada por el arte griego.

La presente edición, tercera renovada, incluye una serie de ampliaciones y cambios encaminados a actualizar y adecuar a los tiempos esta obra clásica, escrita originalmente hace más de cincuenta años. A la hora de realizar estos cambios se ha primado el respeto y la fidelidad al trabajo original.

El lector encontrará como novedades una presentación de Mercedes Blanco, hija del autor, y un estudio preliminar realizado por la profesora Pilar León, catedrática de Arqueología de la Universidad de Sevilla. Este estudio recorre la vida académica de Antonio Blanco, glosa la obra y realiza una completa síntesis de los temas del arte griego en los que la investigación ha avanzado más en los últimos tiempos, siendo un complemento perfecto para las cuestiones que, por novedosas, no se encuentran recogidas o actualizadas en el texto general.

Un aporte de esta edición son también las láminas a color añadidas al final del texto de Antonio Blanco, que sirven como complemento a la ya de por sí rica documentación gráfica intercalada en los capítulos. Se recogen en estas láminas obras a las que el autor hace referencia con detenimiento y que carecían de imagen, así como figuras complementarias a otras ya existentes.

Finalmente, se cierra el libro con un índice analítico de tipo onomástico, toponímico y de obras de arte referidas en el texto.

En cuanto al trabajo original de Antonio Blanco, las modificaciones realizadas han ido encaminadas a mejorar la calidad formal y completar la unidad de la obra. Se han unificado grafías, se han acompasado las imágenes a los lugares del texto en los que se mencionan y se ha dedicado una especial atención a dotar a la edición de ilustraciones de gran calidad, acción demandada en una obra en la que la documentación gráfica tiene una gran importancia como complemento necesario del discurso científico y que resalta aún más si cabe el valor de conjunto.

El lector tiene, por tanto, entre sus manos la obra clásica de Antonio Blanco, renovada y actualizada para su mejor consulta y para su mayor disfrute.

MARÍA PÉREZ RUIZ
Coordinadora científica de la edición

Presentación a la tercera edición

Reeditar, como lo hace hoy el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el *Arte griego* de Antonio Blanco Freijeiro, un libro que publicó por primera vez esta misma institución nada menos que en 1956, o sea, hace medio siglo largo, no necesitará de justificación para los que conozcan la obra, pero sí para los que no la conozcan, para los nuevos lectores a quien por definición se destina. Al fin y al cabo esta obra no aportó novedades científicas ni de investigación propiamente dicha; si no lo hizo en 1956, menos lo hará ahora. Tuvo y tiene la ambición de un «pequeño tratado» o, más modesta y justamente, de un manual, de una iniciación al arte griego para estudiantes españoles o para un puñado de cultos y curiosos lectores interesados por el arte y por la Antigüedad. Así fue concebido por su autor, en aquellos años un joven historiador y arqueólogo que recorría las primeras etapas de un *cursus honorum* académico que lo llevaría a ocupar las cátedras de Arqueología de la Universidad de Sevilla y de la Complutense de Madrid, y a obtener varias distinciones, entre ellas un juvenil nombramiento como miembro de la Real Academia de la Historia.

A la altura de 1956, Antonio Blanco Freijeiro apenas pisaba los umbrales de la madurez y acababa de completar su formación en varios de los centros científicos de mayor prestigio en el estudio de la Antigüedad clásica, tanto en filología como en arte. Recibió entonces, en calidad de aventajado discípulo del profesor Antonio García y Bellido, el encargo de un libro cuyo honor y compromiso era «inaugurar una serie de compendios y pequeñas monografías sobre temas relativos al arte, la arqueología y la historia antigua del mundo clásico, en general», una colección titulada *Bibliotheca Archaeologica*. En las breves líneas que puso al frente de la primera edición del *Arte griego*, García y Bellido precisaba que no trataba la incipiente colección de divulgar sino de procurar a lectores ya familiarizados con la cultura clásica un conocimiento «más detenido y circunstanciado de alguno de sus fenómenos parciales».* Un manual nada más, eso es pues lo que pretendió ser en su día el *Arte griego*, pero también nada menos: un libro diseñado para futuros especialistas si no forzosamente del tema que trata, sí de algún campo científico adyacente o próximo. Y como tal fue usado durante varias décadas por profesores y estudiantes logrando un éxito refrendado por numerosas reediciones.

Podría objetarse a su reedición que un manual es algo que envejece pronto. Claro está que sólo merece ser enseñada aquella disciplina sobre la que siguen progresando los conocimientos, los métodos y los interrogantes, y que por tanto deja muy pronto rezagadas las síntesis que se van haciendo de ella. Indudablemen-

* Vid. infra p. 109.

te la historia del arte, y en especial del arte griego antiguo, inagotable por tantas razones, entra en esa categoría. ¿Por qué entonces, reeditar este manual en especial?

Creemos que hay para ello buenos motivos que no tienen nada que ver con el homenaje y la nostalgia. Si recordamos que entre las Ideas o Formas inteligibles platónicas (ἔιδωι) pueden encontrarse no sólo el Bien, la Justicia, la Belleza y otras de ese jaez, sino algo tan modesto como la Idea o Forma a partir de las cuales el carpintero realiza una cama (*Rep.*, X, 596b), no parecerá absurdo postular que el manual de Blanco Freijeiro realiza la Idea o Forma del manual. Ya sin hipérbole, habría que decir que reúne todas las cualidades deseables de un tipo de obra que pone a disposición de quien la estudia el conjunto de una disciplina, articulado de manera nítida, y en forma detallada pero no tanto que no pueda digerirse con moderado esfuerzo. Para responder a estas expectativas el manual debe dar abundante, completa y segura información ordenada racionalmente y presentada de manera atractiva, que se revele de inmediato significativa e interesante.

Estas máximas no son tan de Perogrullo como parece, puesto que en la práctica la realización de un excelente manual universitario es algo bastante infrecuente y requiere que se reúnan en quien lo realiza cualidades eminentes. Necesita tal vez también que la misma disciplina que enseña se encuentre en una fase de su desarrollo especialmente propicia.

El autor debe haber recibido la mejor formación posible dentro del campo científico al que pertenece, y la enseñanza y el ejemplo de los grandes maestros de su tiempo, como sucedió con Blanco, quien frecuentó durante varios años en Bonn y en Heidelberg a dos especialistas de gran fama, Ernst Langlotz y Reinhard Herbig, y en Oxford se benefició de las lecciones del mejor conocedor de la cerámica griega, John D. Beazley, por cierto uno de los pocos autores a quien cita repetidamente en el libro. Hace falta también que el redactor del manual haya sacado el mejor partido de esta formación gracias a una inteligencia despierta y una ardiente aplicación, cosas que Blanco tuvo en grado elevado toda su vida, y más tal vez en este período de juventud. Además, es necesario que el mismo objeto de estudio suscite en él más que agrado, verdadero entusiasmo, y, tratándose de un manual dedicado a una materia humanística como la historia del arte, que sea capaz de proyectarse en los objetos que estudia y en las preocupaciones de quienes los fabricaron y utilizaron, cualidades que poseía hasta extremos increíbles Blanco, un hombre meditativo y soñador para quien era la cosa más grata del mundo pasarse cuatro o cinco tardes ensimismado en un fragmento de bajorrelieve, en el plano de una excavación o en una estatuilla ibérica. Se exige pues la combinación improbable de un rigor que se atiene a lo observable y demostrable con el ejercicio alerta de una vivaz imaginación para dar sentido a las observaciones y conclusiones. Por último, se requiere del autor de un óptimo manual que sepa hacer contagiosas su empatía, entusiasmo e imaginación gracias a la excelencia de su escritura. Podemos exigir ésta en cualquier escrito en los campos de las letras y las ciencias humanas, pero más en un manual, dirigido a los que todavía no dominan el tema ni han hecho de él su profesión, y que por ello necesitan ser persuadidos de que lo que ahí se les enseña vale la pena saberse. Si un buen manual debe por consi-

guiente estar escrito en prosa castiza, clara y elegante, un manual ideal tiene otros requisitos. Debe tener algo más: momentos luminosos, fórmulas inspiradas.

Todo ello se hallará en el *Arte griego* de Antonio Blanco. Quien lea por ejemplo el capítulo IV, «Los órdenes arquitectónicos y la arquitectura del período arcaico», se hallará al cabo de pocas páginas y al precio de escaso esfuerzo en posesión del vocabulario necesario para describir con precisión cualquier templo clásico; provisto además de un concepto muy firme de lo que significan los tres órdenes —en realidad, más bien dos— que han gobernado buena parte del vocabulario arquitectónico de Occidente durante siglos; dispondrá de una muy razonable tesis para explicar el nacimiento de la estructura del templo griego y la fijación de su repertorio decorativo, junto con un panorama completo y articulado de los edificios supervivientes durante el período «arcaico», o sea, el siglo y medio durante el cual se ve aparecer, difundirse y cristalizarse la invención del «templo griego». La densidad de esas páginas y su eficacia denotan una agilidad expositiva singular, que procura la máxima información con economía pero sin sequedad, merced a una sintaxis fluida y a un vocabulario descriptivo exacto y no excesivamente técnico: «El arquitebe es una gran viga de piedra acostada sobre las columnas»; «El templo es la casa de un dios o, más exactamente, la casa de la estatua de un dios»; «Sólo los muertos permanecen alejados del templo y de la ciudad de los vivos»; «El orden dórico, que los teorizantes antiguos reconocían como la más noble y bella expresión arquitectónica, adolecía de un grave mal, localizado en el friso, que había de ser causa de su muerte». Se trata de fórmulas cortadas como sentencias latinas: dotadas de una plenitud y rotundidad de sentido que las graba en la memoria. En el caso de la última frase, se despierta además en el lector una perplejidad que le incita vigorosamente a seguir leyendo.

Pero la prosa de Blanco no se distingue sólo por la radiante claridad y el sentido de la fórmula jugosa y memorable. En la presentación de las obras de arte es capaz de hacer ver al lector lo que tiene ante los ojos en la reproducción de la obra o incluso que lo que no está reproducido, volviendo palpable la lógica de las formas, su plasticidad, expresividad y otras virtudes estéticas. De modo que estas descripciones, aunque siempre sobrias y atentas a las reglas de una prosa científica, pueden estimarse verdaderas *écfrasis* y retoños tardíos de este ejercicio poético y retórico de exponer con palabras un objeto artístico, como poniéndolo ante los ojos, del que fueron maestros precisamente los griegos, de Homero a los alejandrinos. No por casualidad para tratar del influyente pintor Polignoto, cuya obra perdida sólo puede conjeturarse por fuentes literarias y ecos en la pintura de vasos, Blanco parafrasea una larga descripción de Pausanias, con tanta elocuencia que apenas se echa de menos el original. Cabe pues conjeturar que el arte descriptivo de Blanco no fue fruto sólo de una larga y apasionada observación de las obras y del ejemplo de los mejores especialistas, sino también algo aprendido en los mismos textos clásicos. Valga como ejemplo, casi escogido al azar, esta descripción de un relieve de Villa Albani, en que se indica en una sola frase no sólo lo visible de la figura sino también la dinámica de su forma y su valor expresivo y patético: «Este relieve representa a un guerrero que, herido en la nuca por una saeta, cae

sobre su rodilla derecha mientras el dolor dobla su cuerpo como la vara de un arco. Según indican los pliegues de la clámide pendiente de su hombro, el brazo que sostiene el escudo va descendiendo muy despacio: la misión plástica del escudo es la del equilibrar el volumen del cuerpo, merced a lo cual toda la figura, en vez de caer hacia la izquierda, queda fija alrededor de un punto: la herida, sobre la que convergen la clámide, el borde del escudo y el brazo doblado». Si uno ha mirado la imagen antes de leer esta descripción y vuelve a mirarla después, entiende que no había sabido verla hasta recorrer esas líneas.

Sin embargo, no es en este tipo de descripciones de figuras humanas enzarzadas en una historia o drama, clásicas o helenísticas, donde brilla con mayor singularidad la pericia descriptiva e incluso narrativa de Blanco. Este arte de raigambre homérica se revela mejor que nunca cuando se trata de presentar las creaciones geométricas, decorativas y animalísticas del arte prehelénico y del arte arcaico, por lo cual los primeros capítulos son quizá los más deslumbrantes del libro. Basten para testificarlo un par de frases: «A cada paso [en los frescos del palacio cretense de Knossos] la mirada descubre animales agrestes que huyen a un galope interpretado de manera inconfundible: los cuerpos alargados sobre toda proporción natural; las patas llevadas hasta un límite tan forzado que todo el cuerpo amenaza romperse con el brío de su carrera. Frente a esta desaforada manera de galopar, que llamaremos «galope minoico», los pintores clásicos impusieron un galope ceremonioso y urbano en que rara vez se consiente a los animales despegar del suelo simultáneamente las cuatro patas». O bien, a propósito de la última fase del arte geométrico, hacia el año 700 a. C.: «Bajo la violencia del estilo nuevo, todo el tinglado de rectas del arte geométrico vibra como un cañaveral descompuesto por el viento, el viento que anuncia la llegada del estilo orientalizante».

Sin embargo, todo esto que prueba que el *Arte griego* es todavía hoy un libro que se lee con singular agrado no hace de él pura literatura. Sigue siendo un manual con todas las de la ley, una iniciación a su tema con toda la solvencia científica exigible. Lo prueba la magnífica introducción de Pilar León, que en su primera parte descubre el andamiaje oculto del libro, desvelando su implícita y riquísima bibliografía, perfectamente puesta al día en su momento, y haciendo patentes las equilibradas opciones de Antonio Blanco en las cuestiones que acerca del arte griego se debatían hasta los años cincuenta del pasado siglo. Gracias a ello sabemos pues que el *modus operandi* del autor del *Arte griego* era científicamente de máxima exigencia y solidez. Guiado por una de las mejores estudiosas del tema hoy en día, el lector puede comprobar que pisa terreno seguro al dejarse seducir por las lecciones de Blanco, unas lecciones que, precisamente por su carácter ameno y la suma economía del aparato erudito, podrían ser sospechosas para los universitarios de hoy, jóvenes y menos jóvenes, acostumbrados a una erudición no pocas veces farragosa donde la seriedad se mide a veces por la aridez y la certeza por el aparato ortopédico de las notas a pie de página. También nos aporta esta introducción, en su segunda parte, un compendio magistral, bello y sugerente, de los principales aportes de la investigación del último medio siglo, posterior al libro de Blanco. Gracias a ella se hace posible, para quien se inicia en el arte griego con

el apoyo de este manual, tener a su alcance los instrumentos necesarios para estar al día, tanto acerca de objetos nuevamente hallados y yacimientos nuevamente excavados, como acerca de nuevos interrogantes acerca del «arte griego», ya agrupen e interpreten con métodos nuevos las obras, ya procuren conjugar el estudio del arte y la semiótica, la hermenéutica o la etnología, o bien integrar los fenómenos del arte en una historia económica y social en el más amplio sentido de la expresión. Esta espléndida panorámica de las novedades del estudio del arte griego que nos ofrece Pilar León, si bien desvela lo copioso y estimulante de los resultados de la investigación reciente, está lejos de hacer obsoleto el manual de 1956. Estas novedades no hacen tambalearse ninguna de las afirmaciones del libro —que completan y ocasionalmente matizan—. Pero sobre todo se da a entender que la pluralidad de métodos y de interrogaciones recientes, aunque enriquece la disciplina, lo hace a costa de una complejidad y dispersión que amenaza con hacerla estallar. Por ello muy difícilmente podrían entrar en el formato de un manual escueto y breve, ni siquiera si dispusiéramos de un autor tan sabio, con tanto espíritu de síntesis y con tantos matices expresivos en su prosa científica como lo fue Antonio Blanco. De hecho, como decíamos al momento, el manual óptimo o la Idea platónica de manual necesita no sólo un autor dotado de cualidades eminentes, sino también un momento clásico de la ciencia, en que ésta goza de cierta seguridad dogmática, de una cierta unanimidad o acuerdo esencial; momento en que la masa de las observaciones clasificadas e interpretadas permite llegar a conclusiones casi irrefutables; siendo esta masa todavía lo bastante abarcable para dejar que el estudiante o estudioso se mida directamente con el objeto, pueda entender cómo es y por qué tuvo que ser así y no de otro modo. Así la ciencia histórica del arte conoció este tipo de feliz madurez en los años cincuenta, cuando todavía no ponía en duda que lo que llamamos arte es sustancialmente lo mismo que hacían los griegos, y que en suma el autor de una estatuilla cicládica y un escultor moderno como Brancusi —pese a la diferencia abisal de su entorno, de su utillaje material y mental, de las circunstancias de ejercicio de su arte— tenían sustancialmente el mismo propósito, el de hacer esculturas de materiales duros y casi indestructibles como el mármol o el bronce, convirtiendo una masa mineral en un signo permanente, en una cosa a la vez viva y eterna. Antonio Blanco no dudaba de ello, aunque muy bien sabía que el estatuto social del artista «primitivo» no era el del artista de hoy que expone en grandes ferias internacionales, y que los modos de circulación y exhibición de sus obras eran del todo diferentes. Del sentimiento de sustancial continuidad y univocidad del arte dan testimonio los dibujos que trazaba en cuadernillos personales, de los que se han entresacado algunos para esta publicación, apuntes y croquis que en unas líneas de firmeza y exactitud admirables copian por ejemplo la cenefa de un vaso arcaico y el perfil de una estatua de Henry Moore. En el sentimiento de la sustancial unidad del arte se basa lo vital del interés por las obras, sentidas al modo artístico, como objetos emanados de artífices cuyos problemas —técnicos, plásticos y de expresión— pueden reconstruirse a partir de la observación de las obras, de los lugares en que se hallaron y de las series a las que pertenecen. Tal vez este sentimiento y este interés

conlleven una parte de aproximación, de ilusión idealista o de ingenuidad histórica, pero sin ellos es imposible concebir una historia del arte como tal, ni por tanto concebir un tratado de arte griego pedagógicamente eficaz, que capacita al buen estudiante, en unos meses, a habérselas de modo inteligente y activo con las creaciones del arte griego.

De ahí el profundo agradecimiento que siento hacia el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por haber propiciado esta reedición, y a Pilar León, por haber sido la autora de una indispensable y excelente introducción, y que no se debe sólo a mi deuda filial con la memoria del autor sino a la certeza de que a través de este libro sigue viviendo y enseñando.

MERCEDES BLANCO
Universidad de París Sorbonne-Paris IV

Estudio preliminar

PILAR LEÓN
Universidad de Sevilla

Este año hace veinte que murió Antonio Blanco. Su recuerdo, muy vívido todavía, va estrechamente ligado a la obra que ahora se reedita, *Arte griego*, la más conocida y leída de todas las suyas. Por razones que se verán a lo largo de estas páginas preliminares, la reedición es un acierto, máxime cuando el texto original reaparece intacto, mejorado el aparato gráfico respecto a las últimas ediciones y añadida esta introducción, en la que se dará cuenta de las novedades y cambios habidos en el conocimiento del arte griego al cabo de medio siglo. Lejos de quedar por ello invalidado, la utilidad del libro de Blanco en cuanto manual no se ha resentido, de donde la conveniencia de recuperar este tratado breve, que es un instrumento de fácil manejo, para desbrozar problemas de arte griego. Consciente de la dificultad, por no decir imposibilidad, de escribir hoy un libro capaz de sustituir al de Blanco, sin perder su carácter de manual, el CSIC ha optado acertadamente por reeditarlo, pues, a decir verdad, la enseñanza universitaria de la Arqueología y del Arte Clásico en España está huérfana sin ese libro. Su reposición es, por tanto, una iniciativa muy de agradecer, que debía alcanzar proyección más allá del público estudiantil, pues cualquier lector curioso e interesado por los temas artísticos en general y por los de la Antigüedad en particular tiene en esta lectura una tarea sumamente grata. Sin olvidar que, como luego se dirá, Blanco era un gran escritor, cuya prosa deleitará a cualquiera que esté dispuesto a comprobar cómo la materia arqueológica relacionada con el arte de la Grecia antigua se puede tratar con belleza propia de materia literaria.

Antes de proseguir, quiero expresar mi agradecimiento al Departamento de Publicaciones del CSIC por invitarme a redactar esta introducción, lo cual es para mí una gran responsabilidad y una mayor alegría, porque tratar de la obra es recordar al autor, mi maestro.* Seguidamente diré que el tiempo transcurrido desde su muerte hace de Blanco un desconocido para los estudiantes de Arqueología de hoy; a lo sumo será el autor «del Blanco», sinónimo del *Arte griego*. Y la verdad es que merece la pena que sepan quién fue este gran arqueólogo español, universitario y humanista en toda la extensión de la palabra. Me propongo, pues, hablar del autor y de la obra para crear un marco de referencia, desde el que se pueda afrontar una visión actual del arte griego.

* Debo un agradecimiento muy especial a Mercedes Blanco por la generosidad y confianza con las que me entregó los cuadernos de trabajo y papeles inéditos de su padre, de los que he podido disponer libremente. Le agradezco, además, la lectura crítica de mi texto, así como las opiniones y sugerencias, que han sido incorporadas a aquél y lo han enriquecido.

A Manuel Bendala, M.^a Paz García-Bellido, Guadalupe López Monteagudo, María José Merchán, David Ojeda y María Pérez agradezco la diversa ayuda prestada.

EL AUTOR

Antonio Blanco Freijeiro nació en Marín (Pontevedra) el año 1923. Sus años de infancia y adolescencia transcurren entre ambas ciudades y es concretamente en Pontevedra donde realiza sus primeros estudios. Se aficionó muy pronto a la lectura y desarrolló una fina sensibilidad, algo a lo que no debía ser ajeno el hecho de que su padre, Antonio Blanco Porto, fuera director de la Coral Polifónica de Pontevedra. En la Universidad de Santiago de Compostela inicia los estudios universitarios y los prosigue en la de Madrid, en la que cursa la especialidad de Filología Clásica. El estudio y el conocimiento de las lenguas y literaturas clásicas, del griego y del latín, marcarán su personalidad científica e impondrán un carácter filológico a su labor arqueológica, siempre apoyada en las fuentes escritas y en los textos. La vocación primera de filólogo clásico se vio enriquecida y complementada al descubrir el filón que representaba la Arqueología para el conocimiento de la Antigüedad y fue así como Blanco se hizo arqueólogo, entrelazadas en su conocimiento y en su estudio no sólo la Arqueología y la Filología, sino también la Historia Antigua y el compendio de saberes constitutivo de las Ciencias de la Antigüedad. En el desarrollo de la vocación de arqueólogo de Antonio Blanco jugó un papel decisivo la orientación de su maestro, el gran arqueólogo Antonio García y Bellido, genio tutelar de la Arqueología Clásica española de nuestro tiempo (lámina 1).

García y Bellido, bajo cuya dirección se doctoró Blanco en Madrid, trajo a España una visión completamente renovada, actualizada y profundamente científica de la Arqueología, hecha en viajes por el mundo mediterráneo y durante estancias de estudio y trabajo en el extranjero, especialmente en Alemania. La visión de la ciencia y de la Arqueología que tenía el Maestro hubo de influir en el discípulo, quien apoyado por aquél optó por marcharse al extranjero para completar su formación. Conviene tener en cuenta lo que representaba para un joven investigador español de los años cuarenta del siglo pasado semejante posibilidad, entre otras razones, por las dificultades que suponían la financiación de estancias prolongadas en países europeos. Sin embargo, el prestigio que Blanco se había ganado entre sus mentores y el apoyo de éstos le ayudaron a obtener una beca de la Fundación Conde de Cartagena, primero, para trasladarse a Inglaterra, y otra de la Fundación Alexander von Humboldt, después, para trasladarse a Alemania. Ni que decir tiene que, al abrir esta nueva etapa tan fundamental para su formación científica, Blanco dirigió sus pasos a escuelas universitarias cargadas de solera en el estudio y la investigación de la Arqueología Clásica, además de regidas por maestros eminentes.

Durante los años 1947-1949 Blanco se encuentra en Oxford, donde tuvo por maestros a Paul Jacobsthal y John Beazley. De uno y otro obtuvo conocimientos profundos, extensos y sólidos que influyeron mucho en su pensamiento científico, arqueológico; pero aún mayor fue la influencia de las costumbres y de las formas de vida inglesas, que Blanco asimiló y con las que se sintió plenamente identificado. En cuanto a formación científica, Jacobsthal le transmitió la curiosidad y el



Lámina 1. *Antonio Blanco, joven licenciado en Filología Clásica, 1944.*

interés por el legado arqueológico de las culturas y de los pueblos prerromanos, en especial célticos, tema de especial atractivo para Blanco a causa de sus orígenes gallegos. Por su parte, Beazley le proporcionó un conocimiento hondo y riguroso de la cerámica griega, más concretamente de las llamadas «figuras negras», en las que Beazley era un maestro consumado. No solamente la vastedad del saber de éste, sino también su estilo personal y su talante de profesor universitario al más puro estilo de la vieja escuela inglesa dejaron en Blanco profunda huella y una estima por el maestro que perduró a lo largo de toda su vida. En consecuencia, es importante valorar el esfuerzo realizado por Blanco, en el sentido de que durante el tiempo pasado en Oxford tuvo un aprendizaje minucioso y sedimentado, que aunaba el estudio con el contacto con los materiales arqueológicos, proporcionado por la observación de los conservados en museos y colecciones próximos y practicado con el dibujo, para el que Blanco tenía gran facilidad. Esa suma de actividades en el método de estudio y de trabajo le proporcionó una comprensión desde dentro, por decirlo así, tanto de los objetos arqueológicos en sí como de los problemas suscitados por el estado de conservación, entre los cuales la interpretación muy especialmente.

Pocos años después, entre 1954-1955, marcha a Alemania, trabaja en institutos de arqueología de renombre y frecuenta a maestros como Reinhard Herbig en Heidelberg y Ernst Langlotz en Bonn. Tras una toma de contacto en Heidelberg con la gran Arqueología alemana de aquella época, Blanco orienta sus pasos hacia Bonn, cuyo Instituto de Arqueología brillaba ya por entonces como foco fulgurante para la investigación y el estudio de la Arqueología Clásica, muy especialmente de la griega. Ello era debido en gran medida a la figura de E. Langlotz, uno de los grandes maestros de la Arqueología alemana del siglo XX. La intensa labor por él desarrollada como director del Instituto y como conocedor excepcional de la plástica y de la escultura griegas contribuyeron grandemente al prestigio de la escuela de Bonn, en la que Blanco iba a consolidar su formación. La elección era perfecta, porque Blanco estaba dedicado por aquel entonces a la elaboración del *Catálogo de la escultura* del Museo del Prado (1957), otra obra suya insustituible a pesar del paso de los años. El magisterio de Langlotz aportó a Blanco más que conocimientos especializados, pues, con ser éstos provechosísimos, la identificación con el maestro en ideas y conceptos sobre el arte griego vino a refrendar y a ensanchar los planteamientos sobre la belleza, sobre el sentido y el significado que le daban los griegos y, por tanto, sobre cómo entenderla en sus creaciones artísticas. La admiración de Blanco por Langlotz era inmensa y estaba basada en el conocimiento directo de su manera de analizar los problemas arqueológicos, de su rigor y de su sensibilidad para acercarse a los creadores griegos y a sus obras. Ésta es una cuestión fundamental, sobre la que hemos de volver, en relación con el libro que nos ocupa, debido a que la laboriosidad extraordinaria de Blanco hizo que no sólo prosperara en aquel año la preparación del *Catálogo* del Prado sino también la del *Arte griego*. Todo esto permite afirmar que la experiencia de Bonn junto a Langlotz fue el complemento perfecto para la previamente adquirida en Oxford junto a Beazley. Lo más aleccionador de todo ello, cuando se juzgan estas situaciones

a distancia, es el recuerdo y el aprecio que guardaban a Blanco estos insignes maestros, prueba inequívoca de cómo lo valoraban.

Todo este rico bagaje se veía reforzado por el que representaban los estudios filológicos y un conocimiento concienzudo de la Historia del Arte favorecido por la proximidad a un gran especialista como Francisco Javier Sánchez Cantón, otro mentor importante de Blanco, pontevedrés como él. La colaboración estrecha con Sánchez Cantón durante años permitió a Blanco conocer y trabajar a fondo en el Museo del Prado, en el que ejerció como conservador de la colección de escultura antigua (lámina 2). Aún hay que mencionar el cultivo asiduo de otras ciencias del espíritu, la Historia y la Literatura especialmente, además de diversas lenguas modernas para hacerse una idea de la formación tan sólida y completa, de auténtico humanista, en la que se fundamenta el fecundo magisterio docente e investigador ejercido a lo largo de su vida académica.



Lámina 2. *Antonio Blanco, conservador en el Museo de El Prado, 1956.*

En el año 1959 Antonio Blanco obtiene la cátedra de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la Universidad de Sevilla, en la que permanece hasta 1973. Su llegada a la Universidad de Sevilla causó gran impacto, pues las dotes excepcionales de Blanco, que él sabía cultivar y administrar, lo hacían destacar muy a las claras. Durante los años de estancia en Sevilla desarrolló una labor enjundiosa, dinámica y múltiple, que no se limitó a revitalizar el Seminario de Arqueología sino que se desplegó en actividades complementarias propias de un Maestro exigente y generoso, como, por ejemplo, ofrecer clases gratis de griego y de inglés para los estudiantes que estuvieran interesados. Fue una etapa pletórica en la vida de Blanco, como él mismo reconocía, plenamente dedicado a la docencia y a la investigación (lámina 3). Sin lugar a dudas Blanco era un investigador de raza,



Lámina 3. *Antonio Blanco con universitarios sevillanos en la Acrópolis de Atenas, 1967.*

pero aún daba más de sí como docente, hasta el punto de que el recuerdo de sus clases permanece imborrable para los que las frecuentamos. Dotado de todos los recursos del gran orador, imprimía a sus clases un sello personal que sintetizaba la hondura de conocimientos con la belleza del discurso, sin que faltara un entusiasmo medido, a través del que se captaba la admiración y la convicción con las que comunicaba la grandeza del arte griego.

La aportación principal de Antonio Blanco como docente consistió en implantar en sucesivas generaciones de estudiantes un concepto claro, evolucionado y articulado de la Antigüedad Clásica, en el que la Arqueología afloraba como la ciencia capaz de recuperar, analizar e interpretar los vestigios materiales de las culturas mediterráneas antiguas, con especial dedicación por su importancia a la griega y a la romana. A partir de ahí, oírlo discurrir sobre temas y problemas de arte griego era un aprendizaje sumamente atractivo, por lo que había de ameno en sus palabras.

Si se atiende a la faceta de investigador, el mérito principal de Blanco estuvo en seguir la línea marcada por su maestro, Antonio García y Bellido, especialmente en lo que se refiere a abrir nuevos cauces en la investigación arqueológica española, por un lado; y a conectar ésta con la europea, por otro. Se comprenderá así fácilmente que, en aquel Seminario de Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, fermentara un espíritu científico al más puro estilo de las viejas universidades europeas. Proliferaban las tesis doctorales realizadas bajo su dirección, en las que siempre subyacía algo de sus propias inquietudes y curiosidades científicas, y proliferaban en torno a él discípulos integrados en una escuela de Arqueología asimismo de viejo cuño, pero comprometida en una investigación plenamente insertada en las directrices científicas imperantes en el momento. No es cuestión ahora de hacer un recuento de los muchos trabajos que avalan la trayectoria investigadora de Blanco, pero sí de resaltar su contribución valiosísima a campos diversos de la investigación arqueológica como el mundo céltico, la época orientalizante, la cultura ibérica, la cerámica griega, la escultura y la iconografía, el mosaico, entre otros. De la investigación relacionada directamente con el arte griego trataremos más adelante de manera más pormenorizada. El rasgo más destacado en su mentalidad de investigador era la curiosidad inagotable por cualquier cuestión de interés, a la que hacía frente en el plano arqueológico, filológico, histórico y en cuantas facetas contribuyeran a aportarle luz. Se pensará que es la actitud del sabio y, efectivamente, así era en el caso de Antonio Blanco, uno de los últimos arqueólogos capaces de abordar cualquier tema en profundidad.

La segunda etapa de la vida académica de Blanco transcurrió durante los años 1973-1988 en la Universidad Complutense de Madrid, en la que sustituyó a su maestro García y Bellido en la cátedra de Arqueología Clásica. Docencia e investigación constituirían igualmente los polos de su actividad universitaria y con idéntica dedicación que en la etapa sevillana. Durante esa etapa la Arqueología pasó en España por vicisitudes graves e inquietantes de las que Blanco se mantuvo a distancia, posiblemente por su propensión a evitar perturbaciones o distrac-

ciones a su pensamiento. Era una reacción algo desconcertante para los que no teníamos su experiencia ni su visión, pero aun así el mensaje que transmitía esa actitud era claro, para quien quería entenderlo: no hay mejor testimonio que el estudio y el esfuerzo, a secas, como él solía añadir. En realidad era la misma lección de fondo que se aprendía en sus clases, unida a la disciplina del método. Faceta complementaria, muy cultivada en la etapa madrileña, aunque practicada desde tiempos anteriores, fue la de atender la divulgación científica o bien la traducción de obras significativas, actividades con las que Blanco buscaba enriquecer sus conocimientos, al tiempo que transmitirlos de forma sencilla y amena. También en ellas cosechó grandes éxitos, al igual que con la de conferenciante, para la que desplegaba recursos admirables.

Sin necesidad de alargar más estos comentarios, resumen de ellos es el prestigio alcanzado por Blanco como intelectual, como universitario, como arqueólogo y como humanista, prestigio reconocido por igual dentro y fuera de España (lámina 4). Los numerosos nombramientos y distinciones que recibió de la comunidad científica general son un testimonio irrefutable. A decir verdad, era un reconocimiento a su dedicación continua al estudio, por no decir exclusiva, orientado al mundo antiguo en general, puesto siempre el punto de mira sobre el mundo griego, aun cuando estuviera dedicado a otros temas.



Lámina 4. Antonio Blanco con su mujer, Pilar López-Brea. Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1966.

Todo lo dicho hasta aquí servirá para que el lector enjuicie y valore la figura de Antonio Blanco en las diversas facetas de su trayectoria profesional y académica. No obstante lo cual considero importante resaltar el aspecto más directamente relacionado con el cometido, al que responden estas páginas, centrado en su obra *Arte griego*. En este sentido me parece de importancia capital desvelar las claves del pensamiento historicoartístico de Blanco, que, a mi parecer, se pueden resumir en tres principales: *a)* sensibilidad artística; *b)* admiración por la capacidad creativa del artista; *c)* conocimiento de la Historia del Arte. Conviene tener en cuenta, además, que ante una obra de arte Blanco dominaba por igual las fuentes literarias existentes sobre ella, su origen y proceso de elaboración, las formas y el estilo. Todo eso lo aplicó de preferencia al arte antiguo en general (lámina 5) y al clásico en particular, pero sin olvidar las creaciones de tiempos posteriores, que le interesaban y atraían grandemente. Como resumen de todo esto, merece la pena prestar atención a un testimonio en el que lo más curioso e interesante —lo más

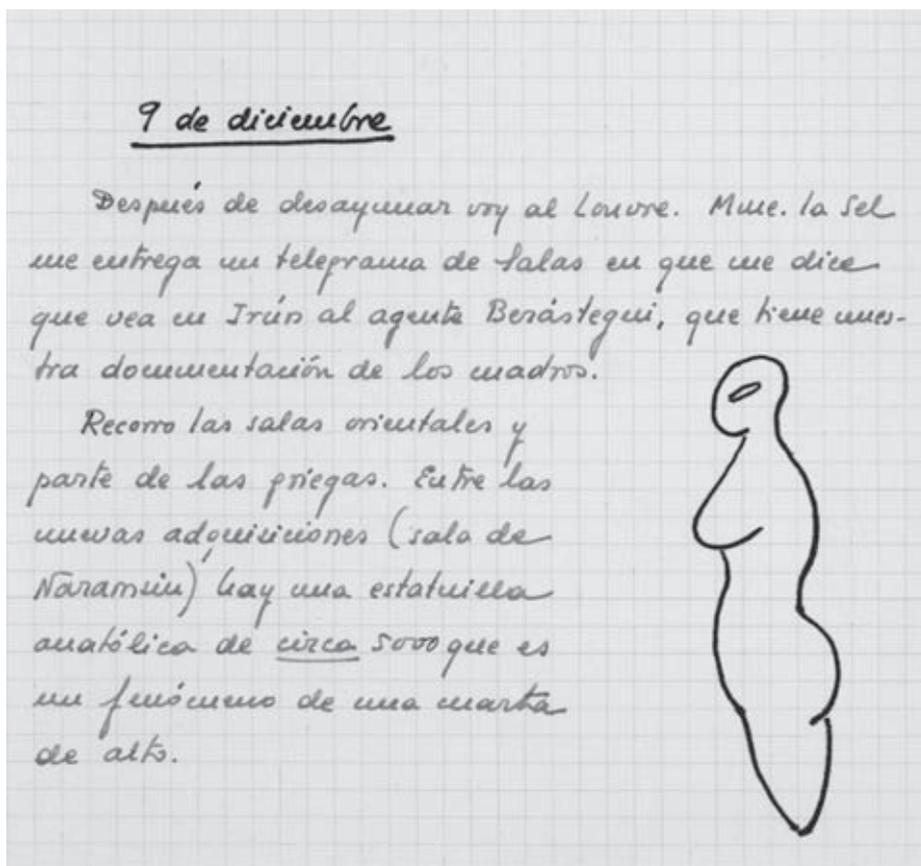


Lámina 5. Dibujo y comentario en una visita al Museo del Louvre.

convinciente también— es que trata de reflexiones y juicios sobre obras de arte distantes de las griegas. Con ocasión de un viaje a París en diciembre de 1966, comisionado por el Museo del Prado, Blanco recogió sus impresiones en unas notas redactadas a manera de diario, costumbre que practicó siempre. Nada en él tiene desperdicio, pero entresaco aquellos comentarios que traducen la relación de fondo con el arte griego, bien sea a propósito de la galería de pinturas del Louvre, de dos exposiciones de dibujo japonés y sobre Picasso y del Museo de Arte Moderno. El recorrido por las salas de pintura del Museo del Louvre le sugiere el comentario siguiente:

En la gran galería de pinturas me interesan particularmente los cuadros de Luis le Nain, el *niño pobre*, de Murillo, el *San Luis* de El Greco.

Exquisita *La Anunciación* de Leonardo, más depurada que la de Fray Angélico, de poesía aún más tierna. Imposible mejor expresión de lo celestial y platónico.

La Gioconda y la Virgen de las Rocas tienen mucho más misterio y nebulosidad de lo que yo recordaba. Quizá su estado de conservación contribuya a ello.

En el Louvre, Ticiano resulta de segunda fila.

Este último comentario, hecho evidentemente con el pensamiento puesto en el Museo de El Prado, hace justicia a los tizianos de uno y otro museo. Pero vamos con la opinión que le suscita la exposición de pintura japonesa visitada a continuación:

La exposición de pintura japonesa me parece curiosa como documento histórico de una sociedad refinada, exótica, quizá con un sentido social concomitante con el de los holandeses. Gran dibujo; nada de creación franca.

Este juicio, claro y preciso, deja entrever la capacidad de Blanco para sintetizar conocimientos e impresiones basados en un análisis certero, exacto, de las obras de arte. El contraste con la situación creada al visitar al día siguiente una exposición sobre Picasso queda meridianamente claro en sus palabras:

Comparado Picasso con todo el contenido de la magnífica exposición de pintura japonesa que vi ayer tarde, se advierte cómo un hombre solo puede *crear* más que todo un país (sic), más que toda una cultura, más que toda una serie de siglos. Goce de *crear con las manos* y en cualquier materia: cuadros, murales, esculturas, figuras de papel, muñecas de palo y trapo, maderas viejas...

Un mundo él solo; un gran museo él solo. Bajo la aparente diversidad de formas, en toda la gama que va de lo opulento a lo escuálido, escuchimizado, late un módulo, un sentido estético, un denominador clásico. Cualquiera que sea el ángulo del prisma que transparenta, correctas o deformadas, las formas, triunfa allá en el fondo el sentido griego de la belleza y de la poesía del color. ¿Y lo español? Toros, cubos, guitarras, botellas... y sobre todo ojos grandes; estáticos, soñadores, casi siempre negros marcadamente españoles.

Curiosa la transición que se produce en el Petit Palais cuando se acaba Picasso y empiezan los grandes maestros de fines del XIX. Ninguno de ellos interesa desde el estado de euforia en que quedan los ánimos impregnados del arte de Picasso.

En la admiración sincera por la originalidad y por la fuerza creadora, así como en la disposición a descubrir la belleza bajo cualquier forma artística capaz de expresarla, queda cifrado el reconocimiento de la grandeza de la obra artística de Picasso. Considero importante subrayar la relación establecida por Blanco entre aquella y «el sentido griego de la belleza y de la poesía del color», cuestiones esenciales y de plena actualidad en el arte griego, sobre las que volveré.

Para terminar con estas impresiones de Blanco sobre distintas obras y momentos de la Historia del Arte, nada mejor que la visión que forja de grandes escultores contemporáneos en el Museo de Arte Moderno de París (láminas 6 y 7):

Magnífica la sección de escultura de la planta baja del Museo. No puedo señalar más que las piezas y nombres que más me impresionan.

Enrique Jorge ADAM. «Gran desnudo». [1948].

González (toda una sala; también pintor).

Zarkine. «Cristo», colosal, en madera.

«Orfeo».

Pablo Gargallo. «El profeta» (hierro).

Orloff (Chana). «El pintor Widdhopff», que se parece a Gómez-Moreno.

Jean ARP. «Le berger des nuages». 1963. Colosal, sugerente de una nube.

H. MOORE. «Femme allongée». 1951.

Esculturas tan bellas como las del arcaísmo griego, formalmente muy afines a lo cicládico prehelénico.

Sugerencias inmediatas, espontáneas, y observación analítica se fusionan en unos dibujos sencillos pero exactos, que ayudan a valorar la facilidad de Blanco para el dibujo y la utilización metodológica de éste para captar y desmenuzar los pormenores y la idea del proceso creativo. Precisamente este conocimiento a fondo, desde dentro, es el que le permite trazar la línea directa que lleva a lo griego, a lo puramente helénico, origen e inspiración más o menos remota para la dinámica creativa posterior.

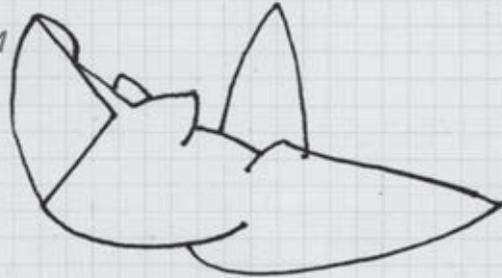
Sirva este pórtico para insertar en él la figura de Antonio Blanco como un arqueólogo, filólogo, historiador del arte y humanista especialmente dotado para entender el hecho artístico, para comprender la belleza, para captar lo genuino en cada uno de los elementos que la integran. Mérito especial de Blanco es no sólo haber indagado ese mundo con gran altura científica, sino haber sabido transmitirlo, enseñarlo y hacerlo comprensible por medio de un manual universitario sencillo, en el que está condensada la esencia del arte griego antiguo.

- Paris 10 -

se seris la exposición. Quizá el movimiento "Dada" no merezca otra cosa. La calidad y valores humanos como el amor, la ternura, la comprensión brillan por su ausencia. A nuestra distancia el Dadaísmo parece un episodio histórico, aunque acaso le deba mucho la pintura contemporánea

Maquifica la sección de escultura de la planta baja del Museo. No puedo señalar más que las piezas y nombres que más me impresionan.

Enrique Jorge ADAM
"Gran desnudo"
[1948]



González (toda una sala; también pintor)

Zarkine. "Cristo", colosal, en madera
"Orfeo"

Pablo Gargallo "El profeta" (hierro)

Orloff (chana) "El pintor Widhopff", que se parece a Gómez-Moruno

Lámina 6. Dibujo y comentario en una visita al Museo del Louvre.

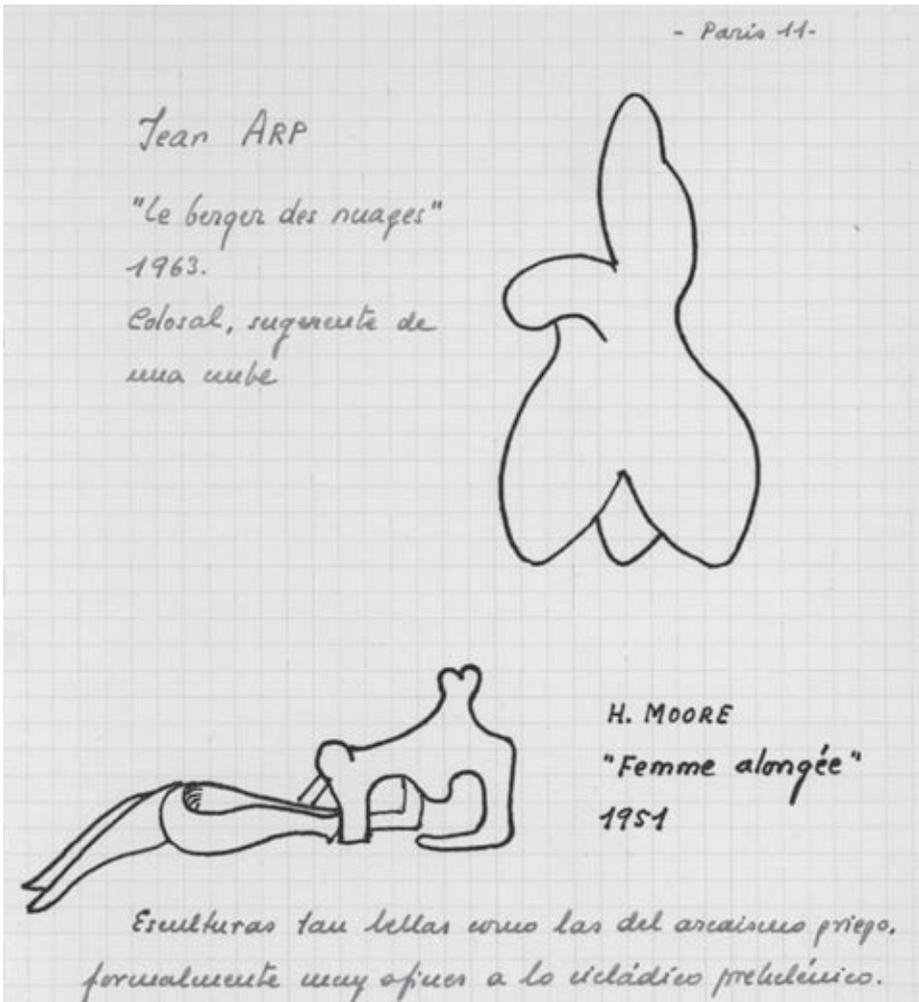


Lámina 7. Dibujo y comentario en una visita al Museo del Louvre.

LA OBRA

Arte griego es un libro escrito entre los años cuarenta-cincuenta del siglo pasado. Se publicó por primera vez en 1956 y se reimprimió por última vez en 2005 (láminas 8-10). Entre una y otra fecha ha habido una larga serie de ediciones y reimpressiones, un prodigio editorial en su género. La primera edición, de 1956, formaba parte de la colección Bibliotheca Archaeologica, impulsada por Antonio García y Bellido como actividad prioritaria del Instituto de Arqueología Rodrigo Caro, del CSIC. En 1966 se produjo la primera reimpresión con cambio de tipografía,

por lo que el texto pasó de 256 a 332 páginas. Al cabo de casi una década, en 1975, salía la segunda edición con algunos añadidos al texto, por lo que aumentaba a 396 páginas. A partir de esta segunda edición se producen dos nuevas reimpresiones, en 1982 y en 1984, a las que seguiría otra reimpresión más en 1990, esta vez ya dentro de la colección Textos Universitarios. Todavía en 1996, 2000 y 2005 se producirían nuevas reimpresiones. Estos datos deben servir para que el lector valore desde un principio que ha transcurrido más de medio siglo desde que la primera edición vio la luz. Las sucesivas reimpresiones han cambiado la apariencia formal; el texto ha permanecido intacto; las ilustraciones fotográficas son las que más han acusado el deterioro del proceso de reimpresión. Las ediciones antiguas —no digamos la primera— son ya casi reliquias, «raros» de librería antigua. Nada de esto es casualidad sino consecuencia de algo tan fundamental y en apariencia tan sencillo como lo bien hecho de principio a fin, es decir, bien pensado, bien planteado y bien ejecutado. Estos tres requisitos concurren en el *Arte griego* y debieron de pesar mucho en el ánimo del autor, consciente de que lo que escribía era un auténtico tratado, pero que estaba destinado principalmente a guiar y a entusiasmar a los estudiantes que se iniciaban en el estudio de la Arqueología. Prueba evidente del empeño, del esfuerzo y de la dedicación que puso Blanco en ese manual son sus cuadernos de trabajo correspondientes a los años de Oxford, Heidelberg y Bonn, a los que hago referencia, pese a ser un documento privado, por su valor y utilidad. Contienen sus páginas la mejor demostración de cómo trabajaba Blanco, de cómo indagaba y profundizaba en problemas arduos, que luego en el texto definitivo del libro quedarían resumidos en unos pocos renglones. Y siempre sus dibujos y croquis personales de vasos griegos, de motivos ornamentales, de esculturas, por medio de los que penetraba conceptual y formalmente en la obra de arte.

Mirado con perspectiva de años, el *Arte griego* de Blanco puede ser considerado un modelo de buen manual universitario, esto es, aquel en el que cristalizan como características principales la capacidad de síntesis, la claridad expositiva y la sobriedad. A ellas hay que añadir en este caso la pulcritud del lenguaje y la belleza literaria, aspectos que Blanco cuidaba mucho y manejaba con maestría, sabedor de que añaden atractivo al carácter pedagógico. Desde un punto de vista histórico es interesante considerar que el libro de Blanco proseguía la tradición de buenos manuales acreditada en España desde años atrás, tarea encomiable llevada a cabo en común por autores y casas editoriales con ejemplos tan conocidos como los de la Colección Labor o los del CSIC, por citar sólo algunos que incluyeron la Arqueología entre sus campos temáticos. Curiosamente por esos años aparecen en otros países manuales sobre arte griego de prestigiosos arqueólogos extranjeros, algunas de cuyas reediciones, revisadas y ampliadas por ellos mismos, han sido traducidas al español. Es el caso de los manuales de John Boardman, Robert Ginouvès y Gisela Richter,¹

¹ J. Boardman, *Greek Art*, 1964 (= *El arte griego*, 1996). R. Ginouvès, *L'art grec*, 1964 (= *El arte griego*, 1967). G. M. A. Richter, *A Handbook of Greek Art*, 1959 (= *El arte griego. Una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia*, 1980). Posterior, M. Robertson, *History of Greek Art*, 1975 (= *El arte griego. Introducción a su historia*, 1985).

BIBLIOTHECA ARCHAEOLOGICA

ARTE
GRIEGO

POR

A. BLANCO FREIJEIRO



INSTITVTO ESPAÑOL DE ARQVEOLOGIA
CONSEJO SVPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
MADRID

Lámina 8. *Cubierta de la primera edición, 1956.*

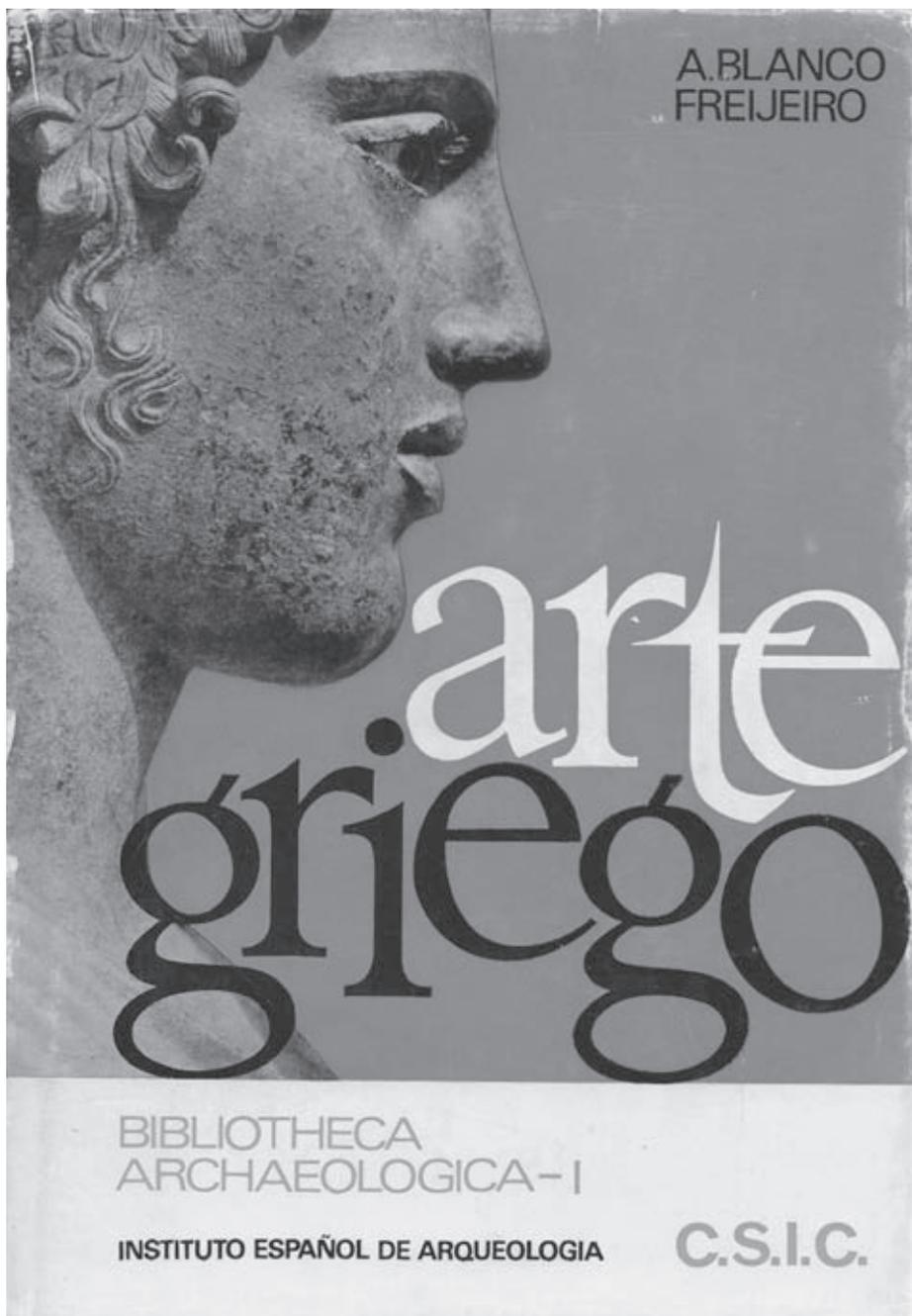


Lámina 9. *Sobrecubierta de la segunda edición, 1975.*

TEXTOS UNIVERSITARIOS

ANTONIO BLANCO FREIJEIRO

**ARTE
GRIEGO**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Lámina 10. *Cubierta de la última reimpresión, 2005.*

tal vez los más conocidos y difundidos entre lectores españoles; todos ellos seriamente trabajados y profusamente ilustrados, lo que los acredita como valiosos y útiles. Incluso se puede añadir en su honor que despliegan con gran amplitud el abanico temático e incluyen aspectos concernientes a la metalurgia, a la orfebrería, a la glíptica, a la numismática, al mobiliario, a los tejidos, al vidrio, al barniz...; aspectos que enriquecen una visión de conjunto del arte griego. Conviene tener en cuenta que esa opción por parte de los autores es perfectamente defendible y justificable, por cuanto sus respectivos libros buscan ser más que manuales.² De hecho son libros amenos, sueltos, pragmáticos; transversales los llamarían hoy; tienen gran mérito y merecen reconocimiento, pues suponen una reflexión profunda y clarificadora sobre problemas esenciales del arte griego, como quedará de manifiesto más adelante. Respecto a ellos el manual de Blanco adopta un planteamiento más estricto, en virtud del cual el autor se encierra en la problemática científica sin más: definiciones, conceptos, análisis estilístico, maestros, escuelas, cronologías. No hay concesiones ni siquiera a un aparato gráfico más desarrollado, posiblemente imperativo editorial para la primera edición de 1956. El manual de Blanco resulta así un concentrado denso de cuestiones cruciales de arte griego, sistematizadas conforme a la tripartición clásica de arquitectura, escultura y pintura. Esta linealidad lo ha favorecido, en el sentido de potenciado, como instrumento de estudio, ya que la realidad es que desde su aparición y a lo largo de más de medio siglo generaciones de universitarios españoles lo han utilizado como brújula para orientar su aproximación a la Arqueología griega.

Muchos años después de la aparición de su manual *Arte griego*, y cuando éste llevaba ya varias reimpressiones sin modificar el texto, en 1990 publicó Blanco *El Arte Griego*, una especie de hermano menor del manual, si es que se puede decir así, que viene a ser una mirada de experto sobre temas selectos de arte griego.³ Basta ver el índice para comprender, en primer lugar, que Blanco se mantenía fiel a su concepto de manual y a su visión del arte griego; en segundo lugar, que precisamente por ser un gran estudioso y conocedor de éste, sabía del nuevo derrotero que habían empezado a tomar los estudios concernientes. El nuevo librito es prodigioso, pues en él exprime todavía más los conceptos fundamentales y los sintetiza con una maestría y facilidad sólo posibles al cabo de una vida en continuo retorno y reflexión sobre el tema al que siempre otorgará preferencia. Se trata de un texto destinado a formar parte de la colección que se llamó Biblioteca Básica, dentro de la serie Arte, que dirigiera Juan Antonio Ramírez, catedrático que fue de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. El inmenso saber historicoartístico de Juan Antonio Ramírez y su alto sentido pedagógico aletean por la serie y se concretan en el hecho de que el libro *El Arte Griego* de Antonio Blanco esté «dedicado a jóvenes con la ilusión de que despierte en ellos el afán de conocer la maravilla que fue la antigua Grecia».⁴

² Boardman, *El arte griego*, 1996, 28. Richter, *El arte griego*, 1980, 13.

³ A. Blanco, *El Arte Griego*, 1990.

⁴ *Ibíd.*, contracubierta.

En la breve introducción a este segundo libro sobre arte griego resume Blanco las claves esenciales para su comprensión, de interés para nosotros ahora, por cuanto son las que vamos a encontrar más desarrolladas a lo largo del texto del manual que nos ocupa. Dichas claves o puntos fundamentales son los siguientes: 1) el arte griego nace «por el afán natural de comunicación del hombre con sus semejantes, con sus dioses y con sus muertos». 2) Siguió siempre «una trayectoria rectilínea, como si desde sus mismos orígenes hubiera sido consciente de adónde quería llegar». 3) Guardó siempre fidelidad al principio rector basado en el orden, en la proporción y en la armonía, al que los condujo «la sincera intuición de que en el mundo había reinado la confusión —el *cháos*— hasta que se impuso en él un orden que lo convirtió en *kósmos*, en un todo racional, inteligible y armónico». 4) El arte imita a la naturaleza, cuestión ampliamente debatida ya en la Antigüedad, pero clara en un principio: «Para los pensadores griegos, en efecto, el universo poseía una estructura geométrica, matemática. Y el arte, para mantenerse fiel a esta estructura, debía atenerse a requisitos de proporción, de simetría y de otros conceptos afines». 5) En consecuencia con todo lo anterior, el arte griego forjó un concepto de belleza genuinamente suyo, lógico y racional. Blanco lo explica con pocas palabras y sencillas, que merecen ser destacadas y transcritas literalmente:

El secreto de la belleza radicaba, según los griegos, en la relación numérica de cada parte de la obra con la parte vecina. «La perfección —afirmaba Policleto, el más riguroso de los escultores— sólo se alcanza a través de una serie de muchos números».

Y es que en el particular mundo de los griegos, resultaba preceptivo que cualquier objeto estético —un vaso de cerámica o de metal, una estatua, un edificio— tuviera bien delimitadas todas sus partes integrantes, que éstas estuvieran relacionadas unas con otras mediante una lógica articulación y que, finalmente, se encontrasen integradas en un conjunto armónico. Es ésta, en definitiva, la línea esencial que se advierte en el arte griego desde sus orígenes y en todas sus distintas fases de evolución.⁵

La importancia de este planteamiento para el estudio de la Arqueología Clásica, del arte griego en concreto, está en su esencialidad y en su claridad conceptual, pues todo lo que se dice ahí es fundamental para comprenderlo. Prueba de la aceptación y difusión obtenidas por el segundo librito de Blanco aquí mencionado es que fue traducido al italiano poco después.⁶

Entremos ya de pleno en el contenido del *Arte griego* de Antonio Blanco. Distribuido en diez capítulos, sigue un orden cronológico que arranca con el arte creto-micénico, como se solía hacer entonces, para enlazar en los dos capítulos siguientes con el arte griego primitivo, es decir, el geométrico, y con el arte orientalizante. Sirven estos tres primeros capítulos de pórtico a la época arcaica estudiada en otros tantos capítulos conforme a la sistematización temática antes aludida, esto es, capítulo cuarto dedicado a la arquitectura, capítulo quinto a la

⁵ *Ibíd.* 4.

⁶ A. Blanco, *L'arte greca*, 1993.

escultura y capítulo sexto a la pintura de vasos. A continuación viene la época clásica, seccionada en tres capítulos largos y densos; el capítulo séptimo aborda la alta época clásica o período severo en su conjunto, es decir, reunidos los aspectos primordiales de arquitectura, escultura y pintura; el capítulo octavo abarca la segunda mitad del siglo V y, por tanto, las etapas conocidas como la madurez clásica, la generación de discípulos y seguidores de los grandes maestros y el llamado estilo bello, momentos referenciales tanto para la arquitectura como para la escultura y la pintura; el capítulo noveno se centra en el siglo IV, o sea, la centuria que introduce cambios y novedades considerables en todas las facetas y manifestaciones de la creatividad artística griega. El capítulo décimo ofrece una visión compendiada de la época helenística con las transformaciones profundas que experimenta el arte a consecuencia de la transformación no menos profunda que experimenta el mundo griego tras la apertura de horizontes y fronteras lograda por Alejandro Magno. Finaliza la obra con un apartado bibliográfico modélico y completo para la época. En él se recogen en un primer apartado obras clásicas, aún hoy de referencia, de carácter general y diferenciadas en secciones de arquitectura, escultura y pintura y cerámica. En un segundo apartado se recoge la bibliografía específica sistematizada por temas y capítulos. A decir verdad, se trata de una selección bibliográfica hecha con un conocimiento profundo y extenso de la materia, digna de admiración cuando se constata que no solamente es la columna vertebral de la obra escrita por Blanco, sino que además continúa siéndolo hoy para quien quiera conocer en perspectiva histórica la evolución de los estudios de arte griego hasta finales de los años cincuenta del siglo pasado.

Merece la pena ahora lanzar una rápida mirada a cada capítulo, para ver cómo se aproxima Blanco y cómo aproxima al lector a la profundidad del arte griego. Lo hace a partir de las creaciones originalísimas salidas de la isla de Creta y de las ciudades homéricas, Micenas y Tirinto. Enlazados con el mito y con el análisis histórico-arqueológico se nos presentan los palacios cretenses, las fortalezas micénicas, sus ocupantes, sus ajuares y enseres, sus tumbas. Las dificultades para asignarles cronología adecuada afloran de inmediato, por constituir un problema arduo, sometido todavía hoy a discusión. Bajo el epígrafe titulado «Arqueología, cronología y lenguaje» se encuentra resumida la opinión científica de la época en los llamados «nueve periodos minoicos», secuencia cronológica que hoy se conoce con más precisión gracias a nuevos hallazgos que han permitido introducir matices y ajustes. Sin embargo, lo más relevante del capítulo son tres ideas fijadas con la vista puesta en el arte griego: *a)* lo efímero de estos precedentes hizo que, cuando fue a nacer, el arte griego tuviera que volver los ojos a Egipto; *b)* el patio rectangular se erige en elemento regulador de la arquitectura doméstica; *c)* otros elementos arquitectónicos importantes para la arquitectura griega como el *propíleo* y el *mégaron* hunden sus raíces en el mundo cretomicénico. Por lo demás, de las dificultades perceptibles a la hora de articular y de sistematizar en poco espacio cuestiones arqueológicas dispares y diversas se hace eco Blanco, cuando a propósito de los frescos cretenses del palacio de Knossós, por ejemplo, comenta que han experimentado correcciones, que existen errores sobre ellos y que «están pidiendo una

revisión». A esto se debe que, en ediciones posteriores, Blanco introdujera modificaciones en este capítulo, con objeto de dar entrada a las pinturas de Thera, descubiertas en 1967, y de ampliar los comentarios dedicados al «área heládica». Con ello se hacían presentes las Cícladas, representadas por alguna de sus maravillosas estatuillas marmóreas, y las ciudades homéricas, Micenas y Tirinto, con sus murallas y tumbas monumentales, así como con sus ajuares espléndidos, entre los que han merecido especial fama las máscaras de oro refulgentes en la sala micénica del Museo Nacional de Atenas.

Por el arte geométrico hace Blanco un recorrido veloz, que sólo se detiene en los grandes vasos funerarios y en algunas estatuillas. Con sobriedad y claridad se explica el paso del final del período prehelénico al protogeométrico y de éste, al geométrico; se destaca la importancia del Ática y se enumeran características técnicas, estilísticas y ornamentales. Al mismo tiempo queda de manifiesto la propensión a repetir determinadas fórmulas y esquemas, entre las que sobresale la adoptada para representar la figura humana. Con este escueto lenguaje se componen escenas diversas, funerarias especialmente, como la muy conocida *próthesis* del ánfora monumental del Museo Nacional de Atenas; y acordes con ellas se nos muestran las figuritas creadas por la plástica menor, tanto humanas como animales. Resulta importante advertir que, en este panorama, se reconoce el «carácter esencialmente griego» de estas manifestaciones primeras.

El capítulo siguiente, dedicado al arte orientalizante, traza un cuadro vivo e ilustrativo de las novedades exóticas importadas a Grecia por las artes de Oriente entre los siglos VII y VI, todo un proceso de intensa ebullición. Articulado en cuatro epígrafes, Blanco lo expone con gran claridad y belleza literaria, de suerte que cobran especial protagonismo las diversas artes industriales desde la metalistería al tejido, el marfil y la cerámica. De particular repercusión para el arte griego es la aparición de un nuevo repertorio figurativo plenamente abierto a la fantasía, en el que caben monstruos, híbridos, animales exóticos, que el arte griego hará suyos, una vez pasado por su tamiz particular. Unos pocos ejemplos selectos en representación de las diversas técnicas artesanales tratadas sirven para ilustrar la irrupción del lujo y del confort de Oriente, en los albores del arte griego.

Con el capítulo cuarto se abre la época arcaica y dentro de ella se empieza por el estudio de la arquitectura. El título de este capítulo y el primero de los epígrafes consignados ponen claramente de manifiesto que para los arquitectos griegos había dos asuntos fundamentales, que son los órdenes arquitectónicos y el templo, ambos interrelacionados. Si se lee el libro de Blanco, se pensará que son cosas muy sencillas, cuando en realidad no es así. Ése es el mérito del autor del libro, haber fijado con clarividencia y precisión unos cuantos conceptos, que ayudan a comprender con facilidad lo que a los arquitectos griegos les costó no poco esfuerzo lograr. La definición del templo y la descripción de su planta y de su estructura va seguida de la explicación concerniente a los problemas del orden dórico con especial referencia a los relacionados con el friso de dicho orden. Probablemente la claridad de estos párrafos es una de las cosas que más agradecen los estudiantes de Arqueología. Al mismo análisis es sometido el orden jónico y con la misma

precisión. En adelante el capítulo penetra en un recorrido por los monumentos más representativos de ambos órdenes durante el período arcaico. Las ediciones últimas cuentan en este punto con algún añadido o ampliación, como, por ejemplo, la mención y la ilustración fotográfica del tesoro de los atenienses en Delfos. Por último, el capítulo afrontó otro de esos temas espinosos, de los que Blanco da cuenta con solvencia y exactitud. En este caso se trata de la composición de los frontones, problema en el que se nos introduce por la senda de la preceptiva y de los tratados antiguos, para a continuación mostrarnos una cara real, pero poco contemplada del arte griego: la de las dudas y tentativas vacilantes por parte de sus artífices. Los ejemplos aducidos por Blanco son prueba fehaciente del espíritu de superación, del valor atribuido a la experiencia y del ingenio con que los griegos salieron airosos de aquel reto.

Del capítulo dedicado a la escultura arcaica se puede decir que es una de las señas de identidad del libro. Ha sido trabajado a conciencia y así lo da a entender la bibliografía orientativa consignada en el apartado correspondiente, por tratarse de obras con gran impacto y resonancia científica por los años en que Blanco escribe, clásicas hoy pero todavía vigentes e imprescindibles en muchos aspectos. En la brevedad de las generalidades introductorias quedan plasmados los caracteres básicos de la escultura arcaica, el principal de los cuales es la capacidad de los escultores para descubrir qué merece atención de los modelos tomados de Oriente y de Egipto, hacerlo suyo velozmente y superar al modelo. Rasgo importante es también la preeminencia de las escuelas y de los talleres sobre los individuos. Por último, es característica relevante la brevedad del repertorio de motivos, que se repiten de continuo. Para dar a entender que el material predominante utilizado en época arcaica es el mármol de excelente calidad de las islas del Egeo, con el que los escultores estaban familiarizados, Blanco redacta un párrafo que parece asimismo cincelado y que vale la pena reproducir:

En el ánimo de los escultores domina sobre cualquier otro el afán de dar vida a la sustancia mineral, inerte, que es el bloque arrancado de la cantera. Merced a ello todas las figuras arcaicas, por mucho que su personalidad varíe, tienen siempre ese aspecto vivaz que nada aspira a sugerir con tanta fuerza como el simple hecho de que poseen existencia animada. Sin cuidarse de buscar un contenido psicológico sutil o la expresión de un carácter, el artista concentra sus facultades en la más elemental proeza de la escultura: insuflar vida en una piedra, cosa no tan fácil como a primera vista se antoja.⁷

A continuación viene el problema por excelencia de la escultura griega y por supuesto de la arcaica, que es la representación de la figura humana, *kouros* y *kore*, desnudo aquél, vestida ésta. El análisis tipológico y estilístico empieza a dejar claros ese peculiar sentido del dinamismo y esa capacidad para evolucionar propios del arte griego, que curiosamente conviven con un gran respeto y conocimiento de la tradición, de lo anterior. Esto hace de los talleres y escuelas de época arcaica

⁷ P. 167.

un mundo en animada actividad, en el que caben diversas técnicas a las que Blanco hace referencia, como la muy afamada del bronce, aprendida de Oriente, o la portentosa de la madera enriquecida con materiales ricos y exóticos como el oro y el marfil. Ordenada y claramente Blanco pasa revista a las diversas escuelas escultóricas, informa de sus peculiaridades y consigna los maestros y obras más afamados en un recorrido pleno de nombres conocidos extraídos de las mejores colecciones y museos de arte griego. El recorrido se detiene especialmente al llegar al Ática y es explicable que así sea a causa del abundante y maravilloso material extraído de su suelo, más concretamente de la Acrópolis de Atenas. Quienes conozcan el Museo de la Acrópolis reconocerán que debe ser así y quienes no lo conozcan se propondrán hacerlo, tras leer esas páginas del manual de Blanco. Previamente habrán aprendido lo esencial sobre la manera de trabajar el mármol por parte de los escultores arcaicos, de reproducir las calidades del vestido, del pelo, de los adornos. Es el mundo de las *korai*, a las que rodean equivalentes masculinos como el Jinete Rampin, el Moscóforo, el Efebo de Kritios, el Efebo rubio.

Acaba el capítulo con una llamada de atención al interés por las figuras animales, especialmente por los que más admitían un tratamiento en clave de belleza, como leones, perros y, sobre todo, caballos, a los que Blanco prestó atención especial en otro trabajo admirable.⁸

La cerámica, la arcaica en concreto (lámina 11), era uno de los temas favoritos de Blanco. La había estudiado a fondo en sus años de Oxford junto a la principal autoridad en la materia, John Beazley, y la conocía muy bien. Esos conocimientos se encuentran sintetizados en otro capítulo logradísimo, que es el de la cerámica arcaica. El respeto a la norma pedagógica de la claridad ordenada impone a la entrada del capítulo unos comentarios para centrar varios asuntos clave; uno es el de las dos formas o estilos básicos de la pintura de vasos conocidos como «figuras negras» y «figuras rojas» en función de las respectivas técnicas; otro es el de las designaciones con que son conocidos alfareros, pintores y vasos; un tercero es el de los talleres o alfares. Desde estos precedentes entra Blanco a analizar por periodos cronológicos la producción de cerámica de figuras negras, centrada en el Ática y por generaciones de maestros, cuyo estilo vemos evolucionar en una tensión progresiva que arranca con el Pintor de Neso y culmina con el gran Exequias; sin olvidar que en medio quedan figuras como Sophilos, Klitias, Nearchos, Lydos, Amasis, por sólo citar algunos. La tabla de formas variada y funcional ricamente ornamentada (lámina 12) constituye uno de los pasos asombrosos del arte griego, que en el último tercio del siglo VI da un giro considerable e invierte la manera de hacer, con lo que se da lugar a la aparición de las figuras rojas. De ellas hace Blanco un análisis igualmente pulcro y una periodización clara, que ayudan mucho a la comprensión e incluso a la retención de una larga serie de pequeñas observaciones, fundamentales para el estilo, de nombres de pintores y de vasos representativos. De todo ello destaca la que posiblemente es la característica más admirable y constante en la pintura de vasos: la alta calidad del dibujo. Las copas (*kylikes*)

⁸ A. Blanco, «Caballos en el arte griego», *Goya* 35, 1960, 285 ss.

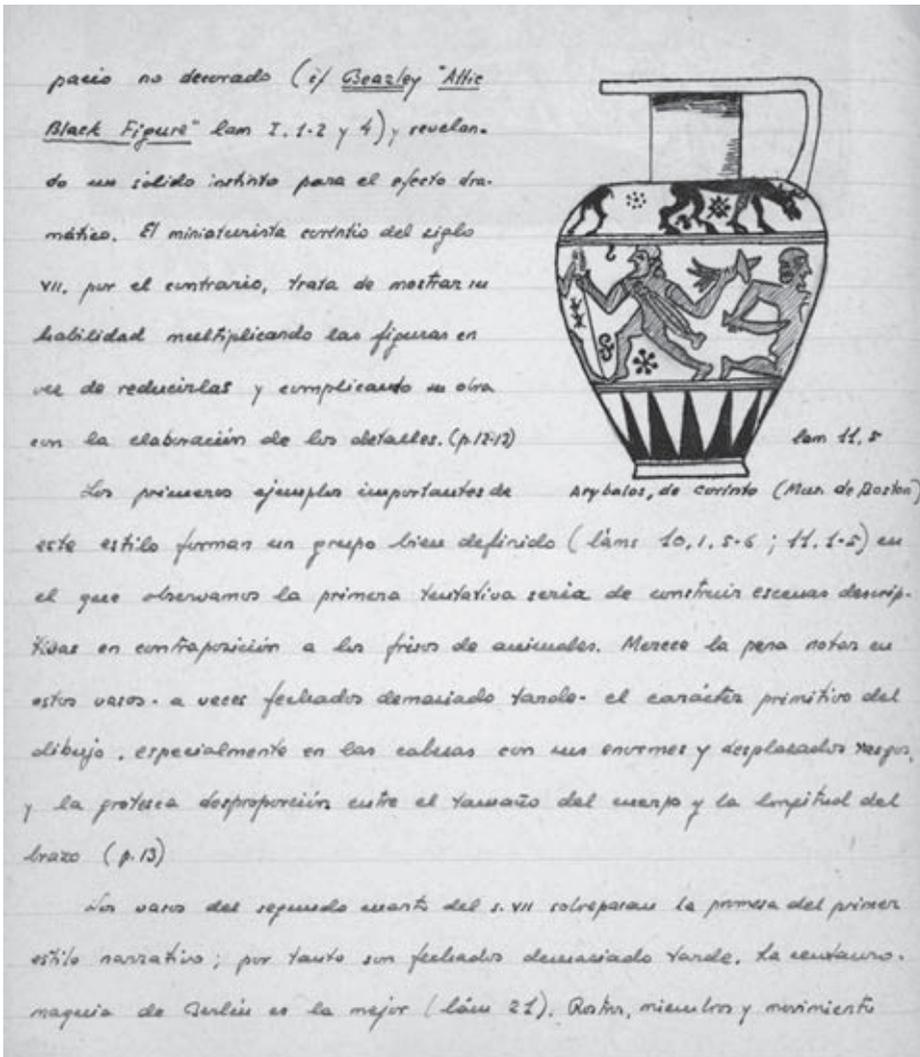


Lámina 11. Dibujo y notas sobre cerámica griega.

de Euphronios y del Pintor de Brygos, entre los ejemplos aducidos por Blanco, muestran la facilidad prodigiosa de los pintores arcaicos para dibujar.

Al llegar al primero de los capítulos dedicados al arte clásico, séptimo del manual, resulta necesario detenerse a valorar la importancia del trabajo de síntesis realizado por Blanco. La bibliografía consignada demuestra que conocía con detalle tanto la doctrina ya por entonces consagrada como los estudios más avanzados de aquellos años. Se había preparado, pues, a fondo para ofrecer una visión sinóptica del panorama artístico que ofrecía Grecia en la primera mitad del siglo V.



Lámina 12. Dibujos y notas sobre cerámica griega.

Insisto en la necesidad de apreciar la dificultad y el esfuerzo que supone comprimir en poco espacio ideas, conceptos, teorías de hondo calado y de amplia repercusión en la Historia del Arte, porque es de justicia y porque ayuda a concentrarse en la lectura e interpretación del pensamiento de Blanco sobre cuestiones cruciales en materia de arte clásico. La dificultad y el mérito suben de tono, si se tiene en cuenta que esto supone hacer sitio, además, a la crítica de las fuentes y de las co-

pias, todo lo cual da al capítulo un peso específico tal, que es una de las razones para rendirse a la evidencia y a la impotencia de hacer hoy ese trabajo. Con sabiduría y sentido pedagógico Blanco organizó el suyo en secciones temáticas y cronológicas que, según da a entender la secuencia de epígrafes, se inician con una reflexión teórica muy útil a la que sigue el estudio de monumentos y obras del período de transición. Tras ellos adquieren entidad diferenciada dos temas, que son el templo de Zeus en Olympia y el escultor Mirón; por último se trata la pintura mayor y la cerámica, o sea, la pintura de vasos.

La reflexión teórica inicial es utilísima para que el lector, sobre todo si es estudiante, se imponga en los criterios a los que atienden los artistas de la primera época clásica o período severo, entre los cuales el interés por la observación de la realidad (lámina 13), hasta el punto de impregnar de realismo el retrato, en el sentido de búsqueda de parecido individual; o bien de interesarse por las expresiones de dolor, de alegría; o bien de plasmar los momentos sucesivos contenidos

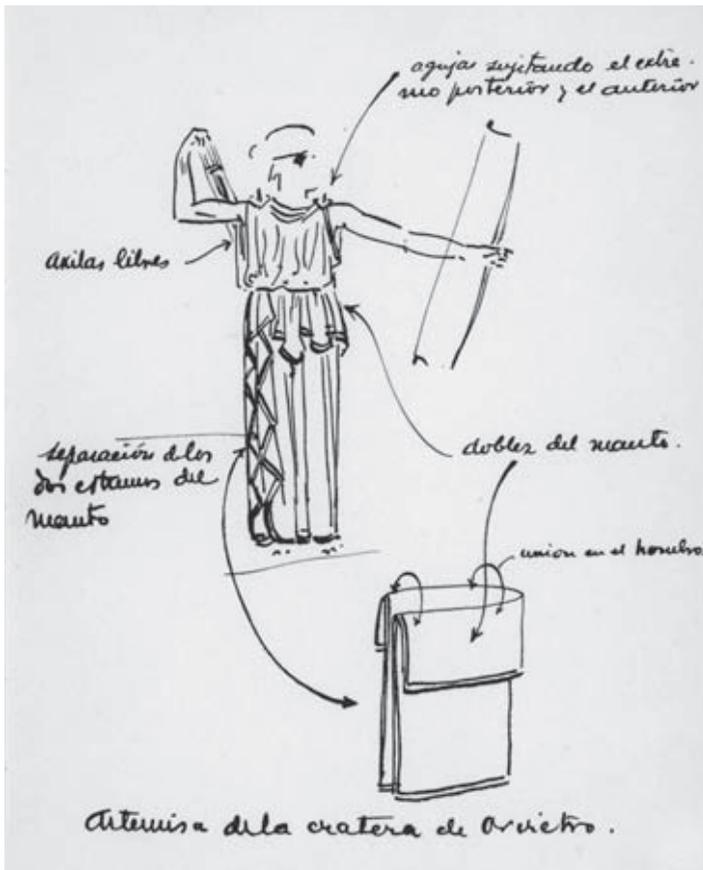


Lámina 13. Detalles explicativos sobre el peplo.

en el movimiento. La definición del estilo propio de este tiempo se hace en pocas palabras pero decisivas: solemnidad, severidad, simplicidad de líneas; del proceso durante el que se gesta se nos dice que comporta la desaparición de las llamadas diferencias regionales; los focos principales se sitúan en Atenas y en Argos. A partir de estos puntos, Blanco realiza digresiones bellamente expuestas, para ilustrar la situación que atraviesa el arte griego durante la etapa o período de transición, que inaugura el templo de Aphaia en Egina, una maravilla del orden dórico, bastante bien conservado y decorado con esculturas frontales soberbias, hoy en la Gliptoteca de Múnich. Es el momento de los grandes fundidores de bronce, felizmente conservados algunos, como el Auriga de Delfos y el Poseidón de Artemision; desaparecidos otros, aunque reproducidos por las numerosas copias romanas.

Al templo de Zeus en Olympia le otorga Blanco un epígrafe y un espacio particular (lámina 14). El tema lo merece pues simboliza la cúspide del primer arte clásico, del estilo severo. Encontramos nuevamente aquí páginas magistrales, en las que con pocas ideas se concreta uno de los problemas capitales del arte griego. Del templo en sí, se nos dice que fue obra del arquitecto Libón de Elis, creador de un sistema de proporciones propio, en el que queda plasmado el arquetipo del dórico. Frontones y metopas son analizados con toda la atención que merecen, en medio de cuya problemática arqueológica introduce Blanco a Píndaro, cantor por excelencia de Olympia, para lo cual hace constar la súplica de Pelops a Poseidón, cuya lectura espoleará el interés del lector por penetrar en el conocimiento de los mármoles soberbios de frontones y metopas (lámina 15). De ellos se pasa al gran escultor Mirón en otro epígrafe aislado. Para facilitar su estudio, Blanco compagina noticias de las fuentes y crítica de las copias, cuyo resultado es presentar las características que singularizan la personalidad artística de Mirón. Por lo pronto es un escultor más prolífico de lo que entonces era habitual; le interesa vivamente reproducir la realidad, pero se queda apegado en algunos aspectos a fórmulas tradicionales; no pone en el rostro expresividad emotiva, rasgo especialmente censurado por la crítica antigua. Sin embargo, hay que reconocerle su afán por indagar en la plasmación del movimiento, que no es «movimiento natural, sino que trata de reunir en una composición rítmica los instantes esenciales de la acción completa».⁹ El famoso *Discóbolo* ilustra claramente la situación, pues «sugiere el movimiento con más fuerza que una instantánea, y merced a ello la obra de arte adquiere una monumentalidad que la salva de las limitaciones del tiempo».¹⁰ El análisis detallado que hace Blanco de esta obra¹¹ desarrolla las ideas que recojo como muestra.

El capítulo prosigue con el que me atrevo a decir que es su auténtico protagonista: el gran pintor Polignoto. Ya en relación con los frontones del templo de Zeus en Olympia Blanco advierte que «el estilo y la composición deben mucho al arte del pintor Polignoto, que era la más genial y vigorosa personalidad de toda esta

⁹ P. 217.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Pp. 246 ss.

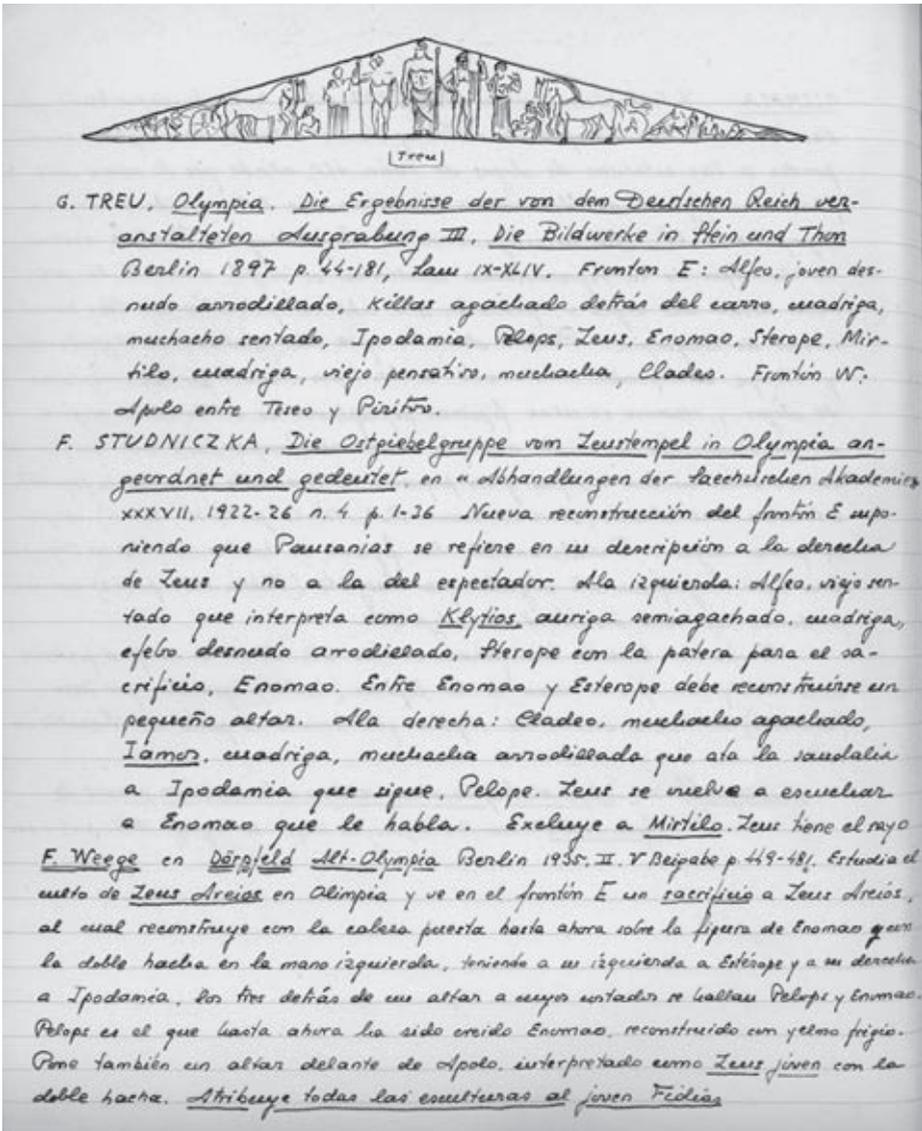


Lámina 14. Dibujo y notas sobre el frontón E del templo de Zeus en Olimpia.

época».¹² Ahora lo califica como «el genio que a todas luces inspiró el arte clásico inicial y dio a su estilo el aliento heroico que lo caracteriza»;¹³ estas palabras hacen lamentar especialmente la pérdida de la gran pintura griega, la *megalographía*, y,

¹² P. 244.

¹³ P. 249.

por supuesto, de la obra de Polignoto. Fuentes literarias y ecos en la pintura de vasos nos aproximan a ella, como recuerda Blanco. En las páginas dedicadas a este gran artista encontrará el lector explicaciones y descripciones acertadísimas de las que fueron sus obras más famosas; pero lo más relevante en ellas es la manera en que Blanco induce al lector a comprender su grandeza artística. De hecho, empieza por informar de que las obras de este maestro se admiraban en lugares privilegiados como la Stoa Poikile y la llamada pinacoteca de los Propíleos en Atenas, o bien la Leske de los Knidios en Delfos. Luego nos permite atisbar los pocos indicios a través de lo que se filtra la capacidad innovadora de Polignoto tanto a efectos compositivos como cromáticos. Nos informa también de la preferencia de aquél por la acción acabada y por escenas serenas, como parecen transmitir las descripciones literarias y la pintura de vasos. Y se llega así a la característica más trascendental en relación con el arte clásico inicial y por la repercusión sobre el de tiempos posteriores: la capacidad de definir a los personajes por las actitudes y aún más por el *ethos*:

Ese *ethos* consistía en una caracterización fuerte, y al propio tiempo ideal de las grandes figuras, algo que les prestaba una dignidad sobrehumana, un carácter heroico, semi-divino, el mismo que distingue a los personajes de Esquilo de los del drama de Eurípides. Ese *ethos* era según Aristóteles (Poet. 6), la virtud de Polignoto que no poseían otros grandes maestros posteriores, como Zeuxis, y eso es también lo que por contraste con todo lo que viene después distingue mejor que ninguna otra cualidad al arte de su tiempo.¹⁴

La grandeza del arte de Polignoto apenas si se puede adivinar en la pintura de vasos contemporánea, que se hace eco de aquélla. Aquí ocupan mención obligada y merecida el llamado Pintor de los Nióbides y su obra más conocida, la cratera de los Nióbides, cuya contemplación hace lamentar aún más la desaparición de la gran pintura. A la misma conclusión lleva el conocimiento de la serie de grandes pintores que conviven y compiten con Polignoto, creadores ellos también de obras que merecieron admiración y reconocimiento. El panorama pictórico de la época queda completado con tres pintores célebres: Mikón, Panainos y Onasias. El manual enseña algo tan importante para comprender el arte griego como es el dinamismo creativo, la rivalidad y la complementariedad existentes entre estos grandes artistas. Tal vez el ejemplo más conocido sea el *pathos* de Mikón frente al *ethos* de Polignoto, pues también las obras de aquél se exponían en la Stoa Poikile junto a las de éste. Toda esta información es preciosa para restituir en lo posible el ambiente artístico del momento; pero como mejor llega a sugerirlo Blanco es por medio de la alusión a la versatilidad de estos artistas, a su capacidad o habilidad para hacer frente con igual éxito a la pintura y a la escultura. De lo cual extrae un corolario lógico y de gran importancia para el arte griego clásico: por una parte, la homogeneidad, la cohesión estilística que permite reconocer una obra de este momento como exclusivamente perteneciente a él; por otra, la interconexión en-

¹⁴ P. 254.

tre las manifestaciones artísticas plásticas, a la que aluden la escultura, la pintura mayor y la pintura de vasos.

Con una ojeada a esta última especialmente referida al segundo cuarto del siglo V concluye el capítulo. Se rinde cuenta en ella de las principales novedades observadas en este período, relacionadas con la preferencia por determinadas formas de vasos y con la moda de los *lekythoi* de fondo blanco, llamados a ser una de las producciones áticas más afamadas. Siguiendo a Beazley, Blanco ofrece una sistematización de escuelas y tendencias artísticas predominantes en estos años, al tiempo que explica las causas que obligaron a la pintura a recluirse dentro de sus confines artesanales:

Desde mediados del siglo V la pintura mural y la escultura siguen unas rutas tan elevadas, que a la cerámica le faltan fuerzas para remontarse a tanta altura... Tal vez ningún fenómeno pueda ofrecer una muestra tan clara del nivel a que se elevaron la escultura y la pintura clásicas, como el hecho de que la maravillosa cerámica ática, tan mimada hasta entonces por grandes artistas, se viera postergada y condenada a descender a un nivel poco más digno que el de cualquiera otra de las artes menores.¹⁵

El capítulo octavo es prolongación natural del anterior, puesto que se centra en la segunda mitad del siglo V. Por esta razón, suprimidos los preliminares, Blanco va directamente al meollo de la cuestión y empieza a desgranar nombres de artistas y monumentos en los que se condensa el espíritu de la madurez clásica. El lector queda sobrecogido, porque cada uno de esos nombres resuena como un aldabonazo bajo la bóveda de plenitud del arte clásico. Y ahí lo extraordinario, porque Blanco conduce al lector por toda esa constelación de artistas y obras con tales orden y concierto, que le facilita grandemente la comprensión e incluso la retención de un arsenal repleto de ideas y conceptos fundamentales para aquilatar la enjundia del arte clásico. Conviene caer en la cuenta de que las reseñas bibliográficas de este capítulo y del anterior, complementarias, desvelan una situación similar a la advertida a propósito de la época arcaica, de la cerámica más concretamente, en el sentido de que la presencia que llega a tener allí el pensamiento de Beazley la tiene aquí el de Langlotz, cuyos trabajos sobre plástica y escultura conservan el valor de obras magistrales. En realidad lo mismo se puede decir de toda la bibliografía citada, a la que añadió Blanco en ediciones últimas del manual algunas obras aparecidas con posterioridad a la primera edición de 1957. En este sentido hay que advertir, además, que los temas incluidos en este capítulo han evolucionado a lo largo del medio siglo transcurrido, desde que Blanco los trató, y que ha sido así precisamente por la dedicación incesante de la investigación a temas tan esenciales. A la nueva situación me referiré más adelante, pero debe quedar claro que el fundamento recogido en el manual conserva plena vigencia.

Por lo que se refiere al contenido del capítulo, necesariamente extenso, es difícil de diseccionar, dificultad que debió encontrar el autor para articularlo a cau-

¹⁵ Pp. 259 ss.

sa de la riqueza y de la diversidad temática, así como de la importancia de cada uno de los temas. Conviene, por tanto, una lectura pausada, que permita avanzar con seguridad y al ritmo impuesto por el desarrollo de la secuencia temática. En la medida de lo que nos es dado juzgar, parece que sobre aquélla rige el criterio de individualizar a los grandes maestros, a los que lógicamente va concatenada su obra personal; a este criterio sigue el de intercalar el estudio de monumentos o eventos artísticos con los que dichos maestros tienen estrecha relación, aun cuando no exclusiva. A tenor de este procedimiento cobran protagonismo muy mercedamente Fidias y Policleto, pilares indiscutibles del arte griego clásico y artistas tan excelsos como para sobresalir claramente en medio de una pléyade de artistas extraordinarios, discípulos y continuadores de aquéllos en buena parte. Sin la menor exageración se puede decir que la eclosión artística que vive Grecia en esta época, en particular Atenas, carece de parangón en la Historia de la Cultura y que sólo el Renacimiento italiano, la Florencia medicea en particular, se asemeja a ella, porque la tuvo por modelo.

Dentro de esta primera sección del capítulo dedicada a los grandes maestros y a causa del peso de Fidias aparece el Parthenon, aunque la Acrópolis de Atenas en conjunto sea tratada más adelante; por razón análoga el estudio de Policleto es seguido por el Concurso de las Amazonas; la generación de escultores posterior a ambos recibe amplio tratamiento. Esta primera sección va seguida de una segunda dedicada a la arquitectura, en la que se estudian las manifestaciones espectaculares de la Acrópolis de Atenas y el templo de Apolo en Bassai. Por su parte, la arquitectura funeraria se ve representada por los dos monumentos más significativos de Asia Menor, el Heroon de Trysa y el Monumento de las Nereidas en Xanthos. Previamente ha sido intercalado un tema de carácter igualmente funerario pero escultórico: las estelas funerarias áticas, un género escultórico conocido desde época arcaica, que vive ahora un florecimiento extraordinario. La tercera y última sección se dedica a la pintura mayor y a la pintura de vasos.

La importancia de todo lo escrito en este capítulo dificulta la tentativa de resaltar aspectos que puedan resultar útiles al lector. A mi modo de ver, lo más sobresaliente es el tono mantenido en esas páginas para manifestar la «altura sublime» —por seguir la terminología de Blanco— de todo el arte clásico, sea cual fuere la manifestación sobre la que se pose el punto de mira. Ya en el capítulo anterior apuntaba esa idea, que fluye libremente en este otro. Así se constata al afrontar la figura de Fidias, un creador genial al que Blanco presenta envuelto en el contraste de luces y sombras con que nos lo devuelven las fuentes y la Arqueología. Aun así, es de rigor identificarlo con el cenit del arte clásico en atención a prerrogativas como una formación y conocimientos técnicos fabulosos no sólo en las técnicas escultóricas sino también en las de otras artes; a lo que añadía un sello suyo personal, en el que reúne «monumental grandeza», capacidad para compaginar «la naturalidad con el rigor solemne» y la espiritualidad imbuida a sus estatuas. Siguiendo a Langlotz, sintetiza Blanco las características del estilo peculiar de Fidias y las subraya, al tiempo que pasa revista a las creaciones más representativas de su obra personal. Respecto al Parthenon, lo mejor que hará el lector será leer despa-

cio el análisis minucioso realizado por Blanco y obtener así su propia valoración. Tan sólo cabe añadir que los avances logrados en este terreno por la investigación arqueológica, de los que más adelante daré noticia, enriquecen el panorama pergeñado en el manual, pero no lo modifican en lo que se puede considerar sustancial.

El otro gran artífice de la plenitud clásica es Policleto, al que Blanco presenta como gran broncista, «un maestro digno de codearse con el propio Fidias».¹⁶ Dueño también de un estilo muy personal, plasmó sus conocimientos y experiencias en un tratado, del que apenas se conservan breves fragmentos alusivos a su interés por el valor geométrico de las proporciones y por el principio de la *diarthrosis*, o sea, de la articulación de las partes. Todo lo cual plasmó en su famoso *Canon*, nombre que recibió tanto el tratado como la obra que mejor lo explicitaba, el célebre *Doriforo* reproducido por innumerables copias romanas. La personalidad artística de Policleto se nos muestra diversa de la de Fidias, poderosas ambas, de donde la huella que dejaron en el arte de su tiempo y en el de la posteridad. De esta realidad tan decisiva para la valoración del arte clásico da cuenta Blanco, al recorrer la pléyade de talentos continuadores de un arte que también supieron hacer evolucionar. Para dar idea de la importancia que la generación de maestros posterior a Fidias y Policleto adquiere en su tiempo, basta leer entre líneas alusiones sucintas pero claras a problemas como el origen del clasicismo, la aparición del llamado «estilo bello» o el retrato.

Los temas de arquitectura se concentran en los monumentos de la Acrópolis de Atenas, el templo de Apolo de Bassai y los monumentos funerarios de Asia Menor. En estas páginas se tratan asimismo problemas arqueológicos intrincados, escollos que el lector salva gracias a la precisión y al rigor científico con que se los ve tratados. En medio de ese panorama el mensaje plástico maravilloso de las estelas funerarias áticas viene a significar un remanso comprensible a simple vista y a base de pocas palabras:

Una vez introducido en Atenas, el relieve adquiere dimensiones mayores, y pretende reflejar primero el estilo y la sublime poesía del Partenón y, más tarde, los variados matices que le imprimen los discípulos de Fidias. El nivel de los mejores ejemplares es tan alto que sólo puede atribuirse a artistas de elevado rango.¹⁷

Con el estudio de la pintura se cierra el capítulo. Blanco plantea su análisis a modo de resumen de todo lo contenido en aquél, es decir, una fase marcada por la influencia fidíaca y otra acompañada a las novedades del «estilo bello». Aspecto del mayor interés es la faceta de Fidias pintor, desvaída pero perceptible a través de la pintura de vasos. Los paralelos establecidos entre los *lekythoi* de fondo blanco del Pintor de Aquiles o bien entre las escenas de gineceo del Pintor de Eretría con los paradigmas del Partenon esclarecen la situación en la medida en que resulta posible. Lo mismo ocurre con el Pintor de Meidías y las creaciones escul-

¹⁶ P. 284.

¹⁷ P. 315.

tóricas del «estilo bello». Pero es la pintura mayor la que pone punto final con sus tres principales representantes, acerca de los que Blanco dice:

Tres pintores de primera magnitud, Parrhasios, Apollodoros y Zeuxis, dieron a su arte tan vigoroso impulso, que puede afirmarse que con ellos nace la pintura en sentido moderno.¹⁸

Así ocurre, porque hasta ahora primaba la importancia concedida al dibujo, mientras que desde ahora prevalecerá la «trascendental innovación» del claroscuro, esto es, la pintura de sombras o *skiagraphia*, iniciada por Apollodoros de Atenas. Con la ayuda de la información transmitida por las fuentes escritas, la pintura de vasos y el material arqueológico precioso —como la pintura mural de las tumbas etruscas o la lastra marmórea pintada procedente de Herculano—, se reconstruye en parte el panorama pictórico de esta época. Pese a la fragilidad con que éste se configura, el análisis de Blanco permite saber que la pintura griega había entrado en un estadio evolutivo tan interesante como atractivo.

El capítulo noveno abarca todo el siglo IV, o sea, la llamada baja época clásica. Recibe en el manual el consabido tratamiento tripartito que cubre arquitectura, escultura y pintura. Es época de novedades y, como se pone de relieve desde el principio, no lo son tanto en el sentido de invenciones o creaciones aparecidas ahora sino más bien potenciadas o impulsadas al compás de los nuevos tiempos. La primera, de las que se ven subrayadas en el texto de Blanco, es la ampliación de la tipología de edificios promovida en ámbito público por el desarrollo urbanístico de las ciudades y de las actividades cívicas; el teatro de Epidauro, en cuanto prodigio del diseño por su sencillez, belleza y funcionalidad, queda en el texto de Blanco como ejemplo representativo. En el ámbito privado crece la costumbre de erigir tumbas monumentales. Aspecto interesante, documentado en el pasado, pero renovado ahora, es el ofrecido por artistas que aúnan la responsabilidad de la edificación y de la decoración escultórica, como hará Skopas en el templo de Atenea Alea en Tegea. Resalta Blanco con razón la novedad trascendental del protagonismo cedido por las ciudades griegas, por Atenas especialmente, a las ricas ciudades asiáticas en las que se erigen templos deslumbrantes: Priene, Éfeso, Sardes, Mileto son buenos ejemplos. Muy en la línea del nuevo gusto artístico está la proliferación de templos circulares, *tholoi*.

A todas estas novedades se suma otra orientativa de los nuevos derroteros artísticos, aunque no carece de precedentes. Se trata de los grandes proyectos monumentales abordados por equipos de artistas y artesanos. El que mejor ilustra la situación es el Mausoleo de Halicarnaso, destacado por Blanco por el hecho de ser una de las famosas Maravillas que conoció la Antigüedad. Arquitectos y escultores, los más renombrados del momento, superaron los precedentes conocidos, ya que «realizaron una creación que estaba llamada a eclipsarlos a todos y a impresionar la imaginación de los hombres con tanta fuerza como las mismas pirá-

¹⁸ P. 322.

mides de Egipto». ¹⁹ En el estudio arquitectónico y escultórico del Mausoleo encontramos una vez más el análisis pulcro y minucioso de Blanco basado en la agudeza de la observación y en los paralelos estilísticos.

En cuanto a la escultura, pergeña Blanco la nueva situación del mundo griego, desposeída Atenas del cetro de antaño, circunstancia que aprovechan otras escuelas para ganar terreno. Gradualmente Blanco nos introduce en el ambiente artístico de baja época clásica, para lo cual empieza por ocuparse de dos maestros que hacen de enlace con la época anterior, Kephisodotos *el Viejo* y Timotheos; y por tratar las estelas funerarias en progreso desde donde las dejamos en la segunda mitad del siglo V, capaces de sorprender con creaciones como la estela de Ilissós, grandiosa; la de Rhamnós, envuelta en magia; y la de Aristonauates, preludio del Helenismo. La sucesión de escultores y obras compilados por Blanco a continuación —Praxiteles, Skopas, Bryaxis, Leochares, Lisipo— es comparable al plantel de alta época clásica, presenta dificultades similares y es analizada con el mismo riguroso acierto. Piénsese que de aquí salen temas tan fundamentales como el desnudo femenino —la Afrodita Knidia de Praxiteles—, tema que la investigación posterior ha renovado, y el de las grandes creaciones lisípeas para Alejandro Magno. En la misma línea se ha de considerar el tema del retrato, cuya relevancia no pasa desapercibida dentro de lo que la crítica arqueológica había establecido por entonces. Y, en fin, una serie de obras escultóricas compiladas como epílogo del final de la baja época clásica en tránsito hacia el Helenismo.

La situación paradójica descrita para la pintura de esta época es real; se trata del momento más brillante y desconocido:

Es ésta la época en que los efectos del color juegan en el cuadro un papel tanto o más importante que el dibujo, de suerte que para las generaciones posteriores la pintura había alcanzado entonces su madurez: «At in Actione, Nicomacho, Protogene, Apelle, iam perfecta sunt omnia» (Plinio). ²⁰

La mención especial que Blanco otorga a Apeles es merecida y la aproximación a Rafael muy sugerente y en línea con los muchos conocimientos sobre pintura que Blanco poseía.

El último capítulo, el décimo, se consagra a las manifestaciones del arte helénico, sistematizadas conforme a la tripartición tradicional en arquitectura, escultura y pintura. Conocedor de las dificultades inherentes a la presentación en breve síntesis de cuestiones complejas y dispares, Blanco sale al paso de ellas y las explica a partir de las transformaciones, innovaciones y cambios experimentados entonces. Por esta vía nos muestra a la arquitectura especialmente afectada por problemas como la transformación de los órdenes y la escenografía del espacio, sin olvidar los de orden decorativo. La figura de Hermógenes, arquitecto y tratadista de renombre, por el que sentía gran estima el arquitecto y tratadista romano

¹⁹ P. 331.

²⁰ P. 370.

Vitruvio, cobra una relevancia considerable a causa de la importancia de sus principales obras y de la influencia que ejercieron en la posteridad. Las grandes ciudades helenísticas de Asia Menor, junto con Alejandría al norte de Egipto, son vistas por Blanco como lo que fueron, metrópolis que rivalizan por ostentar edificios innovadores y sorprendentes —palacios, templos, teatros, torres, faros—, que pueden ser además refinados y espectaculares, caso de algunos de los que Blanco individualiza, como el Bouleuterion de Mileto y Asklepieion de Kos.

En cuanto a la escultura, lo que nos ofrece este capítulo es una síntesis perfecta de la doctrina arqueológica de mediados del siglo pasado. Conforme a ella Blanco la ordena por corrientes y escuelas, de forma que empieza por tratar las creaciones consideradas herederas y descendientes de los últimos creadores de baja época clásica, en las que no obstante se descubre la evolución en el interés por nuevos esquemas compositivos y en la apertura a nuevos temas. Vienen a continuación las tres grandes escuelas escultóricas tradicionales, Pérgamo, Alejandría y Rodas, dueñas y señoras del que se ha dado en llamar barroco helenístico. Merecen atención los juicios expresados por Blanco sobre éste, a partir de la grandeza y el patetismo plasmados en los famosos relieves del gran altar de Pérgamo, hoy en Berlín:

Con este friso el arte helenístico penetra resueltamente en dominios de la expresión que los clásicos habían dejado intactos. Jamás se había visto cosa parecida en un concierto de figuras, algo comparable a la furia de los elementos desencadenados, a la violencia del mar sacudido por el huracán, al tumulto ensordecedor de una catástrofe cósmica.²¹

Con idéntico énfasis trata Blanco tanto los encantos del «rococó» alejandrino y las incursiones de los escultores de la escuela de Alejandría en el eclecticismo y en la alegoría, como los portentos técnicos y escultóricos de la escuela de Rodas. Dentro de esta última concede todo el protagonismo, que entonces se concedía, a obras como la *Nike* de Samotracia, el *Toro Farnesio* y el *Laoconte*, sometidas estas dos últimas en los últimos tiempos a vibrante polémica, que las ha trasladado a época romana. La corriente clasicista y el retrato son aspectos de los que Blanco da cuenta en síntesis cuidada, igualmente sometidos a revisión arqueológica con posterioridad.

En el panorama de la pintura helenística ofrecido por Blanco se encuentra resumido el estado de la cuestión tal como se conocía en la época. La reseña bibliográfica correspondiente da a entender que habían sido cribados los estudios más documentados e ilustrativos sobre el tema, basados fundamentalmente en la pintura pompeyana. Pero como bien dice Blanco, ni siquiera ésta llena el vacío dejado por la pérdida de los originales, a pesar de lo cual se trataba del recurso más fiable para aproximarse a lo que éstos debieron ser. Señala Blanco por este procedimiento características como la tendencia a representar cuadros grandes de tema mitológico o histórico, bien como corriente de inspiración clásica tradicional, bien como corriente de la moda rococó. Característico resulta también el interés

²¹ P. 386.

creciente por otros géneros pictóricos, en especial el paisaje; o bien por decorar paredes y pavimentos. Y poco más, pues el material arqueológico disponible no permitía llevar la indagación mucho más lejos. Como luego veremos, la situación ha evolucionado considerablemente gracias a hallazgos relevantes.

EL ARTE GRIEGO HOY

Al arte griego miramos hoy con ojos hechos a novedades cruciales, inductoras de ideas renovadas y consecuentemente forjadoras de una visión más próxima y propicia a recuperar la realidad histórica. Sorprenderá saber que en muchos casos las que han fomentado esta visión no son cuestiones totalmente nuevas ni surgidas de repente, sino emergidas de ese fondo profundo del conocimiento, donde todo está sedimentado en reposo, hasta que una sacudida —golpe de agudeza, idea innovadora— lo impulsa y lo posa en superficie. Se trata, por tanto, de preguntarse qué ha cambiado en el conocimiento del arte griego, para que se haya llegado a un enfoque más nítido y a una visión más amplia. Unos pocos fenómenos, que selecciono y en los que me voy a detener por significativos, orientarán la respuesta.

1. Fuentes y teoría del arte

Las fuentes literarias son y han sido siempre el punto de partida. A partir de compilaciones admirables como las de Johannes Overbeck y Salomon Reinach,²² la investigación ha proseguido su estudio desde diversos puntos de vista y conseguido avances. Me limitaré a citar como ejemplo la obra de Marion Muller-Dufeu publicada en 2002 y centrada en las fuentes referentes a la escultura.²³ Es un trabajo monumental en el que se reorganizan los testimonios reunidos por Overbeck, se articulan cronológicamente y se remozan desde el punto de vista epigráfico. En la obra hay, por tanto, como reconoce la autora, una puesta al día de la obra de Overbeck, gracias a la cual se expresa aún más el estudio de las fuentes y se aportan algunos aspectos nuevos al conocimiento de los artistas griegos.

En cuanto a obras que parten de las fuentes para avanzar por el terreno de la reflexión teórica sobre el arte griego, selecciono por significativa la de John Pollitt, *The ancient View of Greek Art*, publicada en 1974.²⁴ Como da a entender el subtítulo estamos ante un examen crítico de la terminología artística griega, sobre la que el autor apoya el armazón del pensamiento artístico de los antiguos griegos, o lo que es igual, explicita qué pensaban los griegos de su propio arte; todo ello en la medida que resulta posible hacerlo. No debe pasar por alto que este estudio de Pollitt venía precedido de otro no menos conocido, varias veces reeditado, so-

²² J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei der Griechen* (1868), 1971. A. Reinach, *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, 1921.

²³ M. Muller-Dufeu, *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, 2002.

²⁴ J. J. Pollitt, *The ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology*, 1974.

bre el arte clásico²⁵ y seguido de otro similar sobre arte helenístico.²⁶ En el primero Pollitt cubre el objetivo de indagar en la definición del fenómeno clásico y de juzgarlo desde la óptica griega por medio de las fuentes; en el segundo valora la irrupción de fenómenos como el elitismo, el cosmopolitismo o el neoclasicismo en el ambiente artístico del Helenismo. Planteamientos, pues, que han enriquecido y ampliado el marco del arte griego y que lo han acercado al arte de otras épocas, incluida la contemporánea.

En esta misma línea se manifiesta John Boardman, cuando denuncia «una visión totalmente distorsionada del verdadero significado del arte griego»,²⁷ que sólo el estudio fundamentado del mismo puede corregir. Como ya se ha visto, el manual de Boardman es un buen instrumento para ello; pero en el sentido que nos interesa ahora, hay que hacer hincapié en la síntesis expuesta en los dos últimos capítulos.²⁸ Por una parte, intenta Boardman superponer a la visión del lector la del hombre griego antiguo, contraste aleccionador que induce a reflexionar sobre lo mucho que desconocemos de la antigua Grecia y también sobre las posibilidades de descubrir mucho nuevo sobre ella a través del arte; por otra, hace el recorrido del legado artístico griego a lo largo y ancho de épocas y países, para demostrar lo poco impositivo que ha sido el arte griego en su andadura y lo hondo que ha calado la autenticidad de su mensaje. Se diría que, al abrir el enfoque a la realidad antigua —su propia realidad—, el arte griego se hace más próximo, accesible y comprensible. Es éste un paso de gran alcance, cuya importancia ha trascendido del ámbito estrictamente científico y arqueológico, hasta el punto de que se puede medir en el ámbito sociocultural e historicoartístico, puesto que bordea el espacio reservado en tiempo reciente a los medios de masas y a la Historia del Arte.²⁹ Desde un observatorio privilegiado Nikolaus Himmelmann reflexiona sobre la entrada del arte clásico en esa órbita y describe las peculiaridades de su trayectoria, que pasan por desproveer al arte clásico de su fanal protector idealizador y por exponerlo a los embates del consumo y de la propaganda. Comunicación y mensaje antiguos son sustituidos por sucedáneos de intereses nuevos, que desvirtúan el contenido artístico de la obra original.³⁰

De la importancia de esta línea de pensamiento e investigación emprendida por Himmelmann da idea la proliferación de trabajos orientados en dirección próxima o paralela, entre los cuales la serie contenida en la obra de conjunto *Die griechische Klassik*, aparecida con motivo de la exposición celebrada en el año 2002 en Berlín y en Bonn bajo el mismo título.³¹ Además de retomar algunas de las cuestiones suscitadas por Himmelmann, como por ejemplo la visión idealizada del

²⁵ Íd., *Art and Experience in Classical Greece*, 1972 (ed. esp., *Arte y experiencia en la Grecia Clásica*, 1984).

²⁶ Íd., *Art in the Hellenistic Age*, 1986 (ed. esp., *Arte helenístico*, 1989).

²⁷ J. Boardman, *El arte griego* (1991), 1997, 11 ss.

²⁸ *Ibid.* 258 ss. y 276 ss.

²⁹ J. A. Ramírez, *Medios de masas e Historia del Arte*, 1976.

³⁰ N. Himmelmann, *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, 1976.

³¹ W.-D. Heilmeyer (ed.), *Die griechische Klassik*, 2002, 685-773.

mundo moderno sobre el arte clásico y la negación simultánea de la misma, o bien las implicaciones políticas, el valor de los vaciados en yeso o la repetitividad de los modelos clásicos, se analizan temas tan de nuestro tiempo como la irrupción del mundo clásico en las artes escenográficas, con especial incidencia en la cinematografía. Con ser todo esto influyente y efectivo, cuando se plantea la cuestión del arte griego hoy, no parecen menos decisivos los foros de debate abiertos en aquella misma ocasión mediante la celebración de conferencias y coloquios, en los que la diversa temática planteada daba siempre acogida al arte griego. De este modo quedaron claramente de manifiesto la vitalidad del tema y la presencia de factores evolutivos o cambios en la perspectiva actual.

Si nos preguntamos por ellos, encontramos que dichos cambios pueden ser: *a)* aportados por la Arqueología, esto es, producidos como consecuencia de nuevos hallazgos o descubrimientos, que naturalmente ensanchan el horizonte, cambian planteamientos y modifican puntos de vista; *b)* aportados por la evolución de conocimientos, que obliga a mover cronologías o a modificar atribuciones de autorías, pongamos por caso; *c)* relacionados con tendencias o corrientes de la investigación, en las que intervienen influencias de otras ciencias, como la antropología, las ciencias sociales, las experiencias procesuales y experimentales, las nuevas tecnologías; *d)* provenientes de nuevos enfoques metodológicos, «a pesar de que no todos han demostrado ser válidos», en palabras de John Boardman.³²

Tras estos breves apuntes orientativos paso a exponer una selección de temas o cuestiones posteriores al manual de Blanco, necesarios para hablar de arte griego hoy.

2. Artesanos y artistas

Punto de partida es la consideración que merecieron los creadores y artífices figurativos griegos, cuestión que no es nueva, pues los investigadores le prestan atención desde comienzos del siglo XX, pero sí renovada. En el año 1954 la misión arqueológica alemana en Olympia excavó el taller de Fidias,³³ hito arqueológico que removió el estado de la cuestión y avivó el interés por el tema de artesanos y artistas. La posición alcanzada hasta entonces se puede resumir a grandes trazos en la idea de que en el mundo griego se tendría que hablar de artesanos y operarios más que de artistas en sentido moderno, puesto que se los tiene por conocedores y dominadores de unas habilidades y procedimientos técnicos o de una técnica; la conquista o el acercamiento a lo que en sentido moderno se entiende por artista, salvo excepciones, no se produce hasta época helenística, sin que tampoco entonces se lograra plenamente. Claro es que hubo grandes personalidades artísticas desde antes, pero el peso de la condición artesanal fue siempre considerable. No decae con posterioridad el interés por el binomio artesano-artista, antes por el contrario

³² J. Boardman, *El arte griego*, 1997, 9.

³³ H.-V. Herrmann, *Olympia. Heiligtum und Wettkampfstätte*, 1972, 152 ss. y n. 598. A. Mallwitz, *Olympia und seine Bauten*, 1972, 255 ss. y n. 108. W.-D. Heilmeyer, «Die Pheidias-Werkstatt in Olympia», *Die griechische Klassik*, 2002, 508 ss.

a él alude el título de una obra muy útil de Filippo Coarelli, en la que se recopilan estudios significativos sobre el tema hasta el año 1980.³⁴ En el estudio introductorio resalta Coarelli varias circunstancias dignas de ser mencionadas por importantes para una valoración actual. En primer lugar señala que la posición del artesano griego experimentó una evolución histórica a lo largo de siglos; en segundo lugar destaca con razón las dificultades para penetrar en el tema desde el punto de vista antiguo a causa de falta de equivalencia terminológica, o mejor, por inexistencia en griego de los términos básicos al respecto —trabajo, arte, artista—; lo que, en opinión de Coarelli, resta valor a las disquisiciones actuales; en tercer lugar señala que las diferencias categóricas entre artes mayores y menores, por ejemplo, son producto del pensamiento moderno, pero desconocidas en el antiguo.³⁵

Como resumen a partir de la aportación crítica de Coarelli y de los estudios reunidos tras ella, se puede decir que el estado actual de la cuestión configura una situación más articulada y rica en matices, que reconoce una posición artesanal extendida y generalizada, pero también admite otra más individualizada, más estimada, que es la que llegaron a alcanzar determinados artistas. En la renovación del estado de conocimientos hay que decir que han sido decisivas las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en talleres de escultura, de fundición, alfares, canteras, minas, así como la realización de análisis de materiales, porque han aportado datos fehacientes e información fidedigna sobre los procesos de elaboración y sobre los lugares de trabajo, lo cual, a su vez, ha repercutido a favor de un mejor conocimiento de las condiciones y la situación en que se encontraba la mano de obra.³⁶

3. Arquitectura

3.1. La edificación y su ornato. El espacio habitable

La arquitectura griega tiende a ser identificada con dos tipos arquitectónicos genuinamente griegos, el templo y el teatro. La investigación los ha cultivado especialmente, aunque nunca estuvo supeditada a ellos de manera exclusiva. Es una opción justificada a causa de la importancia extraordinaria que templos y teatros tuvieron en la Grecia antigua. Sin lugar a dudas, el exponente por antonomasia de la arquitectura griega es el templo y como tal debe ser valorado, pues bajo cualquiera de sus formas constituye un referente prioritario en la vida cotidiana, además de serlo en el plano técnico y artístico. La obra de conjunto de Gustav Gruben, *Die Tempel der Griechen*, aparecida en 1966, marca un hito en la inves-

³⁴ F. Coarelli, *Artisti e artigiani in Grecia*, 1980.

³⁵ *Ibid.*, XI ss., XVI ss. y XVII.

³⁶ Una valiosa puesta al día de todos estos avances relacionados con aspectos de la producción artística se encuentra en la sección «Die Basis der Klassik» dentro de la obra ya citada *Die Griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*, 2002, 439-523. Sobre procesos de elaboración y posibilidades ofrecidas por los diversos materiales cf. W.-D. Heilmeyer, «Kunst und material» en A. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker (eds.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, 2000, 129 ss., con amplia bibliografía sistematizada en 144 ss.

tigación, obra sometida a revisión y ampliación por el autor años después.³⁷ El paso del tiempo no ha impedido que esta monografía se mantenga como corpus de un tipo arquitectónico bien definido y analizado desde sus precedentes hasta sus manifestaciones postreras, sistematizadas todas ellas por regiones y ordenadas por cronología. Conviene resaltar que no se trata de un criterio simplemente organizativo, sino pensado para incidir sobre cuestiones de origen e idiosincrasia de los órdenes, de relaciones entre metrópolis y colonias, de progresión monumental; unido todo ello a la observación y al análisis de medidas, cálculos, diseño y, en fin, cuantos aspectos técnicos y constructivos hacen del templo griego un modelo arquitectónico singular y bellísimo. Se trata, pues, de un trabajo de síntesis muy cualificado, difícil por ello de superar, aun cuando para casos o aspectos específicos la investigación prosiga su avance.

Algo parecido ocurre con el teatro, al que en tiempos más recientes han dedicado una indagación renovadora total Paola Ciancio Rosetto y Giuseppina Pisani Sartorio, fruto de la cual es la obra magna *Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentato*.³⁸ Toda la problemática concerniente a los teatros griegos se encuentra compendiada tanto en los aspectos de modelos y diseños como de construcción y ornamentación, además de los funcionales. Pues bien, del dinamismo de la investigación dan idea la revisión y puesta al día actuales expuestas en síntesis por Hans Peter Isler a partir del tipo representado por el teatro de Dionisos en Atenas.³⁹ El análisis pormenorizado de este modelo teatral permite la reflexión sobre el significado y función del teatro desde época clásica en adelante, así como también sobre la influencia del tipo ateniense en teatros posteriores. Al mismo tiempo demuestra la impronta transformadora que estos proyectos arquitectónicos magnos y espectaculares dejan en la imagen de la ciudad, santuario o área en que se ubique.⁴⁰

Estos dos casos tan representativos dentro de la arquitectura griega ponen sobre aviso de los avances constatables en la investigación durante la segunda mitad del siglo XX y, más concretamente, a partir de sus últimas décadas. La magnitud del cambio se aprecia mejor al sopesar las líneas de trabajo por las que actualmente avanza la investigación sobre arquitectura griega, resumidas en el epígrafe que encabeza este apartado. Se da a entender así un enfoque orientado a resaltar la importancia concedida por los arquitectos griegos al proceso constructivo, al diseño, a los materiales, a los recursos técnicos y, en fin, a cuantos aspectos coexisten con los órdenes, los tipos arquitectónicos, las formas monumentales. En atención a este mismo criterio se insiste en la conjunción de la faceta ornamental y la constructiva, hermanadas ambas en la estructura arquitectónica. Se sitúa todo ello en el marco espacial que se habita, es decir, en la ciudad y dentro de ella ha ganado terreno el

³⁷ G. Gruben, *Die Tempel der Griechen* (1966), 1976.

³⁸ P. Ciancio Rosetto, G. Pisani Sartorio (eds.), *Teatri greci e romani alle origini del linguaggio rappresentato I*, 1994.

³⁹ H. P. Isler, «Das Dionysos-Theater in Athen», en *Die griechische Klassik*, 2002, 533 ss.

⁴⁰ Cf. *ibid.* 540 ss.

conocimiento de la casa. Son cambios y avances en los que hay que detenerse por su papel relevante en la imagen de la ciudad y en la visión actual del arte griego.

3.2. Construcción y edificación

La investigación sobre edificios, métodos, sistemas y materiales constructivos mantiene la curva ascendente. Basta pensar en la proliferación de proyectos de esta índole tanto en la Grecia continental como en Asia Menor y en la Magna Grecia, y constatar los resultados obtenidos para reconocer una situación nueva a efectos monumentales y a efectos de conocimiento técnico desde la óptica griega antigua. Para empezar se ha avanzado en indagar y conocer a los arquitectos griegos antiguos mediante el estudio exhaustivo de las fuentes literarias, arqueológicas y monumentales. Así se ha conseguido avanzar en el conocimiento de sus diseños, cálculos, proyectos, hasta aproximarse a la que diríamos hoy su praxis profesional, incluida la vertiente social de relación con comitentes, encargos, pagos, etc.⁴¹ Esta renovación de planteamientos y resultados ha transformado la visión actual de la arquitectura griega y, lo que es más importante, ha fundamentado las vías metodológicas y de actuación científica sobre las que se ha cimentado dicha renovación. En este punto se pueden citar como aportaciones primordiales al nuevo estado de la cuestión la puesta al día llevada a cabo por Gustav Gruben⁴² y la perspectiva, plena de sugerencias, abierta por Wolfram Hoepfner y Arno Kose.⁴³ Sin ser las únicas, son fundamentales para conocer la evolución artística de la arquitectura griega entre las épocas clásica y helenística, pues hacen ver tanto la importancia del proceso constructivo como el traslado del peso desde la esfera sacra hasta la profana, esto es, de templos y santuarios a edificios públicos y civiles. Muy significativo es el protagonismo que adquiere el teatro, tipo arquitectónico bien definido y conocido, que junto con academias, bibliotecas, edificios de carácter cultural, supone retos nuevos y búsqueda de soluciones, gracias a los cuales la arquitectura alcanzó gran desarrollo. Sirvan de ejemplo los estudios sobre las bibliotecas reunidos por W. Hoepfner en una monografía en la que no sólo se realiza el análisis de diversas manifestaciones de este tipo arquitectónico, sino que se resalta además su valor como modelo para tiempos posteriores.⁴⁴

Cambios y avances se perfilan también claramente desde la vertiente ornamental de la arquitectura gracias al paso dado por la investigación a favor de la conjunción de piezas y elementos de la decoración escultórica en su contexto arquitectónico original, como postula Ian Jenkins.⁴⁵ Habida cuenta de que es mucho

⁴¹ Cf. J. J. Coulton, *Greek Architect at Work. Problems of Structure and Design*, 1977.

⁴² G. Gruben, «Klassische Bauforschung», en A. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker (eds.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, 2000, 251 ss.

⁴³ W. Hoepfner, A. Kose, «Bauordnung und Weltwunder», en *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*, 2002, 399 ss.

⁴⁴ W. Hoepfner (ed.), *Antike Bibliotheken*, 2002.

⁴⁵ I. Jenkins, *Greek Architecture and its Sculpture*, 2006. Cf. también D. Buitron-Oliver (ed.), *The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome*, 1997.

lo que aquí se ha trabajado y avanzado, concentraremos la mirada en dos proyectos estelares, ejemplos paradigmáticos, Olympia y el Parthenon.

El simposio internacional celebrado en Berlín en el año 2002, con motivo de la conmemoración del 125.º aniversario de las excavaciones del Instituto Arqueológico Alemán en Olympia, ofreció una revisión y puesta al día de viejos y nuevos temas y problemas de la arqueología de Olympia.⁴⁶ En relación con el tema que tratamos adquiere especial significado la decoración frontonal del templo de Zeus, analizada precisamente desde el punto de vista de la posición de las esculturas en el frontón. Es tema largamente debatido en la literatura arqueológica,⁴⁷ retomado en aquella ocasión por Ismene Trianti y replanteado a partir de un estudio técnico minucioso de orificios de sujeción, huellas de barras y grapas, puntos de anclaje, así como del estadio en basto del mármol en las zonas de las esculturas, que quedaban ocultas.⁴⁸ La nueva propuesta resultante de ese estudio del procedimiento y medios de fijación de las esculturas al fondo del frontón y al plano de la cornisa ha dado paso a la nueva propuesta expositiva y museográfica, que hoy se ve en el Museo de Olympia,⁴⁹ correctora de la anterior. No ha sido, sin embargo, la última palabra ya que la investigación mantiene abierto el debate y la opción de volver a alternativas previamente desechadas.⁵⁰ A decir verdad, las discrepancias son explicables, pues existen problemas arqueológicos, que no siempre admiten solución convincente ni unánime. En este sentido, hay que decir que, si se juzga desde un punto de vista historicoartístico e iconológico, la propuesta más fundamentada para un aspecto problemático y complejo — como el del grupo central del frontón oriental del templo de Zeus en Olympia, por citar sólo uno muy representativo— es la de Helmut Kyrieleis;⁵¹ hasta el momento es la interpretación más consistente y argumentada.

En cuanto al proyecto *Parthenon* es inseparable de otro igualmente grandioso concerniente a la Acrópolis de Atenas. La bibliografía generada y los resultados dados a conocer en los últimos años son tan extensos, que ante la eventualidad de que la información se vuelva abrumadora e inabarcable, ha sido evacuada en parte a medios electrónicos, a través de los que resulta más accesible. Puesto que aquí nos interesa esta nueva manera de contemplar por igual la faceta edificatoria y la ornamental, resaltaré las principales novedades habidas en tiempos recientes, sin perjuicio de incidir más adelante en otras. Para ello hay que remontarse al con-

⁴⁶ H. Kyrieleis (ed.), *Olympia 1875-2000. 125 Jahre deutsche Ausgrabungen*, 2002.

⁴⁷ Resumen en H. Kyrieleis, «Zeus and Pelops in the East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia», en Buitron-Oliver (ed.), óp. cit. 13 ss. y nn. 1, 4. Cf. además la reseña bibliográfica de Younger, Rehak, infra n. 50.

⁴⁸ I. Trianti, «Neue technische Beobachtungen an den Skulpturen des Zeustempels von Olympia», en Kyrieleis (ed.), óp. cit. 281 ss.

⁴⁹ *Ibid.* fig. 1.16.

⁵⁰ Cf. J. G. Younger, P. Rehak, «Technical Observations on the Sculptures from the Temple of Zeus at Olympia», *Hesperia* 78, 2009, 41 ss. Para los cambios en el grupo central del frontón oriental cf. especialmente 84 ss., fig. 41.

⁵¹ Kyrieleis, loc. cit.

greso internacional sobre el Parthenon celebrado en Basilea en 1982 bajo la dirección de Ernst Berger, no sólo por las aportaciones reveladoras que hubo en él con la consiguiente renovación del estado de conocimientos, sino porque allí se abrió paso la exigencia de renovar también la metodología de trabajo, en el sentido de orientar ésta hacia criterios interrelacionados, que sin perder la propia especificidad coadyuvaran a la visión de síntesis del edificio en su conjunto.⁵² Un paso más supuso el proyecto *Der Parthenon in Basel*, empresa científica de gran envergadura coordinada asimismo por E. Berger, cuyo máximo objetivo era reunir toda la documentación plástica existente sobre el Parthenon en vaciados en yeso y en una maqueta.⁵³ La importancia de esta serie de aportaciones se puede medir por lo mucho que han contribuido a hacer del Parthenon una obra de arte más comprensible y cercana a lo que fue en su día, un reto con el que la investigación reciente está comprometida.

Dos líneas de indagación cultivadas larga e intensamente por tradición en la Arqueología Clásica se han mostrado con el tiempo particularmente fructíferas e incisivas en relación con el Parthenon y así se manifiesta hasta hoy; una es la puramente arquitectónica en sus diversas facetas, representada por los estudios del arquitecto Manolis Korres; otra, la relacionada con la ornamentación escultórica, representada por los estudios de los arqueólogos Giorgos Despinis y Alexander Mandis. La confluencia de ambas líneas en el estadio actual de conocimientos sobre el Parthenon significa un avance de amplia proyección científica, acerca de la que hay que resaltar el mérito de haber sido lograda a base de observaciones meticulosas, pacientes y de un grado de conocimientos sorprendente del edificio y del material arqueológico relacionable. El proceso de estudio de M. Korres arranca desde la extracción de los bloques de mármol en la cantera, pasa por las circunstancias del traslado hasta la Acrópolis de Atenas y finaliza con la ubicación en el Parthenon. Como es fácil comprender, el trabajo atiende a un amplio espectro de factores que incluyen los pasos previos a la construcción y los concernientes a ésta hasta detalles como los procedimientos seguidos para la juntura de bloques.⁵⁴ El aspecto artístico o monumental se sustenta en la larga tradición de estudios sobre el Parthenon, enriquecida y renovada con observaciones sobre los arquitectos, cuestiones de proyecto y diseño, tipología, elementos formales y la serie de refinamientos o correcciones ópticas, que tanta celebridad han dado mercedamente al Parthenon. La visión así ofrecida es más nítida, más brillante y más exacta.⁵⁵

⁵² E. Berger (ed.), *Parthenon-Kongress Basel* (1982), 1984. Apartado bibliográfico especial en el vol. II, 459 ss.

⁵³ E. Berger, *Der Parthenon in Basel. Dokumentation zu den Metopen*, 1986; E. Berger y M. Gisler-Huwiler, *Der Parthenon in Basel. Dokumentation zum Fries*, 1996.

⁵⁴ M. Korres, *From Pentelicon to the Parthenon*, 1999. Íd., *The Stones of the Parthenon*, 2000.

⁵⁵ Íd., «Die Klassische Architektur und der Parthenon», en *Die griechische Klassik*, 2002, 364 ss. En este trabajo se encuentran referencias complementarias de gran valor y utilidad sobre otros edificios de la Acrópolis de Atenas. Cf. además íd., «Richtplatten: Akribie, Harmonie und Kanon», *ibíd.* 384 ss.

Si pasamos ahora a considerar la cuestión de la ornamentación escultórica del Parthenon, enmarcada en su contexto arquitectónico originario, hay que empezar por decir que ha producido una literatura científica cuantiosa, a la que es obligado remitir a quienes quieran ahondar en el estudio de estos problemas. Conforme a nuestro propósito, me limitaré a señalar cuáles son y en qué consisten las novedades, que en este campo de la ornamentación escultórica permiten llegar a una nueva realidad del Parthenon. Afecta ésta a las tres grandes series escultóricas que lo adornan, esto es, metopas del friso dórico, friso jónico en torno al muro de la cella y frontones. Conviene advertir que dichas novedades se reducen a veces a fragmentos que vuelven a encontrar su contexto originario, información aparentemente escueta pero preciosa para ganar integridad arqueológica y valor artístico. Efectivamente, las mismas obras de conjunto citadas más arriba en relación con las cuestiones arquitectónicas informan de los procesos habidos en la investigación de las series escultóricas. A ellas se pueden añadir dos estudios más recientes, uno de Ian Jenkins sobre el friso jónico⁵⁶ y otro de Peter Cornelis Bol sobre la plástica del Parthenon en conjunto.⁵⁷ Como aportaciones singulares, por lo que tienen de interpretación especialmente sugerente, hay que destacar las de G. Despinis y A. Mandis, grandes conocedores de los materiales escultóricos del Parthenon.⁵⁸ Cuando se trata de mostrar la fuerza creativa, innovadora y transformadora, que le es inherente, hay que pararse en última instancia ante los frontones, porque esas cualidades están plasmadas en todo el edificio —planta, alzado, estructura, elementos formales—, pero era importante exteriorizarlas, concentrarlas en un golpe de vista, y no hay mejores puntos focales que los frontones, en cuanto cúspides de las fachadas. El acoplamiento entre estructura edificada y ornamento en el caso de los frontones del Parthenon ofrece información explícita sobre la transformación y evolución del arte griego durante el siglo V, en plena época clásica. La indagación de años llevada a cabo por Giorgos Despinis, concerniente sobre todo al frontón oriental, ha evidenciado cómo el atrevimiento técnico y las soluciones vanguardistas son el motor de la innovación artística. Mérito de Despinis es haberlo demostrado con recursos tales como las huellas de barras, agarres, grapas, plintos, dejadas por las esculturas en la base del frontón y con los fragmentos marmóreos exhumados de los almacenes del Museo Nacional de Atenas. Las investigaciones de Despinis se dieron a conocer en el año 1982 en una publicación de importancia capital, cuyo título le imprime el carácter emblemático del objeto de estudio mismo. Especialmente digna de ser resaltada es la hipótesis planteada por Despinis, para reconstruir la sección central, perdida, del frontón oriental, punto neurálgico de todo el programa iconográfico del Parthenon, pues en ella se

⁵⁶ I. Jenkins, *The Parthenon Frieze*, 1994.

⁵⁷ P. C. Bol, «Die Skulpturen des Parthenons», íd. (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*, 2004, 159 ss.

⁵⁸ G. Despinis, *Parthenoneia*, 1982. Íd., «Neue Fragmente von Parthenonskulpturen und Bemerkungen zur Rekonstruktion des Parthenon-Ostgiebels», en E. Berger (ed.), *Parthenon-Kongress Basel I*, 1984, 293 ss., láms. 36-46. A. Mandis, «Die Bauplastik des Parthenon», *Die griechische Klassik*, 2002, 364 ss.

representaba la escena del nacimiento de Atenea, a la que seguía, expandida por las alas del frontón, la conmoción producida por este acontecimiento en el Olimpo. Fórmulas compositivas nuevas —que empiezan por romper el principio tradicional de axialidad simétrica y que siguen por dotar a las figuras y a los grupos de movimientos y actitudes anticonvencionales, que desafían y superan los esquemas imperantes hasta entonces— dan a la composición valor paradigmático dentro del arte griego.

3.3. Ciudad y casa

Un factor determinante en la nueva manera de mirar al arte griego es la renovación de la imagen de la ciudad y, dentro de sus elementos configuradores, la de la casa. Precisamente sobre este tema el lector español dispone desde hace tiempo de otro manual modélico, *Urbanística de las grandes ciudades del mundo antiguo*, de Antonio García y Bellido, recientemente reeditado por el CSIC.⁵⁹ Guiado por la sabiduría de García y Bellido, el lector emprendía el recorrido por las urbes antiguas y obtenía una impresión de partes o elementos yuxtapuestos, agregados unos tras otros, conforme a lo que la Arqueología había logrado reconocer y salvar. El paso de los años y la reorientación dada por la investigación posterior a los estudios sobre urbanismo han hecho notar su efecto y de resaltarlo se ha encargado Manuel Bendala en el excelente estudio preliminar que acompaña a la última edición.⁶⁰ Las reflexiones vertidas en él trasladan el problema a una nueva dimensión, la actual, regida por conceptos, ideas y planteamientos nuevos, caracterizados por el afán de llegar a una visión de conjunto, unitaria pero múltiple, de la realidad urbana en el mundo antiguo. La imbricación con el entorno, el contexto del paisaje, la relación con el territorio circundante introducida hasta el corazón de la ciudad por medio del viario son algunos de los factores ineludibles en la obtención del producto urbano, sin olvidar otros no menos decisivos resumidos por Manuel Bendala:

Destaquemos, por último, una de las vertientes más enriquecedoras y atractivas de los estudios urbanísticos en los últimos años, que, conectada con una corriente clásica de los estudios arqueológicos, aprovecha con nueva intensidad la capacidad de sugestión urbanística, y sus concreciones formales y arquitectónicas, para los análisis antropológicos, sociológicos, ideológicos y políticos. No es otra cosa que explotar con todas sus enormes posibilidades la comentada íntima conexión de la ciudad y su personalidad colectiva con el paisaje antrópico que genera. La «arquitectonización» de la ciudad, como se explicaba más arriba, dio por resultado el hecho extraordinario de hacer de la arquitectura y la urbanística la más directa y contundente expresión de la personalidad de la ciudad, depositaria de lo que puede entenderse por el «alma de la ciudad».⁶¹

⁵⁹ A. García y Bellido, *Urbanística de las grandes ciudades del mundo antiguo*. Estudio preliminar de M. Bendala (1966), 2009.

⁶⁰ M. Bendala, «Estudio preliminar», en A. García y Bellido, *óp. cit.*, 15 ss.

⁶¹ *Ibid.* 42 ss.

Sirvan estas palabras para situarnos ante la nueva perspectiva, desde la que la investigación actual contempla la ciudad antigua.

Enfoquemos de cerca la ciudad griega y empezaremos por advertir un matiz terminológico interesante y significativo, en virtud del cual se habla directa y específicamente de investigación o estudio de la ciudad. Objeto de estudio es, pues, la configuración física de la ciudad y la vida en ella a través de la información y de los testimonios arqueológicos conservados. El espectro de factores intervinientes en el concepto actual o en la definición de la ciudad se ha ampliado, de ahí que no se contemplen los aspectos monumentales exclusiva o preferentemente, sino el conjunto integrado por modelos, organización espacial, diseño, funciones, elementos monumentales. Sobre ello ha llamado la atención un gran especialista en el tema, Dieter Mertens, en un trabajo muy valioso, que es tanto una puesta al día de las iniciativas científicas que más han impulsado el cambio del conocimiento de la ciudad antigua, como un muestrario de las perspectivas a las que se muestra abierta la investigación. En el sentido que antes señalaba Manuel Bendala habla Mertens de los diversos parámetros que interaccionan en el conocimiento total de la ciudad.⁶² Bajo este prisma observa los fenómenos más candentes en el proceso de formación de la imagen de las ciudades griegas, lo que equivale a traer a primer plano las del sur de Italia y Sicilia. El punto de inflexión se reconoce en la cuestión de tipificación y desarrollo de los modelos coloniales en ciudades como Metaponto o Megara Hyblaea.⁶³ Parcelación del terreno, líneas viales sucintas y definición de áreas para ágora, casas y santuario son las constantes principales; a partir de ahí la monumentalización progresiva trae nuevos elementos como *estoas*, *prytaneion* y otros edificios de representación. Como bien señala D. Mertens, «la nueva consciencia de los efectos estéticos y representativos de la tridimensionalidad en las principales estructuras monumentales conduce en el siglo V a las primeras concepciones de complejos urbanos entendidos en su carácter escenográfico y su percepción en perspectiva».⁶⁴ En relación con nuestro tema del arte griego hoy es importante la observación de tres planos, que conviven, marcan y aglutinan la identidad y la imagen de la ciudad: el plano sagrado o religioso, el de la administración y el de representación. Ésta es la base sobre la que se sustenta la *polis* en el siglo V y la que asume el desarrollo del siglo IV y los cambios del siglo III, momento de regeneración urbana profunda. Fluye así en opinión de Mertens una «estética de la ciudad»,⁶⁵ definida a partir de época clásica con el concurso del gran Hippodamos de Mileto y evolutiva, pero siempre reconocible en los parámetros típicos de las sucesivas etapas históricas y culturales. Tanto si se reflexiona sobre esa estética desde el punto de vista antiguo como desde el actual —el del arte

⁶² D. Mertens, «Archäologische Stadtforschung», en A. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker (eds.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, 2000, 229 ss.

⁶³ *Ibid.* 231 ss. *Id.*, «La formación del espacio en las ciudades coloniales», en J. Carruesco (ed.), *Topos-Chôra. L'espai a Grècia I: perspectives interdisciplinàries*, 2010, 67 ss.

⁶⁴ *Ibid.* 72.

⁶⁵ *Ibid.* 239 ss.

griego hoy—, es conmovedora y aleccionadora la impresión de claridad, de sencillez, de economía y de sentido práctico y funcional, que producen los espacios urbanos griegos. Incluso la apuesta evidente por belleza y monumentalidad se nos muestra siempre sujeta a límites, respetuosa con la naturaleza, impregnada de sacralidad. Esto es lo que permite mirar la ciudad griega como espejo de unos valores ejemplares a nivel artístico, cultural y cívico, cuya oposición radical con los de nuestras ciudades es innecesario pregonar.

De todos es conocido que el elemento que define *per se* a la ciudad griega es el ágora, el espacio de convocatoria por excelencia. Como tal ha tenido una larga trayectoria, puesto que es punto de partida y base para el principal elemento regulador urbano, la plaza. En principio ágora es y significa mercado, plaza pública, por tanto, lugar de reunión o asamblea por extensión, en el sentido que recoge y desarrolla nuestro concepto de plaza mayor, como ya puso de manifiesto Antonio Bonet. La investigación reciente ha retomado el tema del ágora para representarlo renovado, actualizado en cuanto a conocimiento de su función, apariencia y evolución, labor en la que se ha distinguido Wolfram Hoepfner. Sus estudios sobre la construcción de la polis y dentro de ella sobre el ágora suponen una revisión conceptual importante, gracias a la cual se ha avanzado en el conocimiento de las formas de vida y de la apariencia de la ciudad griega.⁶⁶ Respecto al ágora, los estudios de Hoepfner ofrecen una visión panorámica en diversas perspectivas, entre las cuales la propiamente arquitectónica y monumental, así como la transformación del ágora al compás de la evolución de la ciudad. Interés especial adquiere el punto de vista que contempla el ágora como contenedor o lugar de concentración y acogida de los monumentos más significativos, como ya se dijo a propósito de la ciudad; es ahí donde confluyen los símbolos institucionales, los más emblemáticos y referenciales para cada comunidad urbana.⁶⁷ Son bastantes las ágoras que desde Oriente a Occidente ofrecen la posibilidad de recuperar la imagen del antiguo corazón de la ciudad, aunque la mejor conocida y la más impresionante es el ágora de Atenas, en cuyo espacio testimonia actividad la Arqueología desde época prehistórica hasta comienzos de época medieval. Sobre la información riquísima proveniente de largas excavaciones, dadas a conocer por John Camp,⁶⁸ la investigación reciente presenta la trayectoria griega propiamente dicha, esto es, entre época arcaica y helenística, como un proceso aglutinante, incrementado progresivamente, de elementos identificativos de la ciudad. Templos, santuarios, altares, pórticos, edificios civiles de administración y representación bordean y constriñen el espacio de la plaza, pero también lo potencian como lugar de encuentro, como núcleo regulador de calles, circulación e infraestructuras y, sobre todo, como símbolo de la convivencia ciudadana.

La gran desconocida de la ciudad griega antigua, la casa, ha empezado a dejar de serlo, un cambio con gran repercusión para el arte griego hoy. La actividad

⁶⁶ W. Hoepfner, G. Zimmer (eds.), *Die griechische polis. Architektur und Politik*, 1993.

⁶⁷ W. Hoepfner, L. Lehmann (eds.), *Die griechische Agora*, 2003.

⁶⁸ J. Camp, *The Athenian Agora*, 1986.

constructiva de carácter privado y doméstico remonta en el mundo griego a tiempos remotos. La información arqueológica se muestra desigual pero ya en época geométrica tiene base suficiente como para que Heinrich Drerup llevara a cabo una sistematización tan meritoria como válida en 1969.⁶⁹ Entre las observaciones relevantes de Drerup destaca la forma ambivalente de lugar de habitación y lugar de culto, de modo que sólo algunos elementos adicionales permiten esclarecer la función.⁷⁰ En principio, tipología de plantas —esquinas rectas o curvas— y materiales de construcción se caracterizan por su sencillez, lo que no impide que haya una organización ordenada del espacio y un rápido enriquecimiento estructural.⁷¹ Como es lógico pensar, estas casas incipientes carecen de relevancia artística, pero es importante reconocer que en ellas está ya el germen de los principios que regirán la arquitectura doméstica griega, entre los cuales la sobriedad, la funcionalidad práctica y la disposición asociativa generadora de asentamientos urbanos. Características constatadas en todo el ámbito del Egeo, que con el tiempo evolucionarán hacia el esquema entitativo de la casa en la Grecia madre y en las colonias.

La nueva situación en el conocimiento de ésta se ha visto beneficiada por el aumento de excavaciones tanto en ciudades griegas como suritálicas y minorasiáticas, lo que ha permitido contrastar opiniones, datos e información. Fundamental en el establecimiento de un nuevo orden de ideas ha sido la labor desarrollada sistemáticamente entre los años setenta-noventa del pasado siglo desde el Architektur-Referat del Instituto Arqueológico Alemán de Berlín por Wolfram Hoepfner y Ludwig Schwandner, responsables del proyecto de investigación *Wohnen in der klassischen Polis*. Ya las contribuciones reunidas en el primer volumen de la correspondiente serie bibliográfica dejaban clara la necesidad de mirar en todas direcciones, para lograr una visión nueva, directa, concreta, real y funcional del fenómeno habitacional desde los aspectos más sencillos a los más complejos.⁷² Sorprendentes por la alta definición de los resultados son los conocimientos que hoy se tienen sobre las casas de Delos, Kassope, Olinto, Priene, por citar sólo ciudades representativas en este campo de estudio. A partir de ellas ha sido posible configurar el modelo tanto de la casa-unidad como del módulo o bloque —manzana, *insula*— formado por un determinado número de unidades. Se sabe que son casas parceladas, adosadas, tipificadas y organizadas en zonas y en estancias diferenciadas, bien articuladas y distribuidas. Las restituciones ofrecidas por Hoepfner y Schwandner⁷³ demuestran que la orientación juega un papel determinante a efectos de iluminación y temperatura y que la distribución del espacio obedece a una jerarquía social impositiva. Así, el *oikos* o espacio principal y el *andron* o espacio masculino reservado al simposio se ubican en la zona, digamos, social y noble de la planta baja; *gynaikonotis* o espacio femenino y *thalamos* o dormitorio

⁶⁹ H. Drerup, *Griechische Baukunst in geometrischer Zeit*, 1969.

⁷⁰ *Ibid.* 127 ss.

⁷¹ *Ibid.* 77 ss. y 106 ss.

⁷² W. Hoepfner, E.-L. Schwandner, *Haus und Stadt in klassischen Griechenland* (1986), 1994.

⁷³ *Ibid.*, 1986, 42 ss.

en la planta superior; algunas casas ricas tuvieron incluso una tercera planta. El patio es el elemento regulador central y existen espacios de higiene —cuarto de baño, *toilette*— y cocina.⁷⁴ Dos puntualizaciones necesarias son, en primer lugar, la evolución del tipo de casas desde una más modesta y reducida en época arcaica hasta la de época helenística, que es cuando realmente se gana amplitud y lujo, aunque ya en época clásica el desarrollo es notable. En segundo lugar, es objeto de debate la aplicación del principio de igualdad a las casas, conforme al ideal de la democracia; así lo propugna Mertens, tras haberlo constatado en ciudades suritálicas,⁷⁵ lo que no impide que otros investigadores, entre los cuales Hoepfner, admitan peculiaridades individuales acrecentadas a partir de baja época clásica y helenística.⁷⁶ Ni que decir tiene que el conocimiento que se tiene de la casa carece de un apoyo tan firme en el plano historicoartístico, y aún más en el de la historia del gusto, como el mobiliario y los objetos de decoración; se conocen algunos por hallazgos arqueológicos o bien por representaciones en la pintura de vasos, que han de tomarse como datos indicativos, pero no como cuadro de conjunto.

A completar el panorama de los espacios habitacionales con referencia al plano de la representación oficial vienen los *basileia*, residencias o palacios de los reyes helenísticos sorprendentes en su espaciosidad y refinamiento, además de puntos de referencia potentes en la imagen de la ciudad. En ellos se encuentra diversificada la zona residencial y la oficial o de representación y se incluyen edificios anexos asimismo representativos, como por ejemplo, el teatro de corte. Los estudios de Hoepfner sobre los *basileia* han sido esclarecedores para avanzar en el conocimiento de un modelo de arquitectura regia o palacial con gran repercusión teórica en edificaciones similares de épocas posteriores.⁷⁷

La gama de elementos configuradores de la estética de la ciudad se ve enriquecida con otros participativos en ella, a lo que sólo hago mención, para no alargarme. Se trata de elementos tan vitales como calles, fuentes, infraestructuras e incluso jardines, los cuales sabemos hoy determinantes a efectos ambientales y sociales. Todos ellos son imprescindibles a la hora de valorar la apariencia de la ciudad y de definir su función, además de ejercer un peso considerable sobre la idea que hoy nos podemos hacer de las formas de vida tanto en la ciudad como en la casa. En relación con los temas ambientales, merece la pena recordar el interés de la investigación por temas de novedad, como por ejemplo la luz, siempre condicionante para la arquitectura e importante en el plano artístico.⁷⁸

⁷⁴ *Ibid.* 56 ss.

⁷⁵ Mertens, *óp. cit.*, 232 ss. y 241.

⁷⁶ W. Hoepfner, A. Kose, «Wohnkultur am Beispiel Priene», en *Die griechische Klassik*, 2002, 411 ss.

⁷⁷ W. Hoepfner, «Palast der makedonischen Könige in Aigai (heute Vergina)», *ibid.* 423 ss. y 429, referencia bibliográfica que incluye el trabajo capital de Hoepfner, «Zum Typus der Basileia und der königlichen Andrones», en *íd.*, G. Brands (ed.), *Basileia. Die Paläste der hellenistischen Könige*, 1996.

⁷⁸ Cf. las contribuciones reunidas al respecto por W.-D. Heilmeyer, W. Hoepfner, *Licht und Architektur*, 1990.

No cabe cerrar estas consideraciones sobre la configuración física de la ciudad sin aludir a otro fenómeno dinámico y de plena actualidad, que es el de la ciudad en obras, es decir, el ente urbano en estado de construcción y transformación. El proceso transcurrido en el paso de potencia a acto, cuando la ciudad afronta su propio devenir evolutivo, generaba en la Antigüedad avatares equivalentes a los de cualquier otra época. Sobre todo las transformaciones de envergadura, contempladas en perspectiva histórica, permiten comprender todo lo que se movía en torno a aquellos grandes proyectos estelares o incluso en torno a otros más modestos, respecto a planteamientos, preparativos, ejecución, plazos, sin olvidar el gasto y el control ejercido sobre él. El simposio internacional celebrado en Berlín en 2001 bajo la dirección de Walter Trillmich y con el título representativo *Die Stadt als Grossbaustelle*,⁷⁹ puso claramente de manifiesto la importancia de la indagación de este fenómeno, puesto que revela un proceso evolutivo, cuyo conocimiento pone a la ciudad en su dimensión real; pues, efectivamente, contribuye a conocer mejor su biografía y su trayectoria, gracias a lo que también se la saca tanto de la categoría abstracta de ente ideal como de la de ruina pintoresca. Las experiencias analizadas allí sobre ciudades del ámbito griego y de su inmediata periferia resultaron especialmente ilustrativas.⁸⁰

4. Escultura

Planteamientos y tratamientos

La escultura griega ha ejercido de columna vertebral en la Arqueología Clásica y en buena medida lo ha sido también para el arte griego. Como campo de especialización goza de tradición y solidez acreditadas, diversificados sus intereses en múltiples líneas de investigación. El peso de la tradición actúa sobre este saber científico, abierto y receptivo también a nuevas formas de pensamiento, a la renovación de planteamientos y a la formulación de preguntas y cuestiones nuevas. Merece la pena pergeñar el cuadro de novedades aunque sólo sea de manera sucinta, y observar su incidencia sobre una visión actualizada del arte griego.

1. Punto de partida es la reflexión teórica y el debate crítico originados en ámbitos científicos de alta cualificación, posteriormente trasladados a obras de conjunto, que han quedado como hitos bibliográficos de referencia obligada. Es el caso de la revisión y de las aportaciones que se hicieron a la plástica griega de épocas arcaica y clásica en 1985, tanto porque se dio a conocer material arqueológico nuevo y de gran importancia, como porque se discutieron y precisaron conceptos y aspectos determinantes para el conocimiento de la escultura griega en las épocas dichas;⁸¹ para época helenística hay que contar con la obra de conjunto

⁷⁹ *Die Stadt als Grossbaustelle. Von der Antike bis zur Neuzeit*, 2003.

⁸⁰ *Ibid.* 24-73.

⁸¹ H. Kyrieleis (ed.), *Archaische und klassische griechische Plastik*, 1985.

de John Pollitt sobre arte helenístico,⁸² que en materia de escultura aporta algunas novedades respecto a la monografía fundamental, muy anterior, de Margaret Bieber;⁸³ y hay que contar también con las contribuciones dispersas presentadas al XIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica celebrado en Berlín en 1988,⁸⁴ renovadoras en aspectos puntuales de algunos temas concretos. Esta serie de trabajos sirvieron para poner de manifiesto la necesidad de acoplar la escultura griega a las nuevas exigencias de la investigación y de hacerlo con criterio cohesivo, con la debida sistematización por especies o géneros escultóricos y con articulación por periodos cronológicos. Tomó así cuerpo un proyecto tan ambicioso como bien planificado, que bajo el título general *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst* dirigió Peter Cornelis Bol.⁸⁵ Seccionada la obra por épocas en tres grandes monografías, el título es claro y preciso, así como es significativo el empeño por puntualizar el planteamiento en cuanto histórico-cronológico y el contenido en cuanto actividad artística-plástica y escultórica. Consecuencia de todo ello ha sido la cristalización de un nuevo corpus de doctrina en la materia considerablemente ampliado, profundamente renovado y exhaustivamente documentado, en el que los problemas medulares de la escultura griega —formas, estilos, evolución cronológica, función, contenido, maestros— se abordan desde su vertiente más real, verídica y auténtica. De esta forma se obtiene un valioso equilibrio entre cuestiones relacionadas con la esencia y las peculiaridades específicas del proceso creativo y cuestiones relacionadas con el significado, función e interpretación de las esculturas. Al progreso y a la evolución del estado de conocimientos contribuye, tanto como la serie de estudios compilados, el estudio, mejor que aparato, bibliográfico, no sólo por ofrecer una documentación exhaustiva, sino porque al hacerlo de manera individualizada para cada una de las esculturas reproducidas en imágenes fotográficas, presenta en instantáneas la historia de la investigación. A la que, además, se añade un elenco bibliográfico general.

a) En los planteamientos concernientes al estudio de la escultura ha predominado como línea prioritaria la indagación en torno a los grandes maestros, línea que ha estado siempre jalonada por obras fundamentales de la literatura arqueológica. Sobre la dificultad implícita en el intento de dar una impresión general acerca de esta parcela de la investigación ha dado noticia recientemente P. C. Bol⁸⁶ y ha concretado las causas, entre las cuales la cortedad de las noticias textuales, los problemas tradicionales en la crítica de las copias y las interpretaciones discrepantes a veces de los estudiosos. Así queda de manifiesto al tratar de los maestros por antonomasia de época clásica, Fidias y Policeto, a los que la metodología actual

⁸² J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, 1986.

⁸³ M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1951), 1961.

⁸⁴ *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für klassische Archäologie* (1988), 1990.

⁸⁵ P. C. Bol (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Die frühgriechische Plastik*, 2002. II. *Klassische Plastik*, 2004. III. *Hellenistische Plastik*, 2007.

⁸⁶ P. C. Bol, «Meisterfragen» en id., *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II*, 2004, 23 ss.

afronta con criterio renovado, con puntos de apoyo más firmes y, en consecuencia, con resultados más sólidos y seguros.⁸⁷ En atención a razones tan fundadas, el cometido que me propongo llevar a cabo ahora se limita a informar al lector de aquellos pasos nuevos dados en materia de escultura con repercusión sobre la idea actual del arte griego.

A partir de los años setenta de la pasada centuria se produjo la entrada en una dinámica más interactiva, en la que ganaba peso la consideración de factores relacionados con el proceso de elaboración de las esculturas, clase de mármol, huellas de herramientas y, en general, indicios o datos alusivos a la ejecución del trabajo en el taller. En este sentido se pueden considerar modélicas las indagaciones de Giorgos Despinis en torno a los fragmentos marmóreos de una estatua femenina de formato colosal, por él identificados como pertenecientes a la *Némesis* de Rhamnunte, por lo que aportaron a la recuperación de un original célebre del escultor Agorákritos, discípulo de Fidias, y por la rigurosidad que añadieron a la analítica comparativa de las copias romanas.⁸⁸ Mármol y formato colosal son un binomio determinante en la obra de Despinis, desde el que ha abierto una línea de investigación de gran potencial científico, los *acrolitos*, a los que luego se hará referencia. También los estudios dedicados al escultor Phymachos avivaron el interés por este maestro ateniense, uno de los más influyentes del helenismo en Pérgamo,⁸⁹ así como los reservados a Policeto daban nuevos bríos a la indagación incesante sobre el gran maestro argivo y sobre su obra. La gran monografía aparecida en 1990 con motivo de la exposición celebrada en Fráncfort⁹⁰ revisa y renueva de manera sistemática todos los aspectos concernientes a la vida y obra de Policeto, a la inserción en su época. La personalidad artística del escultor y fundidor pasa a ser definida como suma de todo cuanto hay en su trayectoria de gran maestro de la Grecia clásica y es aportación principal el nuevo enfoque dado a los planteamientos teóricos y prácticos que sustentan su obra, contrastados con procedimientos actuales de cálculo y mediciones canónicas, recursos artesanales, actividades de taller. Todo lo cual pasa por el tamiz riguroso de un análisis estilístico, que reverbera en el influjo ejercido por la obra de Policeto durante la Antigüedad. Del dinamismo y de la intensidad imbuidos a la investigación sobre este representante eximio de los valores artísticos clásicos da idea el hecho de que sea el único maestro que aparece nominalmente incluido en la obra de conjunto reciente sobre la Grecia clásica.⁹¹

Dentro de la misma línea y por la misma vía de simultanear la aparición de una gran monografía con una exposición magna sobre un artista afamado entran las obras de conjunto sobre dos maestros célebres del siglo IV, Lisipo y Praxiteles. Ambas obras parecen ser respuesta al interés suscitado por los maestros de alta

⁸⁷ Íd., «Die grossen Meister», *ibíd.* 123 ss.

⁸⁸ G. Despinis, *Symboli sti Meleti tou ergou tou Agorakritou*, 1971.

⁸⁹ B. Andreae (ed.), *Phymachos-Probleme*, 1990.

⁹⁰ Polyklet. *Der Bildhauer der griechischen Klassik*, 1990.

⁹¹ A. Borbein, «Polyklet», *Die griechische Klassik*, 2002, 354 ss. Cf. bibliografía 360.

época clásica o de la plenitud clásica, con lo cual se cubre un arco cronológico amplio y se tiene la posibilidad de reincidir con nuevos elementos de juicio en el análisis de trayectorias artísticas dispares, pero decisivas en la evolución de la escultura griega. Contraponer concretamente las de Policleteo y Lisipo equivale a contraponer dos paradigmas, a sabiendas de la admiración que éste profesaba por la obra de aquél. En la historia de la investigación la serie de trabajos que versan sobre Lisipo es larga, de ahí que las nuevas contribuciones reunidas por Paolo Moreno y dadas a conocer como resultado de un proyecto laborioso centrado en la indagación de la obra y del arte de Lisipo sean de gran interés.⁹² En efecto, frente a la consumación clásica del problema del *kouros*, representada por Policleteo, Lisipo es la superación a causa de una capacidad innovadora extraordinaria, que para nada ignoraba la tradición. En consecuencia, la idea que de él se tiene como último eslabón en la cadena de los grandes clásicos se ve confirmada y fortalecida. En la misma dinámica ha entrado Praxiteles tras la exposición y obra-catálogo que le ha consagrado un grupo de estudiosos bajo la dirección de Alain Pasquier y Jean-Luc Martinez.⁹³ Las contribuciones reunidas en dicha obra aportan, por un lado, una revisión de las hipótesis elaboradas en los últimos años, lo que lleva a la depuración de algunas propuestas por insuficientes; por otro lado, consolidan algunas propuestas renovadoras y enriquecedoras para el conocimiento de la obra de Praxiteles y de la corriente artística ática que él representa. Es el artista singular, pero también evolutivo, interesado no sólo en composiciones atrevidas, actitudes gráciles y modelado perfeccionista de la superficie del mármol, sino también en novedades como sugerir marcos escénicos a las esculturas por medio de aditamentos.⁹⁴ En relación con el tema del arte griego hoy, tal vez el aspecto más interesante sea la policromía de las esculturas de mármol y la relación de Praxiteles con el pintor Nikias,⁹⁵ por mostrar una vertiente estética del arte griego de máxima actualidad, que nos ocupará de nuevo.

b) Estas breves referencias bastan para sugerir la evolución natural que ha seguido el estudio de la escultura griega en los últimos tiempos, aún más evidente si se atiende específicamente a géneros escultóricos. De ellos es quizás el retrato el que mejor lo manifiesta tanto por la proliferación de estudios relevantes que se le han dedicado como a consecuencia de ellos por las muchas novedades que se han introducido. La principal es sin duda el terreno ganado en cuanto a definición de este fenómeno artístico desde la óptica griega antigua y desde la de sus creadores. El debate y la crítica han sido intensos y exigentes, siguen abiertos y aportan gran rigor a las nuevas hipótesis elaboradas. Resumen de todo lo cual es un estado de la cuestión renovado y expectante ante cuestiones cruciales aún pendientes de

⁹² P. Moreno (ed.), *Lisippo. L'arte e la fortuna*, 1995.

⁹³ A. Pasquier, J.-L. Martinez, *Praxitèles*, 2007.

⁹⁴ Cf. A. Pasquier, «L'art de Praxitèles», *ibíd.* 416 ss.

⁹⁵ Ph. Jockey, «Praxitèles et Nicias, le debat sur la polychromie de la statuaire antique», *ibíd.*

solución. Es, pues, tesitura compleja esbozar un panorama compendiado, por lo que resulta práctico seguir la línea de claridad marcada por Ralf Krumeich en un estudio de síntesis centrado en época clásica, pero esclarecedor del panorama de conjunto en líneas generales.⁹⁶ El trabajo de Krumeich pone al día las cuestiones tradicionales conocidas e incide en otras actuales candentes, formales unas —formato, material—, de fondo otras —motivos, carácter público, privado, colectivo—, apoyadas todas en una documentación bibliográfica amplia y sistematizada. El trabajo anexiona una selección de muestras estelares de la retratística de época clásica, aclaratoria por sí sola de los fundamentos que hoy regulan la investigación en este campo. Prueba del dinamismo existente en él es el hecho de que en poco tiempo se haya dado un paso más en el sentido de aportaciones analíticas en los planos tipológico y estilístico para todo el arco cronológico que abarca el fenómeno artístico del retrato en el mundo griego. La etapa crucial de su nacimiento, que es el momento en que se apuesta por un mayor realismo en la representación durante el período severo, es indagada de forma muy completa y detenida por Cornelis Bol, hasta el punto de ofrecer un cuadro claro y ordenado de la situación. Es un trabajo de especial mérito por la envergadura y por la diversidad de problemas que surgieron entonces, casuística que excede los límites que aquí se le pueden dedicar. A modo de resumen bastará decir que el arte griego hubo de asumir retos, en los que se veían incluidos problemas como el de la carga simbólica y el parecido, sistema figurativo y modelos, signos de realismo e idealización, por citar sólo algunos de los más conocidos y representativos.⁹⁷ Como demuestra Bol, el desarrollo y la evolución del retrato a lo largo del siglo V muestran las reacciones y los recursos activados por los artistas para encauzar toda esa serie de alternativas, para asumirlas y desbrozarlas paulatinamente. De hecho, la revisión de obras maestras del retrato de época clásica permite constatarlo paso a paso, con especial referencia a aquellos aspectos que fueron determinantes en la configuración del retrato en la época, tales como implicaciones políticas, la contraposición tan esencial de lo general y de lo particular, de lo ideal y de lo individual. En definitiva, temas esenciales para dejar sentado hoy qué es el retrato para los griegos de época clásica.

A un proceso similar somete Christiane Vorster el retrato de baja época clásica y de época helenística. Respecto al siglo IV introduce con acierto el tema de las llamadas estatuas icónicas o estatuas-retrato y su problemática específica, en la que destaca el grado de importancia concedida a la veracidad de la representación, en el sentido de estricto parecido, menor de lo que hoy se puede pensar. Más impositiva o más exigente resulta la adscripción a un esquema determinado, en el que se `hagan presentes las normas y características susceptibles de ser entendidas e interpretadas por el espectador antiguo.⁹⁸ El recorrido que sigue en su estudio

⁹⁶ R. Krumeich, «Porträts und Historienbilder der klassischen Zeit», *Die griechische Klassik*, 2002, 209 ss.

⁹⁷ C. Bol, «Die Porträts des strengen Stils und der Hochklassik», en P. C. Bol (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II*, 2004, 67 ss.

⁹⁸ C. Vorster, «Die Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr.», *ibíd.* 383 ss.

C. Vorster muestra el apego a dichos esquemas pero también la disposición a aceptar innovaciones, entre las que adquiere especial resonancia la representación-retrato femenina. En todo ello se han de ver indicios de la proximidad al Helenismo, el auge del retrato griego, el período sobre el que existe más información y, por tanto, en el que tradicionalmente más ha reparado la investigación. La aportación del trabajo de C. Vorster consiste en haber sintetizado los fundamentos a partir de los que se genera una tradición iconográfica de nuevo cuño genuinamente griega y helenística. Piénsese en la cristalización del tipo de retrato del poderoso o bien en las nuevas categorías de retrato realista e individual, que tanto interesaron e influyeron en el ambiente del helenismo romano.⁹⁹ Al final de la trayectoria señala C. Vorster algo de gran importancia para el juicio que hoy nos podemos formar del arte griego, y es la consideración del retrato como expresión de valores a través de fórmulas que van desde el *pathos* exaltado hasta la combinación estridente de una cabeza extremadamente realista con un cuerpo atlético idealizante. El trabajo de C. Vorster ha venido además a corregir o, al menos, a matizar algunas propuestas identificativas necesitadas de revisión.¹⁰⁰

c) Algo similar acontece con el relieve, género escultórico cuyas diversas clases han sido sometidas a una intensa revisión. La intensidad del debate, que de hecho prosigue, produce aportaciones continuas, que requieren tiempo, para sedimentar y asimilar las novedades. En líneas generales provienen éstas de dos vertientes principales, relacionadas una con cuestiones de interpretación y significado y otra con cuestiones de función y proyección de la imagen. Ante la imposibilidad de comprimir cuestiones como éstas de gran alcance, cuya exposición requiere más espacio del que ahora se le puede dedicar, remito a obras de conjunto como las tantas veces citadas *Die griechische Klassik* o *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*. En ellas se encuentran estudios aclaratorios y renovadores del panorama en los últimos años, que ofrecen además la utilidad de registros bibliográficos exhaustivos.

d) Toda esta serie de aportaciones representativas del estímulo renovador que ha revitalizado en los últimos tiempos el arte griego viene aquí en virtud de su alto valor testimonial a nivel científico. Sin embargo, si se penetra en un plano puramente teórico y conceptual —fenomenológico se podría decir—, lo que más ha influido en la orientación o sesgo actual del arte griego ha sido el pensamiento, la visión que de él ha ofrecido Nikolaus Himmelmann. Para fundamentar este juicio no es indispensable aducir este o aquel trabajo, o tal o cual aportación, cosa difícil, por otra parte, a causa de la vastedad de la obra de Himmelmann, tan inmensa que en cualquier dirección que se mire, dentro de la escultura y de la plástica griega, se lo encuentra; más bien hay que basarse en una trayectoria científica

⁹⁹ C. Vorster, «Die Plastik des späters Hellenismus-Porträts und rundplastische Gruppen», en P. C. Bol, *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III*, 2007, 273 ss.

¹⁰⁰ *Ibíd.* 280 ss.

rectilínea y clara en la que se fusionan una formación enraizada en la tradición winckelmanniana, a la que por cierto ha enjuiciado con lucidez crítica,¹⁰¹ y una independencia de criterio al margen de corrientes o tendencias. Por esa vía ha construido Himmelmann un sistema de pensamiento que aplica al arte griego con absoluta coherencia, apoyado en un método rigurosísimo, cuyo principal recurso es la manera de inquirir, de radiografiar la realidad inherente a las creaciones y objetos artísticos griegos.¹⁰²

Comprobar todo esto es fácil gracias a un libro curioso, que es la edición inglesa de una serie de trabajos escogidos de Nikolaus Himmelmann. El título, que le han dado los responsables de la edición, habla por sí solo: *Reading Greek Art*.¹⁰³ Efectivamente, asomarse a él es constatar cómo desvela Himmelmann el potencial comunicativo de la obra de arte, de cualquier objeto o creación artística, sea cual sea el rango cualitativo; y es constatarlo a nivel doble, es decir, en la conexión del objeto con el observador antiguo y en la reflexión del observador moderno mediatizada por el hecho de que el mensaje antiguo no sea siempre categóricamente claro. El contenido de los trabajos en cuestión es un muestrario de problemas cruciales del arte griego y de soluciones originales para entenderlos y resolverlos; así, por ejemplo, el paso de abstracción a naturalismo; el papel del espacio en el carácter de una escena o de un contexto escénico; los mecanismos de la narrativa y del lenguaje figurativo; el valor de movimiento, ritmo y contenido en cuanto factores expresivos en la estructura de la estatua clásica, son algunos de los más candentes. Naturalmente las referencias son continuas a las cuestiones que articulan el pensamiento de Himmelmann, ampliamente desarrolladas en su obra, tales como desnudo ideal, realismo, religiosidad intrínseca en la función del objeto artístico, hermenéutica del estilo, entre otras. El mejor resumen de lo que proporciona la lectura sugerida en el título del libro antes citado son las palabras del editor, William Childs: «El resultado es una nueva perspectiva sobre cómo funciona el arte griego, sobre cómo podemos aproximarnos a cualquier objeto griego».¹⁰⁴

No debe terminar este comentario sin aludir al valor didáctico del pensamiento y de la obra de Himmelmann. Sus trabajos han tenido amplio eco e influencia en el conocimiento y en la comprensión del mundo griego analizado y visto a través del prisma de su producción artística. No menos importante es la capacidad de penetrar en la interioridad del objeto, de analizarlo, para remontarse luego al plano de los fenómenos culturales en general. Por último, hay que señalar como meritoria la utilización de una terminología exacta, que se ha generalizado y que en sentido didáctico va unida a la fluidez de conceptos, a las ideas originales que

¹⁰¹ N. Himmelmann, *Winckelmanns Hermeneutik*, 1971.

¹⁰² Cf. íd., «Klassische Archäologie. Kritische Anmerkungen zur Methode», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts (JdI)* 115, 2000.

¹⁰³ *Reading Greek Art. Essays by Nikolaus Himmelmann. Selected by Hugo Meyer. Edited by William Childs*, 1998.

¹⁰⁴ W. Childs, «Introduction», íbid. 3 ss.

abren líneas y producen brotes nuevos. A partir de antiguas digresiones simples o complejas es frecuente que Himmelmann deje caer una interpretación nueva, natural y mesurada. Esencial para el arte griego hoy.

2. El proceso de elaboración y el tratamiento dado a los materiales escultóricos solían ser objetivo complementario en el estudio de la escultura, pero el desarrollo e incremento de las posibilidades técnicas y científicas de adentrarse en su análisis han derivado hacia una especialización claramente individualizada. Ya Rudolf Wittkower, en su recorrido histórico por los procesos y principios escultóricos de toda época, hacía notar que el conocimiento de los métodos de trabajo técnicos es inseparable del de los procesos mentales vinculados a aquéllos,¹⁰⁵ y así lo documentaba para la Antigüedad con referencia exclusiva a la piedra o más concretamente al mármol. Otros nombres y trabajos señeros, sobradamente conocidos, se podrían citar a lo largo de la historia de la investigación, pero el interés por centrarnos en tiempos recientes lleva a decir que es mérito de Wolf-Dieter Heilmeyer haber elevado el estudio de estos temas a la máxima categoría científica. Las líneas generales de su posicionamiento teórico están resumidas en un trabajo en el que pasa revista y actualiza una serie de cuestiones básicas que van desde los distintos materiales utilizados en el mundo griego y sus respectivas posibilidades, hasta las técnicas predominantes, los estadios de la producción, la producción por unidad y en serie, etc.¹⁰⁶ Puntos considerados fundamentales por la información que pueden aportar al conocimiento del proceso de trabajo y al tratamiento dado al material son: *a)* talleres, canteras y en general contextos originales de los que extraer datos e indicios materiales sobre el proceso creativo;¹⁰⁷ *b)* peculiaridad de cada material, que, en consecuencia, requiere tratamiento específico;¹⁰⁸ *c)* importancia de las técnicas de acabado, pátina, colorido de las superficies, tanto por el efecto diverso causado sobre cada material, como por la repercusión a nivel estético.¹⁰⁹ Todos estos puntos y aspectos son susceptibles hoy día de ser sometidos a análisis muy exactos y sofisticados, gracias a procesos experimentales que proporcionan información acerca del método de trabajo utilizado en la Antigüedad o, si se prefiere, acerca del tratamiento manual o manipulación del material escultórico. Sin duda es un avance importante, pero, como advierte Heilmeyer, queda abierta la interrogante de si todo ese proceso descriptivo ofrece también la posibilidad de estimar de manera nueva la calidad artística.¹¹⁰ Por el momento la investigación busca respuesta en los ambientes o contextos reales, físicos, de los que salieron las producciones y objetos artísticos, tales como talleres,

¹⁰⁵ R. Wittkower, *Sculpture. Processes and Principles*, 1977 (ed. esp., *La escultura: procesos y principios*, 1980, 13 ss.).

¹⁰⁶ W.-D. Heilmeyer, «Kunst und Material», en A. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker (eds.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, 2000, 129 ss. Amplia bibliografía sistematizada en pp. 144 ss.

¹⁰⁷ *Ibíd.* 138 ss.

¹⁰⁸ *Ibíd.* 130 ss.

¹⁰⁹ *Ibíd.* 138.

¹¹⁰ *Ibíd.* 144.

fundiciones, alfarerías, hornos, puestos de montaje. Por esta vía se han logrado resultados tan llamativos como los que han permitido conocer y reconstruir el taller de fundición de Fidias en la vertiente sur de la Acrópolis, del que en opinión de Georg Zimmer salió probablemente la Atenea Promachos;¹¹¹ o bien los ya mencionados a propósito del taller del mismo Fidias en Olympia, reexaminados por Heilmeyer y esclarecedores para el conocimiento de los diversos aspectos que concurrieron en el proceso de elaboración y montaje de una obra tan descomunal y compleja como el célebre Zeus, una de las maravillas del mundo antiguo.¹¹² A observación y estudio han sido sometidas también algunas instalaciones artesanales más modestas pero igualmente valiosas para avanzar en el conocimiento de la industria y de la producción artística.

Para la valoración de la calidad de la obra escultórica y de la cualificación del artista o artesano hay una clase de estatuas particularmente significativa y apreciada en el mundo griego bajo cualquiera de sus dos modalidades, sea la crisoelefantina o el acrolito. Son piezas singulares, exclusivas, sumamente admiradas por su apariencia extraordinaria, por los materiales suntuosos que requieren y por el alarde técnico que representan. Desgraciadamente nada queda de ellas en su integridad, pero las fuentes las celebran con entusiasmo y describen con cierto detalle sus propiedades, de lo que se ha servido la investigación, junto con los vestigios materiales recuperados, para aproximarse a uno de los mayores desafíos que haya acometido la técnica artística en todos los tiempos.

La estatua crisoelefantina está hecha de oro y marfil, materiales tan preciosos y preciados que estaban reservados casi exclusivamente a representaciones de dioses. Han interesado siempre a los estudiosos de la escultura griega, como es fácil imaginar, pero sólo en los últimos años se ha dado una visión de conjunto de esta curiosa producción, a la que se presenta de forma unitaria dentro del escenario mediterráneo. La amplitud de criterio cronológico y geográfico es de gran utilidad para cotejar y valorar dicha producción dentro del ámbito propiamente griego. A este planteamiento responde la obra capital de Kenneth Lapatin, que es un estudio exhaustivo de la problemática y de la casuística suscitadas por las estatuas crisoelefantinas.¹¹³ Para empezar, Lapatin subraya algo que no por evidente debe pasar por alto y es el papel importante jugado por el factor exotismo, dada la inexistencia de marfil en Grecia, motivo por el que fue siempre un material preciado, envuelto en ese carácter lujoso y admirado de las mercancías ricas importadas. Junto con el oro, por la propia naturaleza de éste, constituye una combinación sumamente apreciada y valorada. La impresión de suntuosidad y riqueza, dentro de los límites que impone la tendencia natural a la sobriedad en época antigua, se veía reforzada por otro factor no menos apreciado como era la rareza técnica. Conviene tener en cuenta que la complejidad constructiva es tal, que lo

¹¹¹ G. Zimmer, «Die Bronzegusswerkstatt des Pheidias am Südabhang der Akropolis», *Die griechische Klassik*, 2002, 501 ss.

¹¹² W.-D. Heilmeyer, «Die Pheidias Werkstatt in Olympia», *ibíd.* 508 ss.

¹¹³ K. D. S. Lapatin, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, 2001.

primero que requiere la estatua crisoelefantina es una estructura bien formada, un armazón al que se superponen la composición y el montaje de piezas.¹¹⁴ Se trata de una técnica tan compleja como meticulosa, en la que todo ha de ser preciso y excepcional y cuya remitenencia oriental es prueba de la admiración que los griegos tuvieron por el sentido del refinamiento y del lujo propios de Oriente. En la valoración actual del arte griego juegan papel decisivo las piezas de marfil y oro que, desde tiempos remotos pero más concretamente durante las épocas orientalizante y arcaica, debieron de conformar estatuas de esta clase. Tanto es así que su presencia en los más célebres santuarios —Artemision de Éfeso, Heraion de Samos, Delfos— contribuyó a dar fama a los mismos.¹¹⁵ Pero como indica Lapatin, el esplendor de las estatuas crisoelefantinas llega en época clásica, en lo que es determinante lo que él llama «la revolución fidiaca».¹¹⁶ La originalidad, el ingenio, la creatividad y la experiencia técnica acumuladas por Fidias le permitieron afrontar un reto técnico sin precedentes, habida cuenta de las colosales dimensiones que llegaban a alcanzar estatuas como la Atenea Parthenos (que medía de pie alrededor de 11 m) y el Zeus de Olympia (sedente con algo más de 12 m). Por citar sólo algunas de las dificultades inherentes al trabajo, piénsese en los ensamblajes requeridos para dar forma a miembros anatómicos y elementos del vestido, que a causa del formato colosal era imposible sacar de una sola pieza; a lo que se ha de añadir el montaje de las piezas de oro y a todo ello la labor de carpintería, la policromía y dorado generales.¹¹⁷ Del Zeus concretamente sabemos que fue trabajado en el taller construido por Fidias en las inmediaciones del templo, al que posteriormente fue trasladado por piezas o elementos, que allí recibieron el montaje definitivo.¹¹⁸ Desde el punto de vista del valor artístico de estas obras hay que tener en cuenta el interés de los grandes escultores por crearlas, o más exactamente, por recibir el encargo correspondiente, pues consolidaba su prestigio como artífices. Es el caso de Policleto, autor de la muy famosa Hera de Argos,¹¹⁹ y de otros cultivadores de esta técnica crisoelefantina hasta época helenística.¹²⁰

Si desde esta perspectiva volvemos la vista a nuestro tema del arte griego hoy, nos veremos obligados a admitir, con Lapatin, que el esplendor de estas creaciones periclitó con ellas y que hoy sólo podemos imaginarlas.¹²¹ Aun así, la reflexión crítica sobre ellas y sobre las noticias transmitidas por las fuentes permiten obtener una conclusión válida relacionada con el contenido, el significado y la función artística: es la capacidad de fascinar, de impactar, que hemos de atribuir a las representaciones griegas de imágenes divinas y que se vería potenciada por el formato, por la suntuosidad, por la vitalidad plasmada en esos materiales preciosos. Ahí

¹¹⁴ *Ibíd.* 7 ss.

¹¹⁵ *Ibíd.* 48 ss. y 57 ss.

¹¹⁶ *Ibíd.* 61 ss.

¹¹⁷ *Ibíd.* 68 ss. y 79 ss.

¹¹⁸ *Ibíd.* 79 ss.

¹¹⁹ *Ibíd.* 101 ss.

¹²⁰ *Ibíd.* 96 ss.

¹²¹ *Ibíd.* 94.

radica la capacidad comunicativa, que el escultor es capaz de imbuirles y de transmitir a la obra, faceta tan admirada por el espectador antiguo como la de la cualificación técnica.

Por *acrolitos* se entienden estatuas constituidas por un núcleo o cuerpo de madera, cuyos miembros o partes visibles de éstos son trabajados en mármol; todo ello convenientemente policromado, cuando no cubierto además de ropaje auténtico. Se trata, por tanto, nuevamente de un trabajo hecho por piezas que requiere montaje y ensamblaje especiales, afinidad que no es la única con las estatuas crisoelefantinas. También a los acrolitos han dispensado atención continuada los investigadores, más intensamente en los últimos tiempos. Síntesis y aportación personal tan clara como valiosa se encuentra en el trabajo de Giorgos Despini, del año 2004, sobre los acrolitos griegos y romanos.¹²² Como antes dije, el tema ocupa a Despini desde hace años y la visión que de él ofrece en éste y en otro trabajo complementario es la más exacta y completa que hoy se puede seleccionar.¹²³ La principal novedad que hay en ella es el enfoque dado al problema técnico en sí mismo, del que deriva la orientación consiguiente de la cuestión cualitativa, esto es, de la calidad artística de la obra y de la capacidad o cualificación del artífice. En realidad la investigación de Despini sobrepasa el objetivo concreto de los acrolitos, pues a partir de ellos hace incursiones por terrenos afines, como los de las estatuas completadas con otros materiales, por ejemplo, piedra, marfil o terracota, en lugar de mármol, gracias a lo que amplía y enriquece el panorama. Pone así de relieve la frecuencia de estas estatuas, su carácter preferentemente cultural aunque no exclusivamente y su antigüedad, pues, si bien empiezan a proliferar a partir de comienzos del siglo V, se documenta alguna ya en el siglo VI.¹²⁴ En relación con la técnica de trabajo adquieren interés especial las connotaciones de similitud con las estatuas crisoelefantinas, dentro de las peculiaridades propias en cada caso; la principal es el núcleo o armazón de madera, tanto más complejo cuanto mayor es el formato de la estatua; similar es también la composición o combinación de materiales.¹²⁵ Pero donde las observaciones de Despini resultan más pormenorizadas y ricas en conclusiones es en el análisis de todo el sistema de grapas, agarres, juntas, además de plintos, bases, anclajes y apoyos imprescindibles para la estática de obras tan monumentales y pesadas. Ahí es donde se detecta la capacidad del escultor para resolver con ingenio y con habilidad artística las dificultades surgidas en cada caso, como también para improvisar o desarrollar recursos y soluciones artesanales y elementales, si se quiere, pero admirables en su eficacia.¹²⁶ En resumen, se puede decir que los trabajos de Despini dejan de manifiesto la estima en que se tenían esta clase de obras por las peculiaridades que

¹²² G. Despini, *Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit*, 2004.

¹²³ Íd., «Neues zu einem alten Fund», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung (AM)* 109, 1994, 173 ss. Íd., «Die Kultstatuen der Artemis im Brauron», *AM* 119, 2004, 261 ss.

¹²⁴ Íd., *Akrolithstatuen*, 4 ss.

¹²⁵ *Ibid.* 9 ss. y 16 ss.

¹²⁶ *Ibid.* 22 ss.

presentaban; entre ellas hay que destacar, en primer lugar, la elaboración compleja, no sólo desde el punto de vista del formato, cuando eran colosales, sino a causa del trabajo por piezas con la correspondiente complejidad de encajes y acoplamientos.¹²⁷ En segundo lugar, en relación con la apariencia y con el gusto artístico es necesario valorar el hecho de que las estatuas-acrolitos, como las de madera, pudieran ser estatuas de vestir, revestidas con auténtico ropaje tejido.¹²⁸ En este sentido la argumentación de Despinis tiene la importancia de constatar en el mundo griego una práctica ritual y religiosa atestiguada en toda la cuenca del Mediterráneo durante la Antigüedad, cuya perduración en diversos ámbitos culturales es sobradamente conocida entre nosotros.¹²⁹

Similar ha sido el avance en conocimiento técnico y en valoración artística de la estatuaria en bronce tan predilecta de los antiguos griegos. Los trabajos de Georg Zimmer y de Denys Haynes han facilitado el acceso al mundo de los talleres y fundiciones, lo que ha supuesto conocer más a fondo los diversos procedimientos utilizados por los bronceístas en las diversas fases del proceso de trabajo, consecuencia de lo cual es una valoración cualitativa más exacta de las estatuas de bronce.¹³⁰ Además de dar a conocer pormenores específicos que van desde la aleación del metal al acabado definitivo tras montaje, juntas e inserción de aditamentos menores —ojos, pestañas, labios, etc.—, estos trabajos ofrecen una nueva consideración de los bronceos desde el momento en que contemplan aspectos tan determinantes para el espectador como la pátina, el dorado o la policromía.¹³¹ La perfección técnica y el esplendor maravilloso hicieron de los bronceos griegos obras singulares y sumamente apreciadas.

Un último ejemplo, ciertamente sorprendente, ilustrará la diversidad de los procesos de elaboración y tratamientos específicos dados a los materiales escultóricos griegos. En este caso se trata del vidrio o del cristal, cuya singularidad habla por sí misma de la capacidad técnica y de la afición de los escultores a trabajar en materiales diversos y a combinarlos en esculturas extraordinarias. Entre los hallazgos localizados en la excavación del taller de Fidias en Olympia, había matrices hechas de arcilla para obtener de ellas determinados elementos formales, algunas de las cuales conservaban adheridos restos de vidrio. Aun cuando sólo sea como dato informativo a propósito de materiales, conviene recordar que en el mismo estrato aparecieron restos de marfil, hueso, vidrio, plomo, bronce. Sometidos a análisis experimentales en laboratorio especializado las matrices de arcilla y los restos de vidrio, se ha podido comprobar que de aquéllas se sacaron piezas para ensamblar en la parte correspondiente a una manga y a otras partes de un vestido femenino, un chiton. El análisis permitió además recuperar el juego de colores basado en la

¹²⁷ Íd., *Kultstatuen* 261 ss. y 299 ss.

¹²⁸ *Ibíd.* 301 ss.

¹²⁹ *Ibíd.* 302.

¹³⁰ D. Haynes, *The Technique of Greek Bronze Statuary*, 1992. Extensa referencia bibliográfica en pp. 129 ss. Cf. especialmente p. 145 para la obra de Zimmer.

¹³¹ Fundamentales los capítulos 10 y 11 de Haynes, *óp. cit.* 92 ss. y 106 ss.

tonalidad oscura de fondo, sobre el que destacan los motivos decorativos en dorado. Las partes del vestido así trabajadas en vidrio iban ensambladas con las de oro y marfil del cuerpo de la estatua, obra crisoelefantina. Tras el sometimiento del material a análisis experimental tan exhaustivo, Wolfgang Schiering ha podido hacer una propuesta sorprendente y brillante: la naturaleza y el lugar del hallazgo sugieren que la estatua en cuestión fuera la *Nike* que sostenía Zeus en la mano derecha, como aseguran las reproducciones conservadas en cuños numismáticos.¹³² El tamaño proporcional de las piezas obtenidas de las matrices sugiere para la estatua crisoelefantina de *Nike* una escala aproximada de tres veces el natural.¹³³ Con ser tan impresionantes todos estos efectos de sobredimensión, de perfeccionismo técnico, de composiciones combinatorias de materiales deslumbrantes, lo es aún más el hecho de que estos restos arrojen luz sobre la fantasía materializada en semejantes juegos de luz y color, de brillo, reflejo, contrastes, policromía.¹³⁴ Igualmente o más asombrosa, si cabe, resulta la asociación de una criatura aérea como Nike con la impresión de fragilidad y de ligereza propia del vidrio, todo pensado para sugerir la idea de levedad en el posar de Nike sobre la mano de Zeus. Este desafío permanente al ingenio confiado en el dominio de la técnica, que cada día conocemos mejor, es lo que hace de estas proezas artísticas del arte griego algo único e irrepetible.

5. Pintura

Entre el desvanecimiento y la recuperación del esplendor

La pintura es el dominio artístico cuyo conocimiento más se ha renovado y más ha contribuido a renovar la visión actual del arte griego. Cómo sería en su tiempo para que, tras haber desaparecido su rastro casi totalmente, su fama y la de sus creadores pervivieran en las fuentes escritas. Ni la pintura mural ni la de caballete ni la de otros medios se han conservado, salvo en excepciones contadas, acrecentadas por fortuna en tiempo reciente, como veremos. Su misma fragilidad y la perentoriedad de los materiales, que le servían de soporte, ocasionaron su pérdida. Queda tan sólo el eco en otras manifestaciones plásticas como vasos y placas de cerámica, terracotas, mosaicos, además de la pintura etrusca y, sobre todo, la pompeyana y helenística-romana, su heredera. Tratados por una larga tradición investigadora, los problemas primordiales que le afectan —periodización, maestros, estilos, técnicas— hubieron de serlo confinados o reflejados en un intento de homologación, hasta donde era posible, con la pintura de vasos; de donde la preeminencia que el estudio del arte griego ha concedido siempre a esta última. Puesto que el objetivo perseguido ahora es reseñar aquellas novedades relacionadas con la pintura que más puedan incidir en la visión actual del arte griego, haré

¹³² W. Schiering, «Glas für eine Göttin», *Antike Welt* 30, 1999.1, 39 ss.

¹³³ *Ibíd.* 40. Cf. las opiniones de P. C. Bol, «Die hohe Klassik: Die grossen Meister», en *íd.*, *Geschichte der antiken Bildhauerkunst II*, 2004, 141 ss. y de Lapatin, *óp. cit.* 81 ss.

¹³⁴ Schiering, *óp. cit.* 45 ss.

referencia a ellas en función de los aspectos que considero más determinantes, que son tres: *a)* novedades en el estudio de la pintura de vasos; *b)* descubrimientos en la pintura mayor; *c)* la recuperación del color para el arte griego. Esta tripartición responde a la búsqueda de claridad en el análisis, aunque igualmente claro debe quedar desde un principio que la investigación tiende cada vez más a mirar la pintura griega como un todo, en el que se dan modalidades o producciones diversas. Criterio acertado, que rige también aquí.

a) Al tratar de la pintura vascular hemos de recordar una vez más a John Boardman, cuyos trabajos sobre las llamadas técnicas de figuras negras y de figuras rojas en la cerámica ática son modélicos.¹³⁵ Este juicio sobre la obra de Boardman merece ser desarrollado, pues admite dos vertientes; por un lado, hay que contar con lo que aporta al conocimiento de la pintura de vasos en sus múltiples aspectos, es decir, seriación cronológica, estilos, técnicas, maestros, talleres; por otro lado está el hecho, debidamente valorado por Boardman, de que el material cerámico por él estudiado ha sido el rostro visible de la pintura griega a causa de lo que ya se ha dicho. De esta forma, Boardman ha mantenido viva y ha desarrollado la línea de trabajo abierta y representada en una etapa anterior por John Beazley, el otro gran maestro en cerámica griega, al que Boardman rinde homenaje en su estudio.¹³⁶ Ha profundizado, además, en dicha línea y ha perfeñado un cuadro minucioso en su contenido específico, así como en correlación respecto a las otras manifestaciones artísticas griegas, desde las grandes arquitecturas hasta la industria menor, sin desatender los aspectos relacionados con la técnica decorativa de los vasos y con el proceso de producción. Esto significa que se han de valorar igualmente sus sabias observaciones tanto en la faceta relacionada con la fabricación de vasos, es decir, con los talleres alfareros, como con la faceta puramente decorativa, es decir, la figurativa. La suya es, por tanto, la visión más renovada, amplia y completa que se puede tener de la pintura cerámica. Sus aportaciones personales son numerosas, pero las más sustanciales son posiblemente la visión sinóptica de las producciones áticas; el análisis de la obra del gran pintor Exequias, gracias al que la pintura cerámica se puso a la altura de la pintura mural y sobre madera; las observaciones para probar la influencia grecooriental, jonia, en el cambio de figuras negras a figuras rojas; la cuestión de las relaciones e influencias de las artes mayores, escultura y pintura mural en la pintura de vasos; las asignaciones de obras a determinados maestros. En resumen se puede decir que la visión actual del arte griego encuentra en la obra de Boardman una referencia insustituible.

Aunque las cuestiones relacionadas con el análisis del estilo y de la técnica de las producciones cerámicas constituyen en el estudio de la pintura de vasos un círculo prácticamente cerrado, la crítica especializada vuelve en ocasiones sobre

¹³⁵ J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, 1974. Íd., *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period* (1975) 1977. Íd., *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period* (1989), 1997.

¹³⁶ Íd., *Athenian Black Figure*, 7 ss. Íd., *Athenian Red Figure. Archaic*, 8. Íd., *Athenian Red Figure. Classical*, 7 ss.

dichos aspectos y lo hace de forma tanto más valiosa y útil, cuanto más supone una renovación crítica. Valga como ejemplo un trabajo de última hora de Annette Haug, en el que somete a consideración los fundamentos de los sistemas de datación establecidos y progresivamente corregidos por los grandes especialistas durante los siglos XIX-XX, así como los resultados obtenidos con ellos.¹³⁷ Reconoce A. Haug su coherencia y seriedad científicas pero advierte que los puntos débiles o discutibles son aquellos que un enfoque metodológico actual se encuentra en condiciones de superar. Se trataría de aplicar un criterio, en el que se valoren junto al análisis formal y estilístico factores como los contextos cerrados o los horizontes de destrucción proveedores de materiales cerámicos.¹³⁸ Lo mismo se puede decir en cuanto a las conclusiones extraídas del estudio de los procedimientos seguidos por los pintores durante el proceso de elaboración. Analizados y observados más de cerca algunos ejemplos representativos y brillantes, ha resultado evidente la existencia de croquis, bocetos y líneas-guía trazados sobre la misma superficie del vaso con anterioridad al diseño definitivo. Es ésta una indagación costosa y exigente, pero valiosísima para situarnos ante las fases sucesivas de la elaboración del trabajo y del diseño. De hecho, los casos examinados demuestran que hay un momento crítico, en el que el pintor decide introducir cambios en el primer proyecto compositivo; o bien puede limitarse a hacer algunas correcciones o retoques. Ambas circunstancias nos informan de dos proyectos superpuestos, oculto prácticamente el primero por el definitivo. Los ejemplos seleccionados para probarlo por Alain Pasquier y Wolf-Dieter Heilmeyer entre obras maestras de figuras rojas son tan ilustrativos como convincentes (láminas 16 y 17).¹³⁹

En las dos últimas décadas la investigación ha basculado hacia otras cuestiones o posibilidades, entre las cuales las versadas en el lenguaje figurativo y en las imágenes. Es tema de actualidad a causa de la importancia concedida a éstas en la vida griega, a su omnipresencia fomentada por la función utilitaria de la cerámica y por el poder comunicativo de las escenas o cuadros plasmados en la pintura vascular. Tonio Hölscher ha sabido hacer patente la preeminencia absoluta de la imagen figurativa en la vida griega, en el arte griego, y en consecuencia ha llamado la atención sobre significado, contenido y función de la temática seleccionada para cada caso, que no responde al simple decorativismo, sino que obedece a un sistema de correlaciones creado para cohesionar objetos, tema y espectador.¹⁴⁰ Una amplia muestra valorativa de la difusión que alcanza la imagen a través de la cerámica y de los objetivos perseguidos a todos los niveles sociales se encuentra en la sección específica que la obra *Die griechische Klassik* dedica al tema de la imagen

¹³⁷ A. Haug, «Grundlagen der Chronologie attisch schwarz- und rot-figuriger Gefäße», en H.-U. Cain (ed.), *Aurea aetas. Die Blütezeit des Leipziger Antikenmuseums zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, 2010, 50 ss.

¹³⁸ *Ibíd.* 56 ss.

¹³⁹ A. Pasquier, «Die Kroisos-Amphora im Louvre: Entwurf und Verbesserungen», *Die griechische Klassik*, 2004, 490 ss. con comentarios de W.-D. Heilmeyer, 493 ss. S. Settis, *Artemidoro. Un papiro dal I secolo al XXI*, 2008, 108.

¹⁴⁰ T. Hölscher, *Die griechische Kunst*, 2007, 7 ss. y 40 ss.

en la vida griega.¹⁴¹ Es una panorámica de gran interés realizada desde planteamientos actuales con proyección a los diversos grupos sociales.

Entre las aportaciones realizadas en la misma línea de la imagen, pero enfocadas hacia una determinada temática, cabe citar estudios como los de Alfred Schäfer sobre el simposio y Matthias Steinhart sobre representaciones de escenas miméticas. La obra de A. Schäfer¹⁴² pone en el punto de observación un tema tan genuinamente griego como el simposio y muestra cómo las escenas que lo representan en cada época resultan especialmente adecuadas para aquellos vasos cerámicos con función específica en la celebración del simposio. A través de la evolución histórica y cronológica se observa una evolución en las representaciones, pero se aprecia también cómo se mantiene la cohesión entre la temática y la función del vaso, mensaje que recibe el usuario o el observador. La función social, el carácter festivo y de representación inherentes en la temática se identifican, por tanto, con la celebración real del simposio, que vivifica la escena representada en el vaso. Respecto de la obra de M. Steinhart,¹⁴³ se centra en el estudio del fenómeno mimético en cuanto expresión de representaciones cuyo contenido es la actuación imitativa. Las figuras dejan de ser vistas como secuencias repetitivas o aditivas, para entrar en una dinámica de grupo, de escena coral, como dice Steinhart, en la que personajes ejecutantes de danzas, cortejos y procesiones dan sentido y función a lo que en apariencia sólo es movimiento mecánico. La novedad del trabajo se resume en la aportación al tema de las interinfluencias de las artes plásticas y literarias, el teatro concretamente, y al eco perviviente en la pintura de vasos.

En relación con la potencia del mensaje transmitido por las imágenes de la pintura cerámica, con su fuerte impacto en el observador antiguo y con la curiosidad suscitada en el observador de hoy, es obligado mencionar dos obras de extraordinario valor artístico, la Crátera de los Nióbides y el Vaso François. Ambas han generado abundante literatura arqueológica y han vuelto a ser estudiadas en tiempos recientes de manera pormenorizada y específica. Martine Denoyelle se ha ocupado de la Crátera de los Nióbides y ha lanzado alguna hipótesis nueva. Tras realizar un análisis detallado del vaso en sus múltiples aspectos, plantea una interpretación iconográfica clara para la llamada cara B, en la que Apolo y Artemis dan muerte a los hijos de Níobe y a partir de la que se extraen las primeras hipótesis de relación con la gran pintura mural contemporánea, representada por Polignoto y Mikón.¹⁴⁴ La influencia de los modelos identificables con las grandes creaciones escultóricas y de los procedimientos de la gran pintura de la época no oculta la capacidad libre e interpretativa del pintor a la hora de canalizar dichas influencias.¹⁴⁵ Mayor complejidad ofrece la cara principal del vaso, cara A, ocupada por una escena majestuosa de asamblea de héroes presidida por Herakles. Para ahondar

¹⁴¹ Cf. *Die griechische Klassik*, 2002, 266-343.

¹⁴² A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion*, 1997.

¹⁴³ M. Steinhart, *Die Kunst der Nachahmung*, 2004.

¹⁴⁴ M. Denoyelle, *Le cratère des Niobides*, 1997, 4 ss. y 10 ss.

¹⁴⁵ *Ibid.* 17.

en su interpretación M. Denoyelle se vale no sólo de las figuras desplegadas en el friso compositivo sino también de indicios sutiles, prácticamente imperceptibles, pero que debidamente examinados permiten reconocer trazos subyacentes bajo la figura de Herakles. Los interpreta M. Denoyelle como una especie de base sobre la que Herakles adquiere una posición preeminente alusiva a su apoteosis, hipótesis enlazada con la de la expedición de héroes de Marathón, que acude a ponerse bajo la protección del héroe y de Atenea.¹⁴⁶ Toda la interpretación descansa sobre la propuesta conocida, que ve en la escena del Vaso François un eco de la célebre pintura de Mikón, la batalla de Marathón, para la Stoa Poikile de Atenas.¹⁴⁷ Aunque no exenta de problemas, esta interpretación tiene el mérito de poner de manifiesto la dificultad de penetrar en contextos en los que el espectador moderno tropieza con una ambigüedad embarazosa, difícil de traspasar en algunos casos. Sí parece haberlo conseguido Mario Torelli, cuando analiza la estructura narrativa de las escenas que decoran el Vaso François.¹⁴⁸ Con un planteamiento denso y sumamente documentado Torelli penetra en el mensaje de las diversas escenas y de los motivos ornamentales, analiza sus claves y reúne en síntesis los contenidos, para elaborar así una oferta de ideales éticos brindada a un estrato social de pensamiento aristocrático y elitista.

b) Los descubrimientos habidos en el norte de Grecia durante los años setenta-noventa del pasado siglo han arrojado luz sobre el horizonte sombrío que se cernía sobre la pintura mayor griega. Para valorarlos debidamente, conviene introducir una reflexión, aunque sea breve, sobre algo que no se suele encontrar en los estudios sobre pintura griega, pero que tiene importancia. Me refiero al análisis teórico y crítico que de ella se ha hecho desde la perspectiva de la Historia del Arte con la guía de las fuentes. Huelga decir que en ellas radica la información existente sobre la pintura griega; pero es importante recalcar el valor concedido por los historiadores del arte al hecho de que existieran biografías de artistas célebres, pintores entre ellos, glosadas en las fuentes romanas.¹⁴⁹ Autores como Ernst Gombrich, Ernst Kris, Otto Kurz o Rensselaer Lee demostraron ampliamente la importancia del modelo griego para el género literario de las biografías o vidas de artistas, para la creación de una imagen legendaria en torno a ellos y para la pervivencia de esquemas y diseños griegos y antiguos.¹⁵⁰ Especial contundencia revisite el testimonio de Ernst Gombrich a favor de la fama extraordinaria del gran pintor Apeles, modelo indiscutible por la supremacía ejercida en cuanto a virtuosismo técnico, en cuanto a la facilidad con que pintaba y en cuanto a habilidad para plasmar gracia, naturalidad y belleza. De la mano de Apeles penetra Gombrich

¹⁴⁶ *Ibíd.* 19 ss. y 35 ss.

¹⁴⁷ *Ibíd.* 39 ss.

¹⁴⁸ M. Torelli, *Le strategie di Klitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, 2007.

¹⁴⁹ S. Settis, *Artemidoro. Un papiro dal I secolo al XXI*, 2008, 106 ss.

¹⁵⁰ Fundamentales a este respecto las obras de E. Gombrich, *El legado de Apeles*, 1982; E. Kris, O. Kurz, *La leyenda del artista*, 1982; R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, 1982. Cito las respectivas ediciones en español.

en el problema de la luz, del brillo y del color en la pintura griega y convierte el legado de aquel gran pintor del siglo IV en el foco que ha iluminado la tradición pictórica antigua.¹⁵¹ Resulta así que estos grandes conocedores de la historia de la pintura señalan como logros fundamentales de la pintura griega la importancia concedida al dibujo y al diseño, la influencia de esquemas y diseños compositivos y el inicio de un proceso de búsqueda del enriquecimiento cromático para potenciar el volumen.

Pues bien, los hallazgos pictóricos habidos en el norte de Grecia han supuesto la posibilidad de refrendar el contenido de aquellos razonamientos, al tiempo que han abierto nuevas vías de estudio y análisis. Conviene aclarar que no por ello podemos echar las campanas al vuelo, pues las lagunas persisten, por un lado, y los nuevos hallazgos sólo cubren el sector funerario, por otro; pero es innegable que en materia de técnica, diseño, color, suponen un avance valiosísimo. En la obra de conjunto de Paolo Moreno sobre la pintura griega fueron insertados en el momento cronológico que les corresponde —el del florecimiento de la gran pintura, el siglo IV— los que entonces se conocían, fundamentalmente la llamada tumba de Perséfone de los enterramientos reales de Vergina; relacionada con el pintor Nikomachos, coincide con uno de los hitos señalados a lo largo del recorrido desde Polignoto a Apeles.¹⁵² La obra de Moreno, por lo demás, ofrece una copiosa documentación sobre pintores y pinturas célebres extractada de las fuentes, información de gran utilidad sistematizada en índices, al igual que la extensa bibliografía.¹⁵³

El descubrimiento de las tumbas reales de Vergina entre 1987-1997 había estado precedido por el de la tumba de las palmetas en Lefkadia (lámina 18), en 1971, y fue seguido por los de Aghios Athanassios, cerca de Tesalónica, en 1994. Todos ellos supusieron un auténtico revulsivo, al que se sumaron por afinidad en la problemática suscitada otras obras y monumentos conocidos que implicaban o se extendían a todo el ámbito mediterráneo griego hasta Cirene, Magna Grecia y Tarquinia. Era así como toda la pintura griega quedaba involucrada y era así como la magnitud del problema entraba en una nueva dimensión y se convertía en un reto científico difícil de asumir. El Museo del Louvre saltó a la palestra y bajo la dirección de Sophie Descamps-Lequime convocó en el año 2004 un coloquio internacional al que acudieron las voces más expertas y mejores conocedoras de los temas y problemas antes mencionados. De allí salió una obra capital, imprescindible,¹⁵⁴ en la que es obligado detenerse por el interés del contenido y por las novedades que aporta. De todas ellas ofrece una síntesis clara en su estudio introductorio S. Descamps-Lequime,¹⁵⁵ quien además deja en claro que los conceptos y principios que rigen para la pintura griega son los que rigen para todo el arte de la pintura. Es una toma de posición importante para la inserción y conexión

¹⁵¹ Gombrich, óp. cit. 17 ss.

¹⁵² P. Moreno, *Pintura griega. De Polignoto a Apeles*, 1988, 103 ss.

¹⁵³ *Ibíd.* 199 ss. y 203 ss.

¹⁵⁴ S. Descamps-Lequime (dir.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, 2007.

¹⁵⁵ *Ibíd.* 7 ss.

de la pintura griega con la historia de la pintura, pese a las matizaciones que aquélla requiere por su situación peculiar. De hecho, los pintores griegos se enfrentaron y hallaron soluciones para aspectos habituales y propios del quehacer pictórico, tanto en lo que se refiere a técnica como a iconografía y a ejecución o estilo. Todos pueden ser constatados directamente y enfocados con criterio nuevo a partir de los testimonios aportados por las pinturas de las tumbas macedonias, en especial el de la autoría y el estilo, inquietante siempre en toda creación artística. Con cautela pero sobre base sólida S. Descamps-Lequime introduce el nombre de Nikomachos, uno de los grandes de su tiempo, mientras pone sobre aviso de la posibilidad de reconocer más de una mano a partir de rasgos estilísticos. Sin embargo, el gran protagonista de estas pinturas y acaparador de estos estudios es el color, al que rodean otras cuestiones primordiales relacionadas con el trabajo de taller, con la faceta creativa y con las tareas menestrales del oficio, todo lo cual anuncia los contenidos desarrollados en adelante.¹⁵⁶

La tipología de las tumbas macedonias ayuda a comprender la peculiaridad de estos ricos monumentos, destinados a comitentes regios o de muy alto rango. Los sistemas constructivos y decorativos muestran la adscripción concreta a la región de Macedonia y sitúan la cronología entre el siglo IV y la época helenística.¹⁵⁷ En ese esquema tipológico, enriquecido al máximo a causa de la comitencia y de los ocupantes —la familia del rey Filipo II—, se encuadran los monumentos funerarios cuya decoración pictórica causó sensación tras su descubrimiento, sin olvidar qué superior debió ser la que causara en su día (lámina 19). La categoría artística de las pinturas, la espectacularidad de las escenas temáticas y la riqueza de los motivos ornamentales ponen por delante a las llamadas tumba de Perséfone y tumba de Eurydice, cuyas pinturas prodigiosas, sorprendentes y atrevidas han sido estudiadas por Angeliki Kottaridi.¹⁵⁸ Ante la imposibilidad de extenderme ahora en un comentario, como el que este trabajo merece, extraigo sus aportaciones principales, no sin antes señalar que dicho trabajo supone una renovación plena del estado de la cuestión sobre pintura griega. Las pinturas de las tumbas reales pertenecen al tercer cuarto del siglo IV, son pintura de corte encargada por el rey Filipo II y ejecutada por artistas excelentes. El análisis técnico y estilístico ha permitido reconocer dos manos y atribuir con gran probabilidad a Nikomachos las de mayor responsabilidad, la escena impresionante del rapto de Perséfone en la tumba del mismo nombre (lámina 20).¹⁵⁹ Un análisis minucioso, llevado a cabo con todo rigor, demuestra la existencia de una fase preparatoria en la que el pintor pone a punto la pared y la superficie que recibirá la pintura; la plasmación en ella de un boceto dibujado de la composición; y la ejecución definitiva, que unas veces sigue y otras ignora el boceto, pues el pintor tiene mano suelta, trazo ligero y sor-

¹⁵⁶ *Ibíd.* 8 ss.

¹⁵⁷ K. Rhômiopoulou, «Tombeaux macedoniens: l'exemple des sépultures à décor peint de Miéza», *ibíd.* 15 ss.

¹⁵⁸ A. Kottaridi, «L'épiphanie des dieux des Enfers dans la nécropole d'Aigai», *ibíd.* 27 ss.

¹⁵⁹ *Ibíd.* 28 ss., 38 y 44.

prendente facilidad.¹⁶⁰ Contemplar estas pinturas es quedarse absorto en el color, cuya fuerza expresiva viene del sentido de masa cromática, que le imprime el artista, pues la paleta en sí es sobria y basada en la tetracromía (rojo, ocre, negro, blanco); pero el enriquecimiento con rosa y púrpura brillante en una técnica al fresco y en seco le presta una vivacidad especial. Como dice A. Kottaridi, «el color presenta una transparencia particular y una ligereza que recuerda a la acuarela».¹⁶¹ Si a esto se añade la principalía de la línea, tan griega, y la fijación al fondo blanco, se comprende que A. Kottaridi atribuya a las figuras apariencia de «criaturas oníricas»,¹⁶² muy acordes con el tema. Dos cuestiones más vienen a cerrar este apretado comentario; una tiene por objeto resaltar el rigor de los juicios y opiniones completados con análisis de laboratorio conclusivos; otra busca resaltar el valor de la interpretación hermenéutica precisa, ajustada y vinculada muy explícitamente a las ideas de Platón y al orfismo.¹⁶³ En este sentido no pueden pasar por alto las pinturas que adornan el riquísimo mobiliario introducido en la vecina tumba de Eurydice, en especial el trono regio y el escabel de mármol blanco, pintado y ornado con figuras recortadas en láminas de oro¹⁶⁴ y en cuyo frente se representa también el rapto de Perséfone. El autor de estas pinturas es un pintor distinto del de la tumba de Perséfone, cuyo estilo y carácter ilustran la diversidad dentro de un ambiente de arte áulico.

La misma importancia adquieren las conclusiones extraídas de la pintura de la caza, perteneciente a la tumba II, que se atribuye al rey Filipo II.¹⁶⁵ Al igual que en la tumba de Perséfone, las observaciones sobre las características técnicas, sobre el estilo y sobre el proceso de elaboración sugieren a Chrysoula Saatsoglou-Paliadeli cambios y nuevas propuestas interpretativas. Como principales señalaremos la atribución de la pintura de la caza a un pintor sin identificar, un buen pintor, pero no Nikomachos. Las similitudes y afinidades confrontadas detalladamente con el pintor de la batalla de Alejandro contra Darío, de la que es trasunto el mosaico de Alejandro del Museo de Nápoles, hacen pensar en la misma mano, para lo que resulta muy ilustrativo el parangón de perfiles de personajes. En opinión de Ch. Saatsoglou-Paliadeli, el pintor de la batalla de Alejandro no es Philoxenos de Eretría, como se pensaba, sino Arístides II, hijo de Nikomachos. Aunque el estilo difiere, la técnica utiliza, como en la tumba de Perséfone, fresco y seco, prueba de la utilización de los mismos recursos en la época.¹⁶⁶

En la tumba descubierta en Aghios Athanasios, cerca de Tesalónica, tenemos una nueva serie pictórica datada en el último cuarto del siglo IV. No son escenas de tanta envergadura desde el punto de vista compositivo, pero acreditan también una mano ágil y experta. Como dice Maria Tsimbidou-Avloniti, las figuras desta-

¹⁶⁰ *Ibíd.* 29.

¹⁶¹ *Ibíd.* 31 ss.

¹⁶² *Ibíd.* 32 ss.

¹⁶³ *Ibíd.* 42 ss.

¹⁶⁴ *Ibíd.* 38 ss.

¹⁶⁵ Ch. Saatsoglou-Paliadeli, «La peinture de la Chasse de Vergina», *ibíd.* 47 ss.

¹⁶⁶ *Ibíd.* 48 ss., 54 ss., fig. 8.

can como en el relieve de un friso,¹⁶⁷ salvo la pareja de guardianes representados en gran formato a la entrada de la tumba, abstraído y de frente uno (lámina 21), en escorzo y vigilante otro. Rostros, vestimenta y actitudes ejemplifican el camino que había tomado la pintura en cuanto a técnica y colorido.¹⁶⁸

Complemento, o mejor, ampliación para el panorama entrevisto se encuentra en otros escenarios, dentro y fuera de Grecia. La vecina Amphipolis ilustra la situación en casas, estelas, monumentos funerarios.¹⁶⁹ Lo más interesante detectado en ella es la existencia de una corporación de pintores probablemente locales, conocedores de los movimientos artísticos de la época y autores de la decoración pictórica de tumbas en cista.¹⁷⁰ Fuera de Grecia, monumentos como el llamado sarcófago de las Amazonas y las pinturas de alguna tumba napolitana demuestran la difusión y circulación de los procedimientos pictóricos y de la orientación artística dentro de la fase cronológica considerada.¹⁷¹

Complementariedad y cotejos útiles ofrecen otras manifestaciones artísticas, reexaminadas unas, apreciadas en su novedad otras, en función de los descubrimientos pictóricos comentados. El primer caso está representado por el mosaico no sólo en Grecia, sino también en otros lugares emblemáticos de la cultura helenística, como Alejandría. Han sido, sin embargo, los conocidos mosaicos de las casas de Pella, de fines del siglo IV, los que mejor han permitido constatar el diálogo entre el mosaico y la pintura en la temática, en el cromatismo, en los efectos del modelado y, lo que es más curioso e interesante, en la manera de imitar la pincelada por medio de una hilera de teselas finísimas. Anne-Marie Guimier-Sorbets ha estudiado los procedimientos por medio de los que se transponen al mosaico los refinamientos y recursos ilusionistas de la pintura tales como el uso de colores brillantes y la aplicación de pintura sobre las teselas.¹⁷² Los mosaicos helenísticos de Delos y Alejandría atestiguan la capacidad prodigiosa para reproducir efectos pictóricos y para desarrollar efectos ópticos en busca de la perspectiva.¹⁷³ El vidrio es otra novedad de gran alcance, sobre todo cuando se ha visto su utilización como elemento incoloro de contraste en una decoración policroma. Las incrustaciones en el mobiliario funerario de Macedonia alcanzan un refinamiento, un esplendor y un efectismo en el juego de brillos cuya relación con Oriente ha sido advertida por Despoina Ignatiadou.¹⁷⁴ La utilización de vidrio y

¹⁶⁷ M. Tsimbidou-Avloniti, «Les peintures funéraires d'Aghios Athanassios», *ibíd.* 57 ss., 61.

¹⁶⁸ *Ibíd.* 66 ss., fig. 5.6.

¹⁶⁹ P. Malama, «Le décor pictural des tombes récemment mises au tour á Amphipolis», *ibíd.* 109 ss.

¹⁷⁰ *Ibíd.* 119.

¹⁷¹ A. Bortini, «Le cycle pictural du «sarcophage des Amazones» de Tarquinia: un premier regard», *ibíd.* 133 ss. V. Valerio, «Observations sur le décor peint de la tombe C du complexe monumental des Cristallini, Naples», *ibíd.* 149 ss.

¹⁷² A.-M. Guimier-Sorbets, «De la peinture à la mosaïque: problèmes de couleurs et de techniques à l'époque hellénistique», *ibíd.* 205 ss.

¹⁷³ *Ibíd.* 210 ss.

¹⁷⁴ D. Ignatiadou, «Le verre incolore, élément du décor polychrome du mobilier funéraire de Macédoine», *ibíd.* 219 ss. y 223 ss.

láminas de oro en las *klinai* de las ricas tumbas macedonias revela un grado de exquisitez al que no es ajeno el cultivo de los efectos de luz y brillo en la pintura.¹⁷⁵

Los valores artísticos y expresivos de las pinturas del norte de Grecia acaparan naturalmente la atención de quien se acerca a ellas; pero hacerlo sirve, además, para descubrir otra faceta menos llamativa aunque no menos ilustrativa en cuanto al estudio de la pintura griega. Desde el punto de vista del método esas pinturas inducen a la relectura de las fuentes y a la reinterpretación de algunos juicios y, sobre todo, plantean la cuestión de la percepción de los fenómenos sensibles en la Antigüedad. Agnès Rouveret ha realizado esa delicada tarea¹⁷⁶ y ha obtenido resultados tan sugerentes como establecer el nexo entre teoría pictórica y musical, a partir de la utilización de los mismos conceptos y términos en los textos escritos; o bien refrescar las ideas de Aristóteles sobre las artes y los colores, que desembocan en la creación de la *phantasia*; o bien recalcar las dificultades que perduran a la hora de identificar a los pintores, de darles nombre. A modo de compensación, esa revisión crítica ilumina la cuestión del papel del arte en la sociedad de la época, de la función didáctica atribuida y del impulso recibido desde la órbita del poder con inmediata repercusión entre los particulares.¹⁷⁷ En este mismo plano teórico entran las reflexiones sobre perspectiva, profundidad y tercera dimensión, que desde mediados del siglo IV ganan terreno y fuerza. Con razón marca Hariclia Brécoulaki las diferencias e incluso la contraposición a la perspectiva lineal moderna,¹⁷⁸ pese a lo cual los avances en sombreado de la figura, en disminución del color y en la plasmación de los fondos empiezan a sugerir una cierta evocación atmosférica.¹⁷⁹

Nuevas y numerosas son las observaciones hechas y las conclusiones extraídas a partir de las indagaciones sobre el color, elemento primordial en función de cuya importancia es preferible llevar dichas observaciones y conclusiones al punto siguiente, reservado exclusivamente al tema. Antes haré mención a otro elemento igualmente primordial para la pintura y con larga tradición en el mundo griego: el dibujo y el diseño. La información disponible es sumamente parca, pero desde hace años Salvatore Settis trabaja sobre ella y ha conseguido avances de referencia obligada.¹⁸⁰ La aportación más relevante y nueva en la investigación de S. Settis es precisamente haber encuadrado diseño y dibujo griego en la historia de esta

¹⁷⁵ Ibíd. 226 ss.

¹⁷⁶ A. Rouveret, «Le couleur retrouvée. Découvertes de Macédoine et textes antiques», ibíd. 69 ss.

¹⁷⁷ Ibíd. 72 ss., 73 ss. y 77 ss.

¹⁷⁸ H. Brécoulaki, «Sugestión de la troisième dimension et traitement de la perspective dans la peinture ancienne de Macédoine», ibíd. 81 ss.

¹⁷⁹ Ibíd. 90 ss.

¹⁸⁰ Los estudios de S. Settis sobre este tema se encuentran diseminados por varias de sus obras, a las que él mismo remite, en la que utilizo aquí y cito como más importante: S. Settis, *Artemidoro. Un papiro dal I al secolo XXI*, 2008. Durante el año 2010-2011 ha dirigido e impartido la Cátedra del Museo del Prado sobre «La línea de Parrasio. Estrategias del dibujo: experimentación, prácticas de taller e historia del arte» (será publicado a comienzos de 2012).

actividad artística y haberlo entendido como fue en su tiempo, esto es, en sus múltiples aplicaciones al tejido, al papiro, a los repertorios de bocetos de taller; siempre al servicio de diversas especialidades, tales como la pintura, el mosaico, la cartografía, las ciencias naturales.¹⁸¹ Como hace notar S. Settis la ausencia de testimonios directos obliga a contar con los análogos y fundamentalmente con los proporcionados por la pintura de vasos, como más arriba ha quedado expuesto en relación con trazos y líneas-guía. A partir de pintores de vasos como Euphronios o el llamado Pintor del Cañaveral y a partir de las lastras marmóreas pintadas, procedentes de Herculano, lleva Settis al binomio clave dibujo-color, consustancial a la pintura, representado por la pugna entre la línea o trazo de Parrasio y la cromía de Apolodoro y Zeuxis.¹⁸² Profundizar en esta cuestión es comprender el valor de la reflexión planteada por el dibujo y la pintura griega sobre las posibilidades de representar aspectos reales como volumen y profundidad con unos pocos recursos ficticios.¹⁸³ Como es natural, nos interesan aquí especialmente las aportaciones de S. Settis hechas desde el dibujo y el diseño a la pintura griega, entre las que merecen ser destacadas las que se relacionan con las pinturas del norte de Grecia. Así, por ejemplo, en el Rapto de Perséfone es reconocible la malla o retícula preparatoria cuadrículada en la pared;¹⁸⁴ o bien los fragmentos de tejido hechos a base de púrpura y oro de las tumbas reales,¹⁸⁵ cuyo diseño se diría coincidente con la pintura o el mosaico. Respecto al método o procedimiento para el que se ejercitaba la práctica del dibujo, es de señalar la utilización de modelos o calcos de yeso o cera, para reproducir partes del cuerpo humano —anatomías se designan en el ambiente artístico—, cuya presencia en los talleres acreditan hallazgos arqueológicos.¹⁸⁶

c) La recuperación del color tenía que cambiar la visión del arte griego. Se sabe desde hace tiempo; lo supieron los arqueólogos del XIX, que se enfrentaron a los primeros testimonios; pero ha estallado ahora.¹⁸⁷ El hecho no es ajeno sino ligado al desarrollo de las nuevas tecnologías y de los procedimientos experimentales arqueométricos, que han logrado no sólo rescatar pigmentos y analizar restos de coloratura, sino reproducirla y verificarla por métodos técnico-tecnológicos de

¹⁸¹ *Ibíd.* 63 ss., 77 ss., 91 ss. y 98 ss.

¹⁸² *Ibíd.* 108 ss.

¹⁸³ *Ibíd.* 113 ss.

¹⁸⁴ *Ibíd.* 85 ss.

¹⁸⁵ *Ibíd.* 108.

¹⁸⁶ *Ibíd.* 98 ss.

¹⁸⁷ Es fundamental y de lectura aconsejable la obra de conjunto que acompañó a la exposición, en la que se recogía el nuevo saber sobre la materia. Existen varias ediciones en diversas lenguas en función del país que acogía la exposición. Básicamente el contenido es el mismo, por lo que en adelante me referiré para mayor comodidad de los lectores a la edición española, enriquecida con contenidos hispanos. Pero cito además por orden cronológico, y por ser obras incorporadas a la historiografía, las ediciones italiana y alemana. P. Liverani (ed.), *I colori del bianco*, 2004. V. Brinkmann (ed.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, 2009. V. Brinkmann y M. Bendala (eds.), *El color de los dioses*, 2009.

alta fidelidad. Se actúa sobre emulaciones analógicas, reproducciones y vaciados, a los que se aplica el color exacto de los indicios y restos de pigmentos conservados en el original, vía por la que se ha llegado a resultados sensoriales. Es un fenómeno científico de moda inductor de una nueva forma de mirar el arte griego en su pluralidad de vertientes, aglutinadas por la apariencia e impresión óptica real, que era en color. Dentro de ser reciente, la investigación cuenta ya con más de dos décadas de duración y ha puesto una vez más de manifiesto la necesidad actual de coordinar esfuerzos y de contar con equipos científicos competitivos capaces de poner en marcha y de desarrollar proyectos de envergadura como el del color en la Antigüedad.¹⁸⁸ La confluencia de investigación de altura, celebración de una exposición y publicación correspondiente ha dado una vez más excelentes resultados y, efectivamente, así lo demuestra la exposición magnífica, que tras larga itinerancia pudimos ver en España gracias a la diligencia de Manuel Bendala.¹⁸⁹ Estudios y publicaciones se han sucedido a veloz ritmo en el último lapso de tiempo, por lo que presentaré aquí una apretada síntesis que refleje el estado actual de conocimientos. La primera puntualización que se ha de hacer, por más que pueda resultar obvia, es que el color no es un aspecto privativo de la pintura, aunque ésta sea un campo de cultivo especialmente apto. La arquitectura, la escultura, la plástica en sus diversas modalidades y materiales se ven afectadas por el color. Resulta así que hemos de contar con una imbricación de puntos de vista que articulan la cuestión del color en sí con la del efecto del color sobre las diversas materias a las que se aplica, por un lado, y con la cuestión de la semántica del color, por otro. Esto significa que el aspecto puramente técnico de la obtención y de la aplicación del color es inseparable de aspectos relacionados con la percepción y con la estética, de lo que hay constancia en las fuentes escritas. Son algunas de las conclusiones a las que lleva la obra coordinada por Agnès Rouveret, Sandrine Dubel y Valérie Naas, que reúne estudios sobre las cuestiones mencionadas.¹⁹⁰ Pero en cualquier caso es a la pintura mayor a la que la recuperación del color ha puesto en una nueva dimensión, desde la que se la ve más próxima al arte pictórico como tal y con sitio propio en la historia de la pintura. No se ocultan sus limitaciones, pero ahora podemos comprenderlas mejor, así como también podemos apreciar mejor la importancia de los pasos dados por los pintores griegos a favor de solu-

¹⁸⁸ Sobre el recorrido histórico de estos estudios, véase V. Brinkmann, «La investigación sobre la policromía de la escultura en la Antigüedad», en Brinkmann y Bendala (eds.), óp. cit. 21 ss. O. Primavesi, «Los escritores y filósofos de la Antigüedad y el colorido de la escultura», ibíd. 37 ss. R. Wünsche, «Il colore ritorna...», en Liverani (ed.), óp. cit. 13 ss. J. Kader, «“Täuschende Spiele-reien”. Kolorierte Abgüsse im 19. und frühen 20. Jahrhundert», en Brinkmann (ed.), óp. cit. 235 ss. Ph. Jockey, «Praxitèle et Nicias, le débat sur la polychromie de la statuaire antique», en A. Pasquier y J.-L. Martinez (eds.), *Praxitèle*, 2007, 62 ss. La información más reciente en J. S. Østergaard (coord.), *Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 1*, 2009. 2, 2010.

¹⁸⁹ M. Bendala, «La exposición en el Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid», en Brinkmann y Bendala (eds.), óp. cit. 33 ss.

¹⁹⁰ A. Rouveret, S. Dubel, V. Naas, *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, 2006.

ciones cuya validez no se puede poner en duda, por más que la evolución haya sido imprescindible para culminarlas.

Los descubrimientos pictóricos del norte de Grecia han aportado información valiosa en este punto, es decir, sobre recuperación del color y sobre consideración de sus efectos. Lo primero que indica Hariclia Brécoulaki es que ambos aspectos están en función tanto de parámetros de conservación y alteración de la superficie pictórica como de ejecución y naturaleza de los materiales utilizados.¹⁹¹ Decisiva ha sido la indagación realizada para conocer la preparación de las paredes, el espesor de las capas, los enlucidos, así como también los productos consolidantes, aglutinantes, lacas, posiblemente similares a los utilizados para la pintura de caballete y sobre soportes móviles. En relación con la gama cromática, selección y mezcla de pigmentos, los resultados obtenidos han sido muy claros a partir de análisis de cinabrio, del llamado azul egipcio, malaquita, oro, plata y de cuantos materiales proporcionaban una riqueza y amalgama cromáticas superiores a lo que se podía pensar. En este sentido encuentra corroboración el supuesto que vinculaba el éxito de la pintura del siglo IV y de época helenística con el enriquecimiento del colorido y con la plasmación de tonos brillantes; todo lo cual lleva a concluir que los pintores no sólo conocían los recursos técnicos del color sino que empezaban por conocer las propiedades físicas de los materiales de los que se obtenían, toxicidad incluida. Todos estos avances refrendan de manera directa e inmediata las noticias transmitidas por las fuentes, acerca del rigor de los pintores en el cumplimiento de las exigencias técnicas y estéticas.¹⁹²

Por lo que se refiere a la recuperación del color en arquitectura y escultura, la investigación ha deparado novedades insospechadas, sobre todo en cuanto a perfección del hecho artístico en su dimensión cromática original. A este respecto recuerda Vinzenz Brinkmann que los artistas griegos conciben las formas en su tridimensionalidad y en color; requieren, por tanto, ser pintadas. Tanto es así, que el escultor cuenta con el toque final que el pintor dará al modelado, cuya plasticidad potenciará.¹⁹³ Es la última fase del acabado, la definitiva, de donde su importancia capaz de hacernos mirar, entender y valorar mejor el trabajo del escultor.¹⁹⁴ El juego cromático adquiere así un significado especial, parlante, enriquecido y multiplicado por los numerosos aditamentos que se ponían a una escultura tales como adornos, joyas, armas.¹⁹⁵ Estos detalles, junto con la vestimenta polícroma, resultaban determinantes en la apariencia viva y real de la obra esculpida, en lo que radica precisamente la importancia del color. Los estudios de Brinkmann han dejado de manifiesto que cada época propende a un juego cromático particularizado, que en época arcaica se caracteriza por ser estimulante,

¹⁹¹ H. Brécoulaki, «Splendeur ou durabilité? Peintures et couleurs sur les tombeaux macédo-niens: aspects de leur conservation», en Descamps-Lequime (dir.), *óp. cit.* 95 ss.

¹⁹² *Ibíd.* 100, 102 ss. y 104 ss.

¹⁹³ V. Brinkmann, «Los colores de la escultura arcaica y clásica inicial», en Brinkmann y Bendala (eds.), *óp. cit.* 55 ss. *Íd.*, «Colores y técnica pictórica», *ibíd.* 207 ss.

¹⁹⁴ *Ibíd.* 58 ss.

¹⁹⁵ *Ibíd.* 68 ss.

vibrante, potenciador de la vitalidad y vivacidad de la escultura, por un lado; incitante para la retina del espectador, por otro. Azules, verdes, rojos son los colores predominantes, en función de los cuales y de los motivos ornamentales a los que se aplican Brinkmann ha podido reinterpretar la *Koré del peplo* y proponer que ni sea una *koré* ni lleve peplo, sino que sea una diosa (Atenea o Ártemis), que viste el *ependytes* de las divinidades de ascendencia asiática (lámina 22).¹⁹⁶ A idéntico proceso de análisis y reinterpretación han sido sometidas obras igualmente sobresalientes de la escultura arcaica poseedoras de restos de policromía antigua; entre las de bulto redondo el *Jinete persa* del Museo de la Acrópolis, el torso con coraza del mismo museo o las esculturas del frontón occidental del templo de Aphaia en Egina; entre los relieves, el friso del tesoro de los Siphnios y la estela de Aristión. En todas ellas se han llevado a cabo análisis, ensayos y exámenes sumamente complejos y rigurosos impensables sin una sólida estructura físico-química y tecnológica, que dan fiabilidad a las nuevas propuestas e interpretaciones. En apoyo de éstas hay que añadir que los resultados han sido confrontados estrictamente por la observación de analogías entre las obras examinadas y por paralelos con representaciones similares en la pintura de vasos.¹⁹⁷

En sintonía con la medida atemperada que la plenitud clásica impone a las formas escultóricas, el color se recata y se vuelve elegancia sobria en esta época. Es la estética del Partenon acorde con su inconfundible estilo. La predominancia del rojo y del azul, establecida por los estudiosos de los siglos XVIII-XIX, se ha visto reiterada con matices en vía de estudio, para los que dan la pauta relieves y *lekylthoi* de fondo blanco.¹⁹⁸ Con certeza se sabe que, precedido por la vuelta al esplendor del llamado «estilo rico» de baja época clásica, el Helenismo recupera el brío, la exuberancia y el vitalismo mostrados por el color con anterioridad al interludio clásico. El mejor observatorio para comprobar la utilización profusa del color en las diversas manifestaciones artísticas es Delos, así como la escultura y la coroplastia son entre éstas las más explícitas. Nuevos métodos analíticos de alta precisión han aportado información de primera mano obtenida de pigmentos en bruto y de restos conservados en la estatuaria. Se ha podido recuperar así la que los especialistas llaman «la paleta délica» básicamente reducida, pero enriquecida

¹⁹⁶ V. Brinkmann, «¿Muchacha o diosa? El enigma de la *Koré del peplo* de la Acrópolis de Atenas», *ibíd.* 79 ss. Cf. también B. Schmaltz, «Die Kore Akropolismuseum Inv. 682. Versuch einer Rekonstruktion», *JdI* 124, 2009, 75 ss.

¹⁹⁷ Las aportaciones de V. Brinkmann son numerosas y esenciales. Cf., de este autor, «La balanza del destino. Nombres pintados en el «Tesoro de los Sifnios» en Delfos», *ibíd.* 89 ss. «La estela de Aristión», *ibíd.* 97 ss. «El príncipe y la diosa. El redescubrimiento de la policromía de las esculturas del frontón del templo de Afaia», *ibíd.* 111 ss., 122 ss., 127 ss., 131 ss. y 139 ss. «¿Una armadura sobre la piel desnuda? El torso protoclásico de Atenas», *ibíd.* 147 ss. V. Brinkmann et ál., «El hermoso enemigo. Nuevas investigaciones sobre la vestimenta policromada del *Jinete persa* de la Acrópolis de Atenas», *ibíd.* 103 ss. Cf. además H. Piening, H. Stege, «Análisis de pigmentos de las esculturas del templo de Afaia en Egina», *ibíd.* 143 ss.

¹⁹⁸ V. Brinkmann, «La austera policromía de las esculturas del Partenón», *ibíd.* 153 ss. Ch. Vlassopoulou, «Nuevas investigaciones sobre el colorido del Partenón», *ibíd.* 157 ss. U. Koch-Brinkmann, R. Posamentir, «La estela funeraria de Paramythion», *ibíd.* 161 ss.

gracias a la mezcla de colores y a la superposición de capas coloreadas.¹⁹⁹ Observaciones nuevas son las que se refieren a la moda del malva, obtenido por mezcla de azul y rosa, para reproducir la singularidad y la rareza cromática de tejidos caros; o bien a la técnica de colores superpuestos similar a la observada en la «tumba de las palmetas» de Lefkadia, antes mencionada, que sugiere procedimientos comunes para la gran pintura y para la pintura de estatuas;²⁰⁰ o bien a las modalidades del dorado, total, parcial o mixto, siempre como realce de la policromía.²⁰¹

A completar el cuadro de novedades pergeñado a partir de las esculturas pintadas de Delos viene una obra célebre del Helenismo, el llamado «sarcófago de Alejandro», cuya notoriedad proviene en buena parte de los abundantes restos de policromía que conserva. Es una pieza magistral de relieve sarcofágico, conservada en condiciones infrecuentes y esculpida por sus cuatro caras con escenas bélicas y cinéticas protagonizadas por Alejandro Magno (lámina 23).²⁰² El realismo y el dinamismo de los relieves, plasmados en multitud de figuras y en numerosos objetos, cobran vigor inusitado a causa de la policromía de figuras humanas y animales, vestimenta, adornos, armas. Entre los detalles más llamativos están los ojos azules de un guerrero persa que dan nombre al trabajo de Brinkmann, y la ornamentación de la concavidad de los escudos, todo consignado con un grado de precisión y de detalle que, como dice Brinkmann, se asemeja al de la miniatura.²⁰³ Toda esta información, conocida desde el momento del hallazgo en 1887, se ha visto considerablemente aumentada gracias a la aplicación de métodos y medios analíticos de última tecnología, cuyos resultados se encuentran todavía en estudio, pero que presagian recursos similares a los utilizados en la pintura de la época, tales como el brillo de las miradas, el fulgor de las armas metálicas, la luminosidad general; además, los resultados más recientes documentan pormenores de las fases de trabajo ejecutado por el escultor y el pintor y de las respectivas maneras de tratar el acabado sobre la superficie del mármol.²⁰⁴ La similitud de la gama cromática con la de una de las tumbas macedonias ya aludidas, la de Aghios Athanassios cerca de Tesalónica, es en opinión de Brinkmann una prueba más de la técnica afín utilizada tanto para pintura mural como de estatuas marmóreas y de terracotas.²⁰⁵ Situación comparable ve Brinkmann en los relieves del Gran Altar de Pérgamo, superiores en cuanto a magnitud de escala de las figuras e inferiores en estado de conservación de la policromía. En cualquier caso, también en ellos

¹⁹⁹ B. Bourgeois, Ph. Jockey et ál., «Le marbre, l'or et la couleur. Nouveaux regards sur la polychromie de la sculpture hellénistique de Délos», en Descamps-Lequime (dir.), *óp. cit.* 163 ss. y 174 ss. V. Brinkmann, «Los ojos azules de los persas. La escultura en época de Alejandro y el Helenismo», en Brinkmann y Bendala (eds.), *óp. cit.* 178 ss.

²⁰⁰ *Ibíd.* 180.

²⁰¹ *Ibíd.* 182.

²⁰² *Ibíd.* 169 ss.

²⁰³ *Ibíd.* 171 ss.

²⁰⁴ *Ibíd.* 175 ss.

²⁰⁵ *Ibíd.* 177.

el elevado número de figuras y la profusión de detalles requerían el realce, cuando no la definición y el acabado, por medio de la pintura.²⁰⁶

La utilización de técnicas comunes afecta particularmente a la escultura en mármol y a la coroplastia y adquiere su máxima expresión en las preciosas terracotas de Tanagra y Myrina, producciones exquisitas en las que la tetracromía tradicional se ve desbordada por una explosión de colores —rosa, verde, azul, violeta, naranja, gris— expresados con tonalidades matizadas o pastel y puestos al servicio de la delicadeza, de la suavidad y del refinamiento.²⁰⁷ Las sutilezas alcanzadas en estas producciones helenísticas por coroplastas y pintores son prueba del nivel de especialización que llegaron a alcanzar estos artesanos, comparable al esmalte.²⁰⁸

No puede concluir este punto sin una referencia al color de la estatuaría en bronce, tan preciada en la Antigüedad. Aunque más arriba se ha aludido a esta cuestión, hay que recordar ahora que el color de las estatuas de bronce se conseguía por varios procedimientos, como incrustación de otros materiales, dorado y patinado.²⁰⁹ El primero de ellos buscaba acrecentar el naturalismo de la diversidad del colorido natural, de donde ojos incrustados en pasta, marfil, etc.; labios enchapados en cobre, dientes plateados, pestañas cobrizas, etc.²¹⁰ Los otros procedimientos tendían a resaltar el efecto extraordinario y el valor artístico, que los espectadores antiguos valoraban grandemente. Es comprensible que así fuera, pues todavía hoy, cuando se aprecian en reproducciones de calidad, se percibe su singularidad extraordinaria, así como se percibe la diferencia contextual entre el colorido del mármol y del bronce.²¹¹

CONSIDERACIÓN FINAL

A la pregunta sobre qué ha cambiado en el arte griego, para que hoy haya una visión más integral y poliédrica de él, responde el incremento de hallazgos y descubrimientos; responde la dinámica evolutiva del conocimiento generado por lo anterior; y responde el pensamiento científico de nuestro tiempo inmerso en sus propios parámetros, condicionamientos e inquietudes. Considerado en abstracto, el arte griego no altera su pulsación, pues los cánones que rigieron para sus creadores persisten constantes, cuando se indagan: pocos principios básicos pero fundamentales, aprendizaje concienzudo de la *techné*, afán de superación y evolución,

²⁰⁶ *Ibíd.* 180 ss.

²⁰⁷ V. Jeammet, C. Knecht, S. Pagès-Camagna, «La couleur sur les terres cuites hellénistiques: les figurines de Tanagra et de Myrina dans la collection du Musée du Louvre», en Descamps-Lequime (dir.), *óp. cit.* 193 ss.

²⁰⁸ *Ibíd.* 198 ss.

²⁰⁹ R. Wünsche, «Zur Farbigkeit des Münchner Bronzekopfes mit der Siegerbinde», en V. Brinkmann (ed.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, 2009, 173.

²¹⁰ *Ibíd.* 159 ss.

²¹¹ Cf. la opinión de P. Gercke sobre las reproducciones en bronce dorado y en mármol coloreado del Apolo Parnopios y de la Atenea Lemnia. P. Gercke, *Farbige und Metallbeschichtete Nachbildungen des Kasseler Apollon und der Athena Lemnia*, 149 ss.

originalidad genuina. Si sobre ese fondo se superpone el caudal epistemológico actual, la imagen resultante se vigoriza enriquecida por múltiples matices. El cambio de situación se puede ver ejemplificado en la pintura, que del estadio de retazos arqueológicos ha pasado al de realidad mensurable dentro de la Historia del Arte; o bien en la recuperación del color y de la policromía, que incentivan la tridimensionalidad de las formas plásticas y escultóricas.

Como hemos tenido ocasión de ver, se han logrado avances considerables en la indagación y en la valoración de las creaciones artísticas griegas y se han adoptado puntos de vista o enfoques nuevos, para interpretarlas. La transformación se hace sentir con mayor fuerza en los últimos años, impelida por los factores que hoy impulsan el pensamiento científico, entre los cuales la inmersión del humanismo, la llamada transversalidad, la soberanía tecnológica, la presentación del saber en envase *light*. La adaptación del Arte Clásico y de la Arqueología Clásica —del arte griego, por tanto— a la ciencia del siglo XXI es un proceso necesario e imparable, entre otras razones, por la demanda y el interés incesantes que despiertan estos estudios. El arte griego vive ese proceso como cualquier otra materia científica de nuestro tiempo y así ha pasado por experiencias diversas, como la que intenta acompañar los presupuestos o criterios provenientes del psicoanálisis y de la neurociencia a los de la interpretación historicoartística tradicional.²¹² Éste es un buen ejemplo de una corriente de pensamiento que se interesa por incorporar el arte griego a los esquemas cognoscitivos e interpretativos actuales y que con ello pretende renovarlo de manera positiva, como una especie de antídoto contra el convencionalismo.²¹³ Desde una perspectiva estrictamente arqueológica e historicoartística hay que decir que ha sido Tonio Hölscher quien más ha buscado dar a la Arqueología Clásica y al arte griego un enfoque adecuado y propio del siglo XXI, tanto en lo que concierne a posición concreta en el ámbito de las ciencias humanísticas como en relación con otros campos y problemas científicos, que hoy les son próximos.²¹⁴ Posiblemente lo que más acerca el planteamiento de Hölscher a la mentalidad de nuestro tiempo sea la preeminencia otorgada a los conceptos de comunicación y mensaje, en cuanto mecanismo interactivo aquélla, en cuanto vector funcional éste, instrumentos mediante los que la obra de arte queda inserta en el horizonte vital y cultural de la sociedad griega antigua.²¹⁵ Son vertientes desde las que se inyecta actualidad al arte griego, puesto que inducen a reflexionar sobre su capacidad o facilidad para comunicar y transmitir el contenido de sus creaciones y para hacerlo sin resultar impositivo, como ya puso de manifiesto John Boardman en su estudio sobre la difusión del legado artístico griego hasta el extremo Oriente y el extremo Occidente, durante la Antigüedad y la Modernidad.²¹⁶

²¹² A. Siracusano, *Arte greca. Un'interpretazione*, 2009.

²¹³ Cf. especialmente *ibid.*, capítulo II, 31 ss.

²¹⁴ T. Hölscher, *Klassische Archäologie. Grundwissen*, 2002 (ed. it., *L'Archeologia Classica. Un'introduzione*, ed. de E. La Rocca, 2010).

²¹⁵ T. Hölscher, *Die griechische Kunst*, 2007.

²¹⁶ J. Boardman, *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*, 1994. *Íd.*, *El arte griego*, 1996, 276 ss.

La amplitud de miras y el respeto hacia el arte de otros pueblos, que los griegos supieron insuflar al suyo, deben ser enfatizados como elementos integrados en un sistema de valores al que hoy se presta poca atención, pero pleno de fundamento. De él forman también parte como objetivos irrenunciables de la obra artística el aspecto religioso y el humanismo antropocéntrico. El sentido de religiosidad y piedad inherente a cualquier manifestación artística y la importancia que le concedían comitentes y artífices es tema de hondo calado que no debe pasar por alto por la fuerza con la que se hace presente en los diversos ámbitos de la vida cotidiana, sin que por ello se hayan de excluir otros mensajes o aspectos.²¹⁷ Con esta faceta conecta la del valor ético ejemplar que tiene el arte en la Antigüedad que lleva a valorar, a su vez, la economía de medios, la sobriedad, la originalidad basada en el perfeccionamiento y en la repetición superadora de modelos acrisolados.

Por lo que se refiere al hombre como referente para la obra artística, lo recordaba hace poco Roger Miralles, al plantearse la cuestión de cómo pensaron los griegos el arte y al enfocarla a través de las miradas y representaciones que los siglos han dado de él. Desde presupuestos actuales Miralles busca respuesta a través de una valoración histórica centrada en el Partenon y en su entorno, esto es, en la Acrópolis desde las primeras representaciones debidas a Ciriaco de Ancona hasta el nuevo Museo de la Acrópolis.²¹⁸ A lo largo de ese recorrido Miralles observa que la única manera adecuada o la que se identifica con los presupuestos y planteamientos griegos es la que ubica al hombre como referente del proyecto.²¹⁹ Aun cuando el análisis se realiza desde una óptica arquitectónica, la universalidad del ejemplo seleccionado potencia la validez de la conclusión establecida. Precisamente debido al hecho de que, como hemos visto, el arte griego hoy supone una visión integradora y compensada, dicha conclusión es extensible a otras manifestaciones artísticas griegas.

Desde esta posición resulta conveniente dirigir la mirada una vez más a la coyuntura tecnológica actual, tan presente y participe en la nueva visión del arte griego. Son buenos exponentes del estado actual de la cuestión una reflexión antes citada de Wolf-Dieter Heilmeyer sobre en qué medida las nuevas analíticas llevarán a un mejor conocimiento de la creatividad artística griega²²⁰ y otra más desarrollada de Vinzenz Brinkmann²²¹ sobre innovación tecnológica y sobre la llamada revolución digital aplicadas a la difusión del conocimiento en Arqueología. De las

²¹⁷ No es fácil resumir la diversidad de puntos de vista y aportaciones al tema. Los que selecciono por significativos contienen otras indicaciones y referencias. N. Himmelmann, «La vie religieuse à Olympie: fonction et typologie des offrandes», en *Olympie. La documentation française-musée du Louvre*, 2000, 155 ss. Íd., *Die private Bildnisweihung bei den Griechen*, 2001. K. Schefold, *Der religiöse Gehalt der antiken Kunst und die Offenbarung*, 1998 (en especial pp. 74-339, sección de la obra dedicada al mundo griego).

²¹⁸ R. Miralles: «L'espai i el temple. Entre els antics i nosaltres», en J. Carruesco (ed.), *Topos-Chòra. L'espai a Grècia I: perspectives interdisciplinàries*, 2010, 11 ss.

²¹⁹ *Ibid.* 123 ss.

²²⁰ W.-D. Heilmeyer, «Kunst und Material», en A. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker (eds.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, 2000, 144.

²²¹ V. Brinkmann, «Formen der digitalen Veröffentlichung», *ibid.* 68 ss.

ventajas que reportan, a la hora de obtener información fáctica inalcanzable sin esos procedimientos, ha quedado aquí constancia, como también debe quedar de las posibilidades abiertas por Internet y vías de fácil acceso a la información más recóndita. No obstante lo cual, Brinkmann pone prudentemente sobre aviso del riesgo que supone el exceso de confianza en los medios electrónicos a nivel teórico y práctico,²²² sobre todo a efectos de empobrecimiento y reduccionismo conceptuales.

* * *

El arte griego se encuentra hoy en la dinámica científica de este tiempo, más amplio y exactamente conocido, abierto a lo que queda por conocer y a las nuevas formas de conocimiento. El interés por él sigue vivo, porque es fuente inagotable de ideas, de interrogantes y de inspiración. Quienes sientan curiosidad por él se sorprenderán además al comprobar hasta qué punto su estudio es formativo y útil incluso en un mundo que da por superados los valores que aquél representa, pero que son imperecederos; entre otras razones, porque están llenos de vida.

²²² *Ibíd.* 72 ss.



Láminas 16 y 17. *Ánfora de Kroisos*. Museo del Louvre (17). Primer paso (rojo) y segundo paso (azul) (16).



Lámina 18. *Tumba de las palmetas en Lefkadia (Grecia).*



Lámina 19. *Tumba II de Vergina (Grecia).*



Lámina 20. «Rapto de Perséfone». Necrópolis real de Aigai (Yuntdaği Köseler, Turquía).



Lámina 21. *Joven guardián. Túmulo de Aghios Athanassios (Grecia).*



Lámina 22. *Propuestas de reconstrucción parcial del color de la llamada «Koré del Peplo», como Ártemis (izquierda) o como Atenea (derecha) (Stiftung Archäologie, Fráncfort).*



Lámina 23. *Sarcófago de Alejandro. Alejandro Magno en la batalla entre griegos y persas. Reconstrucción parcial del color (Stiftung Archäologie, Fráncfort).*

Presentación de la 1.^a edición

Con este volumen el Instituto Español de Arqueología inaugura una serie de compendios y pequeñas monografías sobre temas relativos al arte, la arqueología y la historia antigua del Mundo Clásico, en general, y, muy singularmente, en sus aspectos españoles.

No pretendemos hacer manuales de divulgación, sino, propiamente, breves tratados de iniciación destinados a aquellos que, habiendo alcanzado ya una comprensión general de la Cultura clásica, pretenden obtener un conocimiento más detenido y circunstanciado de algunos de sus fenómenos parciales, o incluso —si es posible— entrar por su medio en la pura investigación científica sobre ciertos temas particulares. Nuestro propósito, por tanto, es salir al encuentro del que llega y conducirlo de un modo sencillo y fácil allí donde pretende ir; es bajar unos escalones para dar la mano al que está subiendo.

Naturalmente hemos pensado ante todo en los estudiantes universitarios, pero también en ese público culto y ansioso de conocimiento, público que, aunque difuso, forma una parte muy considerable y muy noble de la sociedad y que no espera sino que le ofrezcan bien presentado el manjar que apetece para paladearlo, sin otros fines que el mero placer de saborear lo que ya preguntaba.

A ellos va dedicada esta serie. El tiempo dirá si el Instituto Español de Arqueología ha acertado en su propósito.

Oxford. Verano de 1956.

A. GARCÍA Y BELLIDO

Prólogo a la séptima edición*

Las seis ediciones anteriores de este libro llevaban a modo de prólogo una presentación del Profesor A. García y Bellido, mi maestro, escrita y firmada en Oxford en el verano de 1956. El libro aparecía como iniciador de una serie de compendios y breves monografías de arte, arqueología, numismática y urbanística del mundo antiguo que durante un tercio de siglo cumplieron la misión que su fundador le había asignado, salir al encuentro del que llega al mundo de la cultura clásica y conducirlo de un modo sencillo y fácil allí a donde pretende ir. Así decía García y Bellido en su presentación. El propósito no ha variado.

En las sucesivas ediciones he revisado siempre que pude el texto de la primera, ampliándolo un poco e incrementando el número de las ilustraciones. Desde la última revisión se han producido sustanciales novedades, sobre todo la aparición de los bronce de Riace, que enriquecen considerablemente el panorama del arte clásico preliminar. La diversidad de criterios expuestos hasta ahora sobre su filiación artística —se ha hablado de Pythagoras de Rhegion, de Fidias...— hace aconsejable, sin embargo, esperar a que la cuestión se haya sedimentado. Espero que en una próxima edición ésta y alguna otra laguna se puedan rellenar.

Madrid, septiembre 1990.

ANTONIO BLANCO FREIJEIRO

* N. de E.: 7.^a reimpresión, primera en la colección Textos Universitarios (vid. supra p. 32).

El arte creto-micénico

En el curso del segundo milenio a. C., mientras florece en Europa la cultura de la Edad del Bronce, con todas sus variantes regionales, se desarrolla en la cuenca del mar Egeo una espléndida civilización, que irradia de la isla de Creta, «la de las cien ciudades». El nombre de Minos, legislador mítico de la isla, se ha utilizado para designar todo este círculo cultural con el epíteto de minoico. Sus creadores no fueron, en principio, gentes de habla indoeuropea, sino emigrantes del Asia Anterior que ocuparon la mayor parte de la isla durante el Neolítico, a partir del sexto milenio. Esta población, sin duda la más antigua de Creta, habitaba en cuevas o en casas rectangulares, reunidas en aldeas situadas sobre colinas de poca altura; su economía se basaba en el cultivo de cereales y verduras, y en la cría de animales domésticos.

La Edad del Bronce comienza en la isla alrededor del año 3000 a. C. Una parte de la población se refugia entonces en cuevas; otra se establece en lugares aptos para la defensa o el ataque, como si el tránsito a la nueva época no se hubiera producido sin violencia. Por entonces Egipto entra en la historia con el decisivo paso de la unificación del país, al término de un proceso de cruentas guerras intestinas. Nada tendría de extraño que, como consecuencia de ellas, algunos contingentes del Delta o del sur de Palestina hubiesen buscado refugio permanente en Creta por el lado de la costa del Mar Líbico, sobre todo en la fértil llanura de Mesará.

La situación privilegiada de Creta, en el centro de un mar frecuentadísimo por barcos mercantes, favoreció su rápido desarrollo cultural y el bienestar económico de sus habitantes, que desde muy pronto dominaron con su flota las aguas del Egeo. Este señorío marítimo, o talasocracia, fue, por consiguiente, anterior en varios siglos a la expansión marítima de los fenicios. Confiados en el poder de sus flotas, los cretenses construyeron ciudades abiertas y palacios desprovistos de fortificaciones. La tradición griega posterior conservó únicamente los nombres de dos de sus reyes. Minos e Idomeneo. Vivía el primero en el palacio laberíntico de Knossós, cerca de la actual Heraklion, y las fuentes nos dan de él y de su carácter versiones muy variables y con frecuencia contradictorias: Minos es el justo rey y sacerdote, amigo y confidente de Zeus; el juez de ultratumba; el padre o el esposo de heroínas perversas o románticas, como Fedra, Ariadna, Pasifae; el tirano del mito de Teseo, que periódicamente arroja siete mancebos y siete doncellas al feroz Minotauro, etc. Al segundo rey, Idomeneo, le vemos combatir en Troya mezclado con los héroes homéricos de segunda fila; el poeta nos da la imagen de un hombre de cabellera entrecana, demasiado viejo para correr, aunque todavía es capaz de arrojar una lanza con fuerza irresistible.

Los súbditos de estos monarcas fabulosos vivían del mar y de la agricultura. Colonias de pescadores y traficantes habitaban los lugares más abrigados del litoral, y sus aldeas iban medrando hasta convertirse en ciudades. Por su parte, los

campesinos de las comarcas del interior cultivaban el trigo, la viña y el olivar —«la tríada mediterránea»—, y roturaban sus campos de labranza con un arado semejante al egipcio. La religión reconoce como deidad suprema una diosa de la fecundidad, señora de los árboles, de las montañas y de las fieras. En las representaciones llegadas hasta nosotros suele acompañarla su hijo, un chiquillo esbelto, con cara de fauno y talle de avispa. Animales como la sierpe, la paloma y el espléndido toro cretense se hallaban estrechamente relacionados con el culto; pero ninguno de ellos —salvo, quizá, la culebra— era por sí mismo objeto de veneración. Entre los rasgos más acusados de la religión cretense hay que señalar la ausencia de templos monumentales, equivalentes a los que por entonces se levantaban en Egipto y en Asia; probablemente, todos los actos del culto se celebraban en grutas sagradas, en lugares abiertos o en los pequeños oratorios de los palacios. Como símbolos religiosos se encuentran con extraordinaria frecuencia representaciones de la doble hacha o *labris* (raíz de la palabra «laberinto») y los «cuernos de consagración», cuyo origen se advierte en los cuernos del toro sacrificado que se depositaban sobre el altar.

En el campo de las artes, sobre todo en el de las artes decorativas, los cretenses mostraron un admirable espíritu de independencia. Ellos fueron el único pueblo europeo que, sometido a la influencia de Egipto, intentó sacudirse el yugo de las fórmulas artísticas de sus vecinos, para buscar inspiración fresca en el estudio de su propio paisaje. Por la observación permanente de cuanto se movía en sus campos y en sus aguas, los artistas de Creta lograron dar vida palpante a todas sus creaciones, con una novedad y una lozanía que sólo encuentran equivalencias en el arte decorativo de los pueblos del Extremo Oriente, chinos y japoneses. Pues Grecia llevó de nuevo a Europa hacia los esquemas egipcios: ni las rosas de los vasos calcídicos, ni las hojas de acanto de los capiteles alcanzan a modificar la impresión global de que el espíritu que ha presidido el nacimiento del arte griego fue el de los egipcios, no el de los cretenses. Ello se debe quizá, en una buena parte, a la circunstancia de que la cultura minoica tuvo una existencia efímera. Cuando los pueblos de Europa, tras una época milenaria de barbarie, abren los ojos a la luz de la cultura superior, el arte de Creta se hallaba sepultado en las ruinas de toda su civilización, y el único punto a donde los pueblos jóvenes podían volver los ojos era al valle del Nilo, país de maravillas, que conservaba intactas sus eternas fórmulas.

Arqueología, cronología y lenguaje

El origen asiático de una gran parte de los colonos de Creta se infiere de los utensilios hallados en las ruinas de sus más antiguas habitaciones. Las toscas figurillas humanas acurrucadas que les servían de amuleto, las cazuelas sin brillo y la cerámica gris de los niveles más bajos de estos yacimientos, ostentan el sello de su origen oriental. A la vista de tales indicios, Sir Arthur Evans, el más afortunado y constante explorador del subsuelo cretense, consideraba la Creta neolítica «como el brote insular de una extensa provincia anatólica». Pero al propio tiempo abun-

dan en el sur de la isla documentos de otra especie, que atestiguan la presencia de algunos núcleos egipcios en los comienzos de la Edad del Bronce. En este sentido, los índices más elocuentes los proporcionan la técnica de los lapidarios, el gusto por determinadas piedras para fabricar sellos y vasos, los amuletos con figura de momia o de mico, el uso del sistro para las ceremonias religiosas y, finalmente, una prenda tan característica como el taparrabos cretense.

La serie de niveles arqueológicos descubiertos por Evans en las excavaciones del palacio de Knossós ha servido para establecer los famosos «nueve períodos minoicos», que han podido fecharse gracias a la presencia de objetos estrechamente vinculados con productos de Egipto y de Mesopotamia.

He aquí el esquema de estos períodos, cada uno de ellos acompañado de la fecha aproximada de sus comienzos:

Minoico Primitivo (M. P.)	{	M. P. I, 3000 a. C.
		M. P. II, 2600 a. C.
		M. P. III, 2300 a. C.
Minoico Medio (M. M.)	{	M. M. I, 2200 a. C.
		M. M. II, 1900 a. C.
		M. M. III, 1700 a. C.
Minoico Reciente (M. R.)	{	M. R. I, 1500 a. C.
		M. R. II, 1450 a. C.
		M. R. III 1400 a. C.

La iniciación del Minoico Primitivo tiene como testigo material más abundante una cerámica (figura 1) de color negro o gris con decoración lineal bruñida (*pattern burnish*, o estilo de Pyrgos), que reemplaza a la vajilla neolítica, adornada con incisiones rellenas de pasta blanca. Otra novedad consiste en la aparición de jarros de pico (*Schnabelkannen*) de color claro, decorados con líneas pintadas en rojo, castaño o negro («estilo de Hagios Onouphrios», figura 2). En algunos lugares de la isla empiezan a ser erigidas sobre el suelo (y no rehundidas o excavadas en éste) tumbas de planta circular que durante siglos serían utilizadas como lugares de enterramiento por una o varias familias.

En las fases M. P. II y M. P. III se utilizan, aparte de la cerámica gris y de la clara, vasos intencionadamente moteados en la cocción (*mottled ware*), junto a otros pintados con líneas claras sobre fondo oscuro (*light on dark ware*).

Durante el M. M. I se levantan los primeros palacios de Knossós y Phaistós. Los ceramistas inventan entonces el estilo de Kamarés, con sus bellas decoraciones en rojo y blanco sobre fondo negro (figuras 5 y 6). A esta época corresponde una expansión colonial por las islas de Milo, Citerea, Tera (Santorín) y Rodas; acaso también por la costa asiática (Mileto y otros enclaves). Mediante el establecimiento de colonos cretenses o por frecuentes intercambios con la Grecia continental, la civilización material cretense comienza a irradiar sobre aquélla.

Hacia 1700 a. C. los palacios de Creta sufren destrucciones e incendios que unos atribuyen a terremotos y otros a guerras o invasiones. Nuevos y más grandes



Figura 1. *Copa del estilo de Pyrgos.*

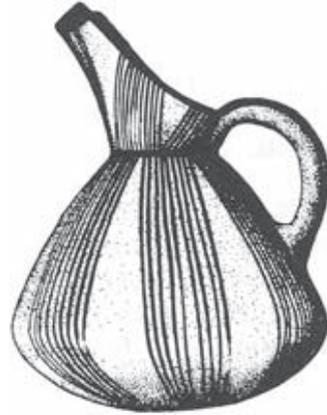


Figura 2. *Jarro del estilo de Hagios Onouphrios.*

palacios se levantan seguidamente sobre las ruinas de los viejos. La cerámica de Kamarés inicia su declive, reemplazada por la de motivos oscuros, en rojo y negro, sobre fondo claro.

La cerámica del M. R. I introduce el «estilo marino» (figura 7) junto a las decoraciones naturalistas heredadas del período anterior con sus típicos motivos de hojas y flores. Los palacios y las ciudades viven una época esplendorosa a la que pondrán fin una o varias catástrofes. La isla de Tera sufre en 1530 a. C. una erupción volcánica de incomparable magnitud que hubo de hacerse sentir en todas las islas del Egeo en forma de olas devastadoras, vapores tóxicos y nubes de ceniza. Como consecuencia de esta calamidad, o de movimientos de gentes en son de guerra, las ciudades cretenses de Mochlos, Zakro y Pseira son destruidas y abandonadas para siempre. Entre todos los palacios, sólo el de Knossós se recupera del desastre. En él se fabrica la cerámica del «estilo del palacio», exclusiva de Knossós, que sirvió a Evans para caracterizar el M. R. II. Los nuevos señores del país, los que hablan y escriben griego micénico, la introdujeron o al menos la patrocinaron, mientras el resto de la isla usaba manufacturas de otros alfares. Hacia 1370 a. C. también el palacio de Knossós sufre la destrucción definitiva. Durante el M. R. III hay gente que vive o frecuenta sus ruinas, pero sin emprender su reconstrucción. Esta fase contempla el incremento de la inmigración micénica y el ocaso definitivo de la civilización minoica.

Uno de los aspectos de la cultura minoica que los investigadores de todos los países han estudiado con mayor tesón es el problema de sus lenguas y escrituras. El gran esfuerzo desarrollado para descifrar los documentos escritos dio en 1952 el fruto de la lectura por Michael Ventris del silabario denominado «lineal B» que aparece en Knossós desde el M. R. II y persiste en la Grecia continental hasta los últimos tiempos de la cultura heládica, hacia 1200 a. C. La lengua escrita en estos

documentos es un griego arcaico, el micénico, que se puede entender a pesar de sus dificultades y de que la escritura no era muy apta para transcribir sus palabras.

Aparte de ésta, hay testimonios en Creta de escrituras jeroglíficas o pictográficas que ya estaban en uso en el M. M. I y acaso se remonten al M. P. III. Probablemente se derivan de Egipto, aunque por mediación de Asia Anterior. Fueron usadas hasta el M. M. III inclusive. Existen entre ellas variantes de cierta entidad: en Mallia, por ejemplo, se emplearon signos que no existían en Knossós. El famoso Disco de Phaistós, pertenece a este grupo, todo él sin descifrar.

La escritura «lineal A» nace casi al mismo tiempo que las jeroglíficas, probablemente como simplificación de las mismas. Consta de unos sesenta signos, la mayoría de ellos con valor de consonante más vocal, algunos de vocales solas, y de un conjunto de ideogramas: «aceite», «higos», «vino», «cereal», «cerdos», etc., y también de signos numéricos. Con bastantes dificultades y dudas esta escritura puede ser leída hoy; pero sin que la lengua se entienda. Lo más probable es que pertenezca a un tronco egeoanatólico, no indoeuropeo ni semítico. Sus documentos son demasiado escasos, por ahora, para que la investigación pueda progresar en su estudio. Se leen en ella algunos nombres de personas, lugares, productos del campo, palabras de contabilidad (v. gr., *ku-ro*, «suma»), nombres de objetos (v. gr., recipientes llamados *su-pu*, *pa-ta-qe*) y términos religiosos como (*j*)*asarame* («divinidad» o algo por el estilo).

Arquitectura

Las residencias señoriales son los más expresivos ejemplos de la arquitectura cretense. No sabemos a ciencia cierta qué número de palacios existía en la Creta minoica; las excavaciones han descubierto ya unos cuantos, diseminados por toda la isla. Los de mayor amplitud y riqueza son los de Knossós y Phaistós, el primero en el Norte, a prudencial distancia de la costa; el segundo, cerca del litoral sur, cara al mar Líbico. El examen de sus plantas revela cuán acertados anduvieron los griegos al poner a Minos en relación con un enrevesado laberinto, que tal vez no fue otra cosa que el recuerdo de su palacio de Knossós (lámina I), conservado y transformado por la leyenda. Nada, en efecto, puede resultar tan opuesto a las directrices simples y lógicas de la arquitectura clásica como estos edificios minoicos, con sus innumerables cámaras, peristilos, pórticos, corredores, almacenes y obradores yuxtapuestos sin orden ni concierto. La complejidad de estos edificios dimana de su formación gradual, a partir de bloques aislados, que durante siglos fueron repetidamente reformados y ampliados, hasta formar un conjunto cuya planta revela una ausencia total de plan orgánico.

Entre los pocos elementos constantes que pueden señalarse en todos los palacios, destaca el patio rectangular, que ocupa el centro del edificio e ilumina las estancias que con él comunican. Las escaleras y las cámaras de los pisos superiores recibían, además, luz y aire libre por los corredores descubiertos y por los tragaluces que perforaban los techos. El tipo normal de cubierta era la terraza, lo mismo para los palacios que para las casas particulares, si juzgamos de su aspecto externo

por las placas de porcelana encontradas en Knossós, con menudas y detalladas reproducciones de sus fachadas. El cantero cretense mostraba igual destreza en la construcción a base de grandes sillares de piedra que en las obras de mampostería. Como soportes empleaba, además de las pilastras, unas columnas de madera fundadas en basas de piedra, que, por lo regular, son la única reliquia que hoy señala su emplazamiento. Las representaciones de edificios en el arte cretense permiten, sin embargo, reconstruir fielmente la forma de estas columnas perdidas, cuyos fustes, lisos o acanalados, reducían su envergadura de arriba abajo, como patas de silla, en sentido contrario a las columnas griegas (figura 3). El Vaso de los Boxeadores, de Hagia Tríada, demuestra, sin embargo, que la disminución normal y clásica no era totalmente desconocida. Los capiteles de estas columnas se componían de una voluminosa moldura convexa, coronada por un bloque prismático, que anticipa la forma del ábaco del capitel dórico. Los muros, por último, recibían un revestimiento de estuco, con relieves y pinturas al fresco que, al descubrirse en los comienzos de nuestro siglo, merecieron universal aplauso.

Ningún monumento de la arquitectura cretense puede competir con el palacio de Knossós, al que Evans dedicó la obra maestra de toda su vida: *The Palace of Minos*. Hallábase este palacio en las cercanías de la costa septentrional de Creta,



Figura 3. *Entrada septentrional del palacio de Knossós. En la galería se encuentra el relieve, en estuco, del toro rojo, que por estar a la vista en tiempos de los griegos históricos pudo dar pie a la leyenda del Minotauro.*

oculto entre unos cerros. En épocas diversas su edificio fue arruinado por los terremotos, que de vez en cuando sacuden con inusitada violencia el Mediterráneo oriental y las vecinas costas de Asia. La última reconstrucción del palacio data del Minoico Reciente. Según la norma habitual en este tipo de mansiones, un gran patio rectangular, abierto en la cima del otero, sirve de núcleo al laberinto, que ahora se reparte en dos sectores: uno, cortesano y administrativo, al oeste del patio (figura 4), y un ala doméstica, a levante. Su gran portal miraba hacia las tierras del interior, por las cuales cruzaba la vía de mayor tráfico de todo el país, la calzada de unión entre los palacios de Knossós y Phaistós. Saliendo de Phaistós, el camino se tendía sobre el llano de Messará, habitado por descendientes de los colonos egipcios; remontaba luego los macizos de las Montañas Blancas e, internándose por las fragosas gargantas del Yuktas, venía a morir en la falda de la colina de Knossós, bajo las terrazas de un pórtico escalonado que salvaba la diferencia de nivel. En el costado occidental del palacio había una segunda entrada, que parece seguir a la anterior en importancia; su puerta daba acceso al Corredor de las Procesiones, que fue una de las principales arterias del palacio. Tras el pórtico de entrada, este corredor se dirige hacia el Sur y dobla luego hacia el Este, para terminar en el patio; pero en su tramo segundo comunica, por el propíleo meridional, con las cámaras regias de la planta alta: la escalinata, el propíleo superior, el vestíbulo central y la cámara de las tres columnas.

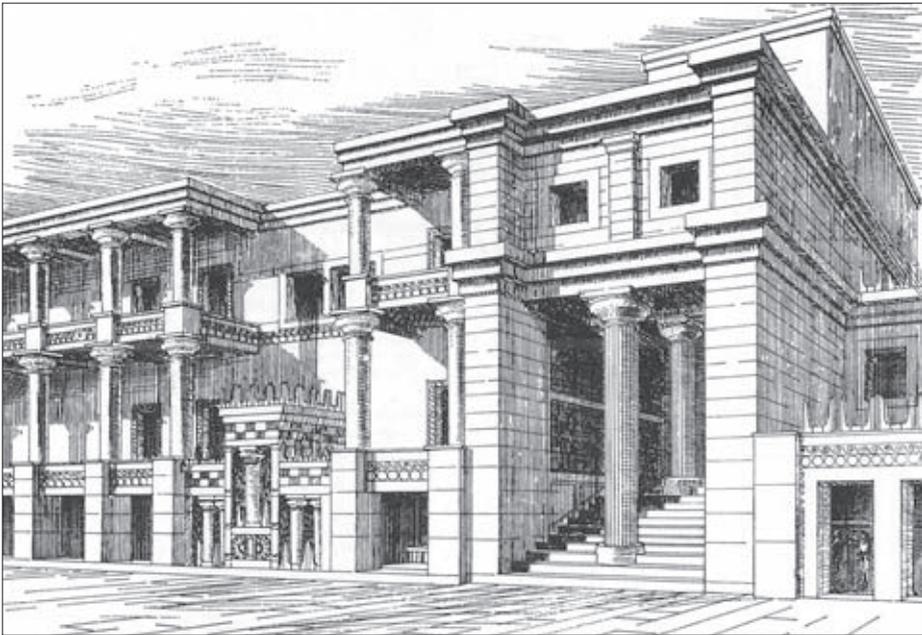


Figura 4. *Reconstrucción del ala occidental del palacio de Knossós, vista desde el patio central (según A. Evans).*

Sin embargo, la estancia más famosa del palacio es el Salón del Trono, en la planta baja, con su trono de mármol y un banco adosado al muro que decora la espléndida pintura de grifos acostados en un campo de flores, sobre un fondo de nubes.

Desde el punto de vista de la arquitectura clásica, la pieza más notable de este conjunto es el propíleo meridional, que parece un atisbo del propíleo griego. En su forma perfecta, el propíleo es la reunión armónica de dos pórticos abiertos, cada uno de los cuales apoya su techumbre en un par de columnas adelantadas sobre la línea de las paredes que flanqueaban la puerta. En Troya y en Tirinto se construyeron coetáneamente propíleos que aún se acercan más al ideal clásico, puesto que enlazan zonas a cielo abierto, separadas por una muralla. Falto de esta condición, el propíleo meridional de Knossós no pasa de ser un pórtico monumental confinado en un palacio.

La cerámica

En los niveles más profundos de los yacimientos cretenses encuéntrase junto a la cerámica basta, sin interés artístico, una variedad de vasos con paredes incisas y rellenas de pasta blanca, que puede valer como antecedente neolítico de los finos estilos de la Edad del Bronce. Aunque por su material no pertenecen a este dominio, los vasos de Mochlos, tallados en piedras policromas, deben recordarse como los más vistosos recipientes de su época.

A medida que adelantan los tiempos del Bronce se observa una porción de síntomas de progreso: aparecen el horno y el torno del alfarero, que endurecen y afinan las pastas, e incitan a la conquista de formas esbeltas. Los ornamentos, conseguidos antaño por incisión, se dibujan ahora con pinceladas de barniz, y junto a los trazos rectilíneos, derivados de las incisiones neolíticas, encontramos líneas curvas y las primeras espirales. Muy pronto estos ensayos alcanzan una fase de exquisita distinción en los Vasos de Kamarés (gruta del monte Ida, donde se verificaron sus primeros hallazgos), predominantes en el período Minoico Medio II, hacia 1800 antes de Cristo. Sus paredes alcanzan a menudo un grado tal de delgadez, que el término «cerámica de cáscara de huevo» (*egg-shell pottery*) se ha impuesto fácilmente. Los vasos acomodan su forma a su destino: cuenco, jarra, ánfora de cuello angosto, etc.; pero todos, invariablemente, reciben una profusa envoltura geométrica y vegetal estilizada, con una delicada policromía rojiblanca contrastada sobre el barniz negro opaco que recubre las paredes del vaso. Las piezas de esta primorosa cerámica eran vendidas por los cretenses en Asia, Egipto, Sicilia, Chipre, pero sobre todo en sus mercados de la Grecia continental e insular, que muy pronto comenzaron a imitarla.

Los pintores de los vasos de Kamarés eligen como temas primarios la roseta y la espiral, una curva que lleva dentro de su quietud una ilusión de movimiento rotatorio, del que pretende sacarse todo el partido posible. Entre los más hermosos vasos del palacio de Minos hay uno que dispone sus adornos alrededor de una

estrella de cinco puntas, la cual gira despidiendo llamas por los vértices (figura 5). En su cerámica, igual que en la pintura mayor, los cretenses ofrecen imágenes giratorias u ondulantes, frente a las composiciones rectangulares egipcias. Sus pinceles disfrutaban en la fuga de cuanto significa claridad, subordinación o simetría (figura 6).



Figura 5. Vaso del estilo de Kamarés. De Knossós.



Figura 6. Vaso cerámico del estilo de Kamarés, con decoración policroma. De Phaistós.

Por afán de novedad, cansancio u otra razón oscura, los alfares del Minoico Tardío abandonan el estilo de Kamarés. La gaya policromía de esta cerámica es reemplazada por un pigmento que bajo la acción del fuego adquiere tonalidades negruzcas, ocre o rojizas, semejantes a las de la cerámica clásica. La similitud se acentúa aún más porque las superficies del fondo ostentan la cara natural del barro cocido, sin película de barniz. Con olvido de los esquemas abstractos de la época precedente, los artistas renuevan su inspiración en el jardín de la isla y en el eterno encanto del mar que la circunda. Sus temas predilectos son admirables pinturas del fondo submarino, paisajes de rocas y algas, por los que nadan o se arrastran con la marea seres de cuerpo blando, pulpos, medusas, estrellas (figura 7). Un lento cabeceo experimentan también, en los temas campestres, las flores sobre sus largos tallos, como si respondiesen al soplo de la brisa. Pero en el llamado «estilo del palacio», que data del Minoico Reciente II, la disciplina triunfa sobre el vaivén de estas composiciones, y con ella retornan la rigidez y la estilización (figura 8). Toda la savia que los viejos pintores habían logrado inyectar en las flores hieráticas de los egipcios —el loto, el lirio y el papiro— desaparece en esta época, dejando paso a fórmulas que los artistas repiten con el mismo rigor que en las alfarerías mecánicas, donde este estilo fue consagrado.



Figura 7. Vaso cerámico decorado con motivos marinos (1550 a. C.). Heraklion, Museo Arqueológico.



Figura 8. Vaso del estilo del palacio.

Decoración mural

Las pinturas al fresco, combinadas a veces con relieves de estuco, nos dan la faceta más brillante del arte prehelénico. Desde los centros minoicos, las técnicas y los estilos irradian sobre los palacios micénicos y sobre los albergues de los gobernadores de las Cícladas, que por entonces integraban el Imperio colonial de Minos. En este punto, los datos arqueológicos encuentran confirmación en el testimonio de Heródoto (VII, 171): «Antiguamente los carios eran súbditos de Minos y ocupaban las islas sin pagar tributos (en lo que la tradición me permite descubrir), aunque le daban hombres para sus barcos cuando él los necesitaba».

La decoración mural del palacio de Knossós es coetánea de su última reconstrucción en el Minoico Reciente, aunque quedan importantes restos del Minoico Medio III. Con escaso margen de error, puede afirmarse que la época de la mayoría de los frescos se halla comprendida entre los años 1550 y 1370 antes de Cristo, fecha esta última de la ruina definitiva de los palacios. Ante la imposibilidad de señalar una rigurosa evolución dentro de este siglo y medio, las pinturas o los restos de ellas, se agrupan atendiendo a la naturaleza de sus temas y a un proceso de estilización paralelo al de la cerámica. Igual que los ceramistas, los pintores disfrutaban de una libertad sin trabas, como si la faena de la decoración no se viese sometida a las directrices de un monarca semidivino. Una de las muchas sorpresas que este arte áulico ha dado al mundo moderno es, precisamente, la falta de cuadros heroicos, como los que en Egipto representaban al faraón en tamaño gigante

desbaratando él solo ejércitos enteros. Y es que tal vez ya los cretenses, como nos consta de los griegos, miraban con sorna la representación de tales hazañas.

Uno de los cuadros más debatidos es el relieve pintado con la figura de un Rey-Sacerdote (lámina II), que algunos creen retrato del propio Minos o de uno de los reyes que llevaban su nombre, el cual aparece visto a la manera egipcia, con el torso de frente y lo demás de perfil. Su aspecto juvenil es de rigor, no tanto porque la pintura cretense ignora la vejez, como por el rejuvenecimiento periódico que el monarca experimentaba al identificarse con el hijo de la diosa (según se desprende de algunos pasajes de Homero, Platón, etc.). Llevando a modo de insignias el cetro y el collar, el joven rey camina por un jardín de lirios sobre los que se remonta una mariposa, dibujada con trazos caligráficos casi idénticos a las flores y a los adornos que envuelven la gorra de plumas del príncipe. La semejanza de su indumentaria con la de los cretenses pintados en tumbas egipcias permite datar esta figura alrededor del año 1470 a. C., pues por esta fecha el faldellín sirio-egipcio, que aquí vemos en forma todavía rudimentaria, sustituye al tradicional taparrabos cretense. El reflejo de los cánones egipcios se percibe también en las hileras de portadores de tributos; mas a diferencia de los rígidos esquemas de los hipogeos tebanos, los tributarios de Creta se doblan como juncos bajo el peso de las ofrendas y de los vasos. El más hermoso ejemplar de esta serie es el Cope-ro de Knossós, con su convencional piel roja, que en la pintura minoica distingue al hombre de la mujer, de tez pálida. Y precisamente en la pintura de mujeres es donde los autores de los frescos han incorporado su nueva manera de concebir la figura humana, que puede doblarse y gesticular a capricho como si por debajo de la piel y de los músculos no existiese una sólida armazón de huesos. En los temas marinos y campestres, que forman por lo menos la mitad de su repertorio, los artistas captan en el fondo del mar y en la espesura del bosque motivos de una extremada vivacidad. A cada paso la mirada descubre animales agrestes que huyen a un galope interpretado de manera inconfundible: los cuerpos alargados sobre toda proporción natural; las patas llevadas hasta un límite tan forzado, que todo el cuerpo amenaza romperse con el brío de su carrera. Frente a esta desafortada manera de galopar, que llamaremos «galope minoico», los pintores clásicos impusieron un galope ceremonioso y urbano en el que rara vez se consiente a los animales despegar del suelo simultáneamente las cuatro patas.

Las pinturas de Tera (Santorín)

La población de Tera hubo de abandonar sus hogares hacia 1530 a. C. bajo la amenaza de una erupción volcánica, que al producirse hizo saltar en pedazos gran parte de la isla. Al término de la catástrofe, un grueso manto de cenizas volcánicas cayó sobre la parte de Tera no hundida en el mar y conservó todo aquello que sus habitantes habían dejado en sus casas.

A partir de 1967, las excavaciones realizadas en Tera por Spyridon Marinatos han rescatado las preciosas muestras del arte minoico en la cima de su esplendor, que hoy exhibe el Museo Nacional de Atenas. Destacan entre ellas pinturas murales



Figura 9. *Paisaje de rocas, de Tera. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

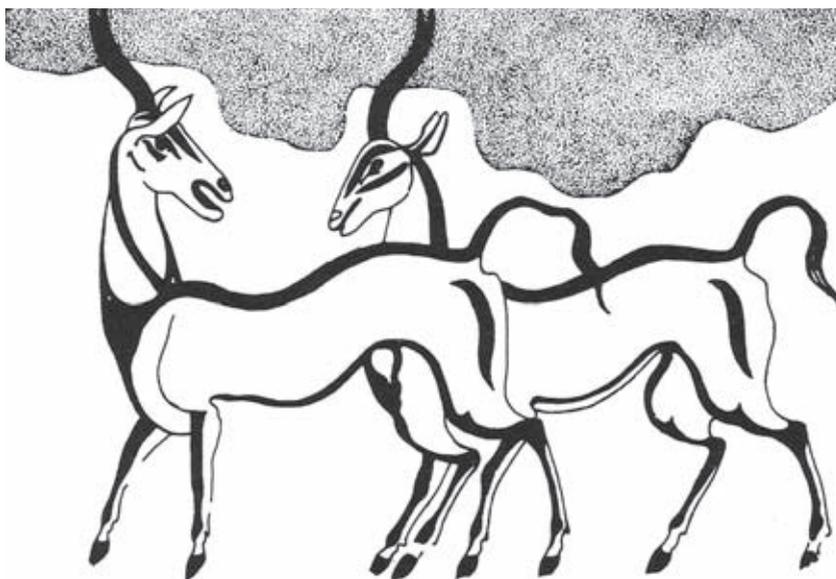


Figura 10. *Pareja de antilopes, de Tera. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

de un refinamiento exquisito, mayor si cabe, por su frescura, de cuanto se conocía en el resto de las islas y de la Grecia continental: paisajes rocosos salpicados de matas de lirios sobre las que vuelan, jugando y persiguiéndose, unas golondrinas (figura 9; lámina III); escenas religiosas o festivas, una de ellas formada por dos muchachos de alambicada silueta en ejercicio de pugilato; antílopes de África ecuatorial (figura 10; lámina IV) y los ágiles monos azules a que tan aficionados parecen haber sido los cretenses.

Escultura y artes menores

Las agudas dotes de observación y la consumada pericia que los cretenses despliegan en la cerámica y en los frescos murales se patentizan de nuevo en las menudas piezas de su escultura y en las prodigiosas muestras de su orfebrería. La plástica monumental, que tan importante papel estaba llamada a desempeñar en Grecia unos siglos más tarde, apenas tuvo cultivadores.

Este vacío de grandes estatuas se llena con innumerables figurillas de barro, bronce, porcelana y marfil que los yacimientos ofrecen desde el Minoico Medio. La mayoría son, naturalmente, toscos esquemas de hombres, mujeres y animales que se dedicaban como exvotos en los santuarios o se depositaban en la tumba en calidad de protectores y acompañantes del difunto. Pero sobre el término medio de esta producción industrial destacan algunas miniaturas excepcionales: pequeños ídolos de la diosa domadora de serpientes o de sacerdotisas que practicaban su culto; estatuillas de hombres desnudos o con taparrabos y puñal triangular; damas con vestidos de falda acampanada, el pecho desnudo y la cabeza cubierta por una tiara. A la cabeza de las representaciones de animales se encuentran dos relieves de loza del palacio de Knossós, obras quizá de un mismo autor; una cabra montés acompañada de sus crías y una vaca amamantando a un becerro.

El mismo estilo de formas desenvueltas, la misma seguridad en el dominio de los materiales, caracterizan los productos de la orfebrería. Dos tazas de oro encontradas en Vaphio (Esparta) resumen todos los aspectos del movimiento y de la musculatura del toro (figura 11). La primera nos cuenta la captura del animal en estado salvaje: una de las bestias se ha precipitado, hecha un ovillo, en la red de cuerda que los cazadores habían tendido entre dos árboles; otro toro huye de la red en espantada, y un tercero acomete, ciego de furor, a los cazadores. Como contraste con esta movida representación, la segunda taza ofrece escenas reposadas de la vida del toro manso y cautivo (lámina V). Más antiguos que esta pareja de tazas son los puñales de bronce de las tumbas de Micenas, decorados con figuras de oro y esmalte: una cacería de leones; una manada de gacelas atacadas por leones; gatos salvajes que persiguen a los patos por un bosque de papiros, etc.

En esta misma época tiene su origen un tipo de vaso que perdura en toda la antigüedad, el *rhytón*, de forma cónica o de cabeza de animal hueca, para escanciar líquidos en las ceremonias religiosas. Los vasos de este género, cincelados en metales preciosos por los aurífices minoicos, no fueron jamás superados por los ceramistas griegos, y en ellos tenemos las más espléndidas cabezas de toros y leones



Figura 11. Desarrollo de los vasos de oro de Vaphio. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

que produjo el arte de la época. También en los rhyta y vasos de esteatita con relieves se lograron obras de gran calidad: el Vaso de los Segadores, de Hagia Tría-da, con un desfile de hombres que marchan cantando en apretadas hileras; el Vaso de los Boxeadores, con escenas de pugilato y tauromaquia, son probablemente obras de los mismos artistas que repujaban los vasos metálicos.

El área heládica

Aunque Creta haya sido el foco de la civilización griega del segundo milenio, forma parte en realidad de un mundo mucho más amplio, que comprende las demás islas del Egeo, la costa occidental de Asia Menor y toda la tierra firme de Grecia. El tránsito del Neolítico a la Primera Edad del Bronce (Heládico I) en esta vasta área significó para sus habitantes la apertura de nuevas actividades industriales y comerciales junto a las antiguas formas de vida pastoril y agrícola. La arquitectura de la época acredita cumplidamente el empuje de algunas comunidades, como la de Troya II, que entonces se rodea de una muralla provista de recios bastiones y monumentales propíleos (figura 12). Al mismo tiempo, como heredera de una tradición egea de casas de una sola habitación rectangular precedida de un pórtico, la misma Troya II ofrece los prototipos del *mégaron* en dimensiones asombrosas para su época (hacia 2300 a. C.). Andando el tiempo, el *mégaron* será el

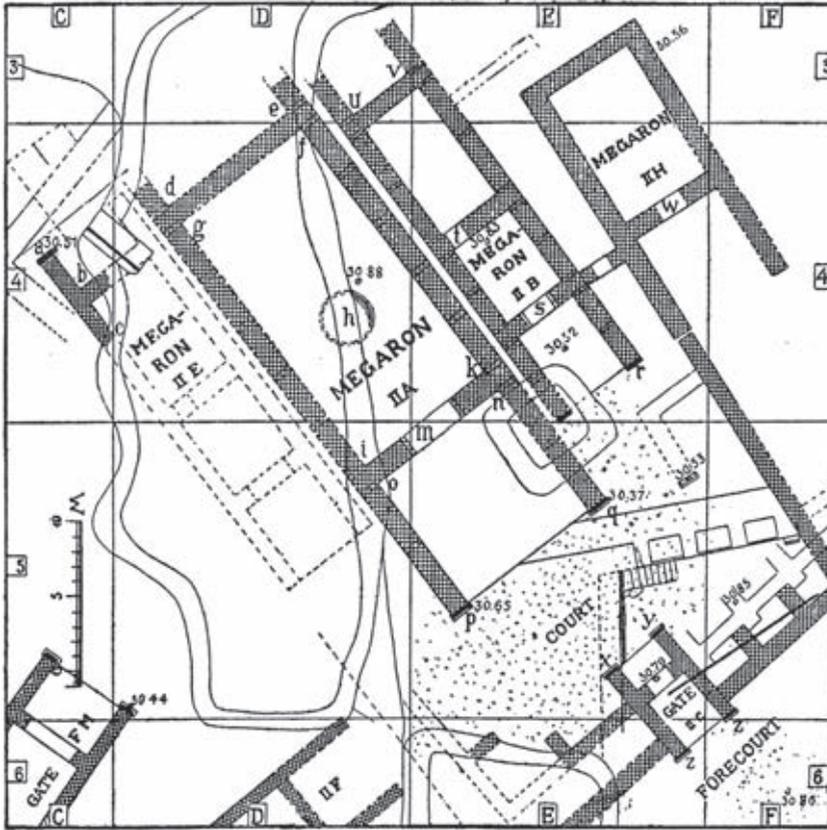


Figura 12. Mégaron y propíleos, de Troya II.

módulo, o unidad principal, de los palacios micénicos, y mucho más tarde, el embrión del templo griego.

Saliéndose de lo común en un medio cuyas actividades escultóricas se reducían a plasmar o tallar toscas figurillas de hombres o animales, las Cícladas ofrecen en este período una manifestación peculiarísima. En el cristalino mármol de las canteras isleñas los artistas labran ídolos y estatuillas reveladoras de su gran capacidad de abstracción. Las cabezas son óvalos en los que sólo la nariz tiene relieve; los cuerpos y los miembros, planos delicadamente modelados, pero de contornos tallados con vigor. Las más de las veces se trata de figuras femeninas, desnudas, con los brazos cruzados y las piernas y los pies estirados, de modo que no se tienen; pero también hay tocadores de flauta y de arpa, prototipos de los instrumentos de viento y cuerda de la música griega clásica. Tanto éstos como aquéllas suelen aparecer en tumbas, como partes del ajuar funerario (figura 13).

Hacia el año 2000 a. C., Grecia inicia la fase de su civilización llamada Heládico Medio, y entre sus pobladores figuran ya los introductores de un idioma



Figura 13. *Estatuilla en mármol de un arpista, de Keros. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

indoeuropeo, los aqueos. Con el tiempo habrán de alcanzar fuerza física o numérica para dominar a sus predecesores egeos e imponerles su lengua, la que hoy llamamos griego micénico. El antiguo idioma de los egeos dejará muchos vestigios en la toponimia de Grecia y Asia Menor: nombres de ríos, montañas y ciudades con los grupos consonánticos -ss- (Larissa), -nth- (Kórinthos, Labyrinthos), -tt- (Hymettos), etc., pero se perderá en casi todo lo demás. Cuando el palacio de Knossós sufre la última destrucción, hacia 1370 a. C., sus ocupantes, llegados no hace mucho, hablan y escriben griego. A los antiguos egeos la historiografía clásica los recordará como carios, pelasgos, lelegos, etc.

Sería un error imaginar a los aqueos irrumpiendo en Grecia como hordas de bárbaros bien pertrechados. Por el contrario, su entrada es tan discreta que hasta el siglo XVI apenas se les descubre más que por su cerámica a torno, de color gris mate o amarillento, en la que hacen unas cazuelas de pie alto y unas tazas provistas de dos asas verticales muy poco o nada impresionantes (cerámica minya), aunque sí suficientes para señalar los inicios del Heládico Medio. La modestia de su utillaje y de sus ajueres funerarios impide determinar si vinieron del norte de los Balcanes, de la Tróade o de cualquier otro lugar. Nada hay entre ellos de llamativo hasta que encontramos los restos de sus magnates en las tumbas de pozo



Figura 14. *Máscara de oro, Micenas. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

de Micenas. Entonces, sí: tras haber dado sin duda muestras de una singular capacidad para la guerra, la aventura y el comercio por tierra y mar, los aqueos se sitúan en un plano que los hace señores naturales de la población griega. Cuando siglos más tarde los griegos históricos contemplen alguno de sus esqueletos, creerán advertir en éstos una talla muy superior a la de un hombre normal, la talla de una raza de héroes extinguida.

Las tumbas de pozo de Micenas, en su fase más rica y reciente (el llamado Círculo A, de la acrópolis, descubierto por Heinrich Schliemann en 1874) corresponden a miembros de una casa real, muertos entre 1550 y 1500 a. C. Cada tumba contenía varias inhumaciones, de hombres, mujeres y niños, acompañados de tan ricos ajuares, que pueden llegar a cubrir literalmente de oro el cuerpo del difunto. Las armas, las joyas, los vasos, la mayor parte de cuanto es arte mobiliario, luce en toda su pureza el estilo minoico de la época. Sólo las máscaras que cubrían los rostros y las estelas que señalaban el emplazamiento de las tumbas responden a otro gusto, o por lo menos carecen de equivalencias en cuanto de Creta se conoce. La máscara del que Schliemann llamó «Agamenón» representa seguramente el tipo ideal de la sociedad micénica, no sólo distinto del cretense

por su bigote y su barba, sino por la varonil energía de su expresión y de sus facciones (figura 14). La mejor conservada de las estelas representa a un príncipe en su carro de guerra, el ingenio bélico más poderoso y temible de la época. Combates o justas, cacerías y otras actividades caballerescas alcanzan en el arte micénico un desarrollo nuevo, muy a tono con el carácter de sus promotores, aunque artistas minoicos colaborasen en su realización.

No se conoce en Grecia ninguna fortaleza ni palacio de la época de estas tumbas. Es probable que la Micenas de entonces no tuviese más defensas que los barrancos naturales, reforzados en lo alto por una empalizada. Se diría que a estos aqueos del siglo XVI, como a los escitas de mil años más tarde, sólo les interesaban los bienes portátiles, y que ponían mayor esmero en sus tumbas que en sus viviendas.

Pero una sociedad caballerisca, enriquecida por el comercio y por la guerra, no podía desdeñar los adelantos de la civilización con que se encontraba en contacto. De poco valdrían sus carros en un país tan accidentado como Grecia si faltaban las calzadas y los puentes por donde circular con ellos. Lo mismo cabría decir de sus necesidades administrativas, para las que Creta ofrecía una escritura que una vez adaptada al griego permitiría utilizar los servicios de competentes escribas y contables. Los documentos escritos en «lineal B» demuestran hasta qué punto supieron aprovechar los recursos de sus vecinos en éste y otros campos.

En el panorama político que Homero dibuja del mundo aqueo, unos cuatro siglos después de que éste hubiera periclitado, se observa que el país se hallaba dividido en pequeños reinos dependientes de sus respectivas capitales, sobre las cuales Micenas ejercía una especie de hegemonía. La arqueología y los documentos del «lineal B» confirman la exactitud del primer aspecto de aquel cuadro: Grecia se encontraba, en efecto, fraccionada en estados regidos por sus correspondientes palacios reales, pero no hay pruebas de que Micenas tuviera una autoridad permanente sobre éstos. Las tabletas del palacio de Pylos, las más numerosas con mucho, ni una sola vez mencionan su nombre. Aun cuando hubiera alguna fórmula de convivencia como la anficionía, para que potencias tan próximas como, por ejemplo, Micenas, Tirinto, Argos y Nauplíá no se destruyesen mutuamente, los conflictos entre ellas debieron de ser tan frecuentes, que al fin todas se guarecieron detrás de murallas y tomaron medidas para resistir largos asedios. Micenas y Tirinto (figura 15) conservan pavorosos restos de sus defensas, ampliadas y reforzadas por última vez hacia 1250 a. C., y la Acrópolis de Atenas exhibe un buen lienzo de muralla, de la misma época, junto a los Propíleos (figura 156, piedras dibujadas en trazo fino, a la derecha). Estos muros están edificadas con piedras informes de grandes dimensiones, hasta alcanzar a veces magnitudes de tres a cuatro metros, y pesos de diez a veinte toneladas. Su aparejo era calificado de ciclópeo por los antiguos, en la creencia de que sólo los cíclopes habrían podido realizar obras de tal envergadura. En algunas zonas, como la entrada principal de Micenas, los muros están revestidos o constituidos enteramente por bloques prismáticos, de aristas redondeadas, que sin ser regulares del todo se acoplan mejor unos a otros.



Figura 15. Muralla de Tirinto. «La muralla, que es lo único que de las ruinas queda, es obra de los cíclopes y está hecha de piedras sin labrar, de un tamaño tal que no podría remover de su sitio ni la más pequeña una pareja de mulos» (Pausanias, II, XV, 8).

El marco de la Puerta de los Leones está compuesto de cuatro piezas monolíticas. La magnitud y el peso del dintel impulsó a los constructores, aquí como en los sepulcros del tipo del «Tesoro de Atreo» (figura 17), a abrir por encima del mismo un triángulo de descarga, cerrado por una placa relivaria, que aún hoy se conserva en su lugar (figura 16). En ella dos leones gigantescos, de fibrosa y flexible textura, escoltan una columna, símbolo de la sacralidad del recinto (recuérdese la fórmula *hierón ptolíethron* aplicada a Troya por Homero). Es de creer que hubiera en el mundo aqueo otros relieves monumentales como éste, lo que equivale a proclamar que tanto en escultura como en arquitectura los micénicos superaron con mucho el nivel del arte minoico. Cuando la mayoría de estos alcázares sucumbieron a pesar de la reciedumbre de sus murallas, los aqueos dejaron detrás de sí, no sólo el inmortal bagaje de leyendas heroicas que había de alimentar la epopeya homérica, sino también restos materiales de dimensiones ajustadas a la grandeza humana de sus protagonistas. La Acrópolis de Atenas, más afortunada que las de Micenas y Tirinto, logró resistir los embates a que fue entonces sometida; su muro ciclópeo —el Pelárgikon— había de ser respetado al correr de los siglos por Mnesiklés a la hora de levantar éste sus Propíleos. Pero Micenas, Tirinto, como Pylos y otras ciudades del Peloponeso, sufren la ruina y el saqueo poco después del año 1200 a. C.

Desde finales del siglo XV, los príncipes aqueos cambian las tumbas de pozo por grandes cámaras cubiertas de cúpula y precedidas de largo corredor. Mejor o



Figura 16. *Relieve de la Puerta de los Leones, en Micenas. Los leones flanquean la columna que es emblema de la llamada «Diosa del Pilar», la Gran Madre anatólica y prehelénica.*



Figura 17. *Micenas. Dromos del «Tesoro de Atreo».*

peor conservadas, en Micenas se pueden ver hoy cuatro ejemplares, atribuidos por la tradición a Atreo, Clitemnestra, Egisto y otro personaje anónimo (la llamada Tumba de los Leones). Tanto la cámara abovedada (*tholos*) como el corredor de acceso (*dromos*) cuentan con antecedentes cretenses. Pero una vez más, los monumentos micénicos alcanzan unas dimensiones —y lo que es más, una armonía de proporciones— que hace desdeñables sus presuntos prototipos y los convierte, sólo a ellos, en logros definitivos del arte universal. Se ha dicho con tino que hasta el Pantheon de Roma la arquitectura europea no alcanza a levantar un edificio abovedado de tanta belleza como el «Tesoro de Atreo», construido al mismo tiempo que la Puerta de los Leones, hacia 1250 a. C. (figura 17). Al fondo de un *dromos* de 35 m de longitud se abre una cámara circular, de 14,50 m de diámetro, cubierta por una cúpula de tensión vertical, de 13,20 m de altura. El calificativo de «falso» con que se designa a las bóvedas y cúpulas hechas por aproximación de hiladas es tan inadecuado para su fuerza descomunal como para su imponente belleza. Poco importa que la técnica constructiva sea más rudimentaria que la de las bóvedas de tensión oblicua, si lo que el espectador de ayer y de hoy experimenta en el interior de estos ámbitos es la sensación de sumirse en un mundo fascinante y remoto, en donde de pronto y sin proponérselo entra en íntimo y estremecedor contacto con el espíritu de sus creadores.

II

El arte griego primitivo

Una larga era de invasiones, emigraciones y conflictos acaba con la civilización prehelénica en los últimos siglos del segundo milenio. «Hubo un tiempo —dirá luego Tucídides refiriéndose a éste— en que toda la Hélade estaba en estado de emigración.» La última de las invasiones indoeuropeas, la de los dorios, marca el fin de una época y el comienzo de otra, la transición de la Edad del Bronce a la Edad del Hierro y la reunión de todos los ingredientes que eran necesarios para la formación de lo que iba a ser la Grecia clásica, con su fondo mediterráneo y su fermento indoeuropeo.

El estilo geométrico (1000-700 a. C.)

El primer período del arte griego tiene su más cumplida representación en los vasos cerámicos del estilo geométrico, cuyo tamaño oscila entre la miniatura, no mayor que una nuez, y la pieza monumental, que se aproxima a los dos metros de altura. En los comienzos del estilo se encuentran los vasos protogeométricos, que actuando como lazo de unión entre lo prehelénico y lo helénico salvan las técnicas fundamentales de la cerámica: el horno, el torno y el barniz líquido. Sin embargo, la rica ornamentación prehelénica es reemplazada por un sistema elemental de líneas rectas y onduladas, triángulos, círculos y semicírculos. Tras estos primeros vasos, en los que cree advertirse una disputa entre la línea recta y la curva, surge el estilo geométrico propio, con su sistema ornamental rectilíneo, que, partiendo del Ática, se difunde rápidamente durante el siglo IX a. C. por todos los ámbitos de la cultura griega. A causa de la belleza de los ejemplares áticos y de la abundancia de los encontrados en el cementerio del Dípylon (Atenas), se llama por extensión vasos del Dípylon a todos aquellos que muestran el estilo en la plenitud de su desarrollo.

Los más antiguos son los del estilo negro (últimos del siglo X y comienzos del IX a. C.), fáciles de reconocer porque la mayor parte del vaso está recubierta por un barniz de ese color, y su escasa decoración aparece confinada en una sola franja horizontal de temas rectilíneos. Un poco más tarde aumenta el número de franjas, y en el repertorio de motivos hacen su entrada el meandro y la cruz gamada. En su segunda fase (hacia fines del siglo IX a. C.), el esquema antiguo se reelabora dividiendo la zona principal por medio de verticales e introduciendo en el campo decorativo siluetas de pájaros, caballos y ciervos, unas veces en hileras, otras en grupos heráldicos. A partir de este momento se emplea un barniz de color castaño oscuro, que resalta sin brillantes estridencias sobre el fondo amarillo de la arcilla. Finalmente, en el siglo VIII, aparece en escena la figura humana, y los vasos alcanzan dimensiones tales que se les utiliza como monumentos fúnebres sobre las tumbas del Dípylon.

Los ornamentos lineales, trazados con ayuda de la regla y el compás, se distribuyen en fajas superpuestas en derredor del vaso. Un mismo renglón puede encerrar motivos diversos, siempre que éstos se ajusten a una norma inquebrantable de simetría. El repertorio de motivos incluye meandros, grecas, rombos, cruces gamadas, triángulos, ajedrezados, círculos concéntricos y rosetas de cuatro, seis o más pétalos. Con estos ornamentos abstractos alternan a veces frisos de siluetas animales. Ahora bien: cada friso no encierra más que siluetas de un solo animal o pájaro, igual en su figura y actitud al que le precede y al que le sigue. Por principio de estética el pintor se muestra incansable en la repetición de una misma fórmula: el caballo que anda; el ciervo que pasta; la cabra de largos cuernos, acostada, que vuelve la cabeza para mirar a la que yace a su espalda en idéntica postura.

La figura del hombre geométrico es tan simple y esquemática como un muñeco fabricado con cerillas; la cabeza es un punto provisto de un apéndice para indicar en unos casos la nariz y en otros la barba; el torso, un triángulo con vértice en la cintura; los miembros, filamentos largos como patas de insecto. Ensayando pequeñas variaciones, los artistas componen con este tipo de hombre escenas funerarias, procesiones de carros —un tema siempre bien acogido por la cerámica griega— e incluso batallas navales, con sus remeros, luchadores y muertos. Una gran ánfora del Museo Nacional de Atenas (lámina VI), el más hermoso de los vasos geométricos (mediados del siglo VIII a. C.), presenta entre las asas una ceremonia fúnebre (figura 18), que la mayor autoridad mundial en cerámica griega, el profesor John Davidson Beazley, comenta de este modo: «El cuadro está firmemente anclado entre las asas por fajas de ornamentos verticales. Su asunto es la *próthesis*, el difunto de cuerpo presente, con los llorones alrededor golpeándose la cabeza. Es una composición real y, considerada como interpretación de la vida, es una escena solemne reducida a sus más escuetos términos, a términos que hablan



Figura 18. Gran ánfora de estilo geométrico, detalle. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

desde su propia desnudez. He aquí un artista que no ha intentado más de lo que sabía exactamente ejecutar; un arte no infantil, sino calculado y austero. En cuanto a la técnica, las figuras, pequeñas todas, son pura silueta; pero los asientos, la cubierta del lecho y el dosel que hay encima están delineados, rellenos de trazos, zig-zags paralelos o ajedrezados. El dibujo geométrico evita los contrastes violentos y, consecuentemente, para que las figuras no resalten en demasía, el fondo intermedio amortigua su efecto con ornamentos de relleno». Otra escena semejante, pero de acompañamiento más nutrido, se encuentra en una crátera de Atenas decorada con varios frisos de figuras (figura 19). En la parte alta el cortejo fúnebre



Figura 19. *Crátera del Dípylon. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*



Figura 20. *Estatuilla femenina de marfil, conocida como la «Diosa del Dípylon». Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

manifiesta su dolor con los ademanes que ya hemos visto en el otro vaso, pero aquí el muerto no está en su catafalco, sino en una carroza de caballos que recuerdan por su figura a las jirafas. La escena complementaria, en el friso bajo, es una procesión de carros con aurigas que llevan un escudo estrangulado por el centro. A pesar del crecido número de actores, la escena se desarrolla con una claridad purísima: el muerto se incorpora en su lecho, los aurigas flotan encima de los carros y las dos ruedas de cada uno aparecen sueltas, a fin de que ningún pormenor quede envuelto en el misterio.

En la última fase del arte geométrico, hacia el año 700 a. C., estas escenas de la vida humana se extienden por las paredes del vaso a costa de los adornos geométricos. Paulatinamente, los hombres van perdiendo su aspecto de cerilla e hinchan el pecho como si desearan tomar aliento. La parte más expresiva de la cara, el ojo, se representa ya como un círculo claro con un punto oscuro, y el pelo se alarga en las figuras de mujer con un movimiento y una energía que ha impulsado a Beazley a inventar el gráfico término de «pelo eléctrico». Bajo la violencia del estilo nuevo, todo el tinglado de rectas del arte geométrico vibra como un cañaveral descompuesto por el viento, el viento que anuncia la llegada del estilo orientalizante.



Figura 21. *Caballito de bronce, de Olimpia. París, Museo del Louvre.*

La escultura contemporánea de los vasos que hemos estudiado pertenece al dominio de las artes menores, lo cual no ha de interpretarse como menosprecio de sus virtudes. También en este aspecto el centro artístico más relevante se encuentra en Atenas, a juzgar por sus graciosas terracotas, bronces y marfiles. De las manos del escultor salen por centenares figuras humanas del mismo tipo que las de la pintura de vasos: cuerpo muy largo y anguloso, torso triangular, postura rígida. Normalmente, los brazos aparecen adheridos a los costados y las piernas juntas, pero las estatuillas más valientes adelantan la pierna izquierda y sueltan los brazos en acción, muy violenta a veces. La obra maestra de la época (siglo VIII a. C.) es una diosa de marfil, en Atenas (figura 20), que lleva en la cabeza un *polos* (birrete) decorado con una cenefa de meandros. Pero tanto como las figuras humanas abundan los animales, especialmente los caballos. Los caballos geométricos (figura 21) poseen una belleza sin pretensiones, limpia y desnuda. El gusto contemporáneo ha abierto las vitrinas de los museos a estos deliciosos caballitos de bronce, con sus cuerpos tubulares y sus hocicos de trompeta, que hoy nadie desdeña como «infantiles balbuceos».

La revalorización del arte geométrico se debe tanto a una predilección actual por las formas abstractas como al justo reconocimiento de su carácter esencialmente griego. A primera vista el arte geométrico sucesor en el tiempo del arte minoico, con su elasticidad, su gracia y su riqueza parece seco y espinoso como un cardo; mas, «por muy aburrido y enervante que nos parezca este arte sin vida del lineamiento rígido y helado, habrá que reconocer que la meditación trabajosa sobre las condiciones previas del efecto decorativo es la que ha echado los cimientos de aquella asombrosa seguridad en la construcción de las obras plásticas, seguridad en que ningún arte ha igualado al arte griego. Sin estos simples ejemplos aritméticos del arcaísmo el arte griego no habría llegado a la absoluta dominación de la forma» (Arnold Von Salis).

III

La influencia oriental y el arte griego orientalizante (siglo VII y comienzos del VI a. C.)

Al modo de un explorador que se infiltra en tierra enemiga para favorecer la invasión de los suyos, aparece ya en el siglo VIII a. C. algún monstruo creado por la fantasía oriental, en el campo de las decoraciones geométricas. Primero, la actividad comercial de los fenicios y, seguidamente, la expansión colonial y mercantil de los griegos, traen a la Hélade un caudal de motivos orientales que a lo largo de un siglo dominarán el arte arcaico.

Los influjos fenicios y los escudos de Creta

En tanto que los griegos no inician su formidable expansión marítima, los traficantes fenicios poseen el monopolio comercial del Mediterráneo. Homero los conoce como gentes de poco fiar, aunque los admira como excelentes marinos (*ναυσίκλυτοι*) y muy diestros artífices (*πολυδαίδαλοι*). Los fenicios cultivan un arte ecléctico, que con muy poco sentido orgánico aglomera elementos egipcios, sirios y asirios. Las mercancías de más valor que estos chalanes venden a los griegos son vasos metálicos, escudos y telas profusamente decoradas que los héroes homéricos atesoran con orgullo. Y, así, Aquiles (Il., XXIII, 741) ofrece como premio de un certamen una crátera de plata fabricada en Sidón y traída por nautas fenicios; Menelao (Od. IV, 615) obsequia a Telémaco con otra crátera de plata, de reborde áureo, regalo del rey de los sidonios, y tan maravillosa, que Menelao la considera «obra de Hephaistos» (ambas cráteras hubieron de parecerse mucho a las encontradas por Austen H. Layard en el palacio de Asurbanipal, en Nimrud). Por lo que respecta a telas, la *Ilíada* (VI, 289), encierra otro ejemplo muy elocuente: Hécuba elige un vestido para la estatua de Atenea entre un lote de prendas fabricadas por mujeres sidonias y traídas de la metrópoli fenicia por el hermoso París. A juzgar por los epítetos «florido» (*ἀνθεμόεις*) y «estrellado» (*ἀστερόεις*) que Homero aplica ocasionalmente a las telas y piezas metálicas, su decoración consistía en estrellas, flores de loto y papiro, que se repiten hasta la saciedad en los bronce, joyas y marfiles llegados a nosotros.

En unión de estas piezas de origen indudable los poemas homéricos contienen descripciones de otras que cabe interpretar como fenicias, griegas o puramente fantásticas. Ninguna tan interesante como el Escudo de Aquiles (Il., XVIII, 478 y ss.), obra del divino Hephaistos. La tesis de quienes ven en el escudo una combinación de elementos fenicios y griegos, aunque muy atacada, se mantiene dueña del campo, por lo cual no será ocioso señalar los términos en que se apoya. Trátase de un escudo, redondo tal vez, con diversas escenas yuxtapuestas, sin relación mutua, como solían componerlas en Fenicia: *a*) un panorama astronómico, con el sol, la luna, las constelaciones, todos ellos símbolos orientales, aunque también

se encuentran en un anillo micénico; *b*) dos ciudades, en la primera de las cuales se celebran bodas y un debate judicial sin ilustraciones arqueológicas, en tanto que la segunda sufre su asedio militar, un tema universal, por mucho que a los asirios guste; *c*) varias escenas agrícolas y pastorales que se dirían inspiradas en obras fenicias, como los cuencos de plata, de Praeneste: unos labriegos trabajando un campo, otros una viña; un rey contempla las faenas agrícolas (aditamento griego, porque los monarcas orientales no suelen hacer acto de presencia más que en la guerra, la caza o las ceremonias cortesanas y religiosas); dos leones derriban un toro y son atacados por perros y pastores, como vemos exactamente en un cuenco fenicio (figura 22); una escena de majada descrita en tres versos; *d*) un coro de bailarines que tanto puede ser fenicio como griego, desde el momento en que todos sus componentes, incluso los volatineros, se encuentran en un vaso geométrico de Copenhague, y, finalmente, *e*) una representación del océano, que pertenece al ciclo oriental de los símbolos cósmicos.

Con estos reflejos de las artes fenicias en los poemas homéricos, volvamos al campo de los documentos arqueológicos para registrar en ellos las nuevas figuras. El conjunto más llamativo es la caterva de monstruos, guardianes de las tumbas, que la Antigüedad miraba con sincero respeto o con verdadero miedo: el grifo (león con alas y pico de águila); la esfinge (león alado, con cabeza de mujer, en el arte griego); la gorgona (una repugnante vieja con alas y colmillos); la sirena (ave



Figura 22. Cuenco fenicio. Roma, Museo Nacional Etrusco de Villa Giulia.

con cabeza de mujer), etc. En compañía de los seres fabulosos, los animales exóticos: el león, que todos los pueblos imitan del león asirio; la cabra persa (*capra hircus aegagrus*), de largos cuernos nudosos; la pantera, etc. Entre los ornamentos vegetales son motivos consagrados el loto, el papiro y esa extraña arquitectura vegetal que en la jerga arqueológica se denomina «árbol de la vida»; pero, además, los fenicios propagan el friso de palmetas egipcias y el campo de rosetas asirias. Todo este acervo es primero imitado fielmente por los griegos; más tarde, reelaborado con una personalidad que lo eleva a un grado más alto de perfección: las fieras y los monstruos, impecablemente dibujados, marchan en largas y tranquilas hileras, o los más fuertes atacan y devoran a los más débiles.

La industria griega que imita más de cerca la decoración de las piezas metálicas fenicias, fue la autora de los escudos de bronce hallados en la gruta Idaea de Zeus (Creta), en compañía de vasos y estatuillas fenicias que datan de los siglos IX, VIII y VII a. C. Su lámina de bronce es tan fina, que ninguno de ellos pudo servir jamás para la guerra; deben ser, por tanto, objetos votivos, como los escudos del templo de Salomón o los que todavía en tiempo de Pausanias (VI, 23, 7) ornaban el Bouleuterion de Elis. Las figuras están repujadas, con algunos detalles grabados a buril (figura 23). En el centro suele encontrarse una cabeza de fiera u otro motivo terrorífico, alrededor del cual se superponen varios frisos concéntricos separados por trenzas, más rígidas y apretadas que las de los vasos fenicios, y con



Figura 23. Escudo de bronce, de Creta.

los bordes reforzados por listas de mucho relieve que impiden a las figuras pisar directamente la trenza, como es costumbre en los trabajos fenicios. En los motivos se advierte claramente la diversidad de origen: leones con el vientre cubierto de crin como los leones arcaicos de Asiria, al lado de cabras que corren al galope minoico (ver página 124); serpientes fenicias con la cabeza adornada por una media luna; esfinges de larga melena recogida en espiral sobre la nuca, a la manera siria; flores de loto de cinco pétalos puntiagudos, el esquema característico fenicio, etc. El escudo de Zeus representa al dios del cielo en el acto de despedazar una res, en medio de dos acólitos (Kuretes) alados, con todos los detalles del tipo y de la musculatura calcados en moldes asirios.

La influencia oriental a través de Jonia

En la costa de Asia Menor, zona de fricción con el Oriente, el alma griega se desarrolla con una precocidad insuperable y da como primeros frutos la épica de Homero, la poesía lírica, la filosofía jónica y un arte plástico de calidades fluidas, menos severo y disciplinado que el de la Grecia propia. Las grandes ciudades jónicas —Halicarnaso— reciben directamente los influjos del arte asiático y los transmiten a la Hélade cuando ya los fenicios no ejercen su mediación.

Esto no implica, sin embargo, que la Grecia propia se encuentre en una posición subalterna. El contraste de las cerámicas de ambas provincias, agudamente notado por John D. Beazley, va a decirnos con suma claridad cuáles eran sus aspiraciones respectivas. El Este pinta figuras de contornos lineales y evita la incisión, mientras el Oeste inventa la técnica de las figuras negras. El Este se conforma con los viejos monstruos de Oriente, en tanto que el Oeste crea otros nuevos. El Este prefiere hileras uniformes de animales, toda una hilera de ciervos, otra de cabras, etc.; el Oeste mezcla las especies. El Este aspira a la decoración; el Oeste, a la narración, de lo cual resulta que, sin cuento que contar, el Este conserva los ornamentos de relleno y no requiere inscripciones, cuando ya el Oeste ha limpiado el fondo de sus cuadros para que en él se manifiesten la acción y la palabra.

Los marfiles del Artemision de Éfeso

Son éstos el más claro exponente del influjo asiático en Jonia, como los escudos cretenses acusan la influencia fenicia. Por tratarse de amuletos para colgar, estas figurillas carecen, generalmente, de peana y están provistas de un orificio que daba paso a un cordoncillo de sujeción. Los tipos más representativos son diminutas efigies de sacerdotisas y sacerdotes vestidos de ropas talaras, grandes gorros o velos, y llevando al cuello collares o rosarios. Los brazos caen unas veces sobre los costados y otras se recogen sobre la cintura para mostrar un objeto. Los más refinados presentan por vez primera la «sonrisa arcaica». Por regla general, estos marfiles (figuras 24 y 25) poseen una belleza más delicada que sus modelos orientales, que son figuras hititas traspasadas a Jonia por mediación de los frigios y los carios. Por el mismo camino hacen su entrada la moda de los zapatos con la pun-

ta levantada y el birrete denominado *polos*. A todo esto habrá que añadir influjos sobre la escultura y la arquitectura, que serán objeto de consideración en los próximos capítulos.



Figuras 24 y 25. Sacerdote y sacerdotisa, marfiles del Artemision de Éfeso. Estambul, Museo Arqueológico.

La cerámica de Corinto

Mediado el siglo VIII a. C., tras un arte geométrico, que es el mejor fuera de Atenas, la cerámica de Corinto se coloca a la cabeza de todas las fábricas del período orientalizante; en una época de gran actividad mercantil, su vajilla se difundió por el mundo griego, Etruria y Occidente, hasta que a fines del siglo VI a. C. la cerámica ateniense la expulsa de todos los mercados. La historia de la fábrica corintia puede dividirse en cinco períodos, magistralmente estudiados por Humfry Payne: 1.º Protocorintio (\pm 750-640 a. C.); 2.º De transición (\pm 640-625 a. C.); 3.º Corintio primitivo (\pm 625-600 a. C.); 4.º Corintio medio (\pm 600-575 a. C.); 5.º Corintio tardío (\pm 575-540 a. C.).

Los pintores de esta fábrica emplean simultáneamente dos técnicas: el dibujo de contornos y el dibujo de siluetas. Este último, descendiente de la pintura geométrica, se complementa con incisiones para marcar líneas y detalles dentro de la silueta; por este camino, y en el momento en que al color negro se suman en pequeñas zonas los colores rojo y blanco, se alcanza una de las más maravillosas conquistas del arte griego: la cerámica de figuras negras. Las piezas más características de la cerámica de Corinto son diminutos frascos de perfumes: *alábastron* (forma de pera con un asa); *aryballos* (pomo de cuello muy fino y labio ancho y plano) y *pixis* (frasco globular con tapadera); pero también se producen hermosos ejemplares de *olpe* (jarro de cuello abocinado), *oinochoe* (jarro de vino, con labio lobulado), *skyphos* (taza con dos asas horizontales), ánfora, crátera y vasos plásticos. Normalmente la panza de estos vasos aparece envuelta por hileras de animales —toros, jabalíes, ciervos, leones (éstos substituidos gradualmente por panteras) y aves acuáticas (figura 26)— sobre un fondo relleno de motivos florales, entre los que prevalece la roseta de puntos, unidos por radios a un centro como las cazoletas de un anemómetro (lámina VIIb).

Cuando los artistas dejan a un lado la regla y el compás de la época geométrica para dibujar ya a mano alzada, se advierte primero un intervalo de duda, segui-

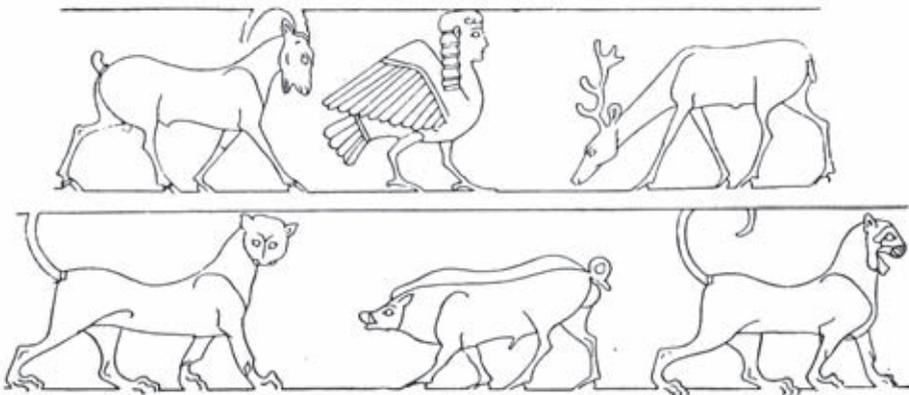


Figura 26. Motivos animales del estilo protocorintio: cabra, sirena, ciervo, panteras y jabalí.

do inmediatamente por un nuevo sistema de formas tan definidas como las del estilo geométrico, aunque mucho más amplio. Los animales del jardín zoológico orientalizante componen admirables frisos, pero no llegan a satisfacer todo el apetito que el pintor siente por narrar historias. Este nuevo afán le conduce a la mitología, esfera de belleza que el pintor protocorintio hubiese dominado, si el pueril deseo de mostrar su talento como miniaturista no le arrastrase a la multiplicación de figuras y al oscurecimiento de la escena con detalles superfluos y muy elaborados. La obra más hermosa de la fábrica protocorintia es el *aryballos* de Berlín (entre 675 y 650 a. C.), adornado con una hazaña de Herakles. El héroe dórico, arrodillado en la delantera del vaso, dispara su arco sobre una hueste de centauros, nuevos monstruos creados por los griegos para reducir a formas humanas el espíritu del bosque.

Hacia la mitad del siglo VII a. C. —época de transición—, los pintores comienzan a sentir una repugnancia aristotélica ante la obra de arte minúscula y dejan los *aryballos* enanos para dedicarse a piezas de mayor talla. Su obra maestra es el Vaso Chigi (Roma, Villa Giulia, hacia 640 a. C.), con el encuentro de dos ejércitos de hoplitas en la faja superior (lámina VIIa). La multitud de figuras no enturbia la claridad del cuadro, porque sus componentes marchan en ordenadas filas al ritmo de la flauta. En el punto medio entrecruzan sus lanzas dos escuadras de cinco campeones: el primero lleva en el haz del escudo la brutal cabeza de Tifón, divisa de Hipomedonte en los *Siete contra Tebas*: «¡Magnífico! —decía Eteocles—. Enviaremos contra él a Hiperbyos, que tiene a Zeus en el suyo; Zeus siempre venció a Tifón». Sus compañeros de armas ostentan como divisa jabalíes y águilas, o cabezas de toro y de león, para romper un poco la monotonía de cada fila. A espaldas de los cabecillas de la tropa que ofrece al espectador su flanco descubierto, un *auletes* inerme toca la doble flauta: «Combatir con flautas significa marchar con ritmo, en orden y fila, en suma, en cuerpo táctico» (Ortega).

Con este bello ejemplo podemos cerrar el protocorintio, aun cuando en realidad su estilo se diluye en el corintio típico y nadie puede precisar el momento en que éste surge y aquél fenecer. El corintio posee menos brío que su antecesor (figura 27). En este tiempo Atenas alcanza la hegemonía de la cerámica (véase página 195), y Corinto se esfuerza vanamente en recuperar su prestigio imitando a los atenienses. Con el propósito de inundar todos los mercados, sacrifica la calidad en aras del número. La prisa con que trabaja la obliga a pintar animales de una longitud desmesurada, a fin de que sólo dos o tres rodeen todo el vaso; cada uno de ellos, por añadidura, es copia de un esquema fácil, uniforme y sin vida. La roseta de puntos degenera simultáneamente en un borrón con pétalos incisos. Tan sólo en las piezas caras aparece la figura humana dibujada con esmero. A principios del siglo VI a. C. la técnica experimenta un cambio; los corintios intentan imitar la pasta anaranjada de la cerámica ática, mas como su arcilla contiene poco hierro, los vasos salen del horno con un desapacible tono rojizo que debe ocultarse con un engobe rojo más atrayente. Al propio tiempo, Corinto vacila en la técnica del dibujo: a pesar de su tradición centenaria, todavía duda entre el dibujo a línea y la figura negra, cuando ya Atenas produce obras de la categoría del Vaso François



a)



b)



c)



d)

Figura 27. Cerámica corintia. a) Oinochoe del estilo corintio de transición. París, Museo del Louvre; b) Oinochoe del estilo corintio primitivo. Múnich, Staatliche Antikensammlungen; c) Pyxis del estilo corintio medio. Londres, Museo Británico; d) Aryballos del estilo corintio tardío. Londres, Museo Británico.



Figura 28. Desarrollo de una crátera corintia con la despedida de Anfiarao. Berlín, Antikensammlung.

(figura 72). Al supremo esfuerzo de Corinto en este forcejeo con Atenas se deben algunos vasos excelentes, como la crátera de Berlín con la despedida de Anfiarao (entre 575 y 550 a. C.). Anfiarao fue el único varón justo que formaba en la expedición de los Siete contra Tebas. El vaso (figura 28) relata el adiós del héroe a sus familiares en una escena cuyo dramatismo se expresa con patético acento en una figura subalterna, sentada a la derecha del cuadro, el adivino que presiente la caída de Anfiarao —argonauta también y cazador del jabalí calidonio— ante las puertas de Tebas. Poco después de la fecha de este vaso, Corinto no encuentra mercados en que vender sus productos, y desde 540 a. C. se rinde a la superioridad de Atenas.

La cerámica de Rodas

Una gran parte de los vasos de la provincia griega oriental han aparecido en la isla de Rodas, pero su estilo se halla difundido por todas las islas y zonas costeras de aquella región con ligeras variantes locales. El sello característico de estos vasos es la preparación del fondo para los adornos pintados, con una capa de barniz que oscila entre un lavado finísimo y un espeso engobe blanco. La fábrica rodía, entregada al estilo orientalizante más que ninguna otra, florece durante el siglo VII, desaparece a comienzos del VI a. C., y deja como sucesora a la cerámica de Fikellura. Su estilo es altamente decorativo, muy cuidadoso en el dibujo y muy amante de la ornamentación oriental. El capullo y la flor de loto con cinco pétalos alternan con frecuencia en la zona inferior del *oinochoe* rodio (figura 29), series de cabras persas, ciervos y ánades componen frisos uniformes o se mezclan con grifos y esfinges. En el hombro de los jarros dos animales se contraponen a los lados de una planta o un tema floral. La abundancia de ornamentos de relleno produce a veces la impresión de que el artista ha pretendido imitar los efectos de una alfombra o de una tela bordada. El dibujo combina la silueta con la línea y hace uso del color rojo para ciertos detalles.

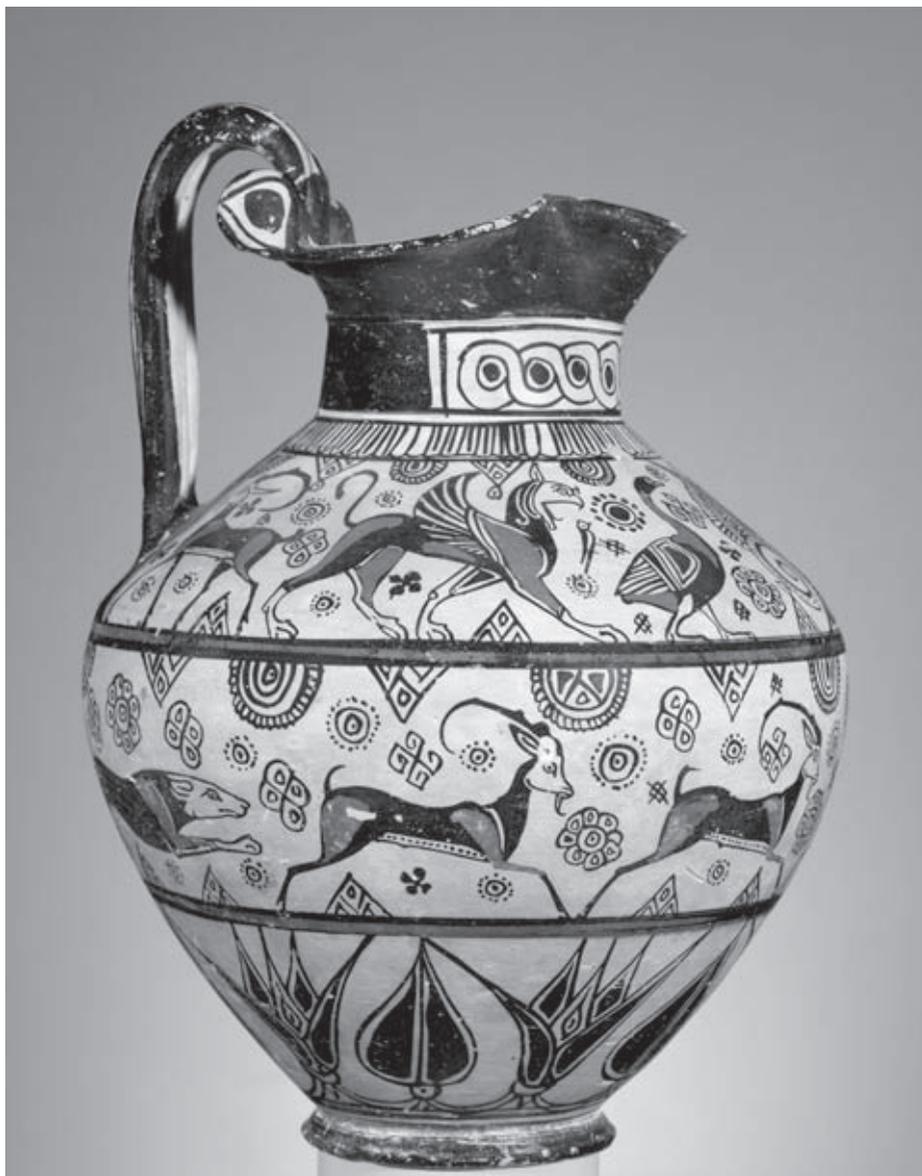


Figura 29. Oinochoe, de Rodas (hacia 650-625 a. C.). Boston, Museum of Fine Arts.

IV

Los órdenes arquitectónicos y la arquitectura griega del período arcaico

El templo griego

La más honda diferencia que separa a la *polis* griega del burgo prehelénico es la aparición del templo como alma de la ciudad y objetivo primordial, casi único, de la arquitectura. El templo constituye una unidad cerrada en sí misma, que por estar sujeta a estudiadas medidas de proporción y ritmo, no se acomoda a reducciones o ensanches sin grave detrimento de su belleza. El templo es la casa de un dios o, más exactamente, *la casa de la estatua de un dios*, donde los fieles nunca se reúnen en asamblea. Todo el ceremonial religioso, los sacrificios inclusive, se desarrolla fuera del templo, en torno a los altares que hacen llegar a la deidad el «sabroso humo» de los holocaustos. En estos mismos parajes, a la sombra del templo, la vida griega florece en ciertos aspectos: allí se santifican las leyes y los tratados, o se escucha la voz de los oráculos; allí la ciudad dedica estatuas a sus vencedores olímpicos, o glorifica al dios con certámenes que estimulan el desarrollo de la lírica coral, la música y el drama. Sólo los muertos permanecen alejados del templo y de la ciudad de los vivos, en una necrópolis de las afueras, donde surgirán formas especiales de templos, destinados al culto de los héroes y de los dioses de ultratumba.

Los santuarios más antiguos apenas se distinguen de las habitaciones de los hombres. Paso a paso, el edificio se embellece con pórticos de columnas, adornos escultóricos, pinturas y revestimientos de terracota y mármol, hasta alcanzar formas monumentales. El adobe y la madera son los primeros materiales de construcción, que la piedra y el mármol van substituyendo gradualmente. Sin embargo, en esa época de construcción con materiales blandos se alcanzan ya los conjuntos de inmortal belleza que llamamos órdenes.

Dórico, jónico y corintio son los tres órdenes griegos, entendiendo por orden un edificio compuesto de tres elementos fundamentales: pedestal, columna y enablamiento. Toda la arquitectura griega pertenece, por ende, a la categoría de arquitectura arquitebada, que ignora el arco, la bóveda y todos los problemas implícitos en la arquitectura de arco. El orden dórico y jónico aparecen coetáneamente en la madrugada de la cultura griega; el orden corintio es un derivado tardío del orden jónico, del cual se diferencia únicamente por su capitel de hojas de acanto.

La planta

El núcleo o elemento principal del templo lo forma una sala rectangular (*cella* o *naos*) que cobija la estatua del dios a quien el templo está dedicado. Delante de

la puerta de este recinto suele haber un pórtico (*pronaos*) con paredes laterales rematadas por dos pilastras (*antae*), una a cada lado del umbral. Cuando entre ellas existen columnas puede hablarse de «columnas *in antis*» o de «templo *in antis*». Para rimar con el pronaos se construye en el extremo opuesto de la cella un falso pórtico (*opistodomos*), incomunicado con el templo, o bien una cámara cerrada al exterior (*adyton*) pero con acceso desde la cella. Los templos monumentales poseen, además, pórticos de columnas, que unas veces lo rodean por los cuatro costados (*templo períptero*) y otras veces se reducen a la fachada principal (*próstyle*) o a la principal y a la del opistodomos (*templo anfipróstyle*). Atendiendo al número de columnas de su frontispicio, el templo puede ser *dístilo* (dos columnas), *tetrástilo* (cuatro), *hexástilo* (seis), *octástilo* (ocho), etc.

El orden dórico

Tiene como base un pedestal de tres escalones, dos *estereobatos* (escalones inferior y medio) y un *estilobato* (escalón superior). La columna carece de basa, por lo cual el *fuste* arranca directamente del estilobato. Veinte (o dieciséis) estrías longitudinales unidas en arista viva surcan el cuerpo del fuste, realzando la verticalidad de la columna. El diámetro del fuste mengua desde el estilobato al capitel, pero esta disminución no se verifica de un modo regular, sino que el tronco de la columna se hincha ligeramente por su centro, como un músculo activo, en el llamado *éntasis*. Antes de tocar el capitel, tres surcos horizontales señalan el tránsito al nuevo elemento. El capitel consta de una moldura fina (*collarino*), de un núcleo principal en forma de plato macizo (*equino*) y de un prisma cuadrangular (*ábaco*) que remata la columna. Encima del ábaco descansan los tres miembros horizontales del entablamento: el arquitrabe, el friso y la cornisa.

El arquitrabe es una gran viga de piedra acostada sobre las columnas y no posee adorno alguno. Sobre él, separado por una cinta fina (*tenia*), cabalga el friso, que es una segunda viga en cuyo exterior alternan *triglifos* (rectángulos divididos en tres listeles verticales por dos surcos y dos medios surcos) y *metopas* (losas aproximadamente cuadradas, sin decorar o con decoración esculpida y pintada). Al pie de cada triglifo se encuentra una varilla de piedra (*régula*) con seis *gotas*. La cornisa consta de dos miembros: un alero ancho (*geison*), adornado en su cara inferior con tabletas de piedra (*mítulos*), cubiertas de hileras de gotas, y una *sima*, que admite muy varia decoración. En los lados menores del edificio existe, además de la horizontal, una cornisa ascendente que sigue la línea de doble vertiente del tejado y limita por lo alto el gran triángulo del frontón (figura 30).

Dificultades de composición en el friso dórico

El orden dórico, que los teorizantes antiguos reconocían como la más noble y bella expresión arquitectónica, adolecía de un grave mal, localizado en el friso, que había de ser la causa de su muerte. Tres principios incompatibles regulaban su composición: *a)* todo triglifo deberá encontrarse encima de una columna o de un

intercolumnio; *b*) los dos triglifos que coinciden sobre las columnas en los ángulos del edificio deben hallarse en contacto y no se admiten en aquel lugar metopas ni medias metopas; *c*) el eje de todo triglifo coincidirá exactamente con el de la columna o el intercolumnio correspondiente.

Los principios *b*) y *c*) no pueden compaginarse más que cuando la anchura de la cara del triglifo es igual al grosor del arquitrabe. Cuando el triglifo es menor, si se observa el principio *b*) —como, en efecto, se observó siempre— habrá que eludir el *c*), de cuyo abandono resulta, entre otras consecuencias, que la metopa que le precede ha de ser necesariamente más ancha que todas sus compañeras. En época arcaica la diferencia entre el arquitrabe y el triglifo es lo bastante pequeña para que la irregularidad no se perciba; pero en época clásica el arquitrabe hubo de ensancharse ineludiblemente para resistir el enorme peso de un entablamento de mármol y de las esculturas que adornaban los frontones. En vista de la ineficacia del expediente arcaico, los arquitectos del siglo V recurren a otro nuevo, que consiste en estrechar el último intercolumnio (contracción simple), o los dos últimos (contracción doble). Con esta solución se levantan las maravillas del dórico clásico, más el problema del friso perduraba en estado latente, y ello favoreció a la postre el auge del orden jónico y de su retoño corintio, que a partir de la Guerra del Peloponeso dominan la arquitectura griega. Todavía en época helenística

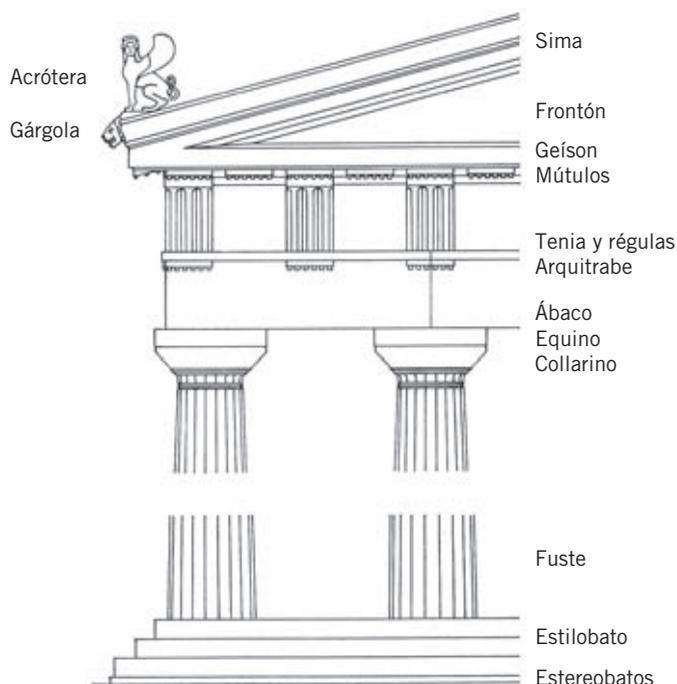


Figura 30. *El orden dórico.*

el orden dórico experimenta una resurrección; pero es un dórico desvirtuado, esbelto de proporciones, con entablamento ligero, columnas distanciadas y mayor número de triglifos en cada intercolumnio, contra el principio *a*) de la composición original del friso.

El orden jónico

Nace en las riberas de Asia como una construcción helénica revestida de formas orientales, en sus capiteles sobre todo. La planta del edificio y su pedestal no se diferencian fundamentalmente de los del orden dórico, pero la columna jónica posee un elemento que el orden dórico había desechado en sus comienzos: la basa. En su esquema clásico, fuera de Atenas, la basa jónica se compone de un plinto, tres pares de molduras convexas muy finas (*baquetones* o *bocelos*), separadas por dos molduras cóncavas (*escocias*), y en lo más alto, una gruesa moldura convexa (*toro*) con acanaladuras horizontales. La basa ática es un poco más simple y mucho más discreta en sus tres molduras esenciales, dos toros y una escocia intermedia. El fuste recibe veinticuatro acanaladuras verticales, separadas por superficies lisas; ostenta una ligera disminución, pero carece de éntasis, y acaba en dos molduras horizontales, un filete y un bocel adornado con un *contario* (sarta de cuentas separadas por diminutos carretes). El capitel posee un equino cubierto de ovas, una *voluta* —que es como una almohadilla con los extremos enroscados en espiral— y un ábaco decorado con hojas y dardos. En contraste con el arquitrabe dórico, que es liso todo él, el arquitrabe jónico se divide en tres *fasciae* o bandas horizontales, cada una de las cuales rebasa un poco las medidas de la inmediata inferior. El friso, cuando existe, es una zona lisa y continua, buen campo para los relieves decorativos, en los que la escultura griega estaba llamada a alcanzar cumbres insuperables. Cuando los arquitectos omiten el friso, hacen correr sobre el arquitrabe un cimacio de ovas coronado por una fila de dentellones adosados al geison de la cornisa. Desde el siglo IV a. C. se da con frecuencia la combinación de friso escultórico y cornisa denticular.

Ornamentación de las cornisas. Cubiertas

Cenefas de ornamentos vegetales, entre los que predomina ese adorno inmortal de la arquitectura que es la palmeta, engalanan la sima de las cornisas. Sobre los pórticos laterales del templo, hacia donde resbala el agua de la lluvia cuando cae sobre el tejado, se encuentran, además, unas cabezas de animal (*gárgolas*) que disimulan los orificios de desagüe. En caso de que estas cornisas laterales carezcan de sima, ocupa su puesto un conjunto de piezas verticales (*antefijas*) destinadas a recubrir el borde de las primeras tejas. Tanto en las esquinas del edificio como en el vértice alto de los frontones se levantaban grandes adornos plásticos (*acróteras*), que recortaban sobre el cielo siluetas de monstruos, formas vegetales o figuras humanas.

El tipo habitual de cubierta es un tejado a dos aguas que descansa en una armazón de vigas maestras y viguetas de madera. En el tejado alternan tejas planas con rebordes laterales (*tégulas*) y tejas semicilíndricas (*ímbrices*) que recubren las juntas de aquéllas cabalgando sobre sus pestañas. Tégulas e ímbrices se hacían de mármol en época clásica.

Arquitectura arcaica. Los templos más antiguos

Antes de que los órdenes clásicos alcanzasen su admirable forma canónica, la arquitectura griega hubo de atravesar un largo período de aprendizaje y ensayo. En fechas anteriores a los primeros templos de piedra se levantaron edificios que por la inconsistencia de sus materiales apenas han dejado sobre el terreno una leve huella de su planta. En lo que la tradición y la arqueología permiten vislumbrar, los antepasados del templo griego eran edificios de madera y adobe asentados en un zócalo de piedra que preservaba de la humedad del suelo sus frágiles muros y el maderamen del frontispicio y de la cubierta. Discos de piedra aislaban igualmente el pie de los troncos de árbol, que eran entonces las columnas. Gracias a unos diminutos modelos de barro, a modo de maquetas, aparecidos en los estratos más profundos del Heraion de Argos (figura 31), se reconstruye el templo griego en su forma originaria como una pieza rectangular precedida por un pórtico de



Figura 31. *Maqueta en terracota del primitivo Heraion de Argos. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

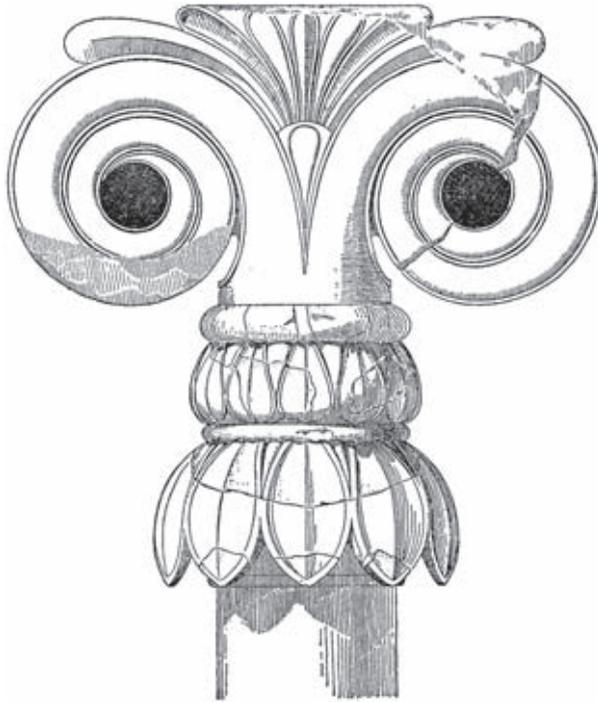


Figura 32. *Capitel protojónico, de Neandria.*

dos columnas, cubierta con tejado a dos aguas e iluminada por un ventanal sobre la cornisa del pórtico. Los estudios hechos sobre estos modelos y sobre los restos de los más antiguos edificios han dado pie a la teoría de que el templo griego es un desarrollo ulterior del mégaron heládico (véanse páginas 126-127), reforzado quizá por la tradición de cabañas de madera rectangulares y con porche que traían desde Centroeuropa los invasores nortteños.

En el paraje que unos siglos más tarde había de ocupar el templo de Apolo en Thermon (Etolia, Grecia Central) (figura 34) se encontraron huellas de dos santuarios mucho más antiguos, construidos ambos con madera y barro. El primero —Mégaron A, tal vez una casa— puede muy bien remontar al siglo X a. C. su planta nos muestra una nave de muros paralelos con cabecera absidal, como si en el trazado se mezclasen una tradición de edificios rectangulares con otra de edificios redondos, al modo de las tumbas micénicas y de habitaciones minoicas del tipo de la casa de Chamaizi (Creta); dos muros transversales dividen el recinto en pórtico, cella y *ádyton*. En el Mégaron B, algo posterior, la planta se acerca bastante a la forma rectangular (aunque los muros no llegan a ser rigurosamente rectos), pero el pórtico que circunda la cella —a juzgar, como puede suponerse, por las basas de piedra de las columnas lígneas—, no responde a la planta rectangular del edificio, sino que adopta una forma ahorquillada semejante a la línea de los muros

del Mégaron A. Entre esta pareja de palacios-templos y los más próximos a ellos media seguramente un extenso lapso de tiempo; lo cierto es que los santuarios de Artemis Orthia, en Esparta; los templos de Prinias, en Creta, y los antecesores del Heraion de Olimpia atestiguan el triunfo y la consolidación del mégaron rectangular sin caprichosas concesiones a la línea curva.

Como posibles antecedentes del capitel jónico encierran extraordinario interés los de los templos de Neandria y Larissa, desenterrados en Eolia, en la región noroeste de Asia Menor. El capitel de Neandria tiene en su base dos collares de hojas, sueltas las primeras, y muy ceñidas entre molduras convexas las segundas; la voluta se compone de dos amplias espirales que parecen arrancar del fuste y separarse luego para dejar sitio a una palmeta intermedia (figura 32). El capitel de Larissa es todavía más completo por el mayor número y la desigualdad de las volutas. Estos capiteles eólicos, los jónicos primitivos y el capitel chipriota, todos ellos afines en su composición, nacieron por contacto con los modelos de la arquitectura oriental.

El dórico arcaico

Dos grandes templos, anteriores al año 600 a. C., ofrecen alta cantidad de materiales para la reconstrucción del orden dórico en su fase inicial, cuando era obra de barro y de carpintería: el templo de Hera, en Olimpia, y el templo de Apolo, en Thermon. El primero de ellos vino a reemplazar a un edificio períptero que ocupaba el sitio de un vetusto santuario carente de pórtico, cuya fundación se atribuía a la época de las invasiones. El Heraion del siglo VII a. C. es un edificio períptero (seis por dieciséis columnas, contando dos veces, como haremos siempre, las columnas de los ángulos), dividido en pronaos, cella y el opistodomos más antiguo que hoy en día conocemos. Pronaos y opistodomos encierran columnas *in antis*, un rasgo que, añadido a todo lo anterior, nos permite vislumbrar un templo dórico de forma perfecta, si bien extraordinariamente alargado. Sin embargo, los materiales de construcción obligan a situar el Heraion de Olimpia en la línea de los templos más arcaicos; sus paredes de adobe —que, al desmoronarse, preservaron hasta nuestros días el Hermes de Praxiteles— descansan en un zócalo de sillares de piedra de un metro de altura. Las columnas originales eran troncos de árbol, que en siglos sucesivos fueron reemplazadas por otras de piedra, con galbos muy diversos; pero todavía en el siglo II d. C. quedaban algunas de las primitivas, pues Pausanias cita a título de curiosidad una de encina en el opistodomos. Había también columnas en el interior de la cella, agrupadas en dos hileras muy próximas a los muros y a los muretes que formaban a modo de capillas laterales. Obra de carpintería era asimismo el entablamento, con tejas y acróteras de terracota que la excavación ha recuperado (figura 33).

El templo de Apolo en Thermon substituye a mediados del siglo VII a. C. al Mégaron B, cuya planta había de quedar soterrada bajo sus cimientos hasta la fecha de las excavaciones modernas. La cella de este interesantísimo ejemplar se alarga en proporción superior a la de ningún otro, carece de pronaos y se halla

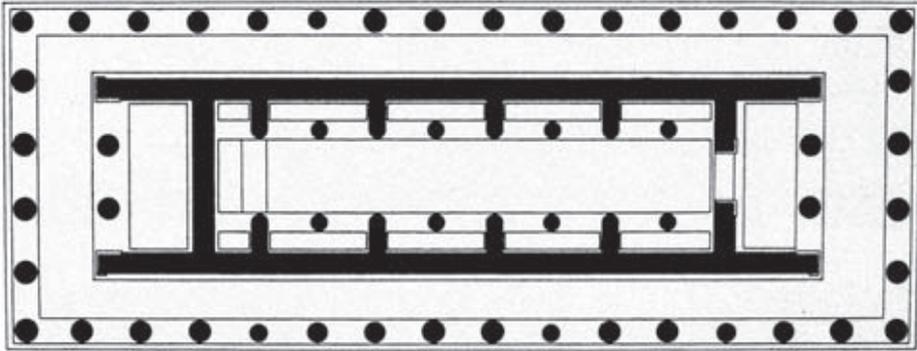


Figura 33. Planta del templo de Hera en Olimpia.

dividida en dos naves mediante una hilera de columnas, la primera de las cuales cae en el centro de la puerta como un parteluz. La presencia de esta única columna *in antis* determina que el pórtico exterior sea pentástilo, caso único en la arquitectura griega. En el entablamento de madera alternaban triglifos de este material con metopas de terracota, pintadas por artistas corintios en un estilo muy semejante al de la decoración de los vasos. En la fachada principal existía un frontón; mas, en el extremo correspondiente al opistodomos, el tejado descendía hasta la cornisa, adornada en los lados mayores con antefijas plásticas (cabezas humanas y monstruos; figuras 34 y 35).

Desde el año 600, aproximadamente, la construcción en piedra reemplaza a la de madera y adobe, sin abandonar las formas y los elementos de esta frágil arquitectura. Siguiendo el ejemplo del Heraion de Olimpia, se desarrolla con gran fortuna el esquema dórico hexástilo, porque su fachada traduce al exterior, más clara y lógicamente que ninguna otra, las esenciales líneas internas. El edificio hexástilo posee, en efecto, dos columnas centrales que responden a las dos columnas *in antis* y a las dos columnatas que con frecuencia dividen la cella en tres naves; las intermedias señalan la posición de las *antae* y la línea de los muros; las extremas ocupan los ángulos del estilobato y la vanguardia de las columnas de los pórticos laterales.

Pero en Sicilia y en el sur de Italia los arquitectos construyen el orden dórico con una libertad mucho mayor. En esta región los templos tradicionales no tenían pórtico, ni columnas *in antis*, que, como acabamos de ver, eran los términos de referencia para la columnata hexástila. Una vez que se adoptó el esquema ya desarrollado de las seis columnas, los sicilianos y suritalicos lo aplicaron a sus templos sin preocuparse de las relaciones con los elementos internos, de suerte que en algunos casos el pórtico llega a doblar la anchura normal —que equivale a un intercolumnio— y alcanza la pseudodipteralidad, es decir, la suficiente anchura para añadir una segunda columnata entre la exterior y los muros de la cella. Este desequilibrio cesa tan pronto como el tipo de cella *in antis* se propaga entre los griegos

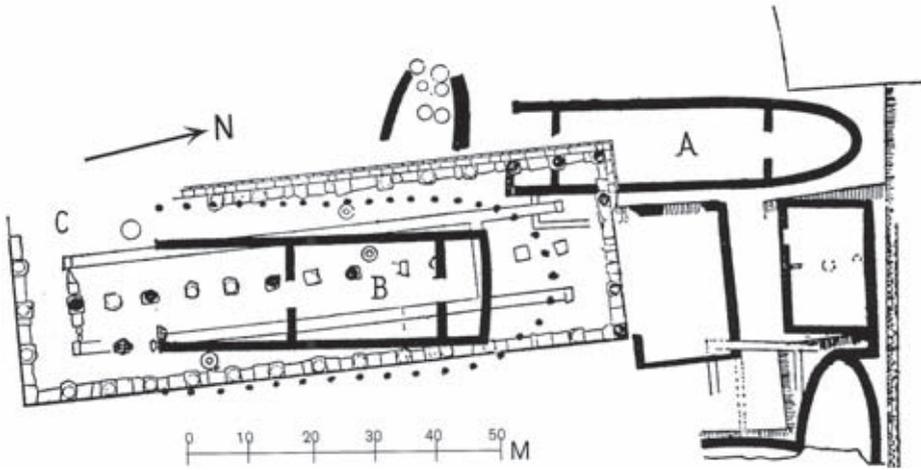


Figura 34. El templo de Apolo en Thermon y restos de otros edificios más antiguos (a la derecha, el Mégaron A; entre los cimientos del templo de Apolo, restos del Mégaron B).

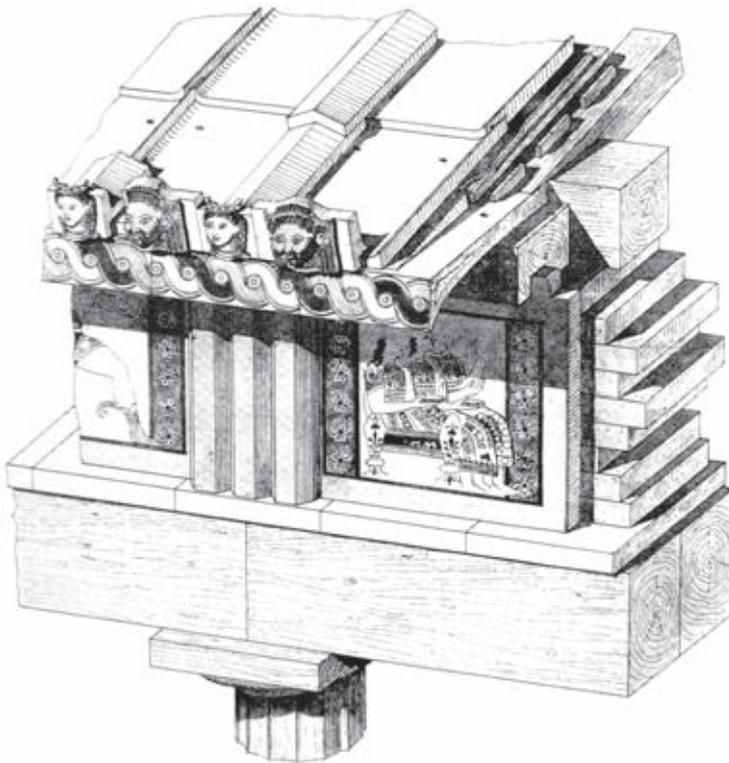


Figura 35. Reconstrucción del entablamento del templo de Apolo en Thermon.

occidentales. Sin embargo, la afición a los pórticos amplios se mantuvo, por lo menos, en el pronaos y el opistodomos.

Monumentos del dórico arcaico en el siglo VI a. C.

El templo de Ártemis, en Corfú (antigua Korkyra), excavado en 1910, era un octástilo pseudodíptero, cuyo interés principal radica en las esculturas de los frontones. El templo C de Selinunte (extremo occidental de Sicilia) es hexástilo (seis por diecisiete columnas, de casi cinco diámetros de altura), con cella sin pórtico, pero con vestíbulo y *ádyton*. Entre la puerta y la fachada se alzan cuatro columnas iguales a las delanteras, rasgo por el cual se acerca este templo a los jónicos dípteros de Éfeso y Samos. Los triglifos alcanzan casi la anchura de las metopas, decoradas con relieves de estilo muy siciliano, v. gr.: «Perseo dando muerte a Medusa», figuras de cabeza grande y frontal. La basílica de Paestum (Nápoles), dedicada a Hera lo mismo que el llamado «templo de Poseidón», era un templo casi pseudodíptero, con pronaos de tres columnas *in antis* y nueve en la fachada; la cella estaba dividida en dos naves por una hilera de columnas iguales a las de los pórticos. Todas las columnas acentúan demasiado el éntasis y la disminución; los capiteles, de equino muy abierto, presentan en la base un profundo surco que estaba llamado a desaparecer. Hacia 550 a. C. los corintios levantaron en medio de su ciudad el templo de Apolo, del que subsisten aún hoy el basamento y una docena de bellas y robustas columnas de fuste monolítico (figura 36). Pese a lo mucho que le falta, es el mejor conservado de los templos dóricos arcaicos en la Grecia propia. En Italia hay un contemporáneo suyo mucho más entero: el tradicionalmente llamado «templo de Ceres» en Paestum (dedicado en realidad a Atenea, según han probado las excavaciones), un hexástilo construido con tanta audacia por el exterior como esmero y cálculo en el interior de su cella (figura 37).

El gigantesco templo G de Selinunte, dedicado quizá a Apolo, ofrece tres tipos de columnas con las variaciones que se sucedieron en el curso de su prolongada construcción: las columnas más arcaicas tienen forma esbelta y un capitel grande y abierto como una fuente, con el cuello estrangulado por una moldura cóncava; las más modernas (siglo V a. C.) incrementan la anchura del fuste, cierran el equino y omiten la concavidad en la base del capitel.

Los más interesantes vestigios de templos dóricos arcaicos en la Grecia propia se encuentran en la Acrópolis de Atenas. Allí fue levantado en la primera mitad del siglo VI a. C. el templo de Atenea Polias, que algunos identifican con el Hecatonpedon, conocido por textos e inscripciones. Un muro transversal parte la cella en dos mitades inconexas, cada una con un pórtico dístilo *in antis*, de suerte que visto en el plano el edificio parece una combinación de dos templos unidos por su cabecera. El material de construcción fue la caliza ática llamada *poros*, excepto en las metopas, sima y tejado, que eran obra de mármol. El frontón principal representaba en esculturas de *poros* la lucha de Herakles con el monstruo Tritón. Mediado el siglo VI, Pisistrato acomete la reforma total del templo para convertirlo en un períptero, que fue terminado por su hijo Hiparco hacia 525 a. C.



Figura 36. *Templo de Apolo, en Corinto. Columnas de fuste monolítico, con veinte estrías, y equino muy abierto, según el módulo dórico arcaico.*



Figura 37. *El llamado «templo de Ceres», en Paestum.*

El nuevo templo era un hexástilo canónico, de caliza ática, con estatuas de mármol en los frontones. Uno de éstos representaba la Gigantomaquia —dioses contra gigantes, y Atenea en el centro de la refriega—. Según se desprende de algunos testimonios, el edificio fue arruinado por los persas, reconstruido después de las guerras médicas y, finalmente, devorado por un incendio en 406 a. C.

Para poner a buen recaudo sus más valiosas ofrendas al Apolo Pítico, los atenienses costearon en Delfos hacia el año 500 a. C. un «tesoro» que hoy en día es el único edificio de su género que se puede admirar casi íntegro en un santuario griego. Nada tan simple y armonioso como este diminuto mégaron, la forma germinal del templo dórico (figura 38).



Figura 38. *El Tesoro de los Atenienses, en Delfos, el ejemplo mejor conservado, aunque tardío (hacia 500 a. C.) de mégaron, forma primitiva del templo dórico, con porche y dos columnas in antis.*

El jónico arcaico

A comienzos del siglo VI a. C., el rey Creso, de Lidia, ayudó a sus vecinos, los jonios de Éfeso, a construir el colosal Artemision sobre cimientos de edificios más viejos, a los cuales corresponden los marfiles del capítulo anterior (páginas 144-145). El templo subvencionado por Creso era un jónico díptero, algo irregular. Las columnas, de base jónica, ofrecen varios rasgos ajenos al orden clásico: el pie del fus-

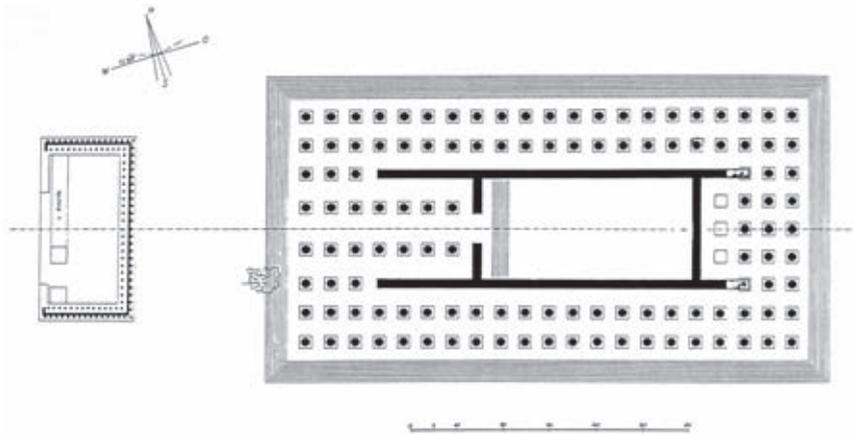


Figura 39. *Planta del Artemision de Éfeso.*

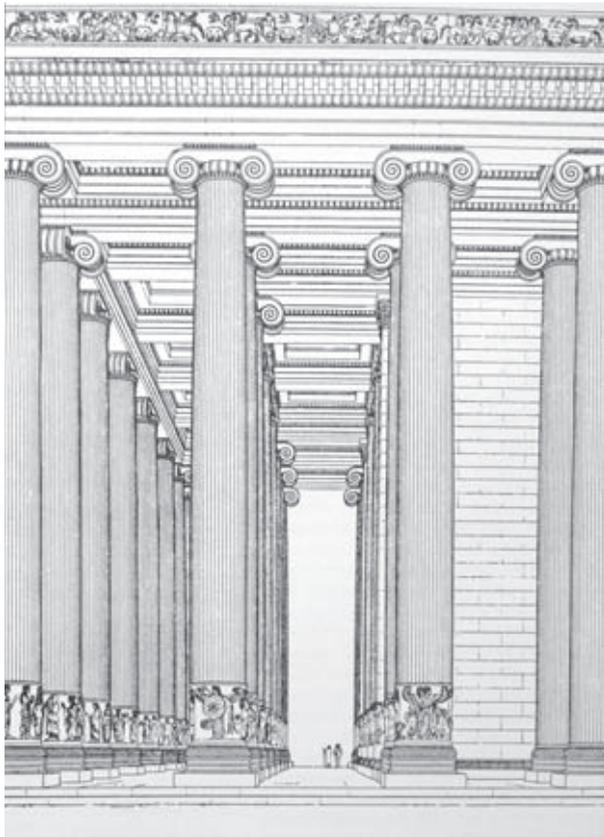


Figura 40. *Reconstrucción del pórtico meridional del Artemision de Éfeso (según F. Krischen).*

te decorado con relieves y el tronco surcado por estrías (entre cuarenta y cuarenta y ocho) en arista viva dórica; la voluta de los capiteles se disfraza en ocasiones bajo una ornamentación arcaica. A pesar del hallazgo de fragmentos de la cornisa y de un enorme parapeto con relieves escultóricos, carecemos de datos suficientes para reconstruir con debido rigor el esquema del entablamento (figuras 39 y 40).

El templo jónico arcaico del que más restos se conservan es el pequeño Tesoro de los Sifnios, en Delfos (hacia 530-520 antes de Cristo). Pertenecía este templo a una serie de cuatro tesoros de mármol consagrados en el recinto de Apolo por los sifnios, los knidios, los masaliotas y los habitantes de Clazomene. Dístilos *in antis* todos ellos, los dos primeros se distinguen por el empleo de estatuas de mujer (cariátides) en función de columnas. Por su parte, los tesoros de Marsella y Clazomene amalgamaban en sus columnas la basa jónica, el fuste de estrías dóricas y un capitel palmiforme derivado del egipcio. Pese a la omisión de la típica columna rematada por volutas, aparecen en estos cuatro templos ciertos rasgos que estaban llamados a perdurar con excelente fortuna en el jónico clásico: la base de las paredes adornada con molduras; las ménsulas o consolas que refuerzan el dintel de las puertas; el friso continuo de relieves escultóricos, y la superabundante ornamentación labrada. Como rasgos efímeros en la historia del estilo, debe notarse que las ménsulas no encierran más que una espiral (en la base), en tanto que las clásicas oponen otra en el extremo contrario; la cornisa carece de dentellones; el Tesoro de los Sifnios adorna su frontón con escultura (véanse páginas 165-166), rasgo infrecuente en el orden jónico; el arquitrabe no se divide en *fasciae*, etc.

La composición de los frontones

Los primeros templos que conocemos revelan ya cómo los arquitectos se sumergen en el estudio de alzados y plantas, uniendo al saber técnico un afán evidente de crear belleza sobre principios de geometría. En algunos casos documentados, a la par que el edificio se levanta, el arquitecto escribe un tratado, iluminado por dibujos, que pretende justificar el empleo de una nueva solución o exponer las nociones matemáticas que inspiran su obra. Este empeño por compaginar formas y números constituye una de las constantes del arte clásico, que José Ortega y Gasset resume en estas palabras: «El concepto de *proporción*, de *medida*, que acude siempre al labio heleno cuando habla de arte, ostenta bien a la vista su musculatura matemática.» En ella descansan los cánones, los órdenes, las composiciones, todo lo que los artistas luchan por llevar a un grado supremo de perfección.

Las líneas rectoras del templo son verticales y horizontales, sabiamente curvadas para corregir efectos falsos de ilusión óptica. Un conjunto de tanta sencillez podría rayar en lo monótono si la pintura y, en mayor grado, la escultura no animasen la construcción con sus notas de vida y movimiento. Pero llenar de esculturas el cuadrado de una metopa, el largo renglón de un friso o el triángulo de un frontón, no es empresa fácil en los comienzos de un arte como el griego, tan obsesionado en aunar la variedad con la armonía.

Durante todo un siglo escultores y arquitectos luchan a brazo partido para encontrar solución al más difícil de todos los problemas de escultura aplicada: la composición de frontones. Por razones de lógica, una figura principal o un grupo de personajes de rango deben ocupar el centro del escenario, donde éste alcanza su máxima altura. Pero inmediatamente el espacio disponible mengua con inclinación muy decidida, hasta que el techo y el suelo se tocan en los ángulos extremos. ¿Cómo llenar sin desdoro este ámbito que es la traducción al exterior de una buhardilla? Una de las soluciones que primero se ofrecen consiste en llenar el triángulo con figuras cuyo tamaño disminuye a medida que se alejan del centro; si no se quiere recurrir a tan forzada salida, cabe componer la escena con figuras de igual talla, siempre que las menos favorecidas por el espacio encuentren pretexto para colocarse inclinadas, sentadas, arrodilladas o tendidas. Ésta, que fue la única solución airosa para el arte clásico, no se descubrió más que al cabo de un siglo de tanteos, pero una vez hallada se propagó a todas partes inmediatamente, no sabemos desde dónde. Durante el siglo VI a. C. —y sólo entonces— se admite una tercera solución que se compadece muy bien con el arte arcaico: la lucha de un héroe con monstruos y dragones, cuyos cuerpos de serpiente pueden penetrar en los espacios más angostos; o los combates de animales, que tampoco ofrecen mucha resistencia a la composición triangular.

El templo de Corfú nos brinda, poco después del año 600 a. C., un ejemplo de frontón cuidadosamente elaborado y el más antiguo de cuantos hoy por hoy podemos vislumbrar en su integridad (lámina VIIIa). Su figura central es una impresionante Gorgona que lleva en brazos a Pegaso y Crisaor; a su lado se acuestan dos leones o panteras que incrementan el efecto terrorífico de la figura mayor y llenan con sus cuerpos de eje horizontal el espacio de techo descendente. Pero he aquí que el artista, agotados todos sus recursos, abandona la escala del grupo central y añade como relleno de los ángulos unas escenas en miniatura: *a*) una diosa sentada frente a un guerrero; *b*) la pelea de Zeus con un gigante. No conforme todavía, incrusta materialmente, de cabeza, en cada vértice, una figura yacente sin relación visible con todo lo demás. A pesar de la hermosura del grupo central, el conjunto adolece, por tanto, de falta de unidad en el tema y en la escala.

Para evitar estas incongruencias, los escultores áticos del siglo VI a. C. hacen uso de monstruos y animales, que se prestan a la composición triangular con menos dificultad que la figura humana. Y así encontramos en los frontones arcaicos de la Acrópolis temas como estos: «Lucha de Herakles con la Hidra», «Lucha de Herakles con Tritón» (en el templo de Atenea Polias antes de la reforma de Pisistrato), «Toro atacado por dos leones», «Leona devorando un toro», etc.

La solución final la darán unos cuantos templos del último tercio del siglo VI. El frontón del Tesoro de los Sifnios (lámina VIIIb) se encara resueltamente con las dificultades de una escena de actores humanos y su valentía obtiene la recompensa de algunos aciertos. El tema elegido es la lucha de Herakles con Apolo para adueñarse del trípode. Atenea, el personaje más alto, se coloca en el eje del escenario entre los formidables litigantes; Ártemis, dos carrozas de caballos y unos cuantos observadores, cuyo tamaño decrece por falta de espacio, contemplan el

cuadro. El escultor no consigue, pues, evitar la tradicional reducción de escala, pero a pesar de ello anticipa soluciones definitivas, que se repetirán en Olimpia y en el Partenón, no sólo al comprender el valor del carro de caballos en el difícil tramo central de las alas, sino al inventar como tema de los ángulos el cochero acurrucado y el espectador que levanta la cabeza para mirar lo que ocurre en el centro de la escena. Simultáneamente, el templo de Atenea Polias, en la reforma de los Pisistrátidas, logra encontrar un medio para que todas las figuras se acomoden a una misma pauta: erguidos en el centro del frontón, Zeus, Atenea y Herakles desbaratan a los gigantes que *se inclinan o caen* por el ámbito de las dos alas. El Tesoro de Megara, en Olimpia, y obras coetáneas demuestran que la solución fue aplicada al mismo tiempo en lugares diversos.

V

La escultura griega del período arcaico

Generalidades

Cuando en el curso del siglo VII a. C. los griegos contemplan el arte maravilloso de sus vecinos orientales, se adueñan del concepto que éstos tenían de la estatuaria y, con una prontitud increíble, se colocan en la vanguardia. Es decir: los helenos toman como punto de partida aquello que para las gentes del Nilo y, en grado menor, de Mesopotamia señalaba el término de una larga trayectoria artística. Pero en esta transfusión de ideales se observa que desde el principio los escultores griegos ponen su mira en la belleza formal con un interés mayor que sus colegas orientales. El repertorio primitivo del escultor griego incluye muy pocos motivos y éstos se repiten mil veces: el hombre desnudo, la mujer vestida, que puede adoptar los símbolos de una diosa, y el consabido repertorio de monstruos y animales, unos de procedencia local, otros, como el león y la pantera, de origen extranjero.

Más que obra de individuos, la escultura arcaica es producto de talleres que plasmaban los tipos tradicionales con el mismo espíritu que presidía la elaboración de la epopeya.

Y así como los homéridas cantan la leyenda en los compases del metro y adoptan voluntariamente un lenguaje convencional henchido de fórmulas sonoras, los escultores arcaicos filtran también la observación personal de la realidad en el módulo de su escuela. Tal actitud encierra sus inconvenientes, pero a cambio de ello goza de considerables ventajas: la mezcla de la tradición con la personalidad individual, del pasado con el presente, redundan en beneficio de la seguridad y la fuerza. Y la prueba es que en un solo siglo la engañosa multiplicidad del mundo visible queda apresada en unas cuantas fórmulas cristalinas que expresan perfectamente las actitudes esenciales del hombre y del animal: quietud, paso, carrera, asiento, inclinación, lanzamiento y postura ecuestre.

En el ánimo de los escultores domina sobre cualquier otro el afán de dar vida a la sustancia mineral, inerte, que es el bloque arrancado de la cantera. Merced a ello todas las figuras arcaicas, por mucho que su personalidad varíe, tienen siempre ese aspecto vivaz que nada aspira a sugerir con tanta fuerza como el simple hecho de que poseen existencia animada. Sin cuidarse de buscar un contenido psicológico sutil o la expresión de un carácter, el artista concentra sus facultades en la más elemental proeza de la escultura: insuflar vida en una piedra, cosa no tan fácil como a primera vista se antoja.

El *kouros*

Dos tipos genéricos, igualmente dotados de grandes posibilidades, ocupan desde el primer momento la atención del escultor, el atleta desnudo (*kouros*) y la

mujer vestida (*kore*). Aquél aparece siempre de pie, muy erguido, adelantando la pierna izquierda. Sus facciones se ajustan con acierto a las medidas ciclópeas con que la figura nace: ojos prominentes, apenas hundidos en las cuencas; orejas de forma irreal, pero muy decorativa; el pelo es una masa compacta surcada por líneas geométricas muy superficiales que cae sobre la espalda y corona la frente con un corto flequillo de bucles acaracolados. En ocasiones la boca se representa como una línea recta, pero con mayor frecuencia se dobla hacia arriba en una sonrisa, la «sonrisa arcaica», que es el más expresivo de todos sus rasgos (figura 42).



Figura 41. *Estatuas de los gemelos Cleobis y Bitón. Delfos, Museo Arqueológico.*

En estas figuras atléticas, que los antiguos arqueólogos llamaban «Apolos» y hoy se prefiere, sin compromiso, nombrar *kouroi* (mozos), el escultor griego adquiere su dominio de la anatomía. Los *kouroi* del siglo VII a. C., y aun los del año 600 —Cleobis y Biton (figura 41); Kouros de Sounion (figura 43)— se aproximan al canon de los egipcios por la tirantez de su postura, el avance ritual de la pierna



Figura 42. Kouros de Anavysos (de 1,94 m), esculpido hacia 525 a. C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

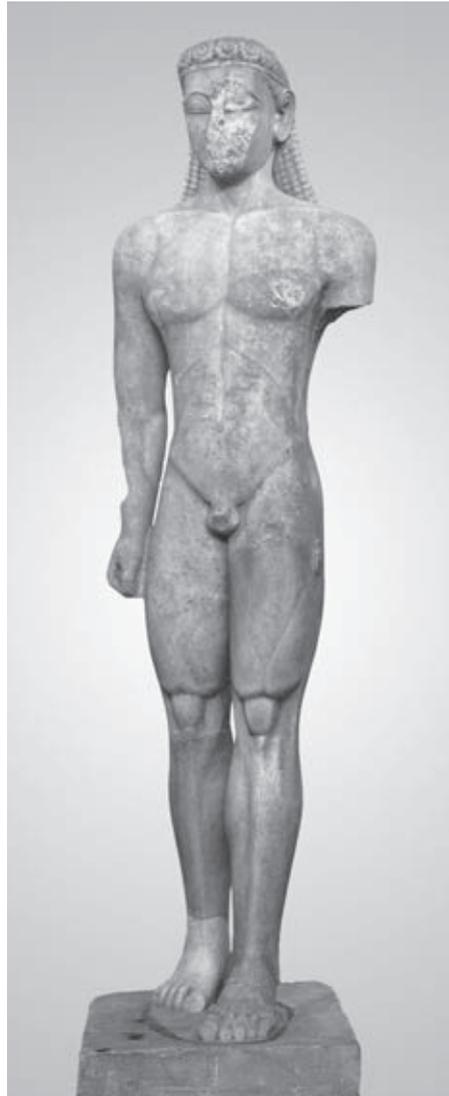


Figura 43. El gigantesco Kouros de Sounion (de 3,40 m de alto), del 600 a. C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

izquierda, la actitud de brazos caídos y puños vigorosamente cerrados, todo su carácter compacto que no deja olvidar un solo instante que la escultura fue antes bloque de piedra, con un plano anterior (el pecho), otro posterior (la espalda) y dos laterales (los flancos). Incluso el perfil de la cabeza, la finura del talle y la amplitud de los hombros que hacen al torso ostensiblemente triangular, denotan su estrecho parentesco con la estatuaria clásica de Egipto. En esta época inicial, el modelado, es decir, los altibajos de superficie dentro de las formas mayores, desempeña un papel muy secundario, de suerte que los escultores se limitan a trazar surcos incisos no sólo en el pelo, sino en aquellas partes del cuerpo que requieren pequeños juegos de relieve, v. gr.: el ángulo epigástrico, los tabiques fibrosos del recto del abdomen o los pliegues que separan el vientre de los muslos. La representación plástica de la rodilla se resuelve también acudiendo a una fórmula convencional, un trapecio invertido (la rótula) que se prolonga hasta el muslo a lo largo de dos surcos, en una falsa pero grandiosa equivalencia de los músculos vasto interno y vasto externo.

Tras el primer cuarto de siglo VI a. C. el kouros pierde una gran parte de su primitivo carácter cúbico. Los ejemplares de la década 570-560 (Apolo de Tenea, figuras 48 y 49; Moscóforo, figura 51) anuncian ya que para moverse en tres dimensiones el escultor prefiere trabajar en redondo y substituir los planos elementales por superficies convexas.

Una ley inflexible, la de la frontalidad, gobierna una gran parte de la escultura arcaica, pero de modo eminente este género de estatuas varoniles. En virtud de dicha ley, el plano que corta el eje vertical de la escultura, entre pecho y espalda, debe partirla en dos mitades simétricas, cada una de las cuales goza de libertad de movimientos, siempre y cuando no obliguen a la estatua a realizar un giro en sentido lateral. Romper con esta ley de origen egipcio significaba para el escultor arcaico una concesión a lo anecdótico, la representación permanente de un gesto trivial, un capricho a todas luces incompatible con los principios de su arte.

El Apolo Strangford (figura 44) nos muestra el término adonde el kouros había llegado alrededor del año 500 a. C., en el umbral del período clásico. El cuerpo, la cabeza, las piernas, todo mantiene su tradicional postura; en este sentido ninguna diferencia cabe notar cuando se vuelve la vista al Apolo de Tenea. Y, sin embargo, dentro de la misma actitud, el Apolo Strangford parece otra cosa, porque hay en él una comprensión mucho más profunda de las formas corpóreas. No se trata sólo de que la constitución particular de los miembros responda de una manera más fiel, como en efecto responde, a lo que los ojos ven en la naturaleza, sino de un penetrante sentimiento de que el cuerpo es una unidad orgánica provista de contenido. Por vez primera el artista logra convencernos de que la forma externa constituye el sobre haz de una forma latente que en gran parte viene determinada por el hueso y el músculo. De este modo, al trabajar en la epidermis hace trascender al exterior una porción de detalles que hasta aquel momento habían pasado inadvertidos. La observación y la experiencia que media docena de generaciones han acumulado sobre el kouros han dado, además, como fruto la perfecta articulación de la cabeza con el cuello y el íntimo enlace del tronco con la

pelvis. El kouros adquiere con todo ello un nuevo vigor y una nueva elasticidad. De un momento a otro el último lazo que le ata al arcaísmo —la frontalidad— será desatado, y entonces tendremos, en un esquema mucho más complejo, la reposada actitud de la estatua clásica.



Figura 44. *Apolo Strangford*. Londres, Museo Británico.

La técnica del bronce

Como más adelante veremos, una gran parte de las obras maestras de la escultura griega —las obras de Mirón, de Policleto, de Lisipo— eran bronce. La técnica de fabricar estatuas grandes con este metal la aprendieron los griegos en Oriente, aunque atribuían el invento a dos escultores suyos, Rhoikos y Theodoros de Samos. No quiere esto decir que antes de la época orientalizante los griegos ignorasen el medio de fundir un bronce, sino que el único procedimiento que empleaban era demasiado rudimentario para lograr con él otra cosa que figurillas menudas, como las de la escultura geométrica. Este método elemental, conocido por otros pueblos y todavía hoy vigente, es el de la cera perdida. Como primer

paso el escultor modela una figura de cera que recubre de arcilla mezclada con arena, dejando uno o varios orificios de escape; cuando la cubierta se ha endurecido lo bastante, calienta la cera hasta desalojarla del molde y llena éste de bronce líquido. El resultado es una figura completamente maciza, un bronce pleno. Pero esto no era lo que los griegos atribuían a Rhoikos y Theodoros, sino algo mucho más avanzado, a saber: la fundición en hueco, que tanto por motivos técnicos como por razones económicas, es el único camino para los grandes bronce. Con este nuevo método se empezaba por construir un núcleo de arcilla o yeso y sobre él se moldeaba la capa de cera con la forma y el espesor de la estatua definitiva; a continuación se añadía una cubierta de barro, unida al núcleo por varillas de metal, que al endurecerse formaba el molde. En la segunda parte del proceso los griegos calentaban la cera hasta eliminarla, vertían en su lugar bronce líquido y, finalmente, retiraban el molde y extraían del interior de la estatua el núcleo que había permanecido allí durante la prueba. Éste es, a grandes rasgos, el paso que inicia la historia de los bronce de gran tamaño en el siglo VI a. C.

Policromía

Los mármoles antiguos estaban recubiertos de pintura, a veces de tonalidades muy vivas, como la estatuaria medieval y como toda otra que no se derive del Renacimiento. El gusto europeo por la estatua blanca hinca sus raíces en la creencia humanística de que así habían sido siempre, privados de su color, los mármoles antiguos que entonces resurgían de la tierra. Para reconstruir la policromía contamos con un sinnúmero de ejemplos —las estatuas arcaicas de la Acrópolis de Ateneas, el Sarcófago de Alejandro, el Augusto de Prima Porta, etc.— y un pequeño *corpus* de textos literarios, entre los cuales destaca uno de Platón (Rep. IV, 420, c) que dice así: «Si nos halláramos en trance de pintar una estatua y alguno viniese con reparos porque no aplicamos a las partes más hermosas del cuerpo los más bellos colores —por ejemplo: que los ojos, que son lo más hermoso, no los pintamos de púrpura, sino de negro—, podríamos defendernos respondiéndole: “Amigo mío, no pienses que vamos a pintar unos ojos tan lindos que no parezcan ojos y que otro tanto ocurra en las demás partes. Fíjate, más bien, si dando a cada uno los colores que más convienen, logramos la belleza del conjunto”».

Preparados por este preámbulo retrocedemos a los orígenes de la escultura griega. La materia aparece dividida en escuelas con objeto de poner a su verdadera luz las aportaciones de cada una. Tengamos presente, sin embargo, que, aparte esta trayectoria estrictamente local, existe otra, que los *kouroi* nos habrán enseñado a ver, una corriente que rebasa las fronteras y que los griegos llamarían panhelénica.

Los *xóna*

La historia de la gran plástica griega comienza en una fecha vaga, hacia el año 700 a. C. El primer capítulo, muy breve, se funda en datos transmitidos por una tradición que habla de cómo en «aquel tiempo» se veneraban en los templos esta-

tuas de madera —los *xóana*— dotadas de virtudes mágicas. De algunos se decía que habían caído del cielo, tal era su antigüedad y el prestigio que los rodeaba. Como puede suponerse, todas las muestras de este género se han perdido, pero es menester contar con ellas por dos razones, tanto por la influencia que estos ídolos precursores ejercieron sobre las primeras esculturas en piedra como por ser ellos, con sus adornos de marfil y oro, la fuente de una tradición escultórica que al cabo de los años había de producir frutos maravillosos: las estatuas crisoelefantinas o aureomarfileñas de Fidias y de Policleto.

La escuela de Creta

Las fuentes literarias del arte antiguo, haciendo eco a una creencia griega, atribuyen la invención de la estatuaria al artista Dédalo, el primero que «abrió los ojos y separó las piernas» de una escultura. A esta tradición corresponde en la realidad una serie de viejos talleres que florecen en Creta a mediados del siglo VII a. C. Trátase de una escuela eminentemente dórica, con un carácter tan opuesto al del arte minoico, olvidado ya por entonces, como al del arte geométrico. Al lado de estas nuevas esculturas cretenses —o dedálicas, si respetamos el nombre de su legendario autor— las obras del arte geométrico parecen mucho más esbeltas y fieles al natural. El hombre y la mujer de los talleres dedálicos obedecen a unos patrones que se reconocen sin dificultad: los cuerpos son aplanados, con pies grandes y paralelos, cintura alta y muy marcada. La cabeza reúne también una porción de rasgos distintivos, a saber: la bóveda del cráneo plana, la frente corta, el centro de la cara muy abultado cuando se mira de perfil, y de corte triangular, con vértice en la barbilla, cuando se contempla de frente; a este triángulo se oponen dos masas de pelo, triangulares también, que caen a sus lados hasta tocar el hombro, surcadas por incisiones horizontales (*Etagenperücke*, «peinado de pisos») o formas geométricas que tienden a cristalizar en tirabuzones con extremos puntiagudos. En relación con el cuerpo la cabeza resulta demasiado grande, pero el esquema, con toda su elemental sencillez, da lugar a obras de singular encanto, obras que a los contemporáneos de Dédalo parecían «figuras vivas».

La Dama de Auxerre, en el Louvre (figura 45), es la creación más hermosa y representativa de la escuela dedálica. El cuerpo de la mujer, enfundado en el peplo tirante, deja ver las líneas elementales de su arquitectura a través del paño de lana decorado con cenefas incisivas y bien sujeto a la cintura por una ancha correa. A la misma época y escuela corresponden los adornos escultóricos del templo de Prinias: dos estatuas femeninas sedentes, un friso de jinetes sobre caballos de largas patas, unas cuantas fieras que protegían el santuario, etc. La escuela trabajaba también el bronce aplicando láminas de este metal sobre núcleos de madera, como enseñan los ídolos del templo de Dreros.

Durante el siglo VII a. C. los artistas dedálicos echan raíces fuera de Creta y de un modo particularmente intenso en el Peloponeso. A la vez que difunden el estilo y los tipos cretenses reciben los influjos del arte cicládico y oriental, que dan a sus figuras mayor naturalidad y volumen.



Figura 45. *Dama de Auxerre*. París, Museo del Louvre.

La escuela jónica

La más señalada aportación de Jonia a la escultura griega fue la estatua femenina arropada en telas multicolores y transparentes. En sus comienzos las telas se ciñen al cuerpo con rigidez, sin otro adorno que el cinturón; pero cuando ya los artistas dominan su esquema elemental se lanzan a la aventura de representar los pliegues, que en el vestido jónico —túnica de lino y manto— eran mucho más abundantes y complicados que en el peplo dórico de la mujer griega de Occidente. El estudio de los pliegues encierra igual trascendencia para el vestido que la observación anatómica para los cuerpos desnudos. Antes de copiar abiertamente el natural, los escultores representan los pliegues de una manera ficticia, por medio de surcos o incisiones. Dentro de este estilo, los talleres de Samos producen en la

primera mitad del siglo VI a. C. una colección de estatuas que cuenta con un ejemplar notabilísimo: la Hera de Samos (Louvre), dedicada por un tal Cheramyas (figura 46). En el complicado ropaje de esta figura monumental, los pliegues del *chitón* (túnica) y del *himation* (manto) se diferencian netamente, aquél por sus finas y apretadas incisiones, éste por sus anchos y espaciados surcos. Por lo demás, la Hera de Samos recuerda a los marfiles efesios en el corte de su silueta, en la túnica talar que al contacto del suelo se abre como un cáliz de flor dejando asomar la punta de los pies, en el borde curvo del *himation*, y, por último, en la actitud de los brazos. Ahora bien: la rotunda monumentalidad de la escultura es consecuencia de influjos orientales recientes y directos, que los propios griegos traían consigo a la vuelta de sus viajes. El desarrollo ulterior de las figuras vestidas puede



Figura 46. *Hera de Samos. París, Museo del Louvre.*

seguirse en terracotas mejor que en los escasos mármoles de Jonia, pero ambos caminos huelgan en este lugar, porque Atenas los ofrece más claros y atractivos.

Mileto, que era el centro principal de la costa de Asia, parece aferrarse a la estatua maciza con más voluntad que nadie. Sus mejores obras son esculturas sedentes, dedicadas por familias de príncipes —los Branchidai— a imitación de las efigies de los dioses y magnates de Asia. Los artistas como Terpsicles y Eudemos, aunque griegos, dan al mármol en estas figuras hieráticas la redondez y el carácter compacto de las obras orientales. Las fechas son, sin embargo, comparativamente bajas: la serie más antigua se extiende entre 570 y 530 a. C.; la segunda, que no enlaza con la anterior por eslabones conocidos, llega hasta el año 494 a. C. En esta última las piernas se traslucen a través del paño, cuyo vuelo permanece firmemente apretado entre las rodillas.

Las Cícladas

El establecimiento de la colonia de Naucratis en territorio egipcio sobre el año 650 a. C. descubre a la mirada de los griegos el fenómeno de la escultura monumental egipcia. La idea de la gran estatua de piedra, frontal, rígida, semidesnuda, con los brazos adheridos a los costados y la pierna izquierda adelantada, se divulga entonces por las islas del Egeo como tema principal de su escultura. Gracias al excelente mármol de sus canteras, los escultores de las Cícladas van a levantar estatuas varoniles de talla colosal sin temor de que su peso llegue a quebrantar los tobillos, que constituyen su único punto de apoyo. Pero este tipo, que ya conocemos con su nombre correcto de kouros, no es en modo alguno versión literal o copia del canon egipcio, y algunos autores incluso niegan esta relación. Con un cuerpo de gran belleza formal los egipcios combinaban a menudo cabezas que eran espléndidos retratos, «una cabeza en prosa sobre un cuerpo poético» (Charles Seltman) y recubrían la estatua de una capa de pintura parda, como la tez morena de los hombres que viven al sol. En manos del griego el arquetipo egipcio adquiere inmediatamente nuevas propiedades. La primera de todas es la desnudez total, que hubiera significado para un egipcio un atentado por parte del escultor contra su dignidad. Pero no se trata sólo de la novedad del desnudo, sino de la idealización de la cabeza, que ahora se aleja del parecido individual tanto como el cuerpo, un cuerpo de proporciones más esbeltas y graciosas que las del arte egipcio.

El kouros griego fue creado en la isla de Naxos alrededor del año 620 a. C.; a fines de siglo se le encuentra ya extendido por las demás islas, el Ática y el Peloponeso. Paros sigue muy de cerca a Naxos y, además de sus esculturas, exporta en bruto el mármol de sus canteras, que muy pronto había de ser reconocido como el más bello de los mármoles. Entre las ilustraciones de que disponemos pueden señalarse como jalones de la escultura cicládica el Exvoto de Nicandra, una figura femenina de hacia 630 a. C. con un evidente sello de la escuela dedálica; la Esfinge de Naxos, el más impresionante de sus monstruos; el Kouros del Ptoion (figura 47), con el estilo de hacia 550 a. C.; y el Apolo Strangford (figura 44), que, como hemos visto, es uno de los ejemplos que señalan el fin del arcaísmo hacia el año 500 a. C.



Figura 47. Kouros del Ptoion (Beocia). Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

Los moradores de la isla de Sifnos —vecina de Paros— dejaron en el friso de su Tesoro, en Delfos, la obra de dos grandes maestros del relieve. Uno de ellos esculpió, entre otros asuntos, la batalla de los dioses contra los gigantes, dando a los primeros los signos y atributos que todavía permiten su fácil reconocimiento, y a los gigantes la armadura y el casco de los hoplitas; este relieve une a su belleza escultórica, la profundidad, el volumen y escorzos de mucha más valentía que cuantos hasta aquel momento se habían ejecutado. El segundo maestro, que parece un jonio oriental, especialmente por el estilo de sus caballos, no enlaza los planos del relieve y da preferencia al dibujo sobre el modelado.

El Peloponeso

El origen dedálico de esta escuela, que la tradición señala, se confirma actualmente a la vista de ejemplos como las supuestas metopas de caliza de un templo de Micenas que debió de ser construido a mediados del siglo VII a. C. Entre los

fragmentos más significativos hay una cabeza femenina de clara ascendencia cretense, con el primitivo peinado de pisos. El espíritu inicial de la escuela pervivía aún hacia el año 600 a. C., cuando el escultor Polymedes de Argos grabó su firma en las estatuas de Cleobis y Bitón (figura 41; la historia, en Heródoto I, 31), que por un lado recuerdan las estatuas dedálicas (cabeza grande, frente estrecha, tirabuzones) y por otro acusan el influjo renovador de las Cícladas (mármol isleño, canon y actitud de los kouroi).



Figura 48. Kouros de Tenea. Mú-nich, Gliptoteca.

Todo el Peloponeso, pero mayormente las regiones del interior, rechazan en esta época la fluidez de líneas y de superficies que con tanto deleite cultivan los griegos marítimos. No ha de extrañar, por consiguiente, que la testa colosal de Hera hallada en Olimpia posea unas facciones tan duras, tan aplastadas, y una sonrisa tan fingida.

Corinto, que vive ahora sus mejores años, lleva su arte a las colonias: el frontón de Corfú, con su estilo dedálico evolucionado, y la decoración del templo de Thermon (figura 35) se deben a artistas corintios. Del mismo taller procedía el escultor que creó el más gracioso de los kouroi, el Apolo de Tenea, en la Gliptoteca de Múnich (figuras 48 y 49). Por su semejanza con otros adolescentes pintados en vasos, el Kouros de Tenea se fecha hoy hacia el año 570 a. C., es decir, en una época de ideales opuestos a los que treinta años antes habían condicionado las estatuas de Cleobis y Bitón. Las proporciones de este kouros muestran un cálculo tan estudiado, que algunos autores ven en él un canon arcaico, algo así como un Doríforo del siglo VI a. C. Por otra parte, la estatua anuncia ya los que van a ser caracteres permanentes del Peloponeso: el dominio técnico, que persigue calidades depuradísimas, y un horror a lo forzado que no descansa hasta dar a la figura un aire tranquilo y desvuelto.



Figura 49. *Perfil del Kouros de Tenea. Alto, 1,53 m. Múnich, Gliptoteca.*

El Ática

Según se infiere de las terracotas, los atenienses aprenden el arte de la escultura en el círculo de la escuela dedálica, y a fines del siglo VII a. C. toman un nuevo rumbo por contacto con las Cícladas. De estas islas reciben el arquetipo del kouros, que allá por el año 600 a. C. se encuentra adaptado al ambiente ático de entonces en el colosal Kouros de Sounion y en otro ejemplar también de procedencia ática,



Figura 50. *La Diosa de Berlín. Berlín, Museo de Pérgamo.*

que guarda el Museo Metropolitano de Nueva York. Estos kouroi representan, pues, el estilo ático inicial, cuyas características más relevantes son la dureza de las superficies, la estructura cúbica de los volúmenes y un vehemente afán de ocupar las tres dimensiones del espacio. A partir de este momento el arcaísmo ático puede subdividirse en cuatro períodos: primitivo (600-550 a. C.); de transición (550-530 a. C.); maduro (530-500 a. C.), y tardío (500-480 a. C.), durante los cuales se puebla de estatuas la Acrópolis de Atenas.

La primera figura femenina —ática, pero no de la Acrópolis— es una diosa con birrete, peplo y manto sobre los hombros, conservada en el Museo de Berlín (figura 50). Los detalles de su cabeza (ojos abultados, nariz puntiaguda, labios de recorte duro) revelan un cierto parentesco con los kouroi de Sounion, pero al conjunto le falta la grandiosidad de aquellas obras áticas veinticinco años más viejas. En fecha poco posterior a la Diosa de Berlín aparece, esta vez sobre la Acrópolis, una figura de las que hacen época, el Moscóforo (figura 51), un hombre con un ternero a cuestas. Si prescindimos de este animal, que disfraza un tanto la forma verdadera de su portador, queda patente que el Moscóforo pertenece a la familia de los hombres primitivos del siglo VI a. C.: sus hombros tienen la anchura y la robustez de los colosos, el tórax disminuye con sesgo muy pronunciado hacia una cintura de máxima estrechez, y desde el ombligo la línea del perfil desciende

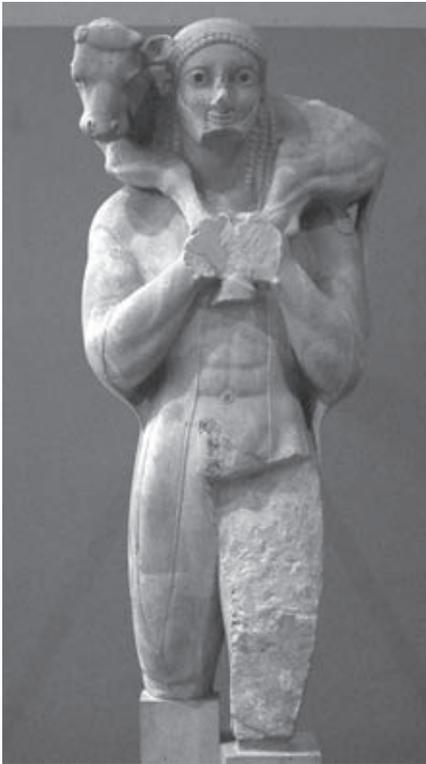


Figura 51. *Moscóforo. Atenas, Museo de la Acrópolis.*

en un arco que no se interrumpe hasta que alcanza la rodilla. Esta línea determina la gran envergadura del muslo y de la cadera, dando lugar al mismo tipo humano que en aquella época (570-60 a. C.) los pintores de figuras negras ponían en las primeras ánforas panatenaicas. Para el autor del Moscóforo la escultura cobra un sentido nuevo; los planos y la estructura cúbica del Kouros de Sounion y la Diosa de Berlín se trasmutan en superficies convexas, impregnadas todas ellas de igual vitalidad y sentimiento. De ahora en adelante, cuando una estatua se rompa en partes, cada una de éstas (el torso, las manos, los pies) tendrá la misma belleza que la estatua entera. El Moscóforo inicia, además, un tipo de cabeza que en líneas generales perdura hasta mediados del siglo VI a. C. Se caracteriza por un sistema de formas plano-convexas, con muy poco modelado profundo y franco desinterés hacia la decoración superficial del pelo. Cuando las cabezas se miran de cara, el borde de su cabellera aparece recortado en dos series de ondas que convergen en el centro de la frente. Esta sencilla estilización no sólo domina la escultura ática del período primitivo, sino también la contemporánea del Peloponeso (Apolo de Tenea; figura 49). Los ojos son ligeramente oblicuos, y mucho más curvos por arriba que por abajo. A lo largo de su recorrido los contornos de los labios se mantienen distantes, incluso en las comisuras, que en vez de formar un punto, son amplias y abiertas en ángulo. Estos extremos de la boca, crispada por la sonrisa, penetran mucho en la carne de las mejillas, de suerte que cuando la cabeza se mira de perfil quedan ocultos tras el primer plano del carrillo (figura 52).

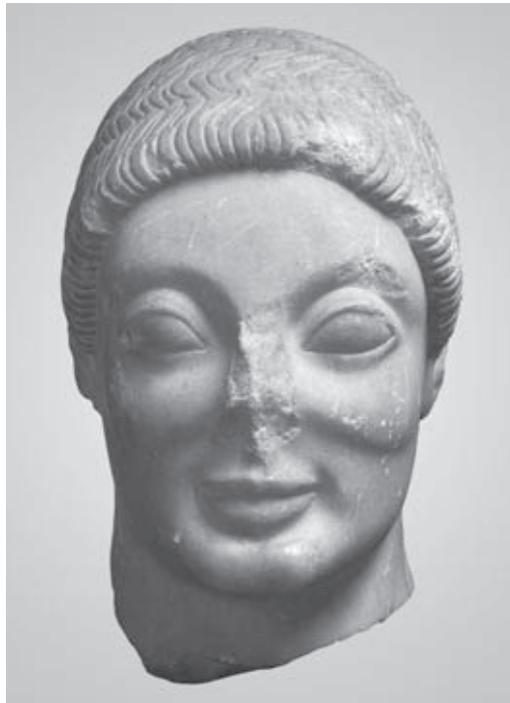


Figura 52. *La cabeza «Rayet», de un kouros ático, de hacia 525 a. C. Alto, 32 cm. El pelo corto conserva su intenso color rojo. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.*

Pero la más delicada muestra del arcaísmo primitivo es un jinete que Humfry Payne acertó a reconstruir juntando la cabeza Rampin, en el Louvre, con el torso número 590 del Museo de la Acrópolis (figura 53). Su corona de roble indica que la estatua conmemoraba la victoria de aquel jinete en la carrera de los juegos píticos. El torso triangular y liso mantiene la línea de los kouroi de Sounion y al propio tiempo realza, con la simplicidad de su modelado, el profuso efecto decorativo del pelo y de la barba. El ensamblaje de los miembros dispersos ha facilitado el reconocimiento de la verdadera fecha de esta obra magistral, que antes se tenía por más moderna y ahora ha pasado a incrementar el número de ejemplos que prueban que la compostura de un peinado apenas afecta al verdadero carácter de una estatua. El giro de la cabeza encuentra, al unirse al torso, una explicación lógica, porque es el medio a que el arcaísmo recurría para hacer compatibles los puntos de vista frontal y lateral en las estatuas ecuestres. Los fragmentos del hermoso caballo que formaba parte de este grupo inauguran la serie de caballos áticos que más adelante estudiaremos.



Figura 53. *El Jinete Rampin. La cabeza, en el Museo del Louvre, París; el resto, en el Museo de la Acrópolis, Atenas.*

En la segunda mitad del siglo VI la escultura ática adquiere su cabal desenvolvimiento en una nutrida colección de estatuas de doncellas (*korai*), que se dedicaban como exvotos en el recinto de la Acrópolis. Algunas, completamente anodinas, no merecen gran consideración; pero las de calidad, por el contrario, revelan la mano de artistas poderosos e innovadores que dan al vestido una honda trascendencia y estudian sus problemas con tanta minuciosidad como los del cuerpo desnudo. Naturalmente, la relación entre ambos, el cuerpo y el vestido, constituye para ellos un problema crucial. Una oscilación de la moda femenina hacia el año 550 a. C. acarreó consecuencias trascendentales para el arte. Hasta aquella sazón los pintores y escultores áticos habían representado a la mujer con el peplo dórico, que de tarde en tarde admitía por debajo una túnica y por encima un manto, pero esta última prenda nunca rompía la simetría de la composición (Diosa de Berlín; figura 50). Mas he aquí que hacia el año 550 a. C., como queda dicho, la moda propende hacia el *chitón* y el *himation* diagonal jónico, que tenía líneas muy distintas de las del peplo castizo. Un análisis metódico descubre en seguida las cualidades del peplo dórico: 1) simetría, 2) sistema de líneas horizontal-vertical, 3) contornos sencillos, 4) tejido grueso, de lana, que no deja adivinar claramente las formas del cuerpo, 5) escasez de pliegues. Frente a ellas, el vestido jónico pone estas otras: 1) profunda asimetría, 2) fuertes acentos diagonales, 3) contornos quebrados, 4) tela delgada, lino, que deja traslucir las formas del cuerpo, 5) abundancia de pliegues. Enfrentado con tales novedades, el escultor



Figura 54. La Kore de Marsella, de frente y de perfil. Lyon, Musée des Beaux-Arts.

arcaico de Atenas y de Jonia hace unos cuantos experimentos que le llevan por fin hacia una fórmula estupenda, una fórmula que satisface por igual su anhelo de definir con precisión y su incapacidad de elaborar forma alguna sin someterla a un intenso proceso de estilización. Entre las innumerables actitudes del modelo vivo, el escultor elige aquella en que la mujer extiende una mano hacia adelante para mostrar el objeto de su ofrenda y con la otra recoge hacia un lado la falda de su túnica, de suerte que los pies asoman bajo su borde (pies de una exquisita belleza, largos y finos, que el Greco hubiera admirado), y las piernas acusan toda su línea en la apretada funda de tela que surcan haces abiertos de pliegues diagonales. Satisfecho de haber alcanzado el orden que apetecía, el artista realiza prodigios de estilización y modelado en las nuevas figuras.

La más antigua de todas, la *Kore* de Marsella (una parte en el Museo de Lyon; las piernas y otros fragmentos en el Museo de la Acrópolis) es el nexo que enlaza el período primitivo con el período de transición del arcaísmo ático (figura 54). Corregido el error del origen jónico que se le atribuía, la *Kore* de Marsella se fecha actualmente, como obra ática, «poco después de 550 a. C.». En ella se combinan lo viejo y lo nuevo, la tradición de las figuras de ancha espalda, como el Moscóforo, y la reciente indumentaria jónica, que todavía aquí se adapta al cuerpo sin romper la línea del contorno. Como la Hera de Samos, su mano derecha tiene sobre el pecho una paloma y su brazo izquierdo cae recto y estirado hasta lo alto del muslo.

A la *Kore* de Marsella sucede la *Kore* del Pepló (figuras 55 y 56), tal vez la más hermosa de cuantas se conocen. Debe su nombre a la particularidad de ser ella la única que viste el pepló dórico en la segunda mitad del siglo VI a. C. Su autor fue uno de los grandes maestros del arcaísmo, un hombre excepcional que unía al fino sentido de la proporción, una aguda vista para sorprender las más sutiles modulaciones de superficie y una mano muy hábil para trasladarlas al mármol. A este maestro innominado se le atribuyen también, por causas estilísticas, otra cabeza del Museo de la Acrópolis y el Jinete Rampin. La *Kore* del Pepló marca el final de su trayectoria de lo complejo a lo sencillo. El pesado vestido de lana se adhiere a las formas del cuerpo sin renunciar por ello a su independencia; no se despega por debajo del pecho, ni al caer sobre los hombros; reduce su vuelo mientras acompaña a las piernas y al final lo incrementa de nuevo para no hacer ángulo sobre los pies, dejando asomar un *chitón* interior de menudos pliegues ondulados. La acción de adelantar el brazo izquierdo oferente trae por consecuencia una ligerísima asimetría en toda la estatua: el giro casi imperceptible de la cabeza hacia aquel lado, el desnivel de los hombros, la inclinación de la doblez del pepló —que se percibe distintamente cuando se mira por detrás—, la estatua entera ladeándose para contrarrestar el leve peso del objeto que gravita en una mano; diríase que el artista quiere romper con la frontalidad tradicional, pero que no se atreve a hacerlo de una manera patente y busca la forma de que, si no todos, por lo menos algunos espectadores, los más avisados, le entiendan. En su hermosa cabeza se equilibran la unidad y la fuerza plástica; al primitivo modelado esquemático del pelo sucede una elaborada superposición de capas ondulantes, que



Figura 55. Kore del Peplo. Atenas, Museo de la Acrópolis.

Figura 56. Detalle de la misma.



en vez de reflejar la luz con su dureza metálica, la quiebran y transforman en clarooscuro. En virtud de su analogía con figuras bien fechadas, como la de Leda en el ánfora de Exequias (Vaticano, véase página 206) se atribuye la creación de la Kore del Peplo a la década 540-530 a. C.

En algún momento se pensó que la kore número 578 se debía a la mano del autor de la Kore del Peplo, y, en efecto, las cabezas de ambas se confunden a primera vista; sin embargo, tanto la mediocridad del modelado, que se opone a la atribución sugerida, como el corte de su vestido, la emplazan en el grupo de las korai con *himation* diagonal, hacia 530 a. C. Por esta fecha, el atavío jónico que anticipaba la kore de Lyon se encuentra en toda figura femenina, lo mismo si se trata de mármoles que de bronce, terracotas o vasos pintados. Ya no volveremos a tropezar en el arte arcaico de Atenas con ninguna mujer con peplo. La complejidad del nuevo vestido obliga, además, a elaborar los peinados de una manera tan prolija como los paños.

Las korai del arcaísmo maduro pertenecen a tres linajes diferentes: *a*) figuras de gran artefacto, que se suponen eco fiel de la escultura jónica y que datan de los años 530-520 a. C., aproximadamente; *b*) la Kore de Anténor —una obra personal— y un par de figuras más, de calidad mediana, independientes de ella y del grupo anterior; *c*) korai de los últimos años del siglo VI a. C.

La pieza capital del grupo *a*) es la kore 682 (figura 57). Como arquetipo de cabeza del arcaísmo maduro puede valer la suya: los pómulos prominentes, los ojos un poco oblicuos, las partes blandas de la cara minuciosamente divididas en

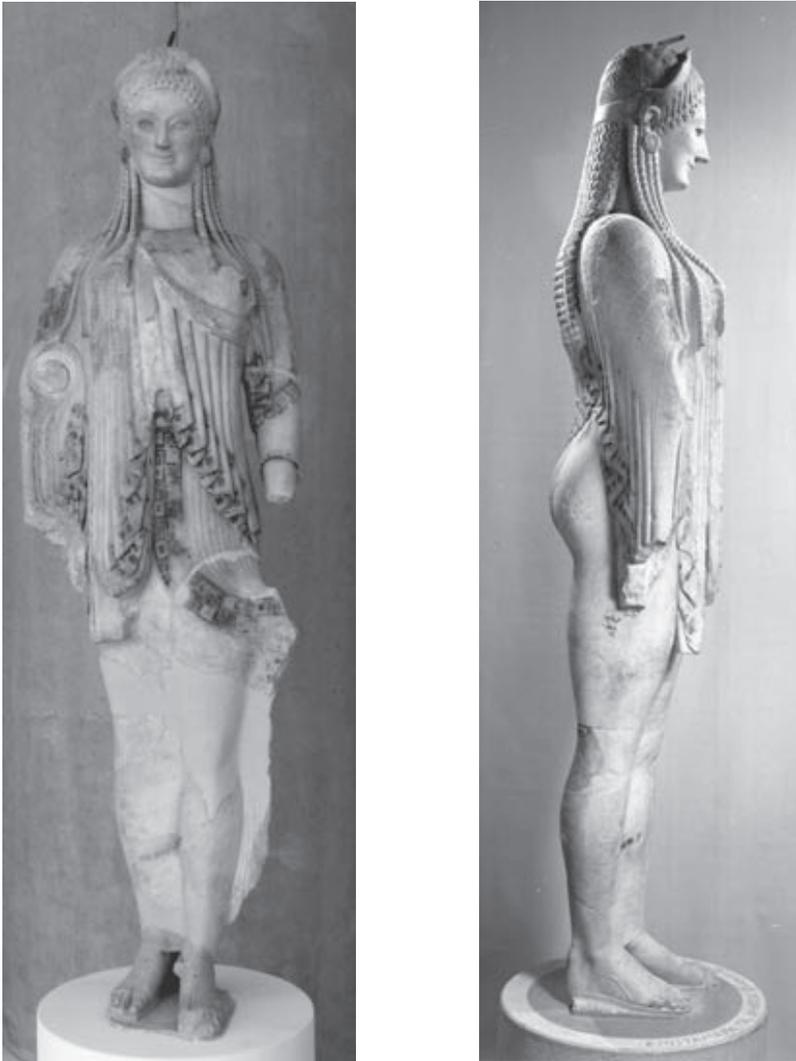


Figura 57. La kore 682. Atenas, Museo de la Acrópolis.

cinco zonas (dos para las mejillas, una para los labios, dos para los carrillos). En un gran alarde de su técnica, el escultor atormenta el mármol hasta plasmar en el cabello cuatro sistemas de estilización: surcos ondulados en la coronilla, zigzags planos en la nuca, bucles retorcidos como cuerdas entre la sien y el hombro, dos hileras de rizos finamente cincelados sobre la frente. Si la semejanza de esta figura con las cariátides de los tesoros de los Sifnios y de los Knidios puede sugerir una fecha, ésta debe caer, lo más tarde, hacia 520 a. C.

Aunque no fuese más que por su carácter monumental, la Kore de Anténor (figuras 58 y 59) merecería encabezar un grupo independiente. Pero aparte de sus dos metros sobrados de estatura, que hacen de ella el gigante de la familia, esta figura es más antigua que la mayoría de cuantas integran el grupo *a)*, y poca relación estilística guarda con ellas. Al insistir en el realce de todos los elementos verticales,



Figura 58. *Detalle de la cabeza de la Kore de Anténor.*



Figura 59. *La Kore de Anténor. Atenas, Museo de la Acrópolis.*

Anténor dio a su kore un grado excepcional de estabilidad; en sus pesados pliegues rectilíneos se advierte el mismo sentido que estos trazos van a adquirir en la estatuaria clásica, como elementos de refuerzo para la impresión tectónica, igual que las estrías en las columnas. No es, por tanto, casual el hecho de que el más breve de los pliegues señale exactamente el eje de la figura en el centro del pecho.

El tercer grupo corresponde a los últimos veinte años del siglo VI a. C. y la estatua que mejor lo representa es la kore 674 (figuras 60 y 61). Quienquiera que fuese el autor de esta figura mostró un resuelto interés por encerrar en ella la esencia de lo femenino, y no sólo en las formas exteriores, en lo que se ve y lo que se toca, sino en su estructura íntima y en esa materia tan sutil que constituye el carácter. A la impresión de vitalidad que producen las obras korai sucede aquí un efecto de tierna delicadeza. En medio de sus vigorosas compañeras se percibe que la kore 674 tiene más largo y esbelto el cuello, más inclinados y frágiles los hombros en relación con la cabeza y la cadera, y en conjunto una nueva expresión de vaga y suave melancolía. La cabellera abandona los recargados efectos ornamentales, cae sobre las sienes con independencia; la boca pierde su habitual sonrisa, y



Figura 60. Kore 674. Atenas, Museo de la Acrópolis.



Figura 61. Kore 674 (detalle). Atenas, Museo de la Acrópolis.

todas las facciones se funden en un modelado sin aristas que prelude el abandono del sistema arcaico.

En los primeros veinte años del siglo V a. C. las korai pasan de moda; en rigor, no existen más que tres ejemplares adscritos a esta época. Como las otras ramas del arte, la escultura atraviesa un período de crisis que no entraña el abandono, sino la depuración del estilo arcaico. El desarrollo del arte clásico se inicia a fines del siglo VI a. C. como un proceso lento, aunque seguro, en el cual las transformaciones van apareciendo, destacándose poco a poco sobre el fondo del estilo anterior. La kore dedicada por Euthydikos (figura 62), la más moderna de todas, es ya la obra de un escultor preclásico que dota de un nuevo espíritu, de mayor profundidad y vigor, al tipo tradicional arcaico.



Figura 62. Kore dedicada por Euthydikos. Atenas, Museo de la Acrópolis.



Figura 63. Kore 675 de la Acrópolis de Atenas. Alto, 55,5 cm. Obra de un escultor de la isla de Quíos. La diminuta kore conserva muy bien su policromía de tonos azules, verdes y rojos. Hacia 520 a. C.



Figura 64. «Efebo rubio». Atenas, Museo de la Acrópolis.

Dos esculturas varoniles de esta época inmediatamente anterior al año 480 a. C. merecen especial consideración. La primera es la cabeza del llamado «Efebo rubio» (figura 64), un atleta de expresión melancólica y rasgos muy semejantes a los de la Kore de Euthydikos, que reúne los caracteres que van a dominar en Atenas y en el Peloponeso hasta mediados de siglo; la otra pieza es el «Efebo de Kritios», que ahora se atribuye con mucha probabilidad a uno de los autores del grupo de los Tiranidas (figuras 65 y 66). La estatua tiene un carácter nuevo, tanto por la seguridad con que el escultor ejecuta el modelado sin pretender mostrar al espectador la gran ciencia que posee, como por el nuevo tipo, de caderas estrechas y elástica postura. En esto último radica la más notable aportación del «Efebo de Kritios», pues aunque no sabemos si Kritios fue inventor de la nueva actitud, el hecho es que su kouros es el primero que descansa en una sola pierna y flexiona la otra dejándola en reposo; la descarga del peso sobre un lado produce un desnivel en las caderas y una torsión —expresada tímidamente aún— en el eje vertical de la estatua. Es decir: el «Efebo de Kritios» rompe con la ley de la frontalidad e inicia la postura predilecta en el arte clásico.

Daríamos una idea incompleta de la escultura arcaica de Atenas y de otras regiones si además de las estatuas de dioses y de hombres no mencionásemos algunas de las más notables figuras de animales que produjo la escultura griega en esta época. El ternero que el Moscóforo (figura 51) lleva en sus hombros ya constituye una buena muestra de la gracia que un escultor sabía dar a un animal. El repertorio de estos temas es prácticamente ilimitado. Los jonios de Asia Menor



Figura 65. «Efebo de Kritios». Atenas, Museo de la Acrópolis.



Figura 66. «Efebo de Kritios» (detalle).

estudian la figura del león, que ellos transmiten a los demás griegos, y llegan a representar el rey de los animales con una majestad y una fuerza que ni aun los escultores clásicos habían de igualar. Sirva de ejemplo el león procedente de Mileto que conserva el Museo de Berlín (figura 67). Aunque no se trata de la representación realista de un león, el carácter del animal está aquí expresado de manera mucho más convincente que en los leones del Mausoleo de Halicarnaso, a pesar de ser éstos obras de una época mucho más rica en recursos y mucho más atenta al estudio del natural.



Figura 67. León yacente, de Mileto. Berlín, Museo de Pérgamo.



Figura 68. *Caballo (detalle)*. Hacia 490 a. C. Atenas, Museo de la Acrópolis.



Figura 69. *Caballo de bronce*. Hacia 470 a. C. Olimpia, Museo Arqueológico.

Entre las esculturas de la Acrópolis de Atenas también encontramos hermosas figuras de leones y cabezas de esta fiera que decoraban la sima del templo de Atenea Polias levantado por los Pisistrátidas. Tan admirables como éstos, por su magistral modelado, eran los perros de caza esculpidos por un gran maestro como guardianes simbólicos del recinto de Ártemis Brauronia. Pero las más interesantes estatuas de animales son las de caballos, que han llegado a nosotros en número bastante crecido, unas formando parte de estatuas ecuestres y otras veces el caballo sólo, como exvoto de un triunfo en las carreras. De igual modo que en las estatuas de seres humanos puede seguirse en las figuras de caballos una evolución que culmina en los espléndidos ejemplares de los primeros decenios del siglo V a. C. (figuras 68 y 69).

VI

La cerámica arcaica

La última fase de la cerámica geométrica produjo grandes vasos de un estilo robusto, que prestaba mayor atención a la pintura de hombres y animales que a las bandas de temas geométricos, durante tanto tiempo repetidas. Hubo después un período de ensayo, bastante amplio, en el cual se dieron la mano la tradición de las siluetas y una nueva manera de dibujo a línea, hasta que por fin surgió, por predominio de aquélla, la cerámica de figuras negras. Esta cerámica constituye para nosotros la más completa expresión pictórica del arcaísmo helénico, continuada y superada luego, a última hora, por la cerámica de figuras rojas, que pone figuras rojas sobre un fondo negro donde la otra ponía siluetas sobre fondo rojo. Los colores de ambas especies cerámicas —el rojo y el negro— son resultado de la acción del fuego sobre una arcilla que contiene un elevado porcentaje de hierro.

Al lado de la cerámica de Corinto y de Rodas, que hemos situado entre los focos artísticos que desenvuelven con mayor originalidad los influjos orientales (Corinto entre los griegos de Europa; Rodas entre los levantinos), florecen en el período arcaico diversas fábricas que decoran sus vasos con figuras negras. Todas ellas cuentan con ejemplares bellísimos: Esparta puede aducir como obra maestra el famoso *kylix* (copa grande con asas horizontales) del Cabinet des Médailles, de París, que representa al rey Arkesilaos de Cirene inspeccionando la carga de mercancías en un buque; Italia meridional fue probablemente la cuna de los vasos calcídicos; Quíos, Samos y Mileto alcanzaron también un alto nivel con sus estilos locales, y un griego de aquellas tierras, emigrado a Italia hacia 550 a. C., estableció en Caere su originalísimo alfar de hidrias (jarros de agua) ceretanas. En una de sus más celebradas pinturas, Herakles siembra el pánico entre los enclenques egipcios, «genial parodia de Faraón aplastando a sus enemigos» (John D. Beazley). La brillante existencia de estas fábricas se ve interrumpida a fines del siglo VI a. C., cuando Atenas, segura siempre de su marcha, aunque rezagada al principio en relación a Corinto, les va ganando terreno hasta quedarse sola.

Nomenclatura

La prodigiosa labor investigadora que a lo largo de su vida realizó el profesor John Davidson Beazley en el campo de la cerámica ática, y otros arqueólogos en terrenos vecinos, está dando como fruto el conocimiento cada vez más profundo de la historia de la cerámica griega y del estilo personal de centenares de pintores. La denominación de éstos se hace de acuerdo con unas cuantas fórmulas convencionales, que el lector deberá conocer de un modo elemental para evitarle la sorpresa que de otro modo habría de producirle el uso de algunos nombres que en las próximas páginas se emplean. En los casos más afortunados no se plantea ningún problema de atribución, porque tanto el alfarero como el pintor han dejado

su firma en la obra; así, por ejemplo, Ergótimos y Klitias escribieron en el Vaso François: *Ergótimos mepoisen* (Ergótimos me hizo), *Klitias megrafen* (Klitias me pintó). Multitud de veces, sin embargo, el único que estampa su firma es el alfarero, y en tales casos, ante la duda de que el pintor no sea el mismo hombre, se dice: «el Pintor de Fulano», v. gr., el Pintor de Amasis, el que pintaba los vasos firmados por el ceramista Amasis. Cuando, en fin, los vasos no presentan firma alguna, se da al maestro el nombre de su pieza más conocida, bien sea por el tema —v. gr.: el Pintor de Pentésilea, es decir, el pintor cuya obra principal es el *kylix* de Múnich con la muerte de Pentésilea—, bien por el lugar donde apareció (el Pintor de Emporión, un artista ático cuya obra principal fue descubierta en la Ampurias española) o donde actualmente se conserva (el Pintor de Berlín).

La cerámica ática de figuras negras

Conocido ya el estilo geométrico y sus últimas derivaciones, podemos reanudar la historia de la cerámica ática situándonos en los comienzos del siglo VII a. C. entre los años 700 y 675. Como pieza representativa de este momento cabe elegir un ánfora de cuello, en Nueva York, que apenas conserva débiles vestigios de la ornamentación geométrica tradicional. En la zona preferente, Herakles abate un enorme centauro —escena de figuras grandes, vigorosas y redondas—. Una hilera de caballos adorna el hombro del vaso, y un león, con la cara vista de frente, acomete a un ciervo en un último cuadro, colocado en el cuello. Los ornamentos lineales y vegetales quedan reducidos ahora a un lugar subalterno, como fondo y marco de las escenas narrativas. Éste y otros vasos coetáneos amalgaman el dibujo a línea y la figura en silueta, por lo que su aspecto es mucho más claro que el de la cerámica de figuras negras en su época de madurez; en rigor puede hablarse aquí de figura «seminegra» (figura 70).

Los vasos del siglo VII a. C. avanzado se caracterizan por la espontaneidad y lozanía de sus dibujos. La leyenda heroica en trance de elaboración ofrecía a los pintores de esta época un panorama de exuberante riqueza temática en el que ellos se internaron con entusiasmo. Los frisos de animales y de monstruos siguieron ocupando lugares eminentes; pero ahora es cuando a su lado se perfilan, por vez primera en el arte, las figuras de Aquiles, Herakles, Odiseo, Orestes y todos los héroes de los cantares. Mas en ésta su primera salida a la escena del arte, los personajes del mito adoptan un aire poco familiar, pues por un lado sus tipos, ropajes y peinados siguen la moda del tiempo, igual que las estatuas dedálicas, y por otro carecen todavía de algunos atributos que la posteridad había de reconocerles (Herakles, por ejemplo, no consigue la piel de león hasta el siglo siguiente y otro tanto le sucede a Atenea con la égida y la panoplia). El pintor que trata los asuntos de la epopeya con mayor garbo es un sujeto denominado, según las ya sabidas reglas, Pintor del Jarro de los Carneros. El vaso que le da nombre representa nada menos que la fuga de los compañeros de Ulises del antro de Polifemo. Al esconder a cada uno de ellos bajo un solo carnero el artista simplificó, de un modo muy saludable desde el punto de vista pictórico, la compleja disposición de la *Odisea*



Figura 70. *Ánfora de cuello, de comienzos del s. VII a. C. Nueva York, Metropolitan Museum.*

(IX, 425 y ss.), que ponía a cada hombre bajo la cubierta protectora de un trío de carneros hábilmente atados por Ulises. En otro de sus vasos se conserva la más antigua representación de la venganza de Orestes, junto a la más arcaica figura de un sátiro (un «protosátiro», dice Beazley); y todavía en los fragmentos de un ánfora de la misma mano vemos a Peleo confiando la educación de su hijo Aquiles al centauro Quirón. Este aspecto de la leyenda, que la literatura no recoge antes de los poemas de Píndaro (pues, en Homero, Aquiles es educado por su madre), viene a quedar documentado, merced a un vaso, en pleno siglo VII a. C.

A las últimas décadas de esta centuria pertenece un grupo de artistas que eleva a la plenitud de su desarrollo la técnica de las figuras negras, eliminando los dibujos a línea que hasta aquel entonces habían desempeñado un importante papel en unión de las siluetas. Esta depuración técnica se debe en gran parte al Pintor

de Neso, el de más relevante personalidad dentro de su generación. De lo que a nosotros ha llegado, la obra principal de este maestro es una gran ánfora de cuello, en Atenas, con la leyenda de Perseo en el cuerpo del vaso y el combate de Herakles y Neso en el cuello del mismo (figura 71). Con estas figuras grandiosas el Pintor de Neso abre camino a las composiciones monumentales, que desde ahora habrán de alternar con las miniaturas en el desarrollo futuro de la cerámica. Por otra parte, tanto el tema central (Medusa cayendo a tierra, mientras sus hermanas, las Gorgonas, vuelan en pos de un invisible Perseo), como los adornos vegetales, proceden de Corinto, que aún por aquellos años se movía con más agilidad que Atenas.

Entrado ya el siglo VI a. C. se advierte considerable progreso. Unos cuantos pintores fomentan el ambiente en donde surgen los más grandiosos ejemplares de la cerámica de figuras negras. Entre ellos, Sophilos, primer artista ático de nombre conocido, compone desfiles de animales graciosos y fuertes, al lado de escenas mitológicas tan familiares para el lector de Homero como los funerales de Patroclo y las bodas de Tetis y Peleo. El Pintor KX (abreviatura de «Pintor de Komástai X»), prefiere, en cambio, decorar sus tazas y copas con grupos de «compar-



Figura 71. *Ánfora del Pintor de Neso. Hacia 610 a. C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

sas» (χομάσται), amigos del vino y de la danza, cuyo origen se debe también a la inventiva de los corintios.

Pero el ejemplar que señala con mayor claridad el enorme avance experimentado por la cerámica ática de esta época es una crátera de volutas, conservada en el Museo de Florencia, que se llama Vaso François en memoria de su descubridor (figura 72). Está firmado por sus dos autores, el alfarero Ergótimos y el pintor Klitias, que trabajan en colaboración en ésta y otras obras (hacia 570 a. C.). La labor de Ergótimos no es menos digna de consideración que la de Klitias, pues como forma cerámica el Vaso François reúne todas las condiciones que se pueden esperar de un bello vaso griego, a saber: proporción, elegancia, firmeza, grandiosidad, etc. A todo este conjunto de perfecciones constructivas se une la exquisita decoración de Klitias, que envolvió la superficie externa del vaso con un álbum de más de un centenar de miniaturas dispuestas en fajas horizontales. En su mayor parte tales miniaturas ilustran episodios de leyendas heroicas y mitológicas (la cacería del jabalí de Calidón; el baile de los jóvenes atenienses salvados por Teseo; la carrera de carros en honor de Patroclo; la Centauromaquia; la procesión de los dioses ante la mansión de Peleo, recién casado con la nereida Tetis; la per-



Figura 72. *El Vaso François. Florencia, Museo Arqueológico.*

secución de Troilo por Aquiles y el retorno de Hephaistos al Olimpo. En cada una de las asas: Ártemis como Reina de las fieras; Áyax recogiendo el cadáver de Aquiles, y una Gorgona volando); pero, además de la mitología, no falta, ni podía faltar, la proverbial zona de alimañas y monstruos, ni una de aquellas historietas cómicas que amenazaban despeñar el mito por la vertiente de la ironía: la guerra que los pigmeos movieron a las grullas. Tanto como las escenas en su conjunto son de admirar las figuras individuales, todas ellas angulosas, dinámicas y expresivas.

De ahora en adelante —es decir, desde el segundo cuarto del siglo VI a. C.— se acentúan cada vez más las dos corrientes paralelas de la cerámica ática, la del estilo miniaturista y la del estilo monumental. Este último lo cultivan con preferencia tres maestros contemporáneos de Klitias: el Pintor de la Acrópolis 606, Nearchos y Lydos. La obra principal del primero es una batalla homérica que se libra entre guerreros de lujosas armaduras que luchan al lado de sus carros. La composición de esta batalla tiene una grandiosidad digna del Pintor de Neso y los trazos del dibujo de incisión una finura y una vitalidad excepcionales. A Nearchos se le conoce por cinco firmas, una de ellas sobre un fragmento (figura 73) en que aparece Aquiles tranquilizando a uno de los caballos laterales de su cuadriga, que es dispuesta para el combate (ésta es la más antigua representación del enganche de un carro, tema que se repite a menudo en los vasos de la segunda mitad del siglo VI a. C.). El otro componente del trío de maestros mayores es Lydos, del cual no sólo tenemos vasos, sino placas de arcilla para adorno de sepulturas. Un dinos con la Gigantomaquia, una cratera con el Juicio de Paris, algunas versiones del duelo entre Teseo y el Minotauro, múltiples escenas deportivas y un crecido número de otras pinturas de su mano hacen aparecer a Lydos como una figura rectora entre los pintores de su generación; a él se deben el invento de nuevos temas, la transformación originalísima de otros y el sello personal de un estilo jugoso y desenvuelto que sólo por excepción se encuentra en la cerámica de figuras negras.

El estilo miniaturista, que a tan alta perfección había elevado Klitias en el Vaso François, prosigue su curso entre los años 575-550 a. C. en los *kylikes* llamados «copas de Siana», y posteriormente (de 550 en adelante) en las «copas de los maestros menores». Dos variedades conviene distinguir en estas últimas: copas de labio (figura 74) y copas de bandas (figura 75). Las copas de labio se caracterizan por la separación radical entre el labio y el cuenco de la copa; además, llevan como adorno en su interior una composición circular, y en el labio, por fuera, una, dos o tres figuras diminutas. Las copas de bandas, en cambio, no deslindan el labio y el cuenco, sino que los confunden en el suave enlace de dos curvas; estas copas tienen el interior recubierto de una capa oscura, sin adornos pintados, pero en la zona de las asas concentran mayor número de figuras que las copas de labio.

Entre los artistas especializados en copas de Siana, que, como queda dicho, son más antiguas que las de los maestros menores, despunta el Pintor de Heidelberg. Se le atribuyen unas sesenta copas, del mismo género y estilo que el ejemplar de Múnich, con el tema tan frecuente entre los pintores de vasos, del guerrero que

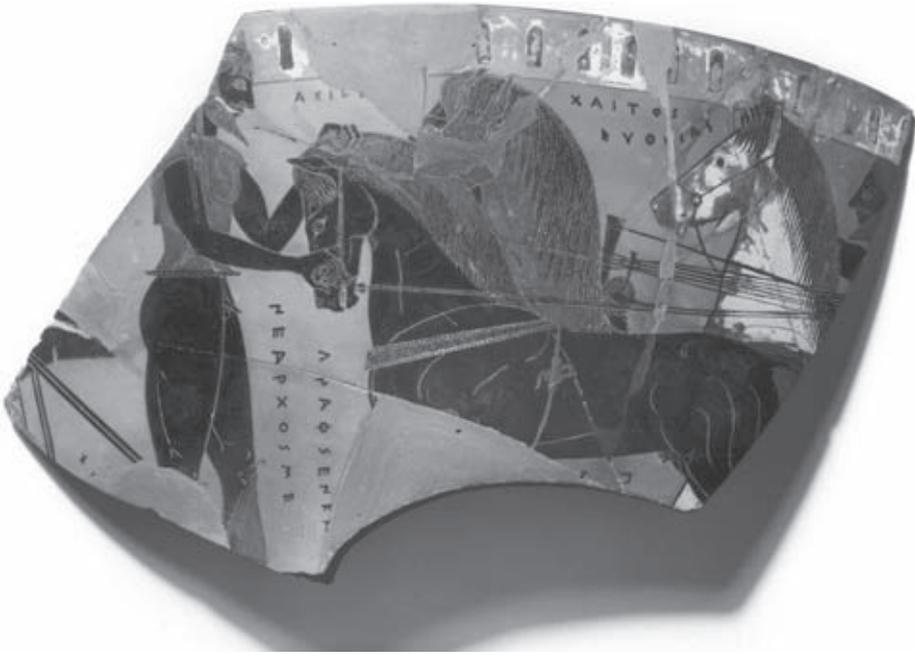


Figura 73. Fragmento de un kántharos firmado por Nearchos. Aquiles y sus caballos. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

viste su armadura rodeado de sus familiares. Pasando ya al círculo de los pequeños maestros, hay que señalar, como figuras de más relieve, al Pintor de Phrynos y al Pintor de Tlesón. Una de las mejores piezas del primero es una copia de labio, en el Museo Británico, con dos lindas miniaturas: el nacimiento de Atenea y la entrada de Herakles en el Olimpo. A causa de la angostura del espacio en que se mueven, todas estas figuras tienen una cabeza relativamente voluminosa y un cuerpo diminuto, pero la desproporción redundaba en beneficio de la expresividad; todos los detalles están elaborados con exquisita pulcritud. El Pintor de Tlesón se dedica a las figuras de animales —gallos, cabras, cisnes, leones, ciervos, etc.—, que él dota de la misma personalidad que tienen las figuras humanas en la obra de otros pintores. Como elemento complementario de la decoración todas estas copas presentan, en un par de inscripciones, la firma del alfarero («Phrynos me hizo») y una frase cordial dirigida al bebedor (v. gr., «Salud y bébeme»).

El Pintor de Amasis es hombre que proyecta una singular visión sobre la materia artística. Dentro del rumbo general de su época se coloca en la línea del Pintor de Heidelberg (tanto es así, que J. D. Beazley pensó algún tiempo que el Pintor de Heidelberg no era otro que el Pintor de Amasis en su juventud); pero en seguida imprime un rumbo original a sus creaciones e, incluso, en el concepto plástico de los vasos, hace sonar sus notas personales. Nada tendría de extraño que



Figura 74. Kylix («copa de labio»), con Teseo matando al Minotauro. Londres, Museo Británico.



Figura 75. Kylix («copa de bandas»), con jinete y corredor. Londres, Museo Británico.

Amasis fuera a un tiempo alfarero y pintor, aunque hasta el presente ninguna inscripción haya confirmado esta hipótesis. En su pintura cultiva los temas habituales —carrozas vistas de frente, guerreros que se despiden de sus familias— junto a las escenas dionisiacas (figura 76), que este pintor tanto contribuye a introducir en la cerámica. Sus bacanales entremezclan ménades de piel blanca con sátiros gordos y velludos, en los que Amasis acentúa el carácter salvaje por medio de una intencionada semejanza con los cerdos.

El vaso predilecto de esta época es el ánfora, adornada con dos cuadros independientes, uno en cada hemisferio, en lugar del friso corrido que anteriormente rodeaba su cuerpo. El consiguiente aumento de la superficie negra hace cobrar a los vasos un aspecto mucho más sombrío que el usual hasta entonces.

Exequias, pintor y alfarero (entre 550 y 530 a. C.), forma con Lydos y Amasis el grupo de principales maestros de la cerámica de figuras negras. Su obra comprende once vasos firmados y cierto número de otros, carentes de firma, pero del mismo estilo. Entre las creaciones de su primera época hay un ánfora, en el Museo Británico, que figura en una de sus caras la muerte de la amazona Pentesilea a

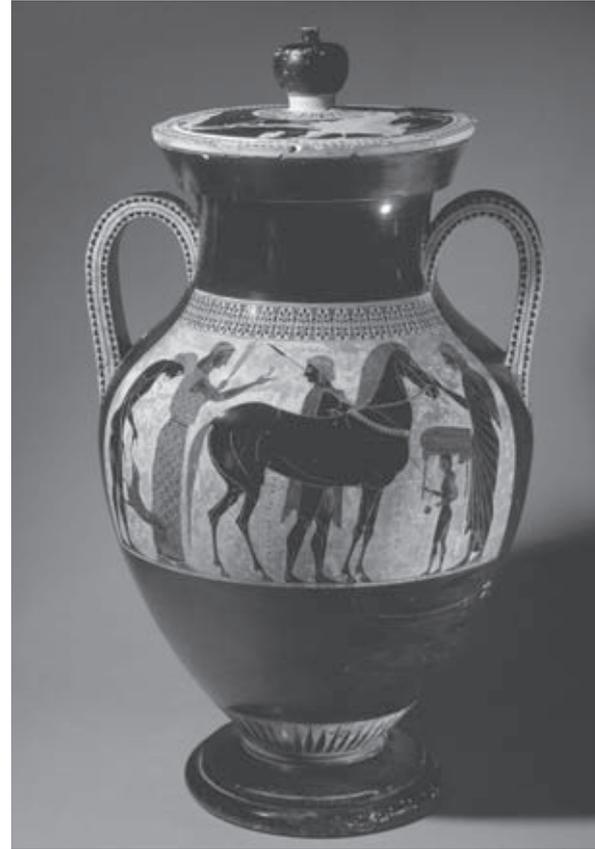
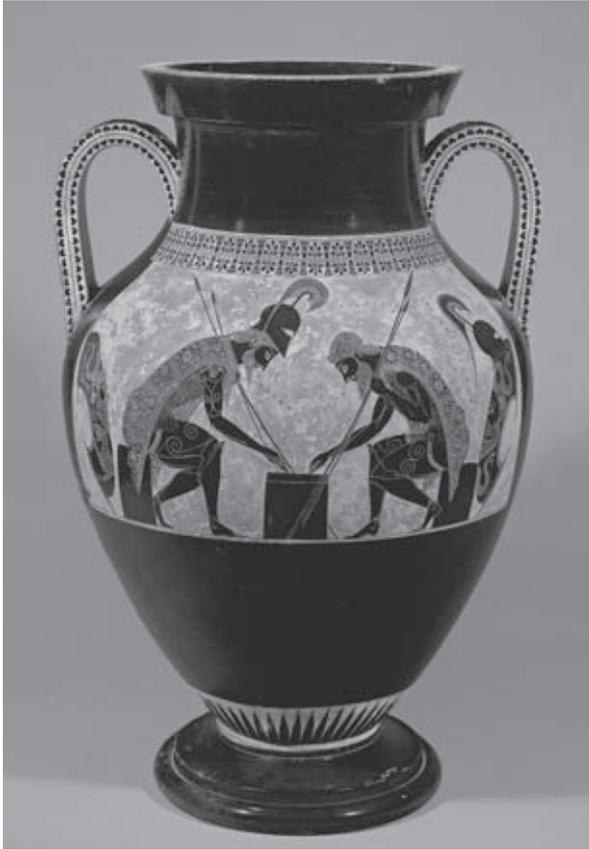


Figura 76. *Ánfora del Pintor de Amasis. París, Biblioteca Nacional.*

manos de Aquiles. La pareja de combatientes se recorta sobre el fondo claro con la precisión y el volumen de un grupo de bronce. Por otro lado, un adolescente entrega a Diónyosos un *kántharos* para que el dios de la viña lo llene con el zumo de sus parras (figura 77). En esta pintura tiene Diónyosos un porte majestuoso, sin ninguno de los rasgos demoníacos que acentuaban en él los agudos pinceles de Klitias y Lydos. Los adornos vegetales que se intercalan entre estas escenas carecen de follaje como plantas en invierno, a fin de realzar el carácter metálico de sus espirales, trazadas con mano muy firme en amplias y lentas evoluciones. La célebre ánfora del Vaticano, «pintada y hecha» por Exequias, muestra al pintor en la plenitud de sus facultades. Como de ordinario, hay en ella dos cuadros. En el primero (figura 78), Aquiles y Áyax concentran toda su atención en un juego de habilidad y azar (combinación de damas y dados), que había discurrido Palamedes para entretenimiento de los héroes. Sobre las líneas de esta composición, limpia y medida, Exequias acumula innumerables pruebas de virtuosismo: variaciones, contraposiciones, alguna que otra nota de la realidad, como la caída lateral del penacho de Aquiles, y, sobre todo, un gran acopio de detalles menudos, incisos en los



Figura 77. *Ánfora de Exequias*. Londres, Museo Británico.



mantos y en las armaduras. Más grata todavía es la escena del lado contrario, donde el pintor recoge, no el momento álgido de una batalla ni el desenlace de una dramática aventura, sino un episodio del vivir cotidiano de los héroes: Leda y su esposo Tíndaro saludan a Cástor y Pólux, que regresan a su hogar de un paseo a caballo (figura 79). Como equivalencia literaria más notoria se piensa en la vida de Telémaco, según la refieren los primeros cantos de la *Odisea*; pero también otros pasajes ofrecen cuadros similares de vida familiar, que actúan como calmantes sobre el pulso épico, normalmente acelerado. En el vaso de Exequias un ideal de sobriedad y ternura elimina todos los vestigios de su rigidez juvenil. Más que la violencia y el tumulto, interesan al artista los movimientos pausados, las actividades que requieren cierto tiempo; sus personajes hacen gala de noble carácter, de *ethos*, como las estatuas de fines del arcaísmo, y así la figura de Leda ofrece el más ajustado paralelo a la Kore del Peplo y la misma resonancia escultórica se percibe en el caballo de Cástor y en la gentil silueta de los varones.

Además de vasos grandes, Exequias pintó cierto número de copas. La más característica es una conservada en Múnich que encierra una pintura de singular armonía, una rara escena báquica en la que se ve a Diónysos recostado en una especie de canoa a vela, con una viña enroscada al mástil, y en torno al barco una bandada de delfines irreprochablemente compuesta. Pertenece este vaso a un tipo denominado «copa A», que carece de labio y lleva pintados en su exterior una pareja de grandes ojos apotropaicos, modelo que repetirán a menudo los primeros pintores de figuras rojas.

La cerámica ática de figuras rojas

Ya en los vasos de Exequias la decoración de figuras negras parece haber alcanzado los extremos de su rendimiento. El espíritu que le diera vida emanaba del arcaísmo primitivo, y aquel espíritu había perdido actualidad cuando, a partir de mediados del siglo VI a. C., los artistas y los amantes del arte comenzaron a relacionar de una manera cada vez más estrecha las figuras del arte con las figuras del natural. Y así fue como, en respuesta a nuevos afanes, los mismos discípulos de Exequias favorecieron el desarrollo de una nueva técnica, que en vez de pintar las figuras como siluetas negras sobre fondo rojo, prefería «reservarlas» en rojo dentro de un fondo de color negro. Ciertamente es que esta técnica nunca llegó a eliminar por completo a su antecesora; pero no lo es menos que de allí en adelante ella sola mantuvo la hegemonía de los alfares. La incisión, que hasta aquel momento había servido para representar todos los detalles internos, fue ventajosamente sustituida por líneas de color pardo; la escala cromática se redujo aún más al desaparecer la pintura blanca, que distinguía a las mujeres pálidas de los hombres tostados, y los vasos cobraron un aspecto más sobrio todavía. La mayor desenvoltura técnica aportó inmediatamente múltiples innovaciones: hasta entonces las figuras se habían alojado en un plano que las mostraba de perfil, o con las piernas de perfil y el pecho de frente, es decir, sólo en dos dimensiones. De aquí en adelante las veremos girar hacia el espectador total o parcialmente; bien con una pierna de perfil y la

otra y el tronco de frente, bien con ambas piernas de perfil y el tronco ligeramente vuelto. Todo esto no sólo imprime variedad a las representaciones, sino que, invitada por los escorzos, la mirada del espectador traspone la superficie del cuadro y, ya en una tercera dimensión muy atenuada, advierte la solidez y el volumen que los cuerpos ganan. Muy pronto, además de figuras vistas de frente, aparecen otras de espalda, con las piernas de perfil y el torso de medio perfil, o completamente de espaldas y una pierna de perfil. La cabeza, empero, no se atreve a realizar giro alguno antes de principios del siglo V a. C., y aun entonces no con resultados muy felices. A finales del período arcaico se verifica un nuevo y trascendental descubrimiento: el sombreado; los pintores lo emplean con máxima parquedad, pero en tan modestos principios ha de verse el comienzo de la evolución del dibujo de contornos lineales hacia el más complejo sistema de la visión pictórica.

El cambio de técnica, con todos los adelantos que lleva implícitos, se verifica en torno al año 530 a. C. Los críticos antiguos no dejaron pasar inadvertido aquel trascendental momento de la pintura. En efecto, el naturalista Plinio (XXXV, 46) nos dice que un cierto Kimón de Kleonai, que vivía en el tercer cuarto del siglo VI a. C. «inventó los *catagrapha*, o perfiles oblicuos, y representó los rasgos en diferentes posturas, mirando hacia atrás, arriba o abajo. Él fue también quien señaló las articulaciones de los miembros, dio realce a las venas y descubrió los pliegues y vueltas de los vestidos». En este breve resumen, fundado probablemente en un texto de Jenócrates, se encierran los rasgos más acusados del nuevo estilo, tal como podrían aplicarse, por ejemplo, a la pintura de Euphronios. También las esculturas de la época —v. gr., el Tesoro de los Sifnios— dan muestras de gran amor por los escorzos, por los detalles anatómicos y por los vestidos de pliegues abundantes. En el nuevo período que ahora se inicia, el número de vasos y de pintores es tan elevado que ninguna faceta del arte griego se conoce con tan diáfana claridad.

Antes de volvernos hacia los pintores conviene advertir que el *kylix* (copa con asas) adquiere máxima importancia y que los pintores especializados en él constituyen una clase independiente de los que se dedican a vasos mayores. También diremos que con mucha frecuencia los vasos presentan una inscripción laudatoria de un joven, en formas como ésta: *Leagros kalós* («Leagros es hermoso»). Tales inscripciones con *kalós* prestan a veces un gran servicio al investigador que estudia los vasos, pues a menudo el efebo que la inscripción ensalza es un personaje conocido, o muy admirado por todos los pintores de una generación.

Período de transición (530-520 a. C.)

El más importante de los talleres es el dirigido por el ceramista Andókidés, que tiene a sueldo varios pintores y entre ellos dos especialmente dedicados a las figuras rojas. El mejor de éstos, el Pintor de Andókidés, fue con mucha probabilidad el introductor de la técnica. Ya en la escuela de Exequias este artista ocupa un lugar destacado como pintor de figuras negras. Años más tarde le vemos realizar sus primeros ensayos en figura roja sobre unos cuantos vasos «bilingües», es decir, sobre vasos que tienen figuras negras por una cara y figuras rojas por la otra.

Un ánfora de esta especie (en Boston) copia dos veces, con pequeñas variantes, el juego de Aquiles y Áyax, composición original de Exequias, pero trasladado el molde a figuras rojas en uno de los cuadros. Entre los contemporáneos del Pintor de Andókidés despunta Psiax, un manierista que alterna figura negra con roja y hace pequeños ensayos de perspectiva sin resultados muy dignos de alabanza.

Período primero (520-500 a. C.)

Oltos, Epiktetos y Skythes son pintores de copas que dominan perfectamente la nueva técnica; pero Euphronios y Euthymides alcanzan con los mismos medios mayor altura. La afición con que todos ellos estudian los cuerpos en movimiento determina el predominio de ciertos temas: las escenas de palestra, donde los atletas someten sus músculos a ejercicio violento; los bailes de los «comparsas», enloquecidos por el vino, o en esfera más ideal y elevada, los ruidosos tropeles de bacantes y sátiros.

Euphronios se consagra a los vasos grandes, ánforas y cráteras, que ofrecen dilatado campo para su estilo monumental. En sus dibujos anatómicos recalca demasiado las líneas de la musculatura, igual que hacían los escultores, pero al propio tiempo cultiva las figuras de piel tersa y contornos suaves. El mejor ejem-



Figura 80. *Kylix de Euphronios (detalle). Múnich, Gliptoteca.*



Figura 81. *Ánfora de Euthymides. Múnich, Gliptoteca.*

plo de su interés por los escorzos se encuentra en la escena de la lucha de Herakles y Anteo (crátera del Louvre) que justifica plenamente las exageraciones anatómicas. Su otro estilo, que antepone a la fuerza la sencillez y la gracia ondulante, culmina en un *kylix* de Múnich (figura 80) adornado por fuera con episodios del mito de Herakles, y por dentro con uno de los jinetes más hermosos que jamás produjo el arte ático; calidades semejantes se hallan en un *psykter* de Leningrado*, en su grupo de *hetairai*, comparables a la flautista del Trono Ludovisi (figuras 94 a 96).

Euthymides no alcanza el nivel de Euphronios en sus mejores piezas, pero le sobrepasa en el manejo de los escorzos. Su obra maestra es el ánfora de Múnich, con la escena de Héctor vistiendo la armadura entre Príamo y Hécuba (figura 81).

Período segundo (500-470 a. C.)

El estilo de esta época lo llaman algunos autores arcaico de madurez. Los artistas saben anatomía, pero no hacen alarde de sus conocimientos. El elevadísimo número de vasos y pintores nos obliga a resumir y apretar su estudio: en un primer

* N. de E.: actual San Petersburgo (Rusia).

grupo se reúnen los principales pintores especializados en *kylikes*: el Pintor de Panaitios, Douris, el Pintor de Brygos y Makrón.

El Pintor de Panaitios deriva su nombre del *kalós* que con mayor frecuencia repiten sus vasos. Durante algún tiempo trabaja con Euphronios; se caracteriza por el presuroso ritmo de sus movimientos y por el sello personal de sus figuras, que tienen cabeza grande, nariz larga, el pecho dibujado en dos grandes eses que se prolongan por el deltoides, los músculos indicados por largas y delicadas curvas, y los vestidos cubiertos de abundantes pliegues. Sus mejores pinturas son un sátiro sentado en un ánfora (Boston); la conversación de Teseo y Anfítrife (en un *kylix* del Louvre que Euphronios firma como alfarero), y el retorno de Herakles a la mansión de Euristeo (Museo Británico).

Douris produce sus obras más notables entre los años 490 y 470 a. C., pero continúa trabajando hasta mucho más tarde. Su mayor virtud es la creación de grandes conjuntos decorativos, con figuras largas, esbeltas y elegantes. Entre sus vasos destaca el *psykter* del Museo Británico (figura 82) con un friso de sátiros; el *kylix* del Louvre con Eos y Memnón, y las escenas de escuelas de niños en un *kylix* de Berlín.



Figura 82. Psykter de Douris. Londres, Museo Británico.

El Pintor de Brygos es el más fino decorador de copas. Parece discípulo del Pintor de Panaitios, que le transmite su afición al dibujo de ademanes y situaciones violentas (persecuciones, orgías báquicas, combates). Al componer sus cuadros estudia el ritmo de los espacios con plena conciencia de su valor estético (Cf. Jenofonte, *Econ.* VIII, 19-20: «Nada hay que no acreciente su belleza con el orden... Un coro de bailarines en torno a un altar constituye un hermoso espectáculo por sus figuras, pero también los espacios vacíos, que entre sí dejan, son hermosos»). Los personajes del Pintor de Brygos se distinguen por los siguientes rasgos: cráneo alargado; frente estrecha; labios de forma delicada, sensitiva; barbilla redonda y fuerte; ojos largos, con una curva pronunciada en el ángulo interno del párpado superior; el perfil de la frente y la nariz en una curva abierta; ropaje muy elaborado y con frecuentes adornos punteados, etc. Entre sus obras representativas se halla una Iliupersis (Louvre); un grupo de ménades (Múnich), Zeus persiguiendo a Ganimedes en un *kántharos* de Boston, y la hermosa ménade que decora un *kylix* blanco (figura 83).



Figura 83. *Kylix* de fondo blanco decorado por el Pintor de Brygos (detalle). Múnich, Gliptoteca.

Makrón es el último de los grandes pintores de copas de este tiempo. Su dibujo a línea alcanza calidades exquisitas, sobre todo en la representación de los



Figura 84. *Ménades de un kylix del Pintor de Kleophrades. Múnich, Gliptoteca.*

pliegues del vestido femenino. Aparte de la mitología cultiva asiduamente las escenas amorosas. Su taza del Louvre con la despedida de Triptólemo es una de sus piezas más logradas.

Mientras todos estos pintores se dedican preferentemente al adorno de *kylikes*, el Pintor de Kleophrades y el Pintor de Berlín adaptan su estilo a la exornación de grandes vasos.

El Pintor de Kleophrades es el pintor de la fuerza. Sus primeras obras recuerdan a Euthymides por su dibujo firme y su estilo monumental, a cuyos caracteres se añade más tarde una singular potencia para reflejar emociones. Individualmente sus figuras tienen como rasgos distintivos la nariz larga; los labios con reborde negro y pequeñas fosas en las comisuras; orejas de lóbulos salientes; zonas de ligero sombreado, etcétera. En la escena dionisiaca de su ánfora de Múnich, el Pintor de Kleophrades alcanza el máximo nivel dentro de las representaciones de este género (figura 84).

El Pintor de Berlín recibe este nombre de la ciudad que conserva un ánfora suya con Hermes, un sátiro y una cierva, reunidos en grupo compacto. Las figuras de largos atletas pintados por este maestro se asemejan a los guerreros del frontón occidental de Egina. Su vaso predilecto es el ánfora, que él suele decorar



Figura 85. *Sileno tocando la lira. Detalle de un ánfora del Pintor de Berlín. Múnich, Glip-toteca.*

con una sola figura en cada lado, contrastada sobre el negro intenso del fondo. Para ganar volumen y espacio sus dioses y atletas extienden los brazos, y los silenos azotan el aire con sus largas colas de caballo (figura 85). Aparte de la ya citada ánfora de Berlín, merecen consideración especial la cratera de volutas, del Museo Británico, con los duelos de Aquiles y Héctor, y Aquiles y Memnón; y la hidria del Vaticano, en la que Apolo vuela sobre el mar, sentado en un trípode de grandes alas.

VII

El arte clásico de la primera época (480-450 a. C.)

Escultura. Generalidades

La invasión de Grecia por los ejércitos persas y las luchas que los griegos tuvieron que sostener para librarse del agresor ocasionaron la ruina de muchos monumentos arcaicos y, sobre todo, la destrucción de Atenas y de su Acrópolis. Mas tan pronto como el peligro fue conjurado y la magnitud de la proeza hizo pensar a los griegos que los dioses habían sido los verdaderos artífices de la victoria en aquella lucha entre fuerzas tan desiguales, se inicia en todas partes una febril actividad constructiva, y al cabo de pocos años los santuarios de los dioses y la Hélade, en general, adquieren una nueva fisonomía. Durante esta etapa de reconstrucción desaparecen los últimos vestigios del arcaísmo, que ya había venido debilitándose en los años anteriores a la guerra, y las nuevas estatuas, del mismo modo que los nuevos templos, presentan ya la familiar fisonomía del estilo clásico. En la época que ahora se inicia florecen artistas de alto renombre —Polignoto, Kálamis, Mirón— y en ella se forman Policleteo y Fidias, los principales artífices de lo clásico. Como es natural, entre la primera y la segunda generación existen notables diferencias, todas las que podrían esperarse de un arte que evoluciona constantemente depurando sus temas predilectos; pero esto no autoriza a denominar al primero «arte de transición» y al segundo «arte clásico», como si aquél no tuviera otra razón de ser que el haber servido de precedente a lo que más tarde había de seguirle. El arte clásico preliminar no selecciona los múltiples aspectos de la realidad con un criterio tan estricto como el del arte clásico de la segunda mitad del siglo V a. C.; hay veces, incluso, en que revela un interés tal por la realidad cruda, que ha llegado a pensarse si las tendencias del arte helenístico no se habrían manifestado mucho antes, de no haberlo impedido Fidias y Policleteo con su riguroso sistema selectivo. Los retratos de aquella época, como el de Aristogeiton (figura 86) o el de Temístocles, se acercan más al parecido individual que los ideales retratos de la plenitud de lo clásico, y otro tanto podría decirse de las expresiones de dolor intenso o de júbilo exaltado que el arte posterior suaviza para someterlas a su módulo de serenidad en toda expresión. Cuando se repara en estas tendencias iniciales resulta que el arte clásico más depurado no es tanto la expresión del alma griega colectiva, como la de una minoría selecta, dirigida primero por Polignoto y más tarde por Fidias y Policleteo.

Desde el año 480 a. C., poco más o menos, el arte griego es naturalista; las formas naturales pueden verse idealizadas, simplificadas, estilizadas, pero nunca descompuestas al modo primitivo. Los escultores toman de la realidad la forma humana, el vestido, el movimiento, las armas, los animales, en suma, todos los ingredientes necesarios para erigir grandes conjuntos monumentales —cuyo eje es invariablemente el hombre—; y sobre esta base real construyen arquetipos de una ideal belleza. Por principio estético, el cuerpo humano desnudo se concibe como



Figura 86. *Harmodios y Aristogeiton. Reconstrucción. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

un edificio, cuyas partes deben mostrar con máxima claridad sus líneas fronterizas (διάρθρωσις). En esta condición se apoya Aristóteles para sostener que el cuerpo de la mujer es menos hermoso que el del hombre: la articulación de sus miembros es menos evidente; le falta διάρθρωσις. El valor del concepto de articulación se manifiesta con toda su importancia cuando se advierte que en la relación numérica de cada parte con su vecina y de todas con el conjunto —lo que, en sentido estricto constituye la simetría— reside el secreto de la belleza helénica. «La perfección —dirá Policleto— sólo se alcanza a través de una serie de muchos números» (τὸ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίνεται); y, todavía en el siglo II

de nuestra era, Plotino se refiere a pensamientos clásicos cuando escribe: «¿Qué es lo que te impresiona cuando al mirar una cosa sientes atracción, arrebató, desbordante placer? La opinión general, atreveríame a decir, es que la relación de las partes entre sí, y de ellas con el conjunto, constituye la belleza sensible; es decir que la belleza de las cosas que vemos, como la belleza de todo lo demás, se compone de simetría y proporción. Según este criterio, nada simple y desprovisto de partes puede ser bello, sólo un compuesto.»

Entre las esculturas de la primera generación clásica existen todavía *kouroi* —v. gr.: el Bronce de Piombino— que apoyan ambos pies con igual firmeza en el suelo como los viejos prototipos arcaicos. Pero hay otra actitud más típica, que refleja mejor el ideal que los artistas persiguen, y es la de aquellos dioses y atletas que doblan la pierna adelantada por la rodilla y descargan casi todo su peso en la otra pierna. Los tratadistas llaman a esta última, «pierna de sostén», y a la otra, «pierna libre», exonerada, en juego. Esta novedad asoma, como hemos visto, en el «Efebo de Kritios» y se hace cada vez más frecuente en el arte clásico posterior. Como respuesta al desequilibrio que se ha producido en la base de la estatua, la cabeza gira en sentido lateral hacia la pierna libre (con el consiguiente desplazamiento del punto de vista hacia un lado) y las líneas horizontales del hombro y de la cadera se inclinan también a gusto del escultor, aunque no siempre con acierto. En realidad, el cambio de actitud ha producido en todo el cuerpo una riquísima variedad de posibles matices que no se descubren en seguida. La dificultad mayor estriba en lograr la proporción correcta entre la base (pequeña, cuando los pies están próximos) y los enormes hombros de la figura atlética; para salvar esta desigualdad, los escultores adelantan más la pierna libre, o la llevan hacia un lado, o, finalmente, como Policleto, la retrasan.

Junto a las estatuas en reposo se levantan otras en movimiento (Discóbolo —figura 114—, Poseidón de Artemision —figura 103—). Pero ninguna de ellas refleja el movimiento natural, sino que trata de reunir en una composición rítmica los instantes esenciales de la acción completa. Al Discóbolo de Mirón le llama Quintiliano «forzado y artificioso» (*distortum et elaboratum*), y, en verdad, lo es; pero sugiere el movimiento con más fuerza que una instantánea, y merced a ello la obra de arte adquiere una monumentalidad que la salva de las limitaciones del tiempo.

Uno de los rasgos que contribuye más poderosamente a la impresión de solemne severidad que irradian las estatuas de esta época es la simplicidad de líneas en los peinados y en las vestiduras. Frente a los largos y complejos tocados del arcaísmo, el arte posterior a las Guerras Médicas adorna las cabezas con peinados sencillos: cuando el cabello no es corto, lo recoge en trenzas, diademas, moños o pañuelos que dejan a la cabeza en libertad para girar o inclinarse sobre el tronco. También el vestir de las mujeres abandona en el arte, como en la vida real, el complicado atavío jónico para volver al peplo tradicional. Prescindiendo de la túnica interior, que las mujeres llevaban por debajo del peplo, aparece éste en el arte según la modalidad dórica (con abertura lateral), argiva (cosido) y ática (con ceñidor por encima o por debajo de la gran doblez que cae sobre el torso). En las estatuas revestidas de peplo dórico la doblez que cubre el torso no presenta más

que unos pliegues elementales: trasluce los volúmenes del pecho y los realza con un pliegue horizontal curvo, que rima con la línea del escote, dos pliegues verticales y otros dos oblicuos que tienden a cortarse cerca de la cintura —cf. Hestia Giustiniani (figura 101), Atenea de la metopa de Atlas, en Olimpia (figura 113), etc.—; la falda es surcada por anchos pliegues verticales, no regulares y mecánicamente repetidos como las estrías de una columna (aunque el efecto no sea muy dispar), sino dotados de una jugosa y discreta variedad.

Las copias romanas

Las esculturas que hemos estudiado en anteriores capítulos eran todas ellas originales griegos; de aquí en adelante habremos de considerar también las copias romanas, porque la inmensa mayoría de las estatuas originales del período clásico se han perdido. Las copias romanas son, por tanto, nuestra fuente histórica primordial para el conocimiento de los grandes maestros, ya que de mano de Mirón, de Policleto, y de otros muchos, no conservamos una sola obra. Merced únicamente a las copias, tenemos de ellos una idea más completa que de otros maestros menos afortunados en este sentido, como, por ejemplo, Polignoto, el más célebre de los pintores del siglo V a. C., conocido sólo por menciones literarias y por el reflejo, en la pintura de vasos, de lo que suponemos su estilo.

El alto prestigio del arte griego fomentó, primero en época helenística, y más tarde, en época romana, una industria dedicada a copiar los más hermosos originales clásicos. Con estas copias, hechas casi siempre por escultores griegos, hemos de llenar los vacíos que interrumpen la historia del arte antiguo, con la única garantía de que las copias son a menudo de buena calidad, y en ocasiones de calidad excelente. Los ejemplares de escultura griega auténtica que han llegado a nosotros —no tantos del siglo V como del IV a. C.— permiten dilucidar el grado de perfección que alcanzaban los escultores clásicos, y con este criterio tenemos un elemento auxiliar para discernir con bastante precisión cuándo una copia refleja fielmente el estilo del original o cuándo, por el contrario, la copia es más bien una versión libre, con el estilo propio de la época del copista. A esta categoría pertenecen las copias pergaménicas, que llevan el cuño de la escuela helenística de Pérgamo; las copias clasicistas del tiempo de Augusto; las que juegan con efectos ilusionistas en la época de los Flavios, etc.

Monumentos de transición: el templo de Aphaia en Egina

Los múltiples efectos que señalan el tránsito del estilo arcaico al clásico inicial se perciben en el «Efebo rubio» (figura 64), en la Kore de Euthydikos (figura 62) y en el «Efebo de Kritios» (figuras 65 y 66), que hemos colocado junto a las últimas obras del arcaísmo, para no quebrantar la unidad de la escuela ática antes de la llegada de los persas. Recordando lo dicho allí, pasemos a examinar un conjunto de esculturas que revela con mayor claridad que ningún otro la rapidez con que los estilos evolucionan durante los primeros decenios del siglo V a. C.

A principios de este siglo, los habitantes de la isla de Egina dedicaron un templo dórico hexástilo (lámina IX) a su diosa local, Aphaia: «En Egina, yendo hacia el monte de Zeus Panhellenios, se encuentra el santuario de Aphaia, a la que Píndaro compuso un cántico para los eginetas» (Pausanias). El templo presenta todas las características del dórico clásico, salvo la curvatura de los elementos horizontales, y lo mismo que el de Olimpia, tiene la cella dividida en tres naves por dos hileras de columnas superpuestas en dos pisos, formando las más altas unas galerías laterales que se abren sobre la nave central.

Las esculturas de los frontones (figuras 87 a 91) se conocen desde 1811, en que el rey Luis I de Baviera las compró para la Gliptoteca de Múnich después de haber sido restauradas en Roma por el escultor Bertel Thorwaldsen. El estudio definitivo lo realizó Adolf Furtwängler con ayuda de los datos que le suministraron sus propias excavaciones en Egina.

La leyenda que inspira la decoración escultórica de este monumento tiene carácter panhelénico y al propio tiempo significación local, pues en las guerras de Troya, que son asunto de ambos frontones, se habían distinguido de modo muy eminente los héroes eginetas: Telamón en la primera guerra, y sus hijos, Áyax y Teucro, en la segunda. La primera destrucción de Troya aconteció en el reinado de Laomedonte. Los dioses Apolo y Poseidón, sentenciados por Zeus a servir a un mortal durante un año entero, habían fortificado la ciudad de este rey sin recibir por ello recompensa alguna. En castigo Poseidón envió al reino de Laomedonte un monstruo marino, al que sólo podía aplacar la ofrenda de Hesione, hija del rey. Herakles se ofreció para salvar a la doncella a cambio de los potros que Zeus había donado a la corte troyana como compensación por el rapto de Ganimedes. Laomedonte aceptó el trato, pero, como una vez más, al ver satisfechos sus anhelos, rehusara el cumplimiento de sus promesas, el furibundo Herakles levantó un ejército, destruyó la ciudad y entregó la cautiva Hesione a su noble compañero de armas, Telamón, rey de Egina y Salamina. A la vuelta de una generación tuvo lugar la segunda guerra troyana, la que sirve de fondo a Homero para cantar la cólera de Aquiles y que en este templo tiene la más hermosa versión escultórica que supo darle el arte antiguo.

Tales son los temas de los frontones de Egina. La primera guerra se condensa en la batalla que se libra en el frontón oriental, y la segunda, en otra escena similar encerrada en el frontón de occidente. En ambos casos una figura de Ateña armada ocupa el centro de la composición en calidad de protectora de las huestes victoriosas. Evidentemente, los escultores se preocuparon más de reflejar en abstracto el tumulto de un combate que de caracterizar con signos distintivos a cada uno de los combatientes; por esta causa, el único personaje identificado con certeza es el Herakles del frontón oriental (figura 88), que lleva como casco una cabeza de león. En el otro frontón cabe suponer que el arquero vestido al uso de los escitas, con pantalón y túnica de mangas, es el hermoso Paris, y tal vez entre los grupos de luchadores se encuentra el esforzado Áyax, protegiendo con su lanza el cadáver de Aquiles; pero todo ello no pasa de ser una verosímil conjetura.

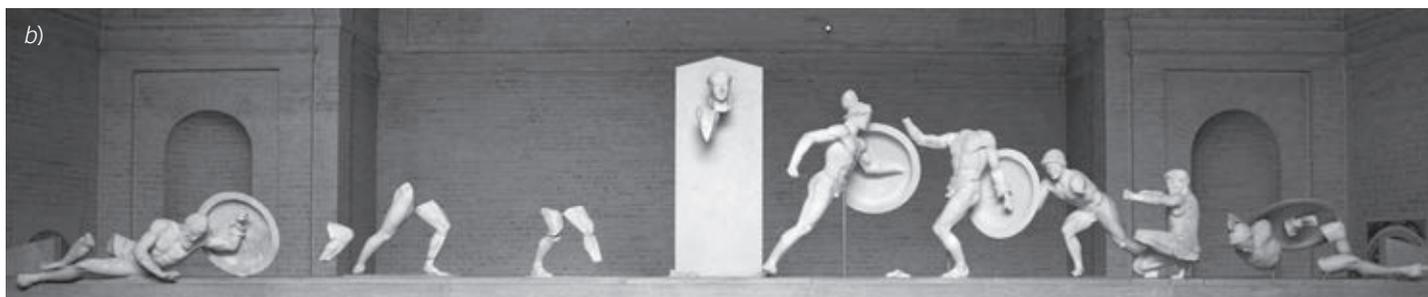
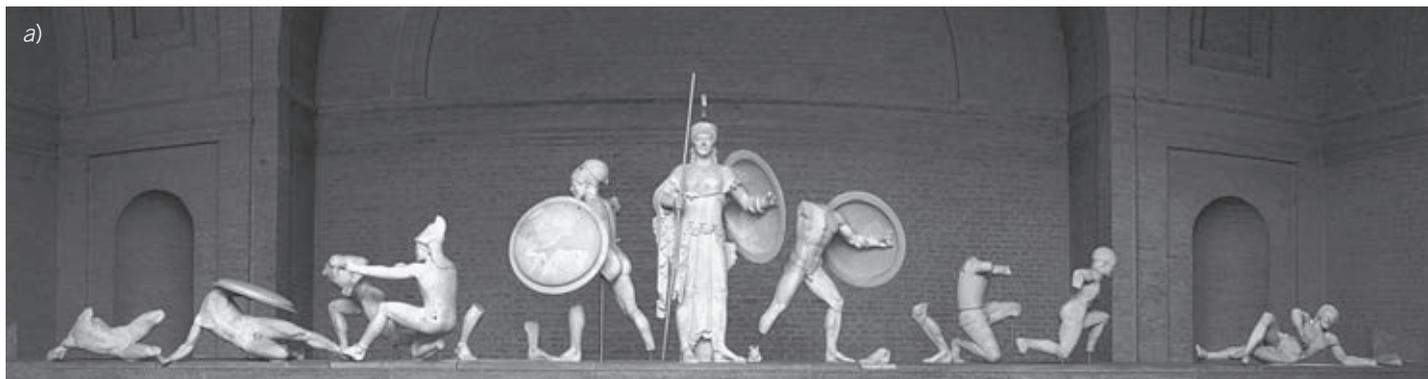


Figura 87. Los frontones del templo de Afaia en Egina, en su estado actual (sin las restauraciones de B. Thorwaldsen). a) Fronton oeste; b) frontón este. Múnich, Gliptoteca.



Figura 88. *Herakles del frontón oriental del templo de Afaia en Egina. Múnich, Gliptoteca.*



Figura 89. *Cabeza de Atenea del frontón oriental del templo de Afaia en Egina. Múnich, Gliptoteca.*



Figura 90. Guerrero herido por una flecha, en el frontón occidental del templo de Afaia en Egina. Múnich, Gliptoteca.



Figura 91. Atenea, en el frontón occidental del templo de Afaia en Egina. Múnich, Gliptoteca.

Queda todavía un nuevo factor que a primera vista complica los problemas suscitados por este monumento: los restos de un tercer frontón, que sin duda perteneció también al edificio. La única hipótesis que aclara su presencia es que hacia el año 490 a. C. el templo se hallaba terminado, pero bien fuese a consecuencia de las guerras de aquel entonces, bien por otra causa ignorada, el frontón oriental sufrió tantos desperfectos, que diez años más tarde hubo de ser reemplazado por otro nuevo. Los restos del antiguo (una Atenea y algunos guerreros) se colocaron delante del templo mezclados con los exvotos. De este modo, han llegado a nosotros dos frontones que por su estilo corresponden al arcaísmo maduro (hacia 490 a. C.), y un nuevo frontón oriental que pertenece ya al período clásico inicial.

Todos ellos son obra de la escuela eginética de broncistas que las fuentes históricas sitúan en esta época. En efecto, una de las notas comunes a todas las esculturas es la precisión con que el mármol aparece labrado, no sólo en las partes visibles al espectador, sino también en aquellas otras que por su emplazamiento habían de quedar ocultas. Aparte de esta finura de ejecución, delatan al broncista las abundantes armas, adornos y apéndices metálicos que la pintura azul y roja enlazaba con el mármol. Ya en el empleo del color se advierte el contraste del gusto arcaico por los efectos decorativos, manifiesto aún en los juegos cromáticos de los frontones del 490 a. C., con el sentido monumental, clásico, que caracteriza al nuevo frontón, pintado con grandes zonas de tonos uniformes. Otro tanto puede decirse de la obra escultórica: frente al carácter de las figuras más antiguas, que por una parte tienen la rigidez de la estatuaria arcaica, y por otra la jovial expresión que hace de muchos combates de aquel estilo meros simulacros de palestra (figura 90), el frontón oriental del 480 a. C. posee mayor unidad y fuerza en su composición, reemplaza la sonrisa arcaica (que tanto tiempo se llamó eginética a causa del prestigio de estos frontones) por una expresión seria, e incluso dolorosa; y según revela el guerrero moribundo que llena el ángulo izquierdo, sabe resolver con admirable maestría el giro del torso sobre el abdomen. El Herakles que dispara su arco rodilla en tierra, convertido todo él en un arco tenso, es una de las más hermosas estatuas del arte antiguo (figura 88). Comparando su figura y la del guerrero moribundo con el arquero escita y el herido por la flecha, en el otro frontón, se pone de manifiesto el avance dado por la escultura en un par de lustros.

Contemporánea de los primeros frontones de Egina debe de ser la Diosa de Berlín, procedente de Tarento, que figura entre las pocas estatuas de culto llegadas a nosotros desde la Antigüedad. Trátase quizá de la diosa Perséfone, vestida al modo jónico, con paños que se ajustan al cuerpo como un guante, y sentada en un trono de elevado respaldo. La tirantez del ropaje recuerda la tradición milésica de las figuras sedentes; pero la precisión de sus formas, la claridad de su estructura y el corte de sus facciones permiten deducir que su autor se había formado, tal vez, en la escuela eginética, aunque había echado raíces en el sur de Italia.

Grandes maestros de la escultura

La importancia que tienen las escuelas locales en el período arcaico decae en los comienzos de la época clásica. Las diferencias regionales se borran; los estilos tienden a fundirse en uno nacional, del que puede servir como ejemplo la obra escultórica del templo de Olimpia, y todos los artistas griegos se inclinan hacia uno u otro de los más potentes focos de la escultura clásica: Atenas y Argos.

En esta época florecieron escultores cuya obra personal ha dejado una profunda huella en nuestras fuentes literarias, si bien la totalidad de sus estatuas se ha perdido. Los nombres más egregios son los de Hageladas, Kritios, Onatas, Kálamis, Pythágoras y Mirón.

La tradición antigua veía en Hageladas (520-450 a. C.) al fundador de la escuela de Argos. Su obra más renombrada era una estatua de Zeus, el Zeus de Ithome, que los mesenios le habían encargado hacia 490 a. C. Las monedas romanas que reproducen esta escultura nos permiten saber que el dios representado en ella blandía el rayo en una mano y sostenía el águila en la otra. Todo parece indicar que Hageladas era un escultor de estilo arcaico, que conservaba el principio de la frontalidad incluso en las estatuas en movimiento, cargaba con igual peso ambas piernas y no imprimía giro alguno a la pierna retrasada; sin embargo, las fuentes le hacen maestro de Mirón, de Fidias y de Policleto.

Hegías sólo es conocido por referencias literarias. Tiénesele por escultor ático de la primera mitad del siglo V a. C. y Plinio (XXXIV, 49) lo cita como *aemulus* de Fidias, Alkamenes, Kritios y Nesiotes, con los cuales convivía hacia la olimpiada 83 (años 448-445 a. C.). Su estilo hubo de ser muy semejante al de Kritios. Tal vez este Hegías sea el mismo escultor que con el nombre de Hegesias aparece mencionado por Luciano entre los representantes del estilo antiguo (*παλαιὰ ἔργασία*) y por Quintiliano como autor de *duriora*.

Mejor conocido que los anteriores es el broncista ático Kritios, que con la colaboración del fundidor Nesiotes levantó en el Ágora de Atenas un grupo de los Tiranocidas para substituir a otro más antiguo, obra de Anténor, que los persas habían robado. A este célebre monumento se refiere Pausanias (I, 8, 5) con estas palabras: «No lejos de aquí se encuentran las estatuas de Harmodios y Aristogeiton, los que mataron a Hipparchos. Este grupo es obra de Kritios; el antiguo lo había hecho Anténor. Cuando Jerjes ocupó Atenas, después del exilio de los atenienses, las llevó consigo como botín (las estatuas de Anténor), pero más tarde Antíoco las devolvió a los atenienses.» Las estatuas de los héroes (figura 86) se alzaban en pedestales independientes, aunque próximos entre sí. Harmodios aparecía en actitud de avanzar con decisión, levantando la espada sobre su cabeza en ademán enérgico; Aristogeiton, a la derecha de su compañero, llevaba el arma baja y extendía el brazo izquierdo envuelto en una clámide. El grupo es bien conocido por copias romanas (la más completa en el Museo de Nápoles; el Prado posee una buena cabeza de Aristogeiton); y puede fecharse con seguridad, porque fue dedicado en el año 476 a. C. En los cuerpos de los héroes, pesados y macizos, se perciben con suma claridad las líneas de su potente musculatura. Mucho más blando, y sin duda

más antiguo (hacia 482 a. C.), es el efebo de la Acrópolis, que hoy en día se atribuye también a Kritios por su parecido con el Harmodios (figuras 65 y 66).

La actividad artística de Onatas de Egina está documentada entre 480 y 466 a. C. Tampoco en este caso la ciencia moderna ha llegado a identificar ninguna obra de este maestro, que aparece en las fuentes como uno de los más geniales escultores de la primera generación clásica. Aparte de obras menores, Onatas había levantado admirables estatuas monumentales, como el carro de Hierón de Siracusa, en Delfos; un Herakles colosal, que los habitantes de Thasos dedicaron en Olimpia, y un Apolo de gigantescas proporciones que en época posterior fue trasladado a Pérgamo.

Kálamis (475-450 a. C.) parece beocio por su nombre y porque Beocia conservaba varias de sus obras. En el canon de los escultores de Quintiliano ocupa el puesto anterior a Mirón. Las fuentes históricas le atribuyen una estatua femenina que los antiguos llamaban Sosandra (probablemente la misma Afrodita que Pausanias registra en su descripción de la Acrópolis de Atenas); el Apolo «Alexikakos» («ahuyentador de males»), en el Cerámico de Atenas; otro Apolo colosal, en Apolonia, en la ribera del mar Negro, reproducido en monedas de época romana; el Hermes Krióphoros (portador de un carnero), en Tanagra, que también se reconoce en monedas; un Zeus Ammón, dedicado por Píndaro en Tebas en medio de otras estatuas de dioses exóticos; una estatua crisoelefantina de Asklepiós «imberbe», y otras muchas efigies de dioses y hombres, carros, caballos, etc.

Como escultor de caballos Kálamis no tuvo rival, según reconocen todos los autores. Plinio recoge una anécdota elocuente a este respecto, aunque inverosímil en otros; dice que Praxiteles había hecho un auriga para una carroza de Kálamis «como si el artista que sobresalía en caballos hubiera podido fracasar en la ejecución de la figura humana» (Plin. XXXIV, 71).

La cita más detallada de la Sosandra de Kálamis la debemos al humorista Luciano (*Imag.*, 6), que quiso concebir una estatua ideal, Panthea, adornada con todas las gracias y perfecciones. Para ello solicitó de Kálamis y su Sosandra que le prestasen «la compostura y la noble y distraída sonrisa, así como el vestido, simple y bien ordenado; pero la cabeza (de Panthea) no estará cubierta (como la de Sosandra)». Aunque no sea la misma figura, el estilo y el espíritu de la obra de Kálamis se conservan en una de las más bellas estatuas de este tiempo, la llamada Hestia Giustiniani, que viste un peplo de tejido grueso que cubre las piernas con pliegues verticales como los surcos de una columna, y lleva sobre la cabeza aquel velo que Luciano recusa para su Panthea (figura 101).

Otro gran maestro de esta época es el escultor Pythágoras, oriundo de Samos, pero naturalizado en Rhegion, en el extremo meridional de Italia. Las fechas de sus obras y su victoria sobre Mirón, lograda con la estatua de un pancratiasta (en Delfos), revelan que trabajó desde 490 hasta 450 a. C. Los tratadistas antiguos le atribuyen la primera representación de venas y tendones en escultura y el atento estudio de la cabellera; en la composición «fue también el primero —dice Plinio, XXXIV, 59— que buscó el ritmo y la armonía de las proporciones». Entre sus obras se citan «un cojo, el dolor de cuya herida creen compartir los espectadores»,

en Siracusa (este «cojo» era Filoctetes, como acertadamente observó Erich Lessing); un grupo de bronce, en Tarento, con «Europa raptada por el toro»; «Apolo atravesando a la serpiente con sus flechas», en Crotona, y «Eteocles y Polinice matándose uno a otro», en Tebas. Las representaciones del Filoctetes y del Apolo en gemas y monedas dejan vislumbrar que Pythagoras era aficionado al *chiasmós* (cruz, composición en tijera) y a la torsión de la figura, haciéndola ocupar, por consiguiente, espacios muy amplios.

Las estatuas

Tres esculturas áticas de primer orden, la Kore de Euthydikos, el «Efebo rubio» y el «Efebo de Kritios», están fechadas con seguridad «poco antes del 480 a. C.» por el mero hecho de que han aparecido en la Acrópolis entre los escombros de la destrucción persa. En este mismo nivel arqueológico han aparecido unas inscripciones que pertenecen a otras seis estatuas del escultor Kritios anteriores también a la fecha mencionada. Para jalonar la historia de la escultura en el período que comienza con la reconstrucción de Atenas disponemos, en primer lugar, del importantísimo grupo de los Tiranicidas (figura 86), terminado y dedicado en el año 476 a. C. Las copias romanas de este grupo nos permiten admirar la recia constitución del cuerpo de estos héroes, cuya musculatura se nos muestra con la claridad y el vigor que caracteriza a los originales de bronce. Pero la mayor novedad que aquí nos sorprende es la riqueza de puntos de vista, el acierto con que el escultor ha compuesto su grupo a sabiendas de que en medio del Ágora los espectadores habrían de contemplarlo por todas partes. Las cabezas de Harmodios y Aristogeiton responden a conceptos distintos de los clásicos: la de Aristogeiton es el primer retrato griego en el verdadero sentido de la palabra, es decir, no idealizado conforme a un patrón abstracto, sino reteniendo los rasgos individuales del personaje concreto y, a lo sumo, embelleciéndolo con la estilización geométrica del pelo y de la barba. La cabeza de Harmodios posee el mismo carácter; es digna de notarse la lejanía de lo que se entiende por perfil griego en la construcción de esta cabeza, que por falta de rasgos personales se prestaba tan bien para convertirla en un bello arquetipo. La madurez de este grupo y las muchas innovaciones que aporta justifican plenamente el que Luciano lo incluya entre las obras fundamentales de la plástica.

En el año 474 a. C. el tirano Polyzalos de Gela (Sicilia) ganó una carrera de carros en Delfos, y para dejar memoria de su triunfo, mandó erigir una cuadriga de bronce cuyo conductor es el célebre Auriga de Delfos (figuras 92 y 93), el más antiguo de los grandes bronce clásicos. Vestido con el largo *chitón* de los corredores de carros, el Auriga sostiene todavía un puñado de riendas en la mano derecha y vuelve hacia este lado su cabeza, ceñida por una diadema. Conserva intactos los ojos de cristal, pero no las láminas de plata que recubrían sus labios. Los pliegues de su túnica y las arrugas horizontales de las mangas, que a primera vista parecen idénticos, son todos ellos desiguales, si bien se mira; el borde inferior del vestido, que aparece horizontal, forma en realidad una línea curva. Esta capacidad

de lograr un efecto de sencillez sobre un verdadero fondo de riqueza y variedad es una de las características inimitables del arte griego, que modera los impulsos de la imaginación con una norma constante de sobriedad. Toda la parte baja de la figura quedaba oculta tras la caja del carro en la composición del grupo completo. Por un lado, la cabeza del Auriga recuerda a la de Harmodios y por otro anuncia la del Discóbolo de Mirón; el pelo que recubre la bóveda del cráneo se ajusta perfectamente a su perfil esférico, pero al caer sobre las sienes se despega de la piel en un rizado plástico; las cejas, la nariz y los labios, gruesos e iguales, están claramente deslindados de cuanto los rodea.

Las tentativas de atribuir este Auriga a una escuela determinada no han dado el fruto apetecido, porque sus rasgos (como, por ejemplo, la potente mandíbula) son patrimonio común del arte de su tiempo. Tan sólo la circunstancia de haberse hallado un pedestal que aparentemente es el del monumento de Polyzalos, con la firma de Sotades, autoriza a suponer que éste fue su verdadero autor. Sotades era un broncista de Thespiái (Beocia), coetáneo y paisano del escultor Sócrates de Tebas, autor de un grupo de las Tres Gracias (hacia 470 a. C.), que después se atribuyeron por confusión al filósofo Sócrates.

Algunas esculturas de Sicilia y del sur de Italia revelan con cuánta fuerza y originalidad los griegos occidentales contribuyen al esplendor del arte clásico. De uno de los templos de Selinunte, el llamado templo E, se conservan tres metopas completas, entre restos de otras, con estos temas: las nupcias de Zeus y Hera, Ártemis y Acteón, y Herakles y la Amazona. Todas las metopas están labradas en bloques de caliza local con aditamentos de mármol para las partes desnudas de las figuras femeninas. Los relieves son de puro estilo griego, como se desprende de su comparación con las esculturas de Olimpia, pero en el conjunto se advierten rasgos locales, como la expresión fiera y el verismo de algunos detalles, que no se encuentran fuera de Sicilia. La tradición antigua afirmaba que algunos escultores formados en el taller de Kritios habían trabajado fuera de Atenas; tal vez éstos fueron los autores que inspiraron la obra escultórica de este templo, pues la cabeza del Herakles de la metopa citada anteriormente tiene rasgos muy semejantes a los de la cabeza de Harmodios. El estilo del conjunto permite suponer que estas metopas fueron hechas hacia 470 a. C.

Las más bellas esculturas que se pueden atribuir a los talleres de Italia meridional son los famosos relieves conocidos como Trono Ludovisi (figuras 94 a 96) y Trono de Boston (figuras 97 a 99). Los dos fueron encontrados en Roma, adonde habían ido a parar ya en la Edad Antigua. El trono de Boston representa en su cara principal una escena que tiene equivalencias en algunos monumentos funerarios: en el centro se halla una figura alada, probablemente Eros, con una balanza en la que se pesan dos atletas diminutos. A ambos lados hay una mujer sentada que da muestras de alegría ante el giro que la balanza toma, y otra que se inclina con expresión triste porque la balanza favorece a la que en el otro extremo se regocija. Las piezas laterales del mismo trono representan a un joven tocando la lira y a una vieja acurrucada. El Trono Ludovisi (figura 96) figura en su parte principal el nacimiento de Afrodita, que emerge del mar ayudada por dos donce-



Figura 92. *Auriga de Delfos*. Delfos, Museo Arqueológico.

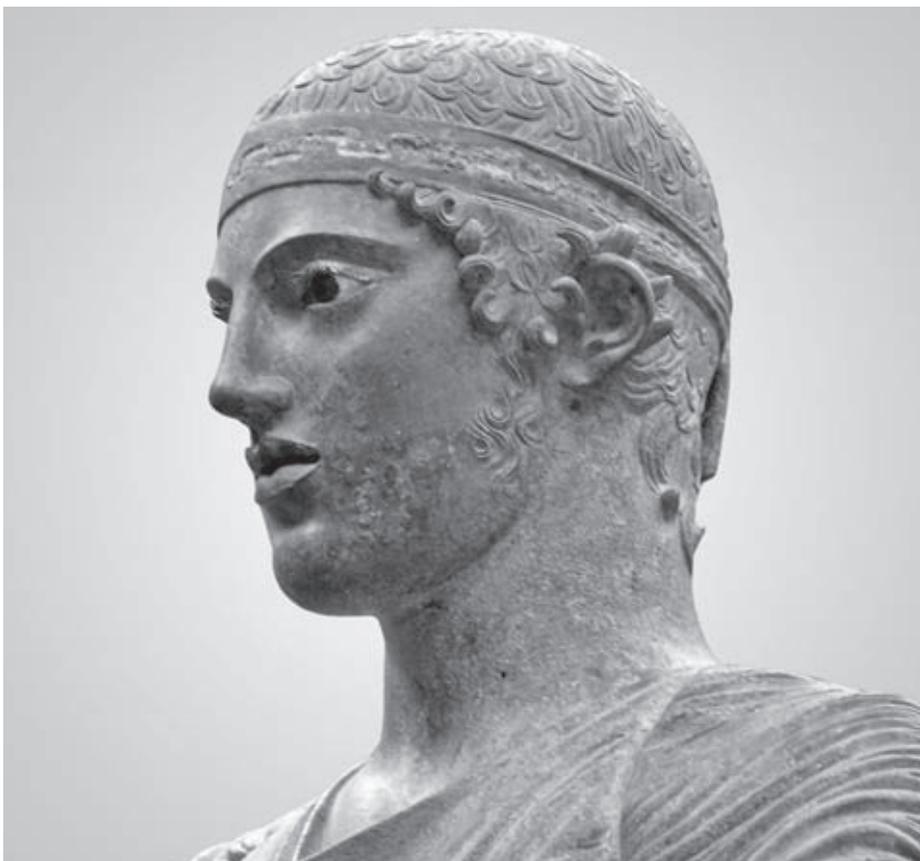


Figura 93. Auriga de Delfos. Detalle.

llas, y en los tramos laterales a una flautista desnuda (figura 95) y a una dama de severas vestiduras que echa incienso en un *thymiaterion* (figura 94).

Todos los relieves de este grupo han suscitado numerosas discusiones. Aparte de su autenticidad, que hoy ya se acepta sin titubeos*, están divididas las opiniones de los especialistas en todo lo relativo a su significado, procedencia y finalidad. Respecto al significado, la interpretación más verosímil, aunque no está de acuerdo con todos los datos que sobre el tema se conocen, continúa siendo la de Franz Studniczka, para quien el Trono de Boston representa la disputa de Afrodita y Perséfone por el amor de Adonis (nótese que en los pequeños espacios que dejan las volutas de la base hay un pez en el lado de la supuesta Afrodita y una granada

* N. de E.: actualmente existe de nuevo división de opiniones entre los expertos sobre la autenticidad y la cronología del Trono de Boston, retirado de la exposición permanente del Museum of Fine Arts.



Figura 94. *Panel derecho del Trono Ludovisi. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Altemps).*

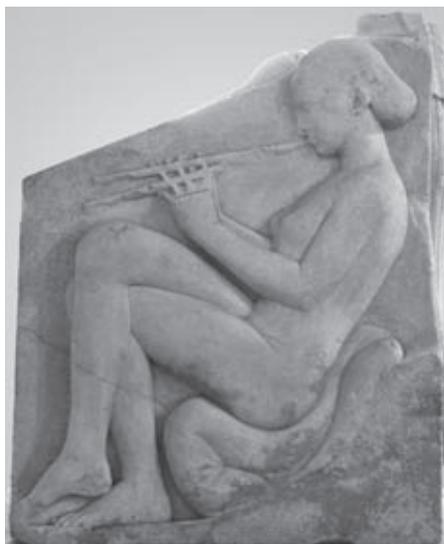


Figura 95. *Panel izquierdo del Trono Ludovisi. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Altemps).*



Figura 96. *Panel central del Trono Ludovisi. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Altemps).*



Figura 97. *Panel derecho del Trono de Boston. Boston, Museum of Fine Arts.*



Figura 98. *Panel izquierdo del Trono de Boston. Boston, Museum of Fine Arts.*



Figura 99. *Panel central del Trono de Boston. Boston, Museum of Fine Arts.*

en el de Perséfone, emblemas que se repiten en las porciones laterales). La interpretación del otro relieve como «Nacimiento de Afrodita» tampoco agrada a todos los especialistas, a pesar de que cuenta con el apoyo de algunas representaciones de vasos. El segundo problema, el de su finalidad, tampoco se ha resuelto; se está de acuerdo en que todos los relieves formaban un cuadrilátero al unirse, pues las medidas de ambos «tronos» son idénticas y las piezas se ajustan unas a otras perfectamente cuando la flautista del Trono Ludovisi se encara con el adolescente de la cítara y en el lado opuesto se hace lo mismo con la vieja y la dama vestida. Pero el conjunto sigue siendo difícil de interpretar. Las opiniones que han conquistado mayor número de adeptos lo explican como un altar cuyo remate ha desaparecido o como el brocal de un pozo de escasa profundidad. Esta última es la opinión de Bernard Ashmole, que, apoyándose en sus rasgos estilísticos y en los resultados de las excavaciones de Lokroi (extremo meridional de Italia), afirma que estos relieves pertenecían al famoso santuario de Perséfone que existía en aquel lugar y que todavía es mencionado por Tito Livio. En este yacimiento, y precisamente en el foso al que «parecen destinados estos relieves, han aparecido innumerables placas de arcilla con relieves de un estilo similar al de los tronos, «con su leve arcaísmo y su acento en la pureza de líneas, todo ello tan distinto del estilo severo que domina en la escultura contemporánea de la Grecia propia». Por su parte, Georg Lippold cree que el maestro de ambos «tronos» debe buscarse, no en el sur de Italia, sino en el círculo de las islas de Paros y Thasos, que tienen su estilo escultórico representado en un relieve con banquete funerario, en la estela de Philis y en el relieve de Pharsalos.

Por sus caracteres estilísticos, los tronos Ludovisi y Boston deben fecharse entre los años 470-460 a. C. El de Boston es más alto que el de Roma, porque la escena del peso venía a constituir la fachada principal del conjunto; pero su estilo es el mismo, aun cuando en este caso la mayor profundidad del relieve ha permitido al maestro esculpir medios perfiles y una cabeza de frente —la de Eros—, mientras en los otros lados tiene que conformarse con perfiles puros. La desigualdad de las actitudes rompe la simetría del conjunto: las figuras sentadas, que son seis en total, adoptan todas ellas posturas distintas, y las mismas diferencias se perciben en los paños y peinados, que ni una sola vez se repiten. Los puntos extremos del vestuario se encuentran, por un lado, en el peplo de la vieja del relieve de Boston, que sigue la moda y el estilo de las figuras de Olimpia, y por otro, en el transparente *chitón* de las doncellas que aúpan a Afrodita. No es fácil asegurar lo que en este último caso deben los paños a la gran pintura contemporánea, pero sus semejanzas con los vestidos que pintan sobre vasos Makrón, el Pintor de Brygos y el Pintor de Pan, no dejan lugar a dudas de que su verdadero origen estaba en la pintura.

Las estatuillas de bronce, las terracotas y otras piezas de arte menor como son los mangos de los espejos, permiten estudiar el estilo de una zona geográfica que, según testimonio de las fuentes, contribuyó de manera decisiva a la formación del gran arte clásico: el norte del Peloponeso y, sobre todo, Argos, cuna de Policeto. A este famoso centro, donde el estilo severo se reviste de sus formas más puras, se

atribuye, por semejanza con las referidas obras de arte menor, el original de una estatua femenina (Démeter, Hera o Afrodita) que ha llegado a nosotros en la copia denominada «Hestia Giustiniani» (Roma, Museo Torlonia, figura 101). Además del peplo dórico de pesados pliegues y ancho *apotygma*, la diosa lleva un velo, puesto con tanta gracia y sencillez, que si antes hubimos de recordarla para llenar el vacío de la Sosandra de Kálamis, ahora podemos añadir que no se conoce en el arte clásico una solución más airosa para cubrir con velo una cabeza femenina. A la rígida severidad del vestido corresponde la actitud majestuosa, de estatua de culto, que sostiene el cetro en una mano y apoya en la cadera el dorso de la otra. Como es norma general entre las figuras vestidas que salían de los talleres de Argos en esta época (la fecha de la estatua viene a caer entre 470 y 465 a. C.), la diferencia de función y postura de las piernas —una de ellas recta y la otra ligeramente doblada por la rodilla— no se hace sentir en el exterior, y, en cambio, el *apotygma*, o sobrepliegue del peplo, señala la altura de las caderas con una vigorosa línea horizontal.

Junto a la Hestia Giustiniani, que tiene todo el aire de una «madre de dioses», suele colocarse otra figura de estilo peloponésico, que por contraste con aquélla parece una novia (figura 100). Tampoco en este caso sabemos a qué deidad representa la escultura (la heroína Europa, una Démeter oscura o Koré); vulgarmente se la conoce como «Aspasia», pero es más justo llamarla «Estatua de Amelung» en memoria del arqueólogo que acertó a reunir la cabeza y el cuerpo que hasta entonces andaban separados en el Museo de Berlín. La diosa representada en esta figura está envuelta por completo en un manto del que asoman únicamente la cara, la mano izquierda, los pies y los bordes de la túnica. A través del holgado manto se adivinan, sin embargo, ciertos rasgos del cuerpo: el tocado, el pecho, los brazos y la rodilla de la pierna doblada. Las facciones del rostro son de extremada finura para su época: el óvalo de la cara está modelado de la manera más simple que pueda pensarse, pero ofrece al mismo tiempo delicadísimos matices; la frente es lisa; la boca pequeña, con un leve gesto de desdén aristocrático; los párpados tienen forma de ala de gaviota; el pelo está esculpido en mechones separados por profundos surcos (compárense todos estos rasgos con los de las esculturas de Olimpia, tan distintos en obras coetáneas). El escultor, quienquiera que haya sido, nos ha dejado aquí su ideal de belleza femenina, «poco acogedora en verdad pero no totalmente desprovista de clemencia» (Henry G. Beyen). A propósito de esta escultura se ha formulado la hipótesis, muy verosímil, de que formaba grupo con la Hestia Giustiniani —esta última como Démeter, aquélla como Koré—, y un niño que representaría a Triptólemo, es decir, la misma composición que vemos en el famoso relieve de Eleusis (figura 102).

Las estatuas de dioses tienen en esta época un aire de poder y majestad sobrehumana que no permite confundirlos con los efigies de los mortales. Dos ejemplos insignes de esta grandeza con que los dioses se revisten en el arte, como en la tra-

* N. de E.: actualmente se encuentra en los Museos Capitolinos.



Figura 100. Estatua de una diosa (¿Afró-dita?), conocida como Aspasia. Berlín.



Figura 101. Hestia Giustiniani. Roma, Museos Capitolinos.

gedia de Esquilo, nos lo ofrecen el Poseidón de Artemision (figuras 103 y 104) y el Apolo del Omphalós (figura 105). El primero es un bronce original que se encontró en el fondo del mar, junto al cabo Artemision, entre los restos de un naufragio. La estatua representa al dios en el acto de arrojar su tridente con el mismo ademán que un atleta hace para lanzar su jabalina. El tipo parece derivado del Zeus Ithomatas, de Hageladas. Su peinado, como el del «Efebo rubio», es característico de la primera mitad del siglo V a. C.: la espesa y larga cabellera está recogida en dos trenzas que se cruzan sobre la nuca, rodean la cabeza y se anudan en



Figura 102. *El gran relieve de Eleusis, con Démeter, Perséfone y Triptólemo. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

lo alto de la frente. Los pelos de la barba están tratados del mismo modo que el cabello de la «Estatua de Amelung», a la cual se parece también mucho por sus rasgos faciales. El movimiento de los brazos y la diferente postura de las piernas apenas producen variaciones en la musculatura del torso, cuyas líneas parecen propias de figuras más arcaicas, según se ve, por ejemplo, en el surco vertical que divide el vientre en dos partes por encima del ombligo.

El original griego que comúnmente se identifica con el Apolo del Omphalós —aunque tal vez este apelativo sea erróneo— ha llegado a nosotros en varias copias, una de ellas en Atenas y otra en el Museo Británico (Apolo Choiseul-Gouffier; figura 105). Su peinado obedece a la moda de las trenzas anudadas que acabamos de observar en el Poseidón de Artemision, pero en este caso no se cruzan sobre la nuca, sino que aparecen superpuestas; una especie de flequillo cae sobre la cara poniéndole el marco triangular que de ordinario llevan las estatuas contemporá-



Figura 103. *Poseidón del Cabo Artemision. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

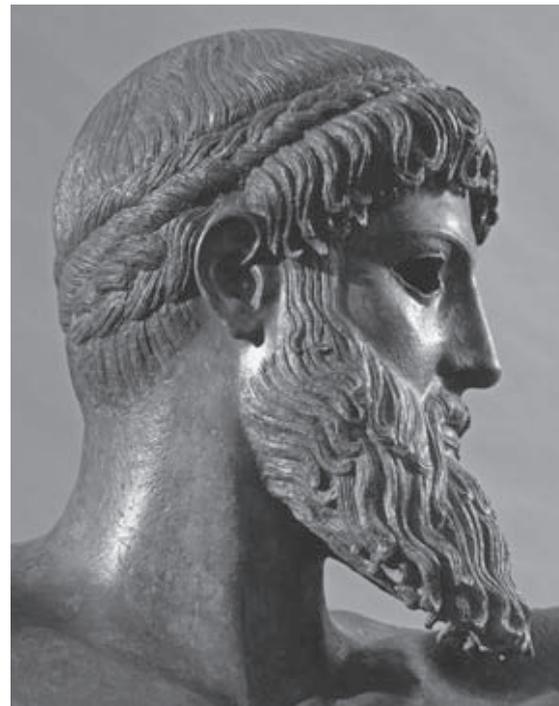


Figura 104. *Poseidón del Cabo Artemision. Detalle.*



Figura 105. *Apolo del Omphalos.*
Londres, Museo Británico.

neas. En relación con el cuerpo, la cabeza es notablemente pequeña. Los músculos del cuerpo y de los miembros han sido tratados con mucha menos dureza que en el Poseidón —nótese cómo las divisiones del vientre aparecen señaladas con más discreción—, pero, en cambio, las venas de los brazos tienen el mismo relieve que en las estatuas de Egina.

En general hoy en día se cree advertir cierto parentesco entre todas las estatuas que acabamos de estudiar. Vagn H. Poulsen, que es uno de los más expertos conocedores del arte de esta época, atribuye a Mirón el Poseidón de Artemision y el Apolo de Omphalós. Por otra parte, Henry G. Beyen trata de demostrar que la «Estatua de Amelung» (o «Aspasia»), el Poseidón y el Apolo son obras de un mismo escultor formado en la escuela de Sicione, a las que atribuye las siguientes fechas: «Estatua de Amelung», 470-465 a. C.; Poseidón de Artemision, 465-460 a. C.; Apolo del Omphalós, 455-450 a. C. Frente a Poulsen, las diferencias de carácter que este grupo de esculturas presenta en relación con las obras de Mirón, están señaladas por Beyen con estas palabras: «Entre el estilo moderadamente tradicional que impera en nuestro grupo, lo mismo en el movimiento del Poseidón... que en la actitud sosegada y tranquila del Apolo, y por otra parte el modernismo del broncista ático, que se revela tanto en el audaz motivo del Discóbolo como en la estudiada postura de la joven Atenea (figura 115), hay una distancia tal, que asusta la idea de atribuir obras tan dispares a un solo y único maestro. Es cuestión de diferencia de temperamento. El autor del Poseidón pretende lograr la grandeza y la monumentalidad del conjunto, así como la finura de ciertos detalles (de la cabellera, especialmente) sin llegar a ponerlos muy en evidencia. Sus figuras parecen irradiar una constante serenidad olímpica, si es lícito llamarla así. En cambio, Mirón, a pesar de algunas supervivencias arcaicas, es puramente humano y tiene al mismo tiempo un espíritu vivo y despierto. La evocación del momento fugitivo es una de sus más señaladas predilecciones; su gesto tiene algo de teatral...». Estos puntos de vista tan opuestos revelan la dificultad de atribuir y fechar con precisión las grandes esculturas de esta época, para las que no disponemos, entre el Auriga de Delfos y el Partenón, de ningún término de referencia absolutamente fijo.

El templo de Zeus en Olimpia

En la zona meridional del Altis, o bosque sagrado de Olimpia, entre los años 468 y 460 a. C., los griegos de la Elida levantaron en honor de Zeus el más hermoso de todos los templos del Peloponeso. El arquitecto Libón de Elis emplazó el edificio en el terreno llano del Altis, sobre una plataforma escalonada donde aún quedan restos de muros y columnas que permiten reconocer su planta y reconstruir su alzado (figuras 106 y 107). El orden dórico alcanza en este edificio hexástilo la perfección de un arquetipo, en dimensiones gigantes para un templo griego (64 por 27 m). Su cella estaba dividida en tres naves por dos hileras de siete columnas, que sostenían otras tantas del mismo orden como soportes de la techumbre. Sus proporciones —la anchura de los vanos, la altura de las columnas, etc.— indican que el arquitecto se propuso llevar a la práctica en esta obra un sistema de

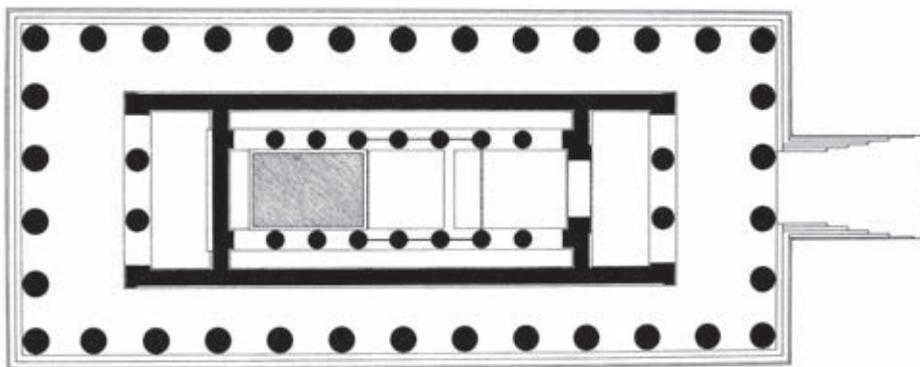


Figura 106. *Planta del templo de Zeus en Olimpia.*

proporciones ideales, seguramente inventado por él mismo. Estas proporciones parecen más pesadas aquí que en los templos dóricos de fines de la época arcaica, y sus columnas son ciertamente menos esbeltas que las del Partenón, construido por dos arquitectos de la generación siguiente. El equino de los capiteles no tiene aún los rígidos perfiles del Partenón, sino que se dobla en ligera curvatura; pero a pesar del arcaísmo de éste y otros rasgos que más adelante habían de transformarse con cierta ventaja, el orden dórico nunca alcanzó, sin merma de su carácter, tan elevada perfección como en el templo de Olimpia. La mayor parte del edificio está



Figura 107. *Reconstrucción de la fachada occidental del templo de Zeus en Olimpia.*

construida con caliza de la región, y allí donde esta piedra se ha conservado bien, se advierte una superficie fina y aterciopelada, que daría una gran precisión a las líneas arquitectónicas y una extraordinaria belleza a las curvas de las estrías y capiteles. La honradez y la pulcritud del cantero griego resplandecen en esta primorosa terminación, en esta «última mano» de todas las piedras, que no parecen destinadas a ser recubiertas por la capa de estuco que hacía resaltar al edificio con luminosa claridad sobre el fondo oscuro de los árboles. En las esculturas y en la cubierta del templo la caliza local dejaba lugar al mármol de Paros.

Pocos años después de su terminación, este templo cobijó una de las dos estatuas de culto que más admiración y fervor despertaron entre los hombres del mundo antiguo: el Zeus de Fidias. La colosal estatua sedente, de marfil, con ropajes de oro, ocupaba un tercio del santuario; a sus pies se extendía una superficie de piedra negra, con orla de mármol pentélico. La única luz que iluminaba la imagen penetraba por el ancho portal del templo, que vertía en el interior una claridad suave, refrescante y difusa.

Los temas de los frontones proceden de dos mitos que podían relacionarse simbólicamente con el origen de los juegos y competiciones deportivas: la carrera de carros de Pelops y Enomao, y la lucha de los lapitas y centauros. La primera leyenda, contenida en el frontón oriental, es uno de aquellos dramas sangrientos que las casas nobles de la Grecia mítica venían obligadas a representar cuando alguno de sus miembros, cegado por el orgullo (*hybris*), se convertía en persona no grata para los dioses. Y así ocurrió que reinando en Pisa el fuerte Enomao, su hija Hipodamia se vio solicitada por numerosos pretendientes; mas a todo aquel que manifestaba el deseo de ser su esposo, el rey le obligaba a transportar a la doncella en su carro hasta el altar de Poseidón, en el istmo de Corinto. Una vez que el pretendiente había partido, Enomao seguía con su carro, tirado por los corceles de su padre Ares, «veloces como el viento», y tan pronto como alcanzaba al pretendiente, lo atravesaba con su lanza. Trece aventureros habían muerto cuando apareció en escena un joven héroe de Asia Menor, Pelops, hijo de Tántalo: «Se encaminó hacia el tenebroso ponto, solo, en medio de la noche, y llegado a la ribera del mar invocó al formidable lanzador de tridente. Cuando el dios se le mostró, hablóle de este modo: «Si las gracias de Kypria (Afrodita) merecen tu reconocimiento, estorba, oh Poseidón, la bronceína lanza de Enomao, llévame a la Elida en rápido viaje y concédeme la victoria» (Píndaro). Poseidón le dio un carro de oro y caballos de infatigables alas, y con ellos Pelops ganó la carrera y conquistó a Hipodamia. El espíritu malo de la leyenda, Enomao, murió en el certamen y el rayo de Zeus envolvió en llamas su palacio.

Este tema era el más difícil que un escultor se había propuesto nunca para la decoración de un frontón, y el momento elegido fue aquel en que los dos adversarios se disponen a iniciar la carrera: la calma que precede a la tormenta. La composición de la escena (figura 108) es tan severa como el estilo de sus figuras. En el centro se halla un grupo de cinco estatuas verticales, que son de derecha a izquierda, según la más probable reconstrucción, Hipodamia, Pelops, Zeus, Enomao y su esposa Esterope; síguenles a ambos lados las horizontales de los carros;



Figura 108. Olimpia. Frontón oriental del templo de Zeus. Reconstrucción.



Figura 109. Reconstrucción del frontón occidental del mismo.



Figura 110. Frontón occidental del templo de Zeus. Cabeza de Teseo. Olimpia, Museo Arqueológico.



Figura 111. Frontón occidental del templo de Zeus. Cabeza de centauro. Olimpia, Museo Arqueológico.

y en los extremos del frontón, unos grupos de figuras subalternas. Las actitudes de los dos rivales, Enomao, erguido, con aire de desafío, y Pelops, que inclina su cabeza con el gesto de quien acepta resignado el fallo de un destino inescrutable, expresan perfectamente las dos fuerzas que entran en juego en el certamen, la *hybris* (la soberbia) de Enomao y la *aidós* (la piadosa modestia) de Pelops, los mismos ingredientes que actúan en la tragedia clásica.

La Centauromaquia, que es el motivo del frontón occidental (figura 109), refleja el momento culminante de una leyenda nacida en Tesalia pero que muy pronto se difundió por toda la Hélade como uno de los más bellos mitos nacionales. El jefe de los lapitas, Piritoo, invitó a su boda con Deidamia a su amigo Teseo, el héroe ateniense, y a sus parientes los centauros, que hacían una vida salvaje en los bosques de las montañas del Pelión. En el banquete de bodas estos centauros, trastornados por el vino, intentaron apoderarse de la novia y de las demás mujeres, así como de los niños que servían el vino. Se promovió entonces una terrible lucha que los lapitas consiguieron ganar gracias al experto caudillaje de Teseo y Piritoo. En este combate de los héroes nacionales contra las fuerzas salvajes de la naturaleza, los griegos del siglo V a. C. veían el símbolo perfecto de su lucha contra los persas.

En contraste con la dramática quietud que reina en el frontón oriental, este otro lado encierra un tumultuoso movimiento, con una riquísima variedad de expresiones. En el centro geométrico se yergue una majestuosa figura de Apolo, que extiende su brazo derecho con ademán protector hacia la bella Deidamia. A uno de sus lados Piritoo trata de librar a su esposa del abrazo de un centauro, y al otro, Teseo (figura 110) acomete con su hacha a un segundo raptor. En las alas del frontón hay otros grupos de combatientes, entre los cuales los centauros



Figura 112. Metopas del templo de Zeus con los Trabajos de Herakles. De izquierda a derecha: León de Nemea, Hidra de Lerna, Aves de Estínfalo, Toro de Creta, Cierva de Kerinea, Amazona, Jabalí de Erimanto, Yeguas de Diómedes, Gerión, Manzanas de las Hespérides, Cancerbero y Establos de Augias.



Figura 113. *Atenea, Herakles y Atlas. Metopa del templo de Zeus en Olimpia. Olimpia, Museo Arqueológico.*

(figura 111) están representados sólo con medio cuerpo. El movimiento de todos los grupos parece irradiar desde el centro hacia los extremos.

Pero el verdadero héroe y la figura más hermosa de este frontón es Apolo (lámina Xa), que, sin hacer uso del arco, aplasta a los centauros con el poder de su aliento. Su expresión pensativa se halla reforzada por el sobrio modelado de los planos de su cabeza. Todavía perdura en ella cierto sentido geométrico que se pone de manifiesto en el corte de los ojos (cuyos párpados, como en todas las cabezas originales de esta época, no se cruzan en los ángulos externos) y en el pelo; mas a pesar de todo, no queda vestigio de la angulosidad arcaica. Mejor que ninguna otra, esta escultura muestra lo que es un mármol original griego de comienzos del período clásico (todas las esculturas del templo de Olimpia se pueden fechar entre 465 y 460 a. C.). El estilo y la composición deben mucho al arte del pintor Polignoto, que era la más genial y vigorosa personalidad de toda esta época (vide infra).

En la parte delantera del pronaos y del opistodomos había doce metopas, seis a cada lado, con los trabajos de Herakles (figuras 112 y 113). La aventura completa que supone cada trabajo se condensa, como en un cuadro, en una sola metopa, representando unas veces el momento culminante de la acción (metopas de la

hidra, el toro, la cierva, las yeguas de Diómedes, el duelo con Gerión y la limpieza de los establos de Augias), y en los restantes casos el resultado de la acción terminada. Es decir, en las metopas hallamos el contraste de dinamismo y reposo que ya hemos hecho notar en los grandes conjuntos de los dos frontones. Como obras escultóricas estos últimos relieves son más perfectos y están mejor terminados que las estatuas de aquéllos, en las que, como era natural, el escultor no se preocupó de pequeños detalles que no se verían desde abajo y puso todo el acento en la belleza monumental.

Mirón

A mediados del siglo V a. C. mientras el arte clásico preliminar evoluciona rápidamente hacia su madurez, florece en Atenas el broncista Mirón, cuyas obras maestras —dioses, atletas y animales— le hicieron acreedor a un puesto relevante entre las primeras figuras de la estatuaria griega. Aunque nacido en Eléutherai, aldea fronteriza entre el Ática y Beocia, puede considerarse a Mirón como artista ateniense, advirtiendo, sin embargo, que sus obras no constituyen una representación pura del aticismo.

Las fuentes literarias de la historia de la escultura —Plinio, sobre todo— reúnen suficientes datos sobre este escultor para identificar algunas de sus obras. Con estas referencias ha llegado a nosotros un resumen del juicio crítico que sobre Mirón habían formulado los que en aquella época se tenían como autoridades en materia de arte: «Créese que fue éste el primero que incrementó los rasgos tomados de la realidad. Cultivó en su arte mayor número de temas que Policleto y se cuidó más de la simetría. Sin embargo, también él se ocupó de la estructura corpórea y no llegó a expresar las emociones del alma. En su tratamiento del pelo de la cabeza y del pubis no mejoró las toscas fórmulas que se venían repitiendo desde antiguo»¹. Admirábase, pues, la enorme variedad de la obra de Mirón, menos uniforme que la de Policleto, obsesionado siempre por el tema del kouros clásico, pero se le reprochaba su excesiva preocupación por los efectos superficiales y su descuido o falta de interés por los estados del alma; esto último parece derivar de la comparación de sus obras con las de Fidias y sus imitadores. En fin, Mirón trataba el pelo con arreglo a los artificiosos patrones de la escultura preclásica, que poco después fueron abandonados y que a la postre resultaban chocantes para todos aquellos que exigían «la verdad» como uno de los requisitos imprescindibles de la obra de arte.

Las fuentes históricas atribuyen a Mirón, junto con otras muchas, las siguientes estatuas: un grupo de Atenea y Marsyas, una estatua de Perseo y una vaca de pasmoso realismo, todas ellas en la Acrópolis de Atenas; varias figuras de Herakles y de Apolo; algunas efigies de vencedores olímpicos y un Discóbolo —estatua del

¹ Plin., XXXIV, 58: *primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior, et ipse tamen corporum tenuis curiosus animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset...*

héroe Hyakinthos, que murió cuando arrojaba el disco— compuesto con tanto estudio, que Quintiliano no podía por menos de exclamar: «¿Qué puede haber más forzoso y artificioso (*distortum et elaboratum*) que el célebre Discóbolo de Mirón?» (Quint., *de inst. or.* II, 13, 10).

De este Discóbolo han llegado a nosotros una buena cantidad de copias romanas en mármol (figura 114), una estatuilla de bronce, en Múnich, que refleja muy bien el movimiento del original, y varias reproducciones de la escultura en gemas (en una de éstas, en el Museo Británico, acompaña a la figura el nombre de Hyakinthos). Mirón sorprende al atleta cuando la mano derecha impulsa el disco hacia atrás para voltearlo en seguida con rápidos giros; el lanzador se inclina y contrae el cuerpo, apoyando en el suelo la planta del pie derecho y los dedos del izquierdo. Esta representación tan atrevida despertaba el asombro de los antiguos, que estaban habituados a la fácil postura del atleta erguido, con el disco entre las palmas. A pesar de su innovadora actitud, la anatomía y la composición del Discóbolo se mantienen aún en el umbral de la escultura clásica: los músculos de su cuerpo son planos; las facciones, esquemáticas e inexpressivas (el *animi sensus non expressisse* de Plinio), y el conjunto no alcanza en el espacio profundidad mucho

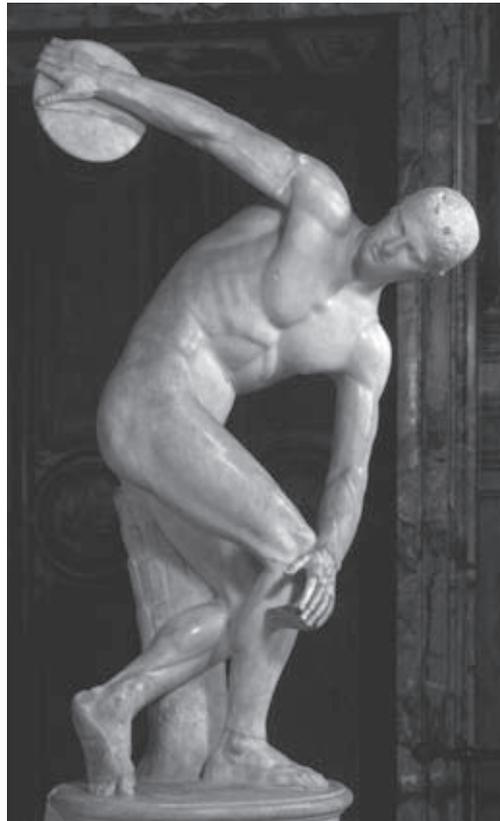


Figura 114. «Discóbolo Lancelloti». Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Massimo alle Terme).

mayor que la de un relieve. El efímero instante que Mirón ha captado en este bronce tiene su expresión más feliz en la caída de toda la estatua hacia su espalda; vista así, como plano inclinado, la figura cobra una extraordinaria movilidad.

Más avanzado que el Discóbolo es el grupo de Atenea y Marsyas, que se encontraba en la Acrópolis de Atenas y que con ayuda de las monedas ha sido posible reconstruir (lámina Xb), juntando para ello dos de sus copias romanas: la estatua de Marsyas, en el Laterano (figura 116), y la Atenea del Museo de Francfort (figura 115); de esta última hay otra copia romana en el Museo del Prado. El tema elegido aquí por Mirón tiene carácter anecdótico y burlesco; la fábula en que se inspira relataba el encuentro de Atenea con el sátiro Marsyas un día en que la diosa halló por azar una doble flauta y quiso arrancarle algún sonido, mas viendo cómo al soplar con fuerza toda su cara se descomponía, arrojó al suelo con desdén aquel instrumento. Entonces fue cuando el sátiro Marsyas se apoderó de él, y llegó a dominarlo con un virtuosismo tal, que más tarde se atrevió a desafiar a Apolo como músico. La obra de Mirón refleja el momento en que Marsyas se detiene



Figura 115. *Atenea. Francfort, Liebig-haus Museum.*

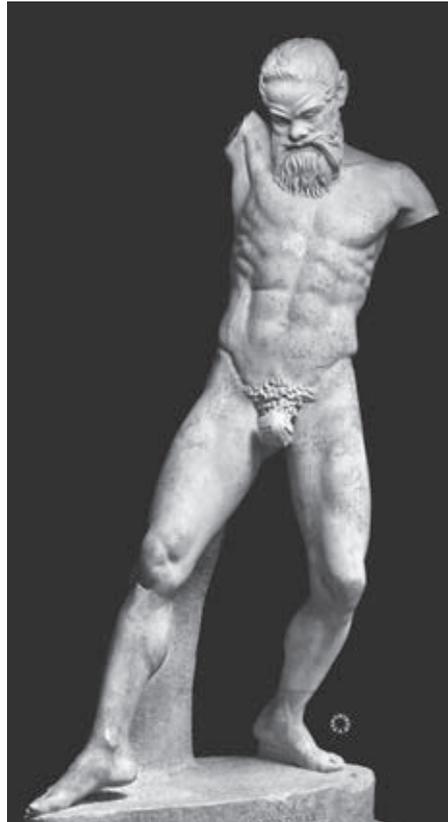


Figura 116. *Marsyas. Vaticano, Museo Gregoriano Profano.*

indeciso antes de recoger las cañas, porque Atenea vuelve hacia él su rostro amenazador. Es posible que el grupo encierre una sátira contra Tebas, el país de las flautas, que estaba en muy malas relaciones con Atenas entre los años 457 y 447 a. C. en que Mirón fundió este bronce; en cualquier caso, la flauta fue mirada siempre por los griegos como instrumento musical menos refinado que la lira. Atenea está representada aquí como una doncella muy joven, revestida de peplo ático —sin la égida— y con casco corintio. En ella ha de verse un símbolo de la cultura que hace frente al sátiro, al hombre natural curtido en el bosque y antípoda del Discóbolo, que viene a ser, en cambio, el hombre civilizado, cuyo cuerpo ha recibido el riguroso entrenamiento y la disciplina de la palestra.

La representación anatómica es mucho más perfecta en el Marsyas que en el Discóbolo, y, desde luego, mucho más fiel al natural también: sus pectorales, en vez de superficies planas, son verdaderos músculos que se insertan en el brazo bajo la prominencia del deltoides; el tórax no está representado, sin más, como superpuesto al abdomen, sino íntimamente ligado con él por el recto anterior, entrelazado con los serratos; en la pierna izquierda (la derecha es, en parte, obra de restauración moderna), el vasto interno y el vasto externo se distinguen del recto anterior del muslo con una visión anatómica que falta por completo en el lanzador de disco.

Entre las varias esculturas que por razones de estilo se ha querido identificar modernamente con las obras de Mirón mencionadas por nuestras fuentes, destaca un Herakles en pie, apoyado en la clava y sosteniendo la piel de león en el antebrazo izquierdo. La copia de mejor calidad (figura 117)² se encuentra en el Museo de Boston, pero hay otras muchas copias; una de ellas, más antigua que la de Boston, fue hallada en Alcalá la Real (provincia de Jaén) y se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. Este Herakles deriva de un tipo de fines del arcaísmo y, de ser obra mironiana, habría que fecharlo entre las primeras creaciones del artista, hacia el año 460 a. C. En cambio, la cabeza de Perseo en el Nuovo Museo Capitolino (el antiguo Museo Mussolini) sería una de sus últimas obras, a juzgar por la desenvoltura con que el pelo está tratado. En esta figura de Perseo, a la que Pausanias dedica unas palabras en su descripción de la Acrópolis de Atenas (Paus., XXIII, 7), el héroe estaba representado «después de terminar su hazaña con Medusa».

Otro dominio en que Mirón, multiplicando las facetas del mundo real, como dice Plinio, parece haber enriquecido el arte fue en la escultura de animales. Cuatro toros, una vaca y un perro le son atribuidos por los textos. A tenor de los entusiastas elogios que se le tributaron, la obra más celebrada de este grupo era la vaca, tan realista «que los terneros se acercaban a ella para que los amamantase y los leones para devorarla»; en general, todos los que la veían, primero en la Acrópolis de Atenas y más tarde en el Forum Pacis de Roma, la tomaban por cosa verdadera y viva.

² La basa moldurada indica que la fecha de esta copia es el siglo II d. C.; las perforaciones hechas en el pelo por el trépano son también fruto de la técnica del copista romano.



Figura 117. Herakles. Boston, Museum of Fine Arts.

La pintura. Polignoto

Al lado de la cerámica, que, como de costumbre, nos ofrece en esta época una rica cantera de materiales originales, debemos ocuparnos de un grupo de grandes pintores cuya figura más destacada es Polignoto, el genio que a todas luces inspiró el arte clásico inicial y dio a su estilo el aliento heroico que lo caracteriza. El estudio de este interesantísimo personaje puede hacerse a través de referencias literarias —por fortuna, bastante abundantes—³ y de los reflejos de su arte en la pintura de vasos. Por la combinación de ambos métodos se han alcanzado resultados mucho más felices de cuanto a primera vista cabría esperar.

Polignoto, hijo de Aglaophon, nació en la isla de Thasos y se dedicó a la pintura bajo la dirección y la enseñanza de su padre. Alrededor del año 474 a. C., durante la administración de Cimón, se estableció en Atenas, donde contrajo mé-

³ Overbeck, *Schriftquellen*, 1042-1079.

ritos suficientes con el Estado para que muy pronto se le concediese el derecho de ciudadanía. Las relaciones amorosas que mantuvo con Elpinike, la licenciosa hermana de Cimón, permiten suponer que su residencia en Atenas se prolongó, cuando menos, hasta el 460 a. C.

Entre las obras que Polignoto había dejado en esta ciudad, los autores aluden a uno o varios cuadros de la Stoa Poikile, el célebre «pórtico pintado» que dio nombre a la filosofía estoica. Pero las descripciones y alusiones antiguas a este pórtico no permiten señalar con seguridad cuáles eran los cuadros de Polignoto y cuáles los de Mikón, Panainos y quizá otros pintores. Los temas de los cuadros, que Pausanias (I, 15, 1-4) describe brevemente, son éstos: una «batalla de Oinoe», entre atenienses y lacedemonios, batalla no mencionada por ninguna historia; la Amazonomaquia, uno de los varios combates que los griegos libraron contra las amazonas (obra de Mikón, probablemente); una Iliupersis, que se puede atribuir al Polignoto con cierta garantía porque, según Plutarco, el pintor había dado a Laodike los rasgos de su amada Elpinike; y, finalmente, la «batalla de Maratón» (¿Panainos?). Si, además de la Iliupersis, Polignoto tenía otros cuadros en aquel pórtico, es cosa que ignoramos. En la que hoy se llama «pinacoteca» de los Propíleos, Pausanias (I, 22, 6) hace resaltar seis pinturas, de las que atribuye dos a Polignoto («Águiles entre las hijas de Licómedes» y «Odiseo y Nausicaa») y deja en lugar incierto las cuatro restantes, que también podrían ser obras de Polignoto («Odiseo robando en Lesbos el arco de Filoctetes», «Diómedes robando el Palladion», «Orestes matando a Egisto» y «El sacrificio de Polixena»). Otro cuadro suyo que estaba en el Anakeion tenía por tema «Las bodas de los Dioscuros». Finalmente, en el muro del pronaos del templo de Atenea Areia, en Platea, Polignoto tenía un cuadro en el que figuraba «Odiseo después de dar muerte a los pretendientes»; a su lado estaba el cuadro de Onasias, «Los Siete contra Tebas» (Paus., IX, 4, 2).

Pero el más señalado servicio que Pausanias presta al actual estudiante de la pintura griega consiste en haber descrito con sumo detalle las dos composiciones murales que decoraban la Lesque de Delfos, el hermoso pórtico construido a expensas de los knidios. Estos dos cuadros de Polignoto, inspirados ambos en Homero, eran la Iliupersis o destrucción de la fortaleza de Ilion (Paus., X, 25-27) y la Nekyia, el descenso de Odiseo a las regiones del Hades (Paus., X, 28-31).

La Iliupersis quedaba a mano derecha conforme se entraba en el pórtico. En el momento reflejado por la pintura, el último lance de la guerra de Troya ha concluido. Neoptolemo, el fiero hijo de Aquiles (como todas las figuras, ésta va acompañada de una inscripción con su nombre), es el único griego que todavía persigue a los pocos enemigos supervivientes. Las mujeres troyanas y el viejo Príamo vagan en medio de las ruinas y de los muertos. Aquí Polignoto trata de conmover al espectador mostrándole el infortunio de estas mujeres y de sus hijos: Andrómaca oprime contra su pecho al pequeño Astyánax; un niño se agarra a un altar encima del cual ha quedado la coraza de un guerrero; una doncella retiene en sus manos el pie de un gran cántaro; una vieja esclava abraza a otro niño que se tapa los ojos asustado. En el centro del cuadro, los caudillos griegos —Agamenón, Menelao, Odiseo, Aca- mas..., armados todos ellos— se reúnen para juzgar el sacrificio de Áyax Oileo. Por

desprender a Casandra de la estatua de Atenea en que la doncella buscaba su protección, Áyax Oileo ha arrancado de su pedestal la figura de la diosa. En este instante, Casandra aún conserva la estatua entre sus brazos; entretanto, Áyax, sin darse cuenta cabal de lo que hace, presta el juramento que ha de acarrear la ruina de su patria y la suya propia. Detrás de la muralla de Ilion asoma la cabeza del Caballo de Madera; delante, queda un grupo de griegos heridos, y cerca de éstos, sentado en el suelo con su manto de púrpura, el adivino Heleno, «muy triste y cabizbajo», medita en las consecuencias de haber prestado su consejo a los griegos, ocasionando así la perdición de sus compatriotas («sin necesidad de leer la inscripción, dice Pausanias, se puede ver que es Heleno»). En la playa vemos a la culpable de todo, a la bella y frívola Helena, atendida por sus esclavas; un heraldo le pide en nombre de Agamenón la libertad de Aithra, madre de Teseo, que ha descendido hasta el estado de sierva. También cerca del mar, pero aislado, como si no quisiera contaminarse de las miserias del ambiente, el prudente Néstor pasea a su caballo, que se revuelca en la arena. En la misma ribera unos marineros disponen la nave de Menelao para el viaje de regreso, mientras otros desmontan su tienda. Esta escena, en la que se deja oír la única nota de esperanza por el lado griego, tiene su equivalente en el otro extremo del cuadro, en el lado troyano, donde Anténor y los suyos abandonan la ciudad en ruinas para reanudar su vida en otros parajes.

En la mitad izquierda de la Lesque se desarrollaban las escenas de la Nekyia agrupadas en torno a su tema central, el descenso de Odiseo al Hades para consultar con Tiresias el medio de regresar a su patria. Sobre las aguas del Aqueronte, que se desliza entre juncos, el barquero Carón conduce en su navicilla a un viejo y a una joven, Tellis y Kleoboia, figuras legendarias de la patria de Polignoto. Kleoboia tiene sobre sus rodillas una caja que es el símbolo del culto eleusino, introducido por ella en la isla de Thasos; como iniciada en este culto, la muchacha espera gozar en el más allá de una existencia venturosa. A la orilla del río se ven dos grupos de figuras: un hijo que faltó a su padre y que es ahogado por éste, y un ladrón de templos a quien atormenta una mujer experta en venenos. El daimón infernal Eurynomos, el que come la carne de los muertos, está sentado en una roca sobre una piel de buitre; Polignoto lo ha pintado de color azul. Cerca de él, algunos condenados sufren las torturas que han llegado a conocerse mejor que sus vidas: Ticio está agotado, «sin sangre ya», por el prolongado castigo a que le somete el buitre; Sísifo empuja el peñasco que al llegar a la cima volverá a rodar por la pendiente; Tántalo se esfuerza en vano en alcanzar la fruta. Entre los castigados a realizar faenas inútiles se encuentran también Oknos, que trenza una sogas mientras una burra se la come a su espalda, y un grupo de mujeres, un viejo y un muchacho, que acarrean agua en vasijas rotas; estos últimos son gentes que no han practicado los cultos de Eleusis en honor a Démeter.

A continuación de los grupos anteriores, que ocupan en parte los extremos del cuadro, vienen, a un lado y a otro, algunas mujeres de la leyenda griega. Las hijas de Pandareo, arrebatadas por una muerte precoz, se entretienen jugando a los dados; otras, víctimas de la aflicción de amor, como Fedra, Ariadna y Megara, la infeliz esposa de Herakles, están ociosas y mudas. También allí se encuentra Procris,

la que regaló a su esposo una lanza infalible con la que aquél involuntariamente le dio muerte, y Cloris, madre de doce hijos a los que ella vio morir; allí también Thyia y Erifile, la ninfa Calisto, recostada en una piel de oso, y la amazona Pentesilea, que acoge con desprecio las rústicas gracias con que, aun en la región infernal, procura atraerla el hermoso Paris.

Entre los hombres, Polignoto representó a Meleagro, el galante cazador condenado a muerte por su madre; Acteón, sentado sobre una piel de ciervo y con un perro de caza a sus pies; Pelias, víctima de sus hijas por el embrujo de Medea; Áyax Telamonio, Áyax Oileo, Palamedes y Tersites, estos dos jugando a los dados, y todos ellos mortales enemigos de Odiseo. Formando otro grupo, Agamenón, apoyado en su cetro; Aquiles, Patroclo, Protesilao y Antíloco, que tiene un pie sobre una eminencia del terreno y la cabeza apoyada en las manos, escuchan atentamente el concierto de Orfeo. En el mismo lugar se encuentran Thamyris —otro cantor nórdico, como Orfeo— y los héroes asiáticos: Héctor, Memnón, Sarpedón, Paris. En la parte más alta, donde se unen el mundo infernal y el terrestre, se desarrolla la escena principal: Odiseo está acurrucado sobre el hoyo en que va a realizar su ofrenda, y le acompañan Tiresias, Elpénor y su madre Anticlea. Debajo de ellos aparecen, pegados a sus tronos, Teseo y Píritoo, los dos audaces amigos que se atrevieron a descender al Hades para raptar a Perséfone y de donde, naturalmente, no volvieron a salir.

Estas composiciones no eran a manera de frisos, sino que, como Pausanias da claramente a entender, en muchos casos las figuras se superponían unas a otras en niveles distintos, v. gr.: «Encima de Fedra está Cloris reclinada en las rodillas de Thyia», «encima de las cabezas de las mujeres dichas está Tiró, hijo de Salmoneo, sentado en una roca»; «mirando de nuevo a la parte superior, están junto a Acteón, Áyax de Salamina y Palamedes y Tersites jugando a los dados»; «debajo de Odiseo, sentados sobre tronos, están Teseo, con su espada y la de Píritoo, y Píritoo mirándolas». Sin salirnos del mismo texto deducimos también que Polignoto fue un innovador por lo que respecta a las actitudes; son muy típicas de él las figuras sentadas con la cabeza apoyada en las manos, por ejemplo: «Después están Memnón sentado en una roca y Sarpedón a su lado con el rostro entre las manos. Memnón apoya una mano en el hombro de Sarpedón»; hace un momento veíamos que «Cloris está reclinada en las rodillas de Thyia», actitud que tiene su más bello paralelo en uno de los grupos del Partenón (figura 139); es digna de notarse también la postura de Héctor en la Nekyia porque parece distintiva de Polignoto: «Después del tracio Thamyris figura Héctor sentado; tiene las dos manos cogiendo la rodilla izquierda y un aspecto triste». Estos cuadros de tantas figuras hubieron de tener necesariamente cierto equilibrio (en la Iliupersis, por ejemplo, vemos, en un extremo, la nave y la tienda de Menelao, y en el otro la casa de Anténor), pero aparte de esto, puede afirmarse que las composiciones polignóticas no eran visiones sinópticas, sino episódicas, es decir, que las figuras estaban simplemente yuxtapuestas, sin jerarquía alguna.

Es punto menos que imposible decir si Polignoto empleó en sus composiciones los conceptos de perspectiva que se descubrieron por entonces. La autoridad

que trata de este tema es el arquitecto romano Vitruvio, el cual señala la aparición de la perspectiva con estas claras palabras: «Cuando Esquilo representaba sus tragedias en Atenas, Agatarco pintó un escenario y escribió un comentario acerca de él. Esto indujo a Demócrito y a Anaxágoras a escribir sobre el mismo tema, demostrando cómo, dando un cierto punto central, las líneas deben corresponder, como en la naturaleza, al punto de vista y a la proyección de los rayos visuales, de manera que de una cosa no clara pueda lograrse en escenarios pintados una fiel representación del aspecto de edificios. De esta suerte, aunque todo está dibujado en superficies verticales y planas, ciertas partes pueden parecer alejadas hacia el fondo y otras avanzar hacia el espectador» (Vitr., *de arch.* VII, *praef.* 11). Este texto parece sugerir que hacia el año 460 a. C. los escenarios de la tragedia ática tenían fondos con pinturas en perspectiva, pero ni las fuentes escritas ni la cerámica nos permiten asegurar que Polignoto incorporó a sus cuadros esta novedad.

Lo poco que Pausanias dice acerca del color debe ser completado con las noticias de otras fuentes. Todas ellas coinciden en afirmar que Polignoto, como otros muchos pintores de su época, y aun otros muy posteriores, usaba una paleta sobria, con sólo cuatro colores (rojo, ocre, blanco y negro) y las combinaciones de éstos.⁴ En esta paleta faltan, pues, si hemos de dar crédito a los testigos antiguos, el azul y el verde. Sin embargo, ha de admitirse la posibilidad de que Polignoto usara de ambos en dosis menores, pues de no ser así, Pausanias no diría que el daimón Eurynomos era azul. A pesar de ello, Polignoto está bien incluido entre los cultivadores del tetracromatismo, y puede afirmarse que, salvo en pequeños detalles accesorios, sus cuadros producían el mismo efecto austero que la cerámica de figuras negras ática y corintia o, tal vez mejor, el de la cerámica ática de fondo blanco, de la que hablaremos a su debido tiempo. Que aun en la pintura griega posterior había cuadros espléndidos a base sólo de los cuatro colores apuntados más arriba, lo demuestra de manera harto elocuente, y sin necesidad de recurrir a más textos, el Mosaico de Alejandro, que copia una pintura helenística de Filoxeno de Eretría y no encierra más colores que los de la paleta clásica.

La comparación de las descripciones de Pausanias con las escenas de algunos vasos permite comprender cuál era la disposición habitual de las figuras en los cuadros de Polignoto. La mejor ilustración en este sentido nos la ofrece la crátera de los Argonautas (figura 120), donde los personajes renuncian a su vieja costumbre de apoyar los pies en una misma línea para distribuirse por los altibajos de un accidentado paisaje, quedando, en ocasiones, unas por «encima» o por «debajo» de las otras. Además, en el cuadro reina la majestuosa quietud característica del pintor y las figuras adoptan actitudes muy similares a las que hemos puesto de

⁴ Cic., *Brutus*, 18, 70: *similis in pictura ratio est: in qua Zeuxim et Polygnotum et Timanthem et eorum, qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus, formas et lineamenta laudamus; at in Aetione, Nicomacho, Protogene, Apelle iam perfecta sunt omnia.* La tetracromía fue una característica general de toda la pintura griega. Tres de los maestros que Cicerón incluye entre los que se apartaron de la norma general aparecen en cambio incluidos en ella por Plinio, XXXV, 50: *quattuor coloribus solis immortalia illa opere fecere... Apelles, Aetion, Melanthis, Nicomachus.*

relieve en la descripción de sus cuadros. El eco de la escena del Hades, en que un grupo de héroes escucha atentamente la música de Orfeo, se percibe en la pintura de una crátera de columnas, del siglo V a. C. ya más que mediado, donde Orfeo canta para unos guerreros tracios. Pocas veces la emoción de la música se ha expresado tan bien por medio de la actitud y el gesto como en este puñado de hombres que se inclinan hacia adelante, entornan los párpados o guardan el compás con un vaivén de cabeza; sólo uno, el de la derecha, mantiene una actitud rígida y fría, como si su espíritu belicoso no le dejase gozar de un canto voluptuoso y mórbido. Lo que eran, en cambio, las composiciones movidas de Polignoto, especialmente sus batallas, nos lo dice con toda la grandiosidad que un vaso es capaz de mostrar, la Amazonomaquia de una crátera de Bolonia. Este último género de cuadros, sin embargo, no es el que el maestro cultivaba con más cariño, a juzgar por las noticias que de él tenemos. Su verdadera actitud podría definirse en pocas palabras diciendo que gustaba más de la acción terminada que de la acción misma, de las escenas apacibles que de las tumultuosas. Consecuente con este ideal Polignoto pinta «La Ilion destruida» en vez de «La destrucción de Ilion»; «La boda de los Dioscuros» en lugar de «El rapto de las hijas de Leucipo»; «Odiseo después de dar muerte a los pretendientes» y no el acto mismo de la matanza. Todas ellas son acciones cumplidas que evocan el recuerdo de aquellas seis metopas de Olimpia en que Herakles, terminada su hazaña, disfruta ya del reposo merecido. Pero aun más que por este amor a las composiciones tranquilas, que nosotros deducimos de los títulos de sus obras, Polignoto se distinguió por el *ethos* de sus personajes, y esto sí que lo afirman con voz elocuente las autoridades clásicas. Ese *ethos* consistía en una caracterización fuerte, y al propio tiempo ideal, de las grandes figuras, algo que les prestaba una dignidad sobrehumana, un carácter heroico, semidivino, el mismo que distingue a los personajes de Esquilo de los del drama de Eurípides. Ese *ethos* era, según Aristóteles (*Poet.* 6), la virtud de Polignoto que no poseían otros grandes maestros posteriores, como Zeuxis, y eso es también lo que por contraste con todo lo que viene después, distingue mejor que ninguna otra cualidad al arte de su tiempo.

Para terminar, diremos que en la Edad Antigua se atribuían a Polignoto una porción de innovaciones en pintura que no son precisamente las mismas que nosotros le reconocemos. Plinio resume unas cuantas de las primeras: «Como Polignoto de Thasos, que por vez primera pintó a las mujeres con vestidos transparentes, cubrió sus cabezas con mitras de varios colores y por primera vez hizo dar un gran avance a la pintura, pues comenzó a abrir la boca de sus personajes, a mostrar sus dientes y a dar al rostro un aspecto distinto de la antigua rigidez».⁵ Hoy sabemos que todas éstas fueron invenciones más antiguas que Polignoto. El abrir la boca mostrando los dientes, la fuerte expresión en los rostros, los vestidos transparentes de las mujeres, los encontramos ya en los vasos de Euphronios y de sus

⁵ Plin. XXXV, 58: *sicut Polygnotus Thasius, qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit, plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare.*

sucesores; pero es que en muchos aspectos conocemos hoy mejor la pintura antigua que los mismos eruditos que trataban de ella cuando aún la Iliupersis y la Nekyia de Polignoto podían ser admiradas en la Lesque de los Knidios, en Delfos.

Mikón, Panainos y Onasias

De estos tres pintores, que en varias ocasiones alternaron con Polignoto en la decoración de templos y pórticos monumentales, es muy poco lo que sabemos. La personalidad de Mikón, en contraste con el *ethos* de Polignoto, se distinguió por el *pathos* de sus composiciones, por las oleadas de emoción y coraje en que sus figuras se veían envueltas. En el Anakeion de Atenas, donde Polignoto compone «La boda de los Dioscuros», Mikón pinta «La aventura de los Argonautas». Muy célebres e influyentes en el arte de su tiempo y en el posterior fueron sus dos Amazonomaquias, la que adornaba los muros del Theseion⁶ y la de la Stoa Poikile. De una y otra derivan, según se cree, las diez luchas de griegos y amazonas pintadas en vasos de esta época; todas ellas están compuestas como frisos, con las figuras sobre una línea ligeramente sinuosa, pero al mismo tiempo con gran alarde de emociones fuertes y movimientos audaces. El ejemplo más hermoso que de este tema ofrece la cerámica es el *kylix* de Múnich (figura 119), en que Aquiles hunde su espada hasta la empuñadura en el pecho de Pentesilea, la reina de las Amazonas. No puede decirse que un cuadro tan maravilloso como éste sea copia de ningún otro, pero sí que tiene el mismo espíritu dramático que inspiraba las creaciones de Mikón. También en el Theseion menciona Pausanias (I, 17, 2) una Centauromaquia del mismo artista, cuya influencia se observa asimismo en los vasos cerámicos: los seis ejemplares que repiten este tema encierran figuras tan semejantes a las del frontón occidental de Olimpia —un lapita que extiende su brazo hacia la testa de un centauro en una actitud paralela a la del Apolo del citado frontón, un Teseo acometiendo a su enemigo con una doble hacha, etc.—, que es preciso admitir que si hay en Olimpia esculturas y composiciones de carácter polignótico, también las hay de espíritu mikoniano, y el frontón occidental constituye un buen ejemplo de ello. Esta influencia puede explicarse por el probable carácter escultórico de las figuras pintadas por Mikón; pero, además de esto, conviene hacer constar que lo mismo él que Polignoto fueron también escultores, y que como tales se interesaron siempre más por la forma que por el color. Aun en época posterior Mikón era admirado por sus atletas (Plin., XXXV, 8: *Micon athletis spectatus*). En Olimpia ha aparecido la basa de una estatua suya, la del atleta Kallias, que obtuvo la victoria en el 472 a. C.

⁶ Este edificio, construido por Cimón hacia 475 a. C., nada tiene que ver con el conocido templo del Ágora —dedicado probablemente a Hephaistos y Atenea—, que más tarde recibió el nombre de Theseion, y que sin ser obra arquitectónica de mucha significación, es uno de los monumentos mejor conocidos de la Atenas actual por el mero hecho de ser el templo dórico griego que ha llegado en mejor estado a nuestros días.

Panainos era hermano y colaborador de Fidias. En la Stoa Poikile pintó probablemente la «batalla de Maratón», y algunos años más tarde se encargó de decorar el manto del Zeus de Fidias en Olimpia. Para este mismo templo compuso nueve cuadros con dos o tres figuras cada uno. Estas composiciones mitológicas de pocas figuras y carácter ritual serían algo semejante al relieve de Eleusis con Démeter, Koré y Triptolemo; otras, con escenas de lucha, se parecerían a las seis metopas de Herakles en acción, que adornaban el friso de los lados menores de la cella.

Onasias debía ser un pintor capaz de trabajar al lado de los anteriores, puesto que en Platea le fue encargado un cuadro de «Los Siete contra Tebas», mientras Polignoto pintaba el suyo de «Odiseo después de dar muerte a los pretendientes» (Paus, IX, 4, 2), pero esto es todo lo que acerca de él dicen las fuentes.

La cerámica ática entre los años 475-450 a. C.

El elevado espíritu y la grandiosa concepción que caracterizan a la plástica posterior a las Guerras Médicas se manifiestan también en la pintura de vasos y en las formas de éstos. El influjo de la pintura mural se hace sentir con toda su fuerza en la obra de algunos pintores —no muchos, por fortuna—, y trae como consecuencia el abandono de fórmulas que desde antiguo se venían repitiendo. Y así, al lado de cuadros compuestos a la manera tradicional, aparecen ahora composiciones en que todas las figuras se distribuyen libremente por el espacio. Los mismos estímulos despiertan un vivo interés por los escorzos, por la perspectiva, por el sombreado y por la expresión de emociones tanto o más caracterizadas que las que asoman en la escultura.

En la forma de los vasos se advierten grandes cambios. El *kylix*, la copa de asas, que de tanto favor había gozado entre los pintores de tiempos más antiguos, se ve reemplazado por otras formas, aunque todavía hay en esta época un gran pintor que la cultiva (el Pintor de Pentesilea). Los vasos de mayor popularidad son ahora *pélikai*, *stámnoi*, ánforas, cráteras (especialmente la crátera de columnas, que rodando por el Mediterráneo llegó a ser imitada más tarde por los íberos, cf. *Ars Hispaniae* I, fig. 307). Al lado de la cerámica de figuras rojas adquieren gran desarrollo los vasos de fondo blanco —algunos *kylikes* y numerosos *lékythoi*— en los que hay dibujos a línea pintados sobre un engobe blanco que recubre total o parcialmente la superficie del vaso. Los primeros ejemplares de esta nueva técnica habían hecho ya su aparición a fines del período arcaico, pero es ahora cuando adquieren una categoría tan alta como los de figuras rojas, y en ellos ha de verse, mejor que en estos últimos, la austera gama cromática de la gran pintura.

Entre los ciento treinta pintores que en este período se conocen, cabe distinguir varios grupos con cuatro tendencias claramente definidas: «La escuela del Pintor de Altamura y del Pintor de Nióbides, con sus seguidores, cultivan una pintura “histórica” en un estilo monumental académico. Todos ellos tienen puestos los ojos en la nueva “megalografía”, es decir, en las grandes pinturas murales de Mikón, Polignoto y sus compañeros. Esta escuela nos proporciona un material precioso para la reconstrucción de las obras maestras que se han perdido; pero el estilo con

que traducen las palpitantes creaciones del genio es de ejecución torpe, inanimado y frío. También el grupo del Pintor de Villa Giulia puede llamarse académico; pero, en contraste con el del Pintor de Nióbides, se distingue por sus figuras reposadas, graciosas y por sus composiciones sencillas, bien ajustadas a la forma de los vasos; además posee una finura mayor de lo que salta a los ojos a primera vista y dibuja con líneas puras, escuetas. La belleza de la línea y del diseño se advierte también en un tercer grupo, el de los naturalistas: el Pintor de Penteseilea, el Pintor de Sotades y sus amigos. Pero la de éstos es una nueva belleza: el dibujo no es lindo y esmerado, sino audaz, abocetado y amplio. El Pintor de Pan [...] se relaciona más bien con un cuarto grupo, el de los manieristas, que desde fines del arcaísmo puede seguirse a lo largo de medio siglo» (Beazley, «Der Pan-Maler», 17-18).

El Pintor de Pan recibe su nombre de una cratera acampanada, con dos escenas contrapuestas: el dios Pan corriendo en pos de un pastorcillo, y la muerte de Acteón (figura 118), el cazador tebano a quien Ártemis hizo devorar por sus propios perros. El tema, que ya nos ha salido al paso en una metopa de Selinunte (página 227), no tiene el mismo significado que en el arte moderno, donde aparece a menudo. La leyenda de que Ártemis castigó a Acteón porque la había visto desnuda, aún no tenía ese matiz picante en la época del Pintor de Pan. Lo que entonces se pensaba era que Zeus había condenado a Acteón porque éste preten-



Figura 118. *Ártemis y Acteón, en una cratera del Pintor de Pan. Boston, Museum of Fine Arts.*

día a Semele, elegida de los dioses y futura madre de Diónyos; Ártemis fue simplemente la ejecutora de la sentencia. Interpretada correctamente como un castigo celeste, esta escena, compuesta según los trazos de una dinámica V, aparece en toda su grandeza. Acteón se derrumba por tierra bajo la feroz acometida de sus perros —representados en tamaño diminuto como era usual en escenas de este género—; la bella figura del cazador, que cae con los brazos abiertos, no es la del primer caído ni moribundo que encontramos en el arte griego, pero sí es la primera que trae a la memoria el hermoso símil homérico: «cayó por tierra como cae una encina, un álamo o un altísimo pino». Ártemis se aleja de él preparando la flecha que lo remate. En este buen ejemplo del dibujo del Pintor de Pan se dan la mano el artificioso preciosismo arcaico y la grandeza del arte clásico inicial. El movimiento de las figuras es ágil; los contrastes, agudos; la pincelada, leve, desenvuelta y con tendencia ornamental.

El Pintor de Penteseilea, así llamado por su monumental copa con la muerte de Penteseilea a manos de Aquiles (figura 119), donde, como dice John D. Beazley, «por una vez un pintor es capaz de aprisionar un Agincourt dentro de una O», representa todas las virtudes de la escuela naturalista que anteriormente hemos señalado. Pero el hermoso ejemplar que le da nombre se sale de lo que es habitual en él, pues normalmente su dibujo es menos acabado que aquí y tiene, en cambio, una gran espontaneidad y cierto carácter de boceto. Sus temas favoritos son las



Figura 119. *Aquiles y Penteseilea, en el kylix que da nombre al Pintor de Penteseilea. Mú-nich, Gliptoteca.*

escenas en que un sátiro persigue a una ménade o un efebo muestra orgulloso su caballo. En el *kylix* de Penteseilea, el pintor, deseoso de algunas mejoras técnicas, introduce colores suplementarios: rojo, amarillo, castaño y oro. El Pintor de Pistoxenos, que sigue la misma corriente que el anterior, llega a alcanzar su misma altura con una copa de fondo blanco en la que se ve a Afrodita montada en un ganso, uno de los más deliciosos cuadros idílicos de la cerámica griega. Buen decorador de copas de fondo blanco lo fue también el Pintor de Sotades, amigo de los temas y de las formas desusadas; en el interior de una de sus copas, una muchacha, de puntillas, se estira para alcanzar la fruta de un manzano.

Entre los imitadores de la *megalographia*, el Pintor de Nióbides ocupa un lugar central. La obra que le da nombre es una cratera en forma de cáliz, donde está representada por un lado la matanza de los hijos de Niobe, y por otro la asamblea de los Argonautas (figura 120, lámina XI). Los caracteres de la gran pintura contemporánea que éste y otros artistas del mismo grupo aspiran a reproducir en sus vasos ya los hemos señalado anteriormente.



Figura 120. Los Argonautas, de una cratera del Pintor de Nióbides. París, Museo del Louvre.

Como principal figura de los pintores académicos menos ambiciosos, y por lo mismo más gratos que los miembros del grupo anterior, merece ser destacado el Pintor de Villa Giulia. Sus composiciones, de las que es buen ejemplo el vaso de las bailarinas en el Museo que le ha dado su nombre, muestran una marcada tendencia hacia los temas plácidos, hacia las escenas en que reina la armonía. Para facilitar su trabajo repite mucho, en las noventa y tantas pinturas que se le atribuyen, ciertos temas y actitudes, como el de la mujer que se aleja presurosa, el viejo con barbas que sostiene un cetro, el de la doncella que lleva en sus manos un jarro y una *phiale*, etc.

Con esta generación de pintores termina la Edad de Oro de la cerámica griega. Desde mediados del siglo V a. C. la pintura mural y la escultura siguen unas

rutas tan elevadas, que a la cerámica le faltan fuerzas para remontarse a tanta altura. La misma actitud del Pintor de Nióbides y de los artistas de su grupo, afánándose por imitar lo que en otro campo se cultiva, constituye un síntoma de flaqueza. A esto vino a sumarse el hallazgo de la perspectiva, que, primero en los decorados del teatro y más tarde en la pintura mural, había de dar tan vasto rendimiento, pero que produce en los vasos, cuando el pintor comete la torpeza de emplearla a fondo, unos efectos ilusionistas que desvirtúan su naturaleza, puesto que para el griego la pared de la vasija es ante todo una superficie impermeable, incluso para la tercera dimensión. Y si bien es cierto que después de mediados del siglo V a. C., e incluso en el siguiente, se continúa pintando cerámica y en ella se encuentran piezas excelentes, no lo es menos que de aquí en adelante ningún artista de elevada categoría se consagra a su decoración, teniendo a mano, como todos tenían, las artes que por entonces daban los más hermosos frutos del espíritu griego. Tal vez ningún fenómeno pueda ofrecer una muestra tan clara del nivel a que se elevaron la escultura y la pintura clásicas, como el hecho de que la maravillosa cerámica ática, tan mimada hasta entonces por grandes artistas, se viera postergada y condenada a descender a un nivel poco más digno que el de cualquier otra de las artes menores.

VIII

El arte clásico en la segunda mitad del siglo v a. C.

Fidias

La vida de este escultor, que dio al arte clásico su forma perfecta y los más delicados matices de su expresión, sólo se conoce a grandes rasgos. El mismo, en la inscripción grabada en el pedestal de Zeus de Olimpia, dice que era ateniense, hijo de Charmides;¹ por otros conductos sabemos que aprendió su arte en el taller de Hegias o en el de Hageladas (página 224) y que empezó a trabajar poco después de la expulsión de los persas, hacia el 470 a. C. Más adelante, cuando Atenas al frente de la Liga Délica atravesaba la fase más brillante de su historia, Fidias colaboró con Pericles en la febril actividad constructiva que hizo de ella la primera ciudad monumental de la Hélade. La madurez que el genio de Fidias alcanza en estos años y, sobre todo, el profundo contenido y la sublime altura de sus obras, hacen pensar que sobre el genio fidíaco influyeron de modo decisivo los intelectuales que rodeaban a Pericles: el filósofo Anaxágoras, el músico Damón de Oia y otros miembros de aquel círculo de selectos personajes que Aspasia supo reunir alrededor de sí misma y de su marido. Además de la dirección de todas las obras de la Acrópolis, que Fidias desempeña oficialmente como inspector general (*episkopos panton*), el mismo artista levanta la estatua gigantesca de Atenea Parthénos, que fue terminada y dedicada en el 438 a. C. En este mismo año ocurre algo que ensombrece la vida de Fidias: su persona, tan unida a Pericles, sufre las consecuencias de la dura crítica a que ya por entonces los atenienses someten la política de su estratega, y Fidias es denunciado ante la Asamblea como responsable del robo de algunos materiales destinados a la estatua crisoelefantina. Después del proceso, el artista tiene que abandonar la ciudad. Un poco más tarde lo encontramos en Olimpia, trabajando en la gran estatua de Zeus, que había de ser su obra maestra, y a partir de entonces las noticias que de él tenemos se tornan vagas y confusas. Su muerte debió de acaecer hacia el 430 a. C.

Entre las muchas estatuas de marfil y oro, y mármol y bronce que se le atribuyen conocemos, con mayor o menor detalle, las tres Ateneas (Prómachos, Lemnia y Parthénos), el Apolo Parnopios, el Zeus de Olimpia, la Amazona de Éfeso y la Afrodita Urania.

La estatua colosal de Atenea Prómachos, un bronce que se encontraba en la Acrópolis de Atenas, es la obra más antigua de Fidias que aparece registrada en documentos dignos de consideración. Dicen las fuentes que esta escultura fue levantada «después de las guerras persas» (escolio de Aristófanes) o «como monumento conmemorativo de la guerra contra los bárbaros» (Demóstenes); la imprecisión de estos términos se corrige viendo el estilo de la Prómachos reproducida

¹ Paus., V. 10, 2: Φεδίας Χαρμίδου υἱὸς Ἀθηναῖός μ' ἐποίησε.

en monedas romanas, que parece característico de hacia el año 460 a. C. La estatua original era un coloso de cincuenta pies (unos quince metros), que incluso a grandes distancias podía distinguirse entre los monumentos de la Acrópolis; en la literatura se recuerda que cuando los barcos con rumbo a Atenas llegaban a la altura del cabo Sounion, los navegantes reconocían el casco y la punta de la lanza de la Prómachos. En las monedas sólo se advierte que esta Atenea llevaba un peplo de estilo severo y un casco corintio, escudo y lanza. Los otros rasgos los ignoramos, pero parece justo suponer que el ideal representado en esta escultura es el que da un nuevo carácter a las deliciosas figuras de Atenea que a mediados del siglo V a. C. hacen su aparición en el arte ático. Diríase que entonces el espíritu de la diosa, espíritu entendido como *nous*, el vocablo predilecto de Anaxágoras, adquiere forma plástica por obra de Fidias. Entre los posibles trasuntos de su gran estatua ha llegado a nosotros un relieve magistral en el que la Atenea Prómachos se ha convertido en «ídolo viviente».² En este hermoso ejemplar hallado en la Acrópolis aparece una «Atenea pensativa», inclinada sobre su lanza y contemplando una piedra hincada en el suelo (figura 121). El hecho de que en época romana fuese copiado en la decoración de la «Casa de Livia», revela ya que los antiguos lo tenían en gran estima. La única razón que impide atribuirlo al propio Fidias es la extraña circunstancia de que una pieza de gabinete tan maravillosa como ésta, y además obra de Fidias, hubiera podido escapar durante tantos siglos a los poderosos coleccionistas romanos.

Otra escultura de Fidias, un poco anterior al año 450 a. C., era el Apolo Parnopios, cuyo original estaba también en la Acrópolis y del que tenemos una copia probable en el Apolo de Kassel (figura 122). Esta estatua, que parece inspirada en los primeros versos de la *Iliada*, es la más impresionante figura de un dios antiguo que hoy cabe contemplar. El dios, desnudo, sostiene el arco en su mano derecha y la rama de un árbol en la izquierda. Los rasgos más pronunciados de su cabeza —los labios gruesos, la barbilla enérgica y el peinado artificioso— distan todavía mucho de la forma clásica; pero la obra en conjunto posee la monumental grandeza que distingue a las creaciones de Fidias. Su porte majestuoso y su extraordinaria fuerza plástica dependen en alto grado de la postura de los pies, que, por hallarse casi juntos, forman una base demasiado estrecha para el enorme torso de la estatua. Aparte de esto, el Apolo de Kassel se distingue por su carácter personalísimo de todos los demás Apolos que le preceden, y se acerca bastante, incluso en los rasgos de su cabeza, al majestuoso perfil del Zeus de Olimpia que vemos en las monedas.

Este mismo sello, de una original personalidad, lo lleva impreso la Atenea sin casco que los colonos atenienses de la isla de Lemnos dedicaron hacia 450 a. C. en la Acrópolis de su ciudad materna (figuras 123 y 124). La copia de esta Atenea de Fidias, llamada Lemnia en recuerdo de sus dedicantes, fue reconocida por

² El término «ídolo viviente» —*lebendes Gottbild*— se refiere al curioso fenómeno que se produce a menudo en el arte griego cuando una célebre estatua de un dios es utilizada por los artistas para componer escenas en las que actúa como personaje vivo.



Figura 121. «Atenea pensativa». Atenas, Museo de la Acrópolis.



Figura 122. *Apolo de Kassel*. Kassel, Museumslandschaft Hessen.

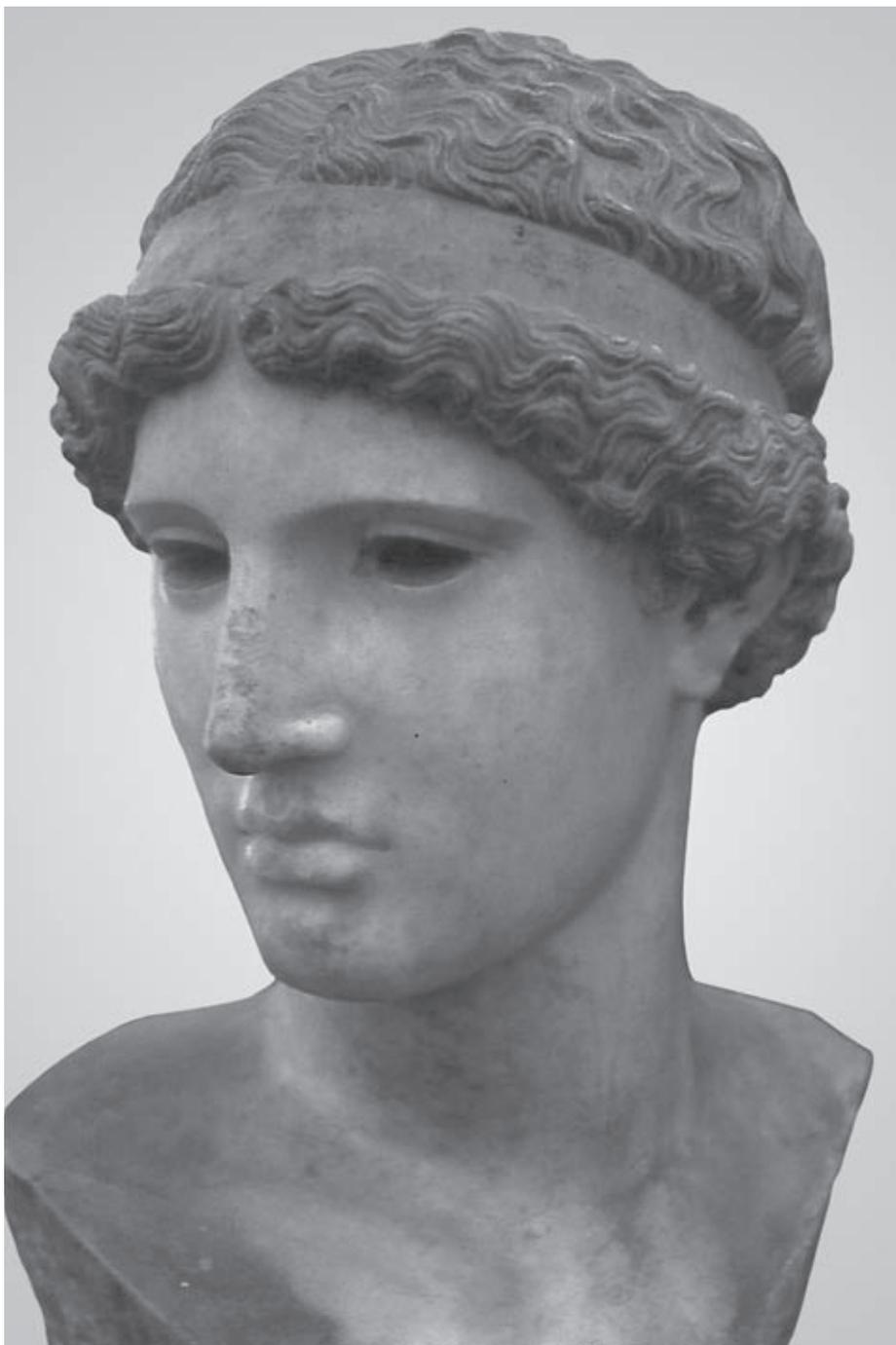


Figura 123. *Cabeza de la Atenea Lemnia de Fidias. Bolonia, Museo Cívico.*



Figura 124. *Atenea Lemnia. Reconstrucción en yeso.*

Furtwängler en un torso del Museo de Dresde y en una cabeza del Museo Cívico de Bolonia, cuya hermosura sobrepasa a la de todas las estatuas femeninas que hasta ahora hemos podido contemplar en el curso del arte griego. La diosa estaba figurada aquí no como salvaguarda de la ciudad, sino como dispensadora de la paz, y en prueba de su intención pacífica llevaba la cabeza descubierta, el casco en una mano y la égida terciada sobre el pecho. En la cabeza de esta escultura, que los antiguos llamaban también «La Belleza», aparecen en todo su esplendor los rasgos característicos de la faz clásica: la frente moderadamente alta, la barbilla pequeña, los labios menudos y carnosos, las mejillas lisas (éste es un rasgo más propio de Fidias y de la escuela ática que de Policeto y la escuela argiva) y el perfil en una línea casi perpendicular al plano horizontal que corta la cabeza. En la composición del peinado, Fidias introduce, como Miguel Ángel, una *taenia*, una cinta lisa y ancha que sujeta el pelo, eleva la frente y acentúa la plasticidad del cabello. Este gracioso complemento del tocado se encontrará a menudo, de ahora en adelante, en el arte clásico.

Cuando poco después del año 450 a. C. se inician en Atenas las obras del Partenón, Fidias recibe el encargo de dirigir todos los trabajos que se realizaban en aquel edificio y de levantar la gran estatua crisoelefantina de Atenea Parthénos, a la que el templo estaba destinado. Fidias comenzó a trabajar en esta escultura hacia 447 y la terminó en el 438 a. C., fecha de la dedicación, que es el único hito cronológico absolutamente firme en la vida y en la obra del artista. Naturalmente, tampoco de este coloso de doce metros de altura se hicieron copias en la Edad Antigua, pero sí reproducciones pequeñas que, con ayuda de las monedas, gemas y descripciones literarias, permiten estudiar los principales rasgos del original perdido. Además del peplo ático, abierto por el costado derecho, la Parthénos llevaba sus armas tradicionales: el escudo, adornado por fuera con una Amazonomaquia en relieve (copiada en el Escudo Strangford, Museo Británico; lámina XII) y por dentro con una Gigantomaquia pintada; la lanza; la égida, orlada de serpientes, con la cabeza de Medusa en el centro del pecho, y un casco ático de triple cimera, profusamente decorado. En lo alto del casco, una esfinge y dos caballos alados sostenían los tres penachos; prótomos de pegasos (la porción delantera de estos caballos fabulosos) adornaban la visera, y en el interior de las carrilleras, alzadas sobre las sienes, se veían grifos en relieve. Con este yelmo de suntuosa ornamentación contrastan los paños del vestido, que aparecen ordenados con tanta sencillez como los de la Atenea Lemnia. Su actitud compagina la naturalidad con el rigor solemne; el cuerpo gravita sobre la pierna derecha, un poco más adelantada que la izquierda, y sobre ella cae la falda del peplo en pesados pliegues verticales; la pierna izquierda, libre, se dobla ligeramente, e insinúa su forma a través del paño, produciendo un pliegue recto en la rodilla y dos curvos desde la rodilla al pie. Bajo el borde del peplo asoman los pies, calzados con sandalias de suela muy alta, que, al decir de las fuentes, iba orlada de relieves con el tema de la Centauromaquia. En el lado izquierdo de la estatua, al amparo de la concavidad del escudo, había una serpiente enroscada sobre sí misma, encarnando al genio de la Acrópolis; en este mismo lado, la lanza de la diosa, inclinada sobre su hombro,

ponía en la composición del conjunto un largo trazo oblicuo. Su mano derecha sostenía una Nike (Victoria) del tamaño de un hombre. En fin, sobre el pedestal de la estatua corría un relieve de veintiuna figuras, representando el nacimiento de Pandora.

Las diversas copias de la Parthénos que actualmente se conocen difieren mucho unas de otras, porque los copistas pretendieron satisfacer en ellas el gusto de sus clientes por determinados aspectos del arte griego. Consecuencia de ello es que tengamos actualmente copias que imitan el primer estilo clásico, es decir, estatuas que parecen anteriores al año 450 a. C. (por ejemplo, la Atenea del Varvakeion, en Atenas, cuyo único mérito es la perfecta conservación de muchos detalles de la estatua original), otras de la plenitud del clásico (Atenea Lenormant, también en Atenas), y, finalmente, otras del período helenístico (Atenea de Pérgamo, en Berlín). Aparentemente la copia que mejor refleja el ritmo de la estatua de Fidias es la Atenea Lenormant, donde se aprecia cómo la ligera curva que forma el cuerpo se equilibra con otra curva que forman en sentido contrario el brazo izquierdo y el escudo apoyado en el suelo. Los rasgos de la cabeza, en cambio, los conserva mejor que ninguna, la estatuilla del Museo del Prado (figura 125), con su fino semblante y su cabellera de exquisita plasticidad, tan semejante en todo a la cabeza de la Atenea Lemnia y a la de la Atenea Medici del Museo Británico (lámina XIII), que es una de las mejores cabezas fidíacas que han llegado a nosotros. Los tres ejemplares —Prado, Lemnia y Medici— son cumbres del arte clásico por la grandeza y la hermosura de su forma plástica y de su expresión espiritual; ejemplares que se apartan tanto de los tipos habituales, que sólo puede explicarse como frutos de la fantasía del gran maestro de lo clásico. Otro rasgo significativo de la copia conservada en el Prado es el estar toda ella inclinada hacia delante, como si Fidias hubiera contado con los efectos de la perspectiva. A este propósito es digno de notarse que la parte alta de la cabeza de la Lemnia resulta demasiado abultada cuando la estatua no se encuentra en un alto pedestal; asimismo, las esculturas de los frontones del Partenón están ligeramente inclinadas hacia afuera, con el evidente objeto de mejorar la impresión que producirían a la altura para que estaban calculadas. Al aprovechar así algunos de los conocimientos que sobre la perspectiva acababa de adquirir y exponer Agatarco de Samos, Fidias se revela una vez más como genial portavoz de las inquietudes de los mejores espíritus de su tiempo.

El Zeus de Olimpia fue la obra más perfecta que, a juicio de los antiguos, salió de manos de Fidias. Su fecha no está fijada con seguridad, pero la mayoría, de los autores se inclinan hoy a creerlo posterior a la Parthénos. Como ésta, el Zeus era un *xóanon* crisoelefantino, de doce metros de altura, que sentado en su trono llegaba hasta el techo del santuario de Olimpia. La estatua representaba al padre de los dioses y de los hombres envuelto en manto de oro, con la Nike en su mano derecha y en la izquierda el cetro rematado por el águila. Ninguna estatua de un dios mereció tan fervientes elogios y tantas muestras de admiración por parte de los escritores y retóricos griegos y romanos. Quintiliano recoge uno de los juicios más agudos que sobre la obra de Fidias se habían formulado: «Su belleza añadió algo a la religión tradicional, ¡tanto es lo que la majestad de la obra conviene al



Figura 125. Atenea Parthénos. Madrid, Museo del Prado.

dios representado en ella!».³ En la *Geografía* de Estrabón⁴ se conserva un estupendo recuerdo personal de Fidias, algo que hace llegar a nosotros su voz clara; dicese que cuando su hermano Panainos le exhortó a que dijese cuál había sido el modelo de la estatua, Fidias respondió que estos versos de Homero: «Después de decir esto, el hijo de Kronos hizo una señal con sus cejas oscuras; los cabellos del inmortal magnate ondearon sobre su frente, y el gran Olimpo experimentó una sacudida».⁵

³ Quint., *Inst. Orat.*, XII, 10, 9: *cuius pulchritudo adiecisse aliquid receptae religioni videtur; adeo maiestas operis deum aequavit*. El *videtur* que introduce la cláusula indirecta revela que Quintiliano tomó la idea de otro autor que no cita, seguramente un crítico helenístico.

⁴ Strab., VIII, 353.

⁵ Hom., *Il.*, I, 528:

Ἦ, καὶ κυανέηοιν ἐπὸ φρούσι Κρονίων
ἀμβρόσια δ᾽ ἄρα χαῖται ἐπερώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον

Fuera de los rasgos generales que dejan ver las gemas y las monedas romanas de la Elida, es imposible señalar una figura de Zeus que refleje, por lo menos con tanta fidelidad como las copias reducidas de la Parthénos, los caracteres del coloso fidíaco. Su noble cabeza, de cabellos rizados y barba de espesos bucles, fue imitada durante toda la Antigüedad, dando origen a un tipo que se vierte en el Zeus de Mylasa (figura 214), en el de Cirene, en el de Otricoli (figura 199), en el del Museo del Prado, etc., cada uno de los cuales imprime en los rasgos del famoso prototipo el carácter nuevo de otros tiempos. El perfil que se recorta en las monedas parece indicar que la cabeza del Zeus de Fidias repetía los rasgos del Apolo de Kassel (figura 122) llevándolos a la madurez clásica.

La estatua de Afrodita Urania encontrábase en la ciudad baja de Atenas. La diosa estaba figurada aquí con un pie encima de una tortuga; este pormenor ha permitido reconocer una versión tardía del original de Fidias en un hermoso torso de Afrodita, del Museo de Berlín, en el que la diosa aparece con una túnica fina, adherida al cuerpo como una tela mojada, y un manto que se cruza sobre los muslos y disimula sus formas, supeditando su efecto al de la jugosa plasticidad del pecho y del vientre. Es curioso ver cómo los escultores de la escuela de Fidias, y en general todos los que trabajan después de él, prescinden de este manto cruzado, de suerte que en sus estatuas de la diosa las piernas tienen la misma entidad, el mismo valor que el torso. De igual manera, en cambio, está compuesta la indumentaria de Afrodita en el frontón oriental del Partenón (figura 139). En el juego de los pliegues que envuelven estos cuerpos en una apretada malla de curvas, ángulos y líneas zigzagantes, Fidias llevó a la cumbre de sus posibilidades aquella tradición jónica que a través del trono Ludovisi y de algunos otros relieves del primer período clásico nos obliga a remontarnos hasta las graciosas *korai* arcaicas, que seguramente el mismo Fidias recordaba aún en la Acrópolis de Atenas. Probablemente la Afrodita Urania es una de sus últimas obras, cerca ya, en todo caso, del año 430 a. C. Como cabeza del torso de Berlín puede suponerse un fragmento conservado en Francfort que, a pesar de algunos retoques modernos, conserva su carácter del siglo V a. C.

Para completar esta breve exposición de las creaciones artísticas de Fidias conviene considerar también alguno de los relieves que adornaban las estatuas de la Parthénos y del Zeus. El conjunto de estas obras, que conocemos por copias, parece darnos una visión más directa de lo que era el arte del maestro que los mismos relieves del Partenón, los cuales, según todos los testimonios, estuvieron en parte sometidos a la iniciativa de otros escultores y ningún autor antiguo los atribuye a Fidias (Pausanias, que todo lo apunta minuciosamente, ni siquiera menciona el friso de las Panateneas cuando habla de los monumentos de la Acrópolis).

El escudo de la Parthénos medía cuatro metros de alto y presentaba por fuera un relieve con la Amazonomaquia. Los temas de la lucha entre griegos y amazonas no proceden aquí de una tradición evolucionada, que los produce casi como frutos naturales, sino que son todos ellos motivos desusados. En una de las copias más completas que de este escudo se conservan —el Escudo Strangford— vemos a grupos de combatientes en actitudes de una agitación superior a cuanto tiene cabida en los repertorios normales de arte clásico. Una de las amazonas salta a un

precipicio arrastrando consigo al griego que la persigue; en otros grupos, perfectamente concertados, hay amazonas y guerreros vistos de frente, de espalda, de lado, en las actitudes más diversas. No hace mucho se encontraron en el Pireo unos relieves que reproducen con gran detalle estos grupos que ya se conocían por el Escudo Strangford (v. gr.: el de la amazona que arrastra a su perseguidor en su caída). Las cualidades de estas composiciones son las mismas que las de un relieve de la Villa Albani (figura 126) que seguramente también es copia de un pormenor del escudo de la Parthénos. Este relieve representa a un guerrero que, herido en la nuca por una saeta, cae sobre su rodilla derecha mientras el dolor dobla su cuerpo como la vara de un arco. Según indican los pliegues de la clámide pendiente de su hombro, el brazo que sostiene el escudo va descendiendo muy despacio; la misión plástica del escudo es la de equilibrar el volumen del cuerpo, merced a lo cual toda la figura, en vez de caer hacia la izquierda, queda fija alrededor de un punto: la herida, sobre la que convergen la clámide, el borde del escudo y el brazo doblado. Otras muchas figuras y grupos del escudo de la Parthénos, así como el friso de Nióbides del trono del Zeus (en Leningrado), poseen esa misma fuerza plástica centrada que debe considerarse como una de las más acusadas características de las composiciones de Fidias.



Figura 126. *Guerrero herido*. Art Institute of Chicago.

El relieve que adornaba la suela de las sandalias de la Parthénos se cree copiado en un fragmento del Laterano en que un lapita acomete a un centauro mientras éste se dispone a arrojar sobre él una enorme piedra. La misma composición, unida a otros grupos similares, se repite en un fino vaso marmóreo del Museo del Prado, que Ernst Langlotz hace remontar también al mismo prototipo.

En conjunto todas estas composiciones de Fidias se caracterizan por la perfecta consonancia de las figuras, aisladas o agrupadas; por lo cerrado de las formas, que tienden a gravitar hacia un centro común. Cuando la obra del maestro se compara con la de sus discípulos, se advierte que éstos —Agorákritos, Alkamenes, etc.— incorporan a ese mismo espíritu, como novedad propia y trascendental, los gérmenes de un nuevo lenguaje de formas, en el que la concertada unidad de la figura y del grupo clásico evoluciona resueltamente hacia la disonancia barroca.

Sin perjuicio de insistir sobre alguno de estos puntos cuando tratemos de la escultura decorativa del Partenón, vamos a reunir ahora los conceptos que Langlotz cree descubrir en el arte clásico más puro, el que lleva la impronta de la personalidad de Fidias. El escultor ve la figura como un cuerpo que adquiere su forma en virtud de su función; el equilibrio, la actitud general, el estilo con que la cabeza se mantiene erguida, o se inclina o gira, son motivos de mayor interés e importancia que las formas individuales.

Donde la máxima libertad está armonizada con el más íntimo enlace físico y espiritual, allí puede afirmarse que está la mano de Fidias. Lo que Quintiliano dice del Zeus, tomándolo de una fuente griega: «[...] añadió algo a la religión tradicional», sólo se ha dicho, y en otro sentido, de Sófocles, el gran poeta trágico. Otros autores proclaman a Fidias «escultor de dioses», artífice que consiguió apresar en cada una de sus estatuas la esencia de la divinidad como su época la sentía. Fidias individualizó a los dioses sin necesidad de hacerlos humanos.

Lo que incluso en el análisis de las copias resplandece como característico del maestro, es lo mismo que algunos pensadores griegos —v. gr.: Plutarco— dijeron de sus obras. En éstas se daban la mano lo bello y lo grandioso (*kállos kai mége-thos*), reunión de cualidades que constituye el rasgo primordial y la más clara definición de lo clásico.

El Partenón

Este célebre templo que ha sido siempre el más bello y monumental de los edificios de Atenas, comenzó a construirse en el año 447 a. C., según proyectos de los arquitectos Ictino y Calícrates, y con el consejo de Fidias, que llevaba la dirección de todas las obras que se realizaban en la Acrópolis. El mármol fue el único material que se empleó en esta construcción, inclusive en las tejas. A pesar de los daños que el edificio ha sufrido en el curso de su accidentada historia, ha llegado a nosotros en un estado de conservación que puede calificarse de excepcional.⁶

⁶ «El Partenón permaneció casi intacto durante más de dos mil cien años, salvo la pérdida de su primitivo tejado, la transformación de sus columnatas interiores, la construcción de un ábside en el pronaos y la apertura de tres puertas en la pared que dividía la cella. Todo esto se hizo para transformarlo en iglesia bizantina. Entre 1208 y 1458, fue utilizado como iglesia mayor por los duques “francos” y se le añadió un campanario de mármol en el opistodomos, al lado de la entrada occidental. Desde 1458, se convirtió en mezquita de los turcos, que prolongaron el campanario hasta convertirlo en un minarete. En estas condiciones se encontraba el antiguo templo cuando una bomba de una batería veneciana, el 26 de septiembre de 1687, hizo estallar un almacén de pólvora que

El Partenón (figuras 127 a 129) es un templo dórico octástilo (ocho por diecisiete columnas), de 69,50 metros de longitud y 31 de anchura; su cella está dividida en dos partes desiguales por un muro transversal que convierte el recinto en un doble templo con seis columnas delante de cada una de sus puertas. En la mayor de las dos estancias hallábase la estatua crisoelefantina de la Parthénos de Fidias, flanqueada y respaldada por una columnata dórica, sobre cuyos capiteles corría un arquitrabe y sobre éste descansaba otra columnata, dórica también, que sostenía las vigas de la techumbre. De este techo, que fue probablemente de madera, no ha quedado resto alguno, pero su existencia se infiere de las mencionadas columnatas y de la conveniencia de ocultar la armazón del tejado a dos aguas. El recinto del tesoro, bastante más pequeño que el anterior e incomunicado con éste, tenía el techo apoyado en cuatro columnas, probablemente jónicas. Las columnas del pórtico exterior poseen una altura un poco menor que los cinco diámetros y medio. En el equino de sus capiteles, que tienen un perfil tenso y al mismo tiempo siguen una curva hiperbólica continua, la forma dórica alcanza la cumbre de su perfección. En las esquinas del edificio estos capiteles adquieren proporciones mayores, ajustándose a las de las columnas, que también aquí poseen mayor espesor. El problema del friso de triglifos y metopas está resuelto de manera distinta que en los demás templos: en vez de ensanchar las metopas vecinas a los triglifos de los ángulos, los arquitectos establecieron una disminución gradual entre las metopas del centro de las fachadas, que son las más anchas, y las más próximas a las esquinas; como consecuencia de ello, ningún triglifo coincide con el eje de las columnas. Pero todas estas irregularidades son tan pequeñas, que pasan inadvertidas cuando los elementos del friso no se miden.

La arquitectura del Partenón obedece probablemente a un canon geométrico más bien que a uno aritmético. La impresión de elasticidad que producen sus líneas es el resultado de la curvatura de los elementos teóricamente rectilíneos. Estas desviaciones de la línea recta son las mismas que Vitruvio recomienda, haciéndose portavoz de autoridades griegas del siglo IV a. C.

En virtud de lo dicho, el estilobato dobla ligeramente sus aristas, dejando los ángulos extremos a un nivel más bajo que el del centro; todas las columnas presentan la disminución y el éntasis; las columnas de las esquinas son más volumi-

los turcos habían colocado provisionalmente en su mezquita, ocasionando la destrucción de catorce de las cuarenta y seis columnas del peristilo y de casi todo el interior del edificio, excepción hecha del opistodomo. Otra destrucción considerable fue producida en el entablamento de la fachada meridional por Lord Elgin al despojar al templo de una parte de sus esculturas (1801-1803), a la que siguieron nuevos daños durante los sitios de 1822-1823 y 1826-1827. En 1835-1844 se eliminaron los postizos modernos (con excepción del minarete) y partes de la columnata y de las paredes fueron restauradas con escaso acierto. Después del terremoto de 1894 se hicieron algunas restauraciones con sólido criterio, científico, y finalmente entre 1921 y 1929, toda la parte septentrional fue reconstruida reuniendo sus fragmentos dispersos» (William B. Dinsmoor). Las esculturas arrancadas por Lord Elgin son las que hoy guarda el Museo Británico. Por fortuna, el francés Jacques Carrey había hecho en el siglo XVII unos dibujos de los frontones y metopas que hoy ofrecen una ayuda inestimable para estudiar la decoración escultórica del templo.

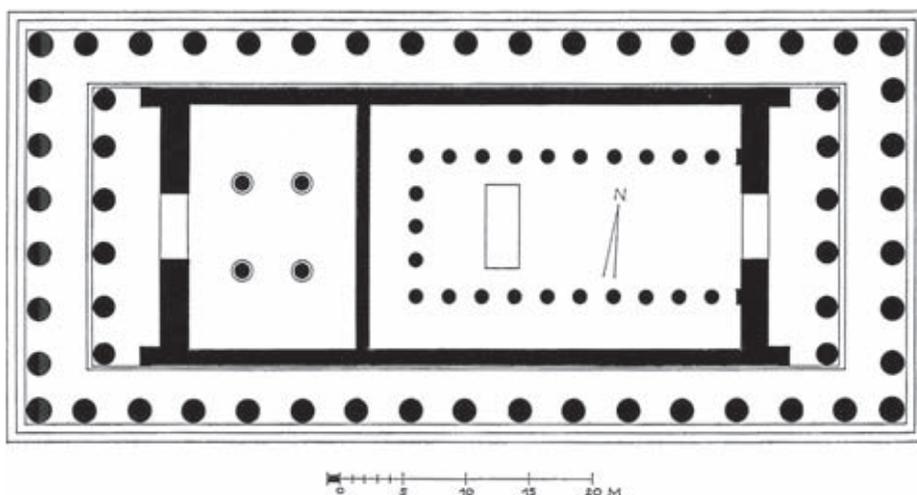


Figura 127. *Planta del Partenón.*

nosas que las intermedias; las columnas de todo el peristilo se inclinan imperceptiblemente hacia los muros de la celda y todas las superficies verticales sufren también una ligera caída hacia el interior, mientras el entablamento hace lo mismo en sentido contrario. Todas estas desviaciones aspiraban seguramente a corregir ilusiones ópticas que harían de un estilobato recto un miembro pasivo y no activo; las columnas de las esquinas parecerían más delgadas que sus compañeras, y el entablamento un cuerpo inclinado hacia atrás. Aparte del interés de Fidias por los problemas de la perspectiva, se sabe que Ictino escribió un libro sobre el Partenón en el que probablemente estudiaba todas estas difíciles cuestiones.

La decoración escultórica del templo comprende: *a)* el friso que ciñe los muros de la celda (un rasgo jónico en un edificio dórico); *b)* las metopas; *c)* los frontones. Las fuentes antiguas no dicen quiénes fueron los ayudantes de Fidias en el adorno del templo, pero es preciso contar con un número bastante crecido de colaboradores, entre otras razones, por dos de mucho peso: la enorme magnitud de la obra y sus evidentes diferencias de estilo.

En cada una de las fachadas menores había catorce metopas, y treinta y dos en cada uno de los flancos, lo que da una suma global de noventa y dos, todas ellas con altorrelieves. Sus temas eran luchas míticas, repartidas por los cuatro lados en el orden siguiente: 1) Gigantomauia, en la fachada oriental; 2) Amazonomauia, en la occidental; 3) Iliupersis, o guerra de Troya, en el lado norte, y 4) Centauromauia, en el meridional.⁷ La inspiración de Fidias se percibe en los tipos humanos, en el tratamiento de los vestidos, en los cuerpos de los caballos, etc.; sin

⁷ Este último grupo es el mejor conservado: las composiciones de las otras metopas sólo pueden estudiarse muy bien con ayuda de los dibujos de Jacques Carrey. Véase nota en las páginas 271-272.



Figura 128. *El Partenón, desde el este.*



Figura 129. *El Partenón, fachada oeste.*

embargo, puede afirmarse que a su lado trabajaron sus propios discípulos y, con mayor independencia, algunos maestros de otras escuelas, cuyos estilos recuerdan a los de Kritios, Mirón, Pythagoras y otros escultores del primer período clásico. En la metopa número 31, por ejemplo, el artista no acierta a sugerir cuál va a ser el resultado de la lucha entre el lapita y el centauro. Esta metopa es la obra probable de un escultor viejo que ya había trabajado en el templo de Zeus en Olimpia; los rasgos de las figuras, el tan poco dramático *parallelismus membrorum* y la parataxis —o falta de enlace— de los luchadores, son signos que revelan el momento plástico, ya superado en aquella sazón, de las figuras aisladas. Como ejemplo de torpeza y de falta de aliento creador destaca la metopa 30; si Fidias dio aquí al escultor alguna indicación, su consejo hubo de reducirse a una frase breve como ésta: «Lapita atacado por un centauro, en posición arrodillada». Al lado de estas obras mediocres resaltan algunas piezas de extraordinario valor. Como tránsito de lo antiguo a lo moderno puede servirnos la metopa número 32, que es una de las mejores dentro de su estilo (figura 130). También aquí el resultado del encuentro es incierto: el centauro se abalanza sobre su enemigo y asíéndolo de la nuca se dispone a golpear su cabeza con el arma que lleva en su mano derecha; pero el lapita no se deja amedrantar por este gesto y también él contraataca con su espada; en suma, quedará vencedor el que antes golpee. En este caso el escultor no sólo emplea con éxito las formas tradicionales, sino que parece haber querido recordar dos célebres estatuas que ya conocemos: en el lapita, el Harmodios de Kritios; en el centauro, el Poseidón de Artemision. Entre las metopas en que res-



Figura 130. Metopa núm. 32 del lado sur del Partenón. Londres, Museo Británico.

plandece el espíritu clásico sobresalen la número 1 y la número 2 (figura 131). Aquélla, todavía *in situ*, se distingue de las restantes por la extraordinaria personalidad de la cabeza del centauro. Conviene hacer notar que en las metopas del Partenón está encerrada toda una caracterología de cabezas de centauro:⁸ unas delatan su ferocidad de bestias salvajes; otras poseen cierta nobleza, dentro de lo animal; algunas parecen totalmente humanas; las hay también de hombres refinados e incluso de filósofos. Pero ésta de la metopa 1 representa a un personaje concreto, un hombre viejo con energía de titán, que podría ser Fidias, si, como en verdad acontece, la perfección de la obra la hace digna de él y esto se añade que entre las acusaciones hechas en el proceso del artista figuraba la de haberse retratado a sí mismo en el templo de Atenea. En todo caso, hay actualmente investigadores de gran prestigio que mantienen la hipótesis de que aquí tenemos un retrato de Fidias. Por consecuencia, cabe pensar también que esta metopa fue labrada por el maestro con el objeto de mostrar a sus colaboradores cómo debían concebir y plasmar una metopa clásica. No le va a la zaga en calidades la metopa número 2 (figura 131); la magnífica ejecución plástica se une aquí a un poderoso efecto dramático: el lapita oprime contra el suelo el cuerpo de su adversario mientras le corta la respiración con el brazo izquierdo y alza la diestra armada para descargar el golpe mortal; los cuerpos y los movimientos de los luchadores se enlazan íntimamente, el campo de la metopa se llena con uniformidad y la clámide del lapita subraya la composición triangular de la escena. El autor de esta metopa pertenecía, sin duda, a la generación de artistas áticos que se formaron al lado de Fidias, probables autores también de las metopas 7, 8, 9 y 11, que supieron llenar esos campos cuadrados con figuras que siempre han cautivado al espectador por su fuerza interna y por la lógica y la naturalidad de sus composiciones.

Junto a los discípulos que tienen suficiente talento para imitar al maestro con asombrosa fidelidad y con perfecto dominio de su técnica —en una relación equivalente a la de Mazo con Velázquez— hay otros que poseen un genio demasiado vivo para no reaccionar ante sus enseñanzas con personalidad propia y original. Sin afirmar que los nombres de estos últimos sean Alkamenes, Agorákritos, Kolotes, parece lógica la hipótesis de que estos jóvenes, que más adelante habían de producir una obra considerable en la que se agita cierto barroquismo, fueran los autores de algunas metopas que anuncian el estilo postclásico del último cuarto del siglo V a. C. La metopa número 28 (figura 132) es una excelente prueba de que ya en el Partenón se encuentran las primeras muestras de un estilo más avanzado que el clásico. La lucha que se desarrolla en esta metopa está ya resuelta a favor del centauro, el cual brinca de júbilo agitando en el aire sus brazos —cubierto uno de ellos por una piel de pantera— y su cola de caballo; el cuerpo del lapita, que yace inerte a sus pies, recuerda por su torsión y su tipo al Itys del grupo de Alkamenes (figura 147).

⁸ Están bien estudiadas e ilustradas en G. Rodenwaldt: *Köpfe von den Südmetopen des Parthenon. Abh. D. Ak.*, Berlín, 1948.



Figura 131. *Metopa* núm. 2 del lado sur del Partenón. Londres, Museo Británico.

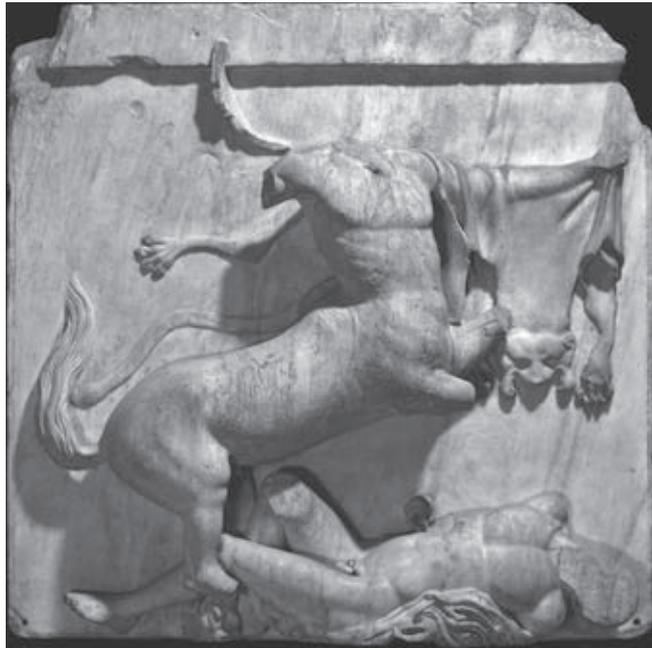


Figura 132. *Metopa* núm. 28 del lado sur del Partenón. Londres, Museo Británico.

En resumen, la concepción y el estilo de Fidias se manifiestan en las metopas 1, 2, 7, 8, 9 y 11, que cumplen rigurosamente la ley de ajustar las figuras al cuadrado de la metopa, sin dejar que se apoyen en el marco, desconectadas y rígidas. En general prima en ellas la composición triangular, que permite lograr el más íntimo enlace sin privar a las figuras de libertad de movimientos. Estas figuras, conforme a uno de los principios de lo clásico, ejecutan todos los movimientos que exige la acción, pero ninguno superfluo o intencionadamente efectista, como en las épocas de amaneramiento y barroquismo. Al lado de este equipo de fieles seguidores hay, por una parte, maestros que conservan y repiten fórmulas tradicionales bastante antiguas, y, por otra, algunos jóvenes que recibieron de Fidias el estilo clásico ya hecho y ahora juegan con él dándole mayor movimiento y dramatismo. Tal vez algunas de estas últimas metopas se hicieron después del destierro de Fidias (año 438 a. C.), puesto que los trabajos del Partenón —según se deduce de las cuentas grabadas en piedra, donde se indican las cantidades pagadas anualmente a escultores y demás artistas— continuaron después de la dedicación del templo, hasta el año 432 a. C.

El friso, que recorre en todo su perímetro la parte alta de los muros de la cella, mide doscientos metros de longitud. Su tema es la procesión de las grandes fiestas Panateneas, cuando toda la ciudad desfilaba en pos de las doncellas que llevaban al templo de la diosa tutelar un riquísimo peplo, tejido y bordado por ellas mismas (figura 133). La representación escultórica de esta ceremonia, en bajorrelieve, comienza en el vértice donde se unen los muros occidental y meridional, y adopta allí mismo dos direcciones opuestas: hacia la izquierda en los lados oeste y norte, hacia la derecha en el lado sur, y en ambos sentidos en la fachada oriental, donde confluyen las dos corrientes ante la asamblea de los doce dioses que presencian el desfile del cortejo sentados en cómodas posturas. La ofrenda del peplo se realiza en el centro mismo de esta fachada, encima de la puerta (lámina XIVa-c). La corte de Zeus, que aunque presente, era invisible para los ojos de los mortales, se reparte en dos grupos de seis dioses a cada uno de los lados de la escena de la ofrenda, de suerte que a la derecha quedan Atenea, Hephaistos, Poseidón, Apolo, Ártemis y Afrodita con su hijo Eros; y a mano izquierda, Zeus y Hera —acompañada ésta de Iris, su correo—, Ares, Démeter, Diónysos y Hermes. Junto a los dioses se encuentra un grupo de hombres en pie, quizá héroes, de noble aspecto, y más atrás las avanzadillas de la procesión, que llena los muros restantes con figuras de muchachas portadoras de ofrendas, mozos con reses y utensilios para los sacrificios, ancianos atenienses, carros, efebos y jinetes que ocupan con sus cabalgaduras una buena porción de los muros mayores (N y S) y toda la fachada occidental.

Las variaciones estilísticas que se observan en el friso no llegan a ser de tanto bulto como las que hemos señalado en las metopas. Con toda seguridad, Fidias ofreció a sus colaboradores, como proyecto, un dibujo de conjunto, cuyo aspecto no sería muy distinto del de las pinturas de vasos contemporáneos, y unos cuantos tramos del relieve que sirvieron de pauta para las figuras humanas, vestidas y desnudas, para los caballos y demás componentes del desfile. Dadas aquellas directri-



Figura 133. *Hombres y doncellas atenienses. Relieve del friso oriental del Partenón. París, Museo del Louvre.*

ces, parece que el resto de la obra fue confiado a equipos de escultores gobernados por otros maestros. Según todas las apariencias, un maestro forastero dirige a los escultores del friso occidental; sus figuras, aisladas unas veces, y apretadas otras, ejecutan movimientos y ademanes de gran empaque, obedeciendo a una tradición bastante antigua y seguramente no ática. Por su parte, el maestro de los frisos septentrional y oriental, el que más se acerca al espíritu de Fidias, reúne las figuras en grupos compactos, recortándolas y tallándolas con decidido vigor, y dentro de esos grupos alcanza los más finos efectos plásticos con imperceptibles movimientos de superficie; para representar una fila de siete caballos en fondo le bastan unos centímetros de profundidad real. Son éstos los relieves clásicos de mayor pureza (figura 134) y el *andante* es su ritmo favorito. Al lado de tan maravillosos ejemplares se hace más patente la desigualdad que reina en el friso del mediodía; la cabalgata de treinta jinetes de los tramos S 16-37 se revela como la parte más fija de todo el conjunto, parte que un escultor de gran talento procuró salvar deteniendo a sus desmañados autores y enseñándoles cómo se hacía un buen relieve. Los primeros tramos y los S 15, 30, 39-42, etc., son, en cambio, estupendas creaciones individuales (figura 135), cuyo encanto no se destruye en medio de sus tristes acompañantes. Estos relieves salvadores del friso contienen figuras movidas con aire de virtuosa danza, que producen un efecto más pictórico que plástico y, a fuer de maduros, anuncian ya, con su exquisito *ritardando*, el abandono de la norma y la forma clásica.

Los temas de los frontones son dos acontecimientos muy significativos de la historia de Atenea: su nacimiento (figura 136) y su disputa con Poseidón para lograr el dominio de la región ática (figura 137). En medio del frontón oriental encontrábase Zeus, sentado en su trono, y frente a él Atenea, recién nacida de la



Figura 134. *Relieve 117-18 del friso norte del Partenón. Londres, Museo Británico.*



Figura 135. *Relieve 73-74 del friso sur del Partenón. Londres, Museo Británico.*

cabeza de su padre como la encarnación de una idea. Lejos de recordar a la vivaracha muñequita de las representaciones tradicionales, Palas Atenea viene al mundo con la figura de una fuerte doncella, que es coronada por Nike. Hephaistos y Hermes, que han asistido a Zeus en su extraño alumbramiento, hacen además de huir, asombrados por el prodigio. Como los componentes de esta escena central habían ya desaparecido cuando Carrey hizo sus célebres dibujos del Partenón (láminas XV-XVI), suele llenarse el vacío con las principales figuras del puteal del Museo Arqueológico Nacional, de Madrid, aunque éstas no responden con entera satisfacción al estilo de las otras figuras que del mismo frontón se conservan. Dos grupos de dioses olímpicos presenciaban aquel estupendo suceso: comenzando por la izquierda, Hera y su sirvienta, Iris, en pie; Démeter y Koré, sentadas, y Diónysos, tendido (figura 138) —la única estatua de los frontones que todavía conserva la cabeza en su sitio—, embelesado en la contemplación del carro de Helios, que en aquel momento surgía del mar (lámina XVII). A mano derecha del espectador, en la otra ala, había tres figuras femeninas envueltas en finísimos vestidos, las tres llamadas tradicionalmente Parcas (figura 140); una de ellas tiénese hoy como representación de Ártemis, y la otra, reclinada en su regazo, como efigie de Afrodita, que se entretiene, de modo equivalente al Diónysos del extremo opuesto, contemplando la inmersión del carro de Selene en las ondas del océano. La cabeza del caballo de Selene (figura 140), última escultura del frontón, es obra de una perfección tal, que Goethe la señala como ejemplo insigne de superación de la naturaleza por el arte.

La figura de Zeus no ocupaba exactamente el centro del frontón, sino que estaba un poco desviada hacia la izquierda, porque los atenienses, a diferencia de los demás griegos, no eran amigos de colocar una figura en el centro geométrico de los frontones. Los atónitos cirujanos Hephaistos y Hermes se apartan de Zeus con vivos ademanes, que las demás figuras repiten, atenuando gradualmente su fuerza, hasta llegar a las de los extremos, que por su carácter estelar, cósmico, acogen con indiferencia el nacimiento de una diosa destinada a guiar a los mortales. Así, pues, en este frontón se observa un movimiento que irradia del centro y se debilita en los extremos, un *decrescendo*.

En el frontón occidental se desarrollaba la lucha entre Atenea y Poseidón por el dominio del Ática. En un magnífico alarde de fuerza elemental, el señor de los mares hería la tierra con su enorme tridente y hacía surtir de la brecha un manantial de agua salada; al mismo tiempo, Atenea clavaba su lanza en el suelo y su golpe producía el olivo que le dio la victoria. A espaldas de los dioses litigantes, los corceles de sus carros, gobernado el uno por Nike y el otro por Anfítrite, se levantaban de manos hasta tocar con sus cabezas la sima del frontón. Como jueces asisten al duelo Hermes e Iris, «ojos y oídos de Zeus», y los héroes locales: la familia de Kekrops y la de Erechtheus. Finalmente, en los ángulos se encontraban dos figuras tendidas, una femenina y otra varonil, que sin razón alguna se llaman por costumbre «divinidades fluviales».

Las gigantescas figuras de este frontón se mueven con inusitada violencia. Los dos grandes rivales están «fuera de sí» espiritualmente y fuera de su centro de gra-



Figura 136. *Reconstrucción del frontón oriental del Partenón, con el nacimiento de Atenea. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*



Figura 137. *Reconstrucción del frontón occidental del Partenón, con la disputa de Atenea y Poseidón. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*



Figura 138. *Diónysos. Frontón oriental del Partenón. Londres, Museo Británico.*



Figura 139. *Grupo de diosas, del mismo frontón. Londres, Museo Británico.*



Figura 140. *Caballo de Selene del frontón oriental del Partenón. Londres, Museo Británico.*

vedad materialmente. Las demás figuras, incluso los caballos, parecen conmovidas por la formidable lucha que se desarrolla en el centro y que rompe el frontón en dos mitades hostiles. Las diferencias de movimiento que hay entre éste y el otro frontón no bastan, sin embargo, para atribuir cada uno de ellos a un maestro distinto, uno clásico y otro barroco. Por el contrario, es muy probable que ambas composiciones se forjasen en la mente de Fidias, aun cuando luego el mismo artista confiase su ejecución a sus mejores discípulos.

Policleto

La escuela de Argos, en el Peloponeso, que siempre se había distinguido por la perfección de sus bronce, tuvo en época clásica, entre 460 y 420 a. C., un maestro digno de codearse con el propio Fidias. Esta nueva gran figura del arte clásico es el bronceista Policleto. La misma naturaleza del material que comúnmente trabaja y que él aún consigue perfeccionar,⁹ condicionan en parte la temática de su obra. Añádase a esto una subida afición por los temas atléticos, afición que le lleva, como a Píndaro, a producir una obra de escasa variedad, pero riquísima en matices. Su atención gira constantemente en torno a los problemas de la representación escultórica del cuerpo humano desnudo; y esto es lo que le diferencia

⁹ Plin., XXXIV, 55: *hic consumasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse.*

radicalmente de Fidias, más preocupado por dar a su obra un contenido espiritual, que por la esmerada corrección de sus proporciones.

Policleto se distingue además por una vocación teorizante que va enlazada con un vehemente afán didáctico. Antes de ofrecer al público su obra maestra, el escultor edita un libro que había de tener enorme repercusión en la historia de las ideas estéticas de los griegos; y el título de este libro es *Kanon* (norma). Los pasajes que de él se conservan, incorporados en libros de naturaleza diversa, prueban que encerraba los resultados de un minucioso estudio de las proporciones del cuerpo humano, partiendo del concepto básico de la *symmetría*, o lo que es lo mismo, la relación armónica de las partes, unas con otras y cada una con el conjunto, v. gr.: «(Chrysisippos) cree que lo bello no consiste en la *symmetría* de los elementos, sino en la de las partes del cuerpo, es decir, en la relación de un dedo con otro y la de todos ellos con el metacarpo y carpo, y en la de éstos con el antebrazo, y en la del antebrazo con el brazo, hasta concertar el total de las medidas, conforme está escrito en el *Kanon* de Polykleitos».¹⁰

Como demostración de los principios expuestos en su libro, Policleto hizo la estatua de un joven lancero, el Doríforo, probablemente Aquiles, que sirvió de modelo a muchísimos artistas, los cuales le llamaban «canon», como al libro.¹¹ De él han llegado a nosotros una porción de copias, entre las que destacan dos del Museo de Nápoles: la una es un mármol (figura 141) procedente de la palestra helenística de Pompeya; la otra, un busto de bronce que aparentemente refleja con gran exactitud los rasgos de la cabeza del original, aun cuando el copista Apollonios lo firma como obra propia.

El Doríforo (figura 141) reúne todas las aportaciones de Policleto al arte de la escultura. El maestro debió de trabajar en él entre los años 450 y 440 a. C. La diferencia entre la función de las piernas, una de las cuales sostiene al cuerpo mientras la otra descansa, diferencia iniciada ya por los escultores del primer período clásico, se hace ahora más profunda y clara; la pierna exonerada es llevada muy atrás y sólo toca el suelo con los dedos del pie. De este modo, la figura gana profundidad en el espacio y da una impresión más viva de movimiento. Por haber perfeccionado así una actitud tradicional, Policleto pasaba más tarde por autor de la idea de que las estatuas gravitasen en una sola pierna.¹² El brazo que lleva la lanza se dirige hacia adelante y penetra en una capa del espacio distinta de la que el cuerpo ocupa, quedando como enlace entre una y otra la línea oblicua de la lanza. En medio de todas estas innovaciones, Policleto respeta y reafirma el principio tradicional de que toda estatua debe ofrecer al espectador un punto de vista

¹⁰ Galen., *de plac. Hipp. et Plat.*, 5. 3: τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιλείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασθαι νομίζει (Χρύσιππος), δακτύλου πρὸς δάλτυλον δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν, καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πήχεως πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γεγραπταί.

¹¹ Plin., loc. cit.: *idem et doryphorum viriliter puerum, fecit et quem canona artifices vocant linimenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam.*

¹² Plin., loc. cit.: *proprium eius est, uno crure ut insisterent signa excogitasse.*



Figura 141. *Doríforo*. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

principal desde donde el contorno pueda ser observado en toda su belleza y las líneas verticales, horizontales y oblicuas revelen con absoluta limpieza la armonía de su composición. Este punto de vista, naturalmente, se encuentra frente a la estatua, como cuando la ley de la frontalidad dominaba toda la plástica. Junto a un misterioso módulo aritmético que los estudios modernos no han conseguido aún esclarecer, Policleto sintió un interés análogo al de los filósofos de su tiempo por las cuestiones geométricas, a lo cual pueden ser debidos algunos rasgos de naturaleza geométrica que se observan en el *Doríforo*; por ejemplo, las curvas del pliegue inguinal y del arco torácico son segmentos de circunferencias cuyos centros coinciden en el ombligo; la forma esférica de su cabeza ha hecho recordar que Platón en el *Timeo* aventura la hipótesis de que los dioses habían dado esa forma a la porción más noble del ser humano como imagen de la figura del Universo. El pelo que recubre el cráneo se ciñe a él en pequeños bucles planos dispuestos con un elevado sentido ornamental, pero sin interrumpir en ninguna parte su perfecto contorno esférico; en fin, la vertical que divide la cara por su centro se compone de tres segmentos iguales: uno de ellos corresponde a la frente, otro a la nariz, y el tercero, a la región de la boca.



Figura 142. *Diadumeno*. Madrid, Museo del Prado.

Además de estas peculiaridades, el Doríforo y las restantes estatuas de Policleto observan rigurosamente el principio de la articulación (διάρθρωσις), por lo cual se acentúan mucho las divisiones de los brazos y piernas, el borde inferior de los pectorales, la cintura y el pliegue inguinal.

El Diadumeno no era tampoco la efigie de un atleta, sino probablemente la del dios Apolo, en el acto de atarse a la cabeza la cinta de los campeones. Esta nueva creación pertenece a época más avanzada que el Doríforo, acaso al decenio 440-430 a. C., y se distingue de su hermano mayor por la más marcada curvatura del eje del torso, por sus piernas más cortas y por la dulce expresión de su rostro. Parece que Policleto al dar a su obra este carácter espiritual se dejó ganar por el arte ético de Fidias; sin embargo, en este nuevo aspecto los antiguos no le reconocían mérito alguno. Quintiliano, tomando estos conceptos de Jenócrates, alaba el esmero (*diligentia* = ἀκρίβεια) y la finura de invención y composición (*decor* = κοσμιότης, χάρις, εὐταξία) de sus obras, pero le niega el poder de reflejar la majestad de los dioses.¹³ A pesar de su simple grandeza humana, el

¹³ Quint., *Inst. orat.*, XII, 10, 7: *non explevisse deorum auctoritatem videtur.*

Diadumeno pasaba con justicia por una de las mejores estatuas de su género en el arte antiguo.¹⁴ Del bronce original se conserva en el Museo del Prado la más bella de las copias romanas (figura 142), con la que sólo puede compararse otra del Museo Nacional de Atenas que tiene los dos brazos, aunque sin manos, en su actitud correcta (en la copia del Prado el brazo derecho, que debería verse doblado como el izquierdo, es una equivocada restauración del siglo XVII).

Entre las estatuas de campeones olímpicos que se debían al cincel de Policleto, Pausanias (VI, 4, 17) cita la de un muchacho de Mantinea, llamado Kyniskos, que en la olimpiada del año 460 a. C. había ganado el premio de pugilato. Por un afortunado azar, el pedestal de esta escultura con su inscripción y la huella de los pies del atleta ha sido recuperado en las excavaciones de Olimpia y ha venido a demostrar que el Efebo de Westmacott, en el Museo Británico, es una copia del Kyniskos de Policleto, como ya con anterioridad se suponía.

Al mismo maestro se atribuye el llamado «Narciso» (Louvre, Prado, etc.), el Ungidor Petworth, y, hasta hace poco, también el célebre Idolino (Florencia, Uffizi), que hoy ya no se considera original clásico, sino obra ecléctica (cabeza policlética, más cuerpo lisípeo) del helenismo final y perteneciente a un género de estatuas portadoras de lámparas.

Por lo menos en dos ocasiones Policleto esculpió figuras femeninas: la estatua crisoelefantina de la Hera de Argos y, mucho antes, la Amazona de Éfeso. La Hera de Argos fue encargada al maestro el año 423 a. C. para substituir a un viejo ídolo de la misma diosa. Su tamaño era tres veces mayor que el natural y, por tanto, muy inferior al de los colosos de Fidias. Tampoco de esta obra conocemos copia alguna, a no ser las pequeñas figuras que aparecen en las monedas romanas de Argos.

El certamen de las Amazonas

Según refiere el naturalista Plinio, unos cuantos escultores de gran renombre habían hecho estatuas de Amazonas para el Artemision de Éfeso. Antes de conceder los premios se les preguntó a los artistas mismos cuál era la Amazona que cada uno juzgaba más hermosa después de la suya propia, y por este escrutinio se llegó al siguiente resultado: primera, la de Policleto; a continuación, la de Fidias; en tercer lugar, la de Krésilas, y, probablemente, en cuarto, la de Phradmon.¹⁵ La anécdota, tal y como está contada, tiene todos los visos de ser una invención literaria, pero responde al hecho cierto de que el Artemision había adquirido estatuas

¹⁴ Plin., loc. cit.: *diadumenum fecit molliter iuvenem, centum talentis nobilitatum.*

¹⁵ Plin., XXXIV, 53: *venere autem et in certamen laudatissimi, quamquam diversis aetatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas, quae cum in templo Dianae Ephesiae dicarentur, placuit eligi probatissimam ipsorum artificum, qui praesentes erant, iudicio, cum apparuit eam esse, quam omnes secundam a sua quisque iudicassent. Haec est Polycliti, proxima ab ea Phidiae, tertia Cresilae, quarta Cydonis, quinta Phradmonis.* Plinio menciona aquí cinco escultores tomando equivocadamente el patronímico de Krésilas, el Cidonio, por el nombre de un artista que jamás ha existido. De Phradmón no tenemos otra noticia que la de su asistencia a este concurso.

de Amazonas de los más altos maestros clásicos (en el mismo Éfeso ha aparecido un relieve con la reproducción de una de ellas). Repartidas por los actuales museos se encuentran probables copias de todas estas Amazonas, que coinciden en vestir una túnica corta; sus actitudes parecen las de suplicantes que después de un combate llegan al templo heridas o agotadas por el esfuerzo, solicitando la protección de la diosa Ártemis. Pero el estilo de unas y otras difiere bastante. La que más recuerda a Policleto es la Amazona Capitolina (figura 143), que, apoyada en su lanza, muestra la herida que lleva en el pecho, sin que el dolor altere la serenidad del rostro. En su actitud y en su expresión de suave melancolía se descubre el es-



Figura 143. *Amazona*. Roma, Museos Capitolinos.

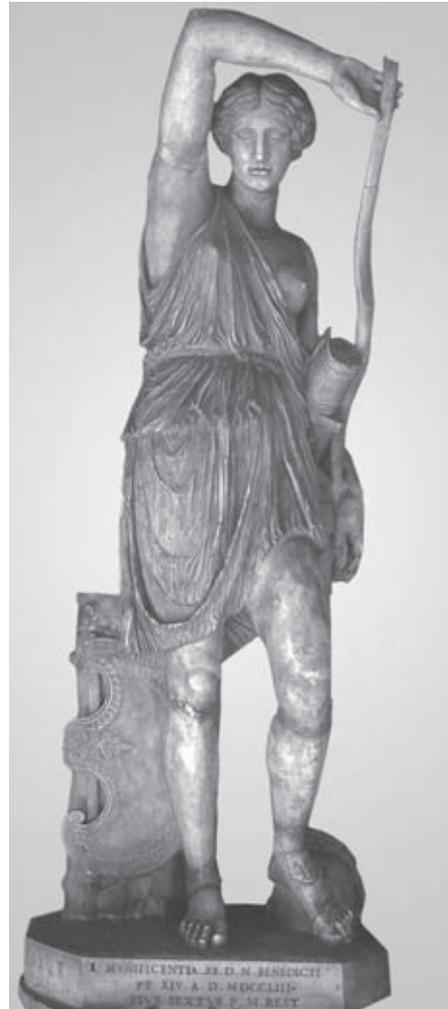


Figura 144. *Amazona Mattei*. Vaticano, Museo Pio-Clementino.

tilo tardío de Policleto, semejante al del Ungidor y al del Efebo de Westmacott. La Amazona de Fidias (Amazona Mattei) se apoya también en una lanza con objeto de no cargar la pierna izquierda, herida en el muslo (figura 144). El tipo de muchacha representado aquí no posee la robusta constitución atlética que hace de la Amazona de Policleto la imagen ideal de una de aquellas jóvenes dorias que alternaban con los hombres en los ejercicios gimnásticos, sino una más femenina agilidad. Cuestión muy dudosa es la de que los jueces hubieran dado la palma del certamen a Policleto, según refiere Plinio. A Krésilas corresponde, en cambio, la Amazona de Copenhague-Berlín, apoyada en un pilar; algún tiempo se creyó que ésta era la Amazona que Policleto había hecho, porque imita el paso característico de sus estatuas. Finalmente, a Phradmón se atribuye la Amazona Doria-Panfili, la cual recuerda un poco a la de Krésilas, pero con bastantes caracteres arcaicos y rasgos que demuestran el origen argivo de su autor. La Amazona de Fidias parece obra del año 438 a. C.; la de Policleto, del 430; la de Krésilas es necesariamente posterior a ambas.

El frontón de los Nióbides

Este importante grupo de originales clásicos se compone de tres estatuas de Nióbides pertenecientes al frontón de un templo griego y que ya en la Antigüedad habían sido trasladadas a Roma. El asunto de tal frontón era la venganza de Apolo y Ártemis sobre los hijos de Niobe, por los que su madre presumía de ser más fecunda que Latona. Una de las estatuas es la célebre Nióbide de los Orti Sallustiani, hoy en el Museo de las Termas (figura 145). Alcanzada en la espalda por un dardo, la doncella cae sobre una rodilla y trata de llegar con sus manos a la herida; todos estos movimientos han hecho que el peplo se desate y deje al descubierto su vigoroso cuerpo. En este primer desnudo femenino, justificado por la acción, que el arte clásico nos ofrece, el cuerpo tiene todavía la constitución atlética de las figuras varoniles. Las otras dos estatuas del mismo grupo (ambas en la Gliptoteca Ny Carlsberg de Copenhague) representan a una Nióbide que es detenida en plena carrera por una flecha y gira sobre sí misma con un gracioso revuelo de paños, y a un adolescente tendido que ocupaba, sin duda, el ángulo izquierdo del frontón. Ignoramos quién fue el autor de estas espléndidas estatuas y tampoco sabemos de qué templo proceden, pero su estilo permite situarlas con mucha probabilidad hacia el año 440 a. C.; acaso su emplazamiento original estaba en la Magna Grecia. Recientemente se ha encontrado en Roma un Apolo* que probablemente pertenece al mismo conjunto (figura 146), así como una bellísima cabeza femenina del Palacio de Liria, en Madrid.

* N. de E.: actualmente, la escultura se encuentra expuesta en la Centrale Montemartini (Museos Capitolinos, Roma), formando parte del frontón del templo de Apolo Sosiano (Roma) como Teseo, que ayuda a Herakles en su lucha contra las Amazonas.

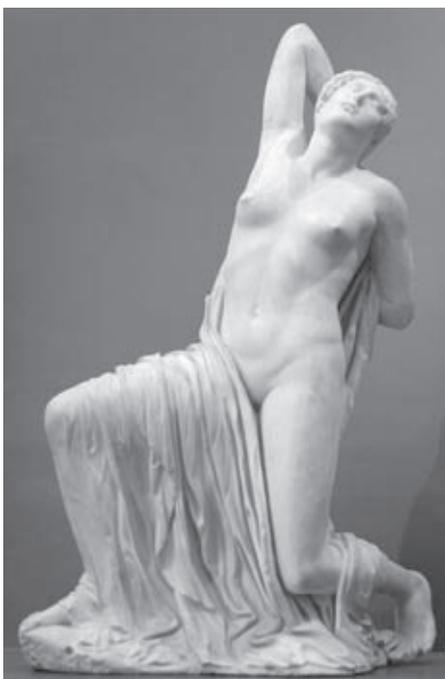


Figura 145. *Nióbide*. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Massimo alle Terme).



Figura 146. *Teseo*, frontón del templo de Apolo Sosiano en Roma. Roma, Museos Capitolinos (Centrale Montemartini).

Alkamenes

Es éste un escultor insuficientemente conocido. En él, como en otros artistas de su misma época, se da la penosa contradicción de que abunda el material literario, teórico, que le atribuye obras innumerables —estatuas de dioses en templos y lugares públicos: Diónysos, Hephaistos, Asklepiós, Afrodita, Ares, etc.— y faltan en cambio elementos arqueológicos suficientes para enjuiciar con criterio moderno su estilo personal.

Las referencias literarias permiten deducir que Alkamenes era ateniense, o colono ateniense de Lemnos, que para aquella época viene a ser casi lo mismo; fue discípulo de Fidias y más tarde su rival; recibió importantísimos encargos, tantos que se diría que él fue el escultor oficial de Atenas entre el año 430 y el 403 a. C., fecha esta última en que todavía Trasíbulo le encomienda un relieve monumental con las figuras de Herakles y Atenea. La más interesante noticia sobre su estilo es la de que alcanzó a dar a sus estatuas de dioses la grandiosidad característica de Fidias, cosa que siempre faltó a las estatuas de Policleto.¹⁶

¹⁶ Quint., *Inst. orat.*, XII, 10, 8: *at quae Polyclito defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur.*



Figura 147. *Prokne e Itis*. Atenas, Museo de la Acrópolis.

Entre lo poco que actualmente puede atribuírsele figura un original gravemente mutilado que se encontró en la Acrópolis: el grupo de Prokne e Itys, una madre que se dispone a matar a su hijo (figura 147). La identificación del grupo como obra de Alkámenes se funda en el texto de Pausanias (I, 24, 3). El cuerpo desnudo del niño que se arrima a su madre con amoroso descuido, y con una torsión del tronco que supera a la del Apolo Sauróktonos de Praxiteles, destaca violentamente sobre la cascada de pliegues verticales que forma a su lado la túnica de Prokne. La pasión que mueve a la heroína traicionada por su esposo se manifiesta exteriormente en los sinuosos pliegues del paño que recubre su pecho. Esta falta de equilibrio entre el ademán de una figura y el movimiento de sus vestidos, que aquí sólo reflejan una agitación psíquica, es un signo de barroquismo que ya apuntábamos en las metopas más avanzadas del Partenón, detrás de las cuales se supone una activa participación de Alkámenes.

Cuando Pausanias hizo su visita a la Acrópolis vio una figura de Hermes Propylaios a la entrada de la célebre colina, pero se olvidó de citar al autor. Hace años apareció en Pérgamo una herma de Hermes con la siguiente inscripción: «Reconocerás a la hermosa estatua de Alkámenes, el Hermes de delante de las puertas.

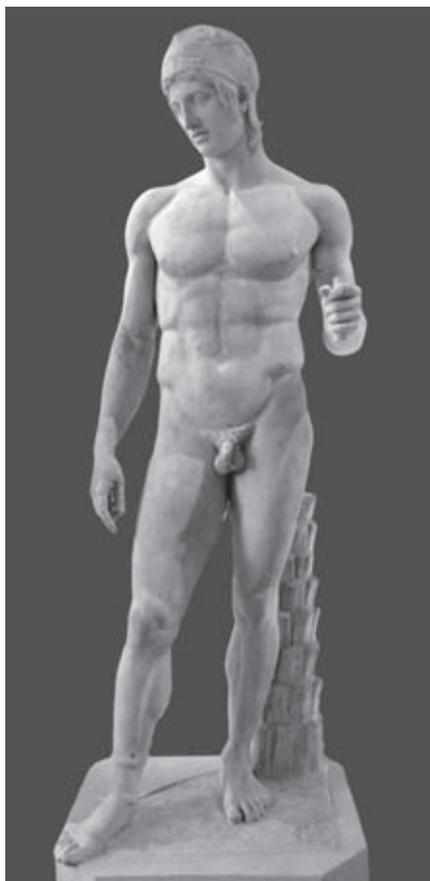


Figura 148. *Ares Borghese*. París, Museo del Louvre.

Un pergaménico la levantó».¹⁷ Así, pues, tenemos aquí con toda seguridad la copia de un original de Alkamenes (figura 149). Su cabeza lleva un peinado artificioso y arcaizante, porque la estatua pertenecía a un género en que era obligado respetar determinadas fórmulas tradicionales, como ésta del flequillo de rizos superpuestos y las largas trenzas caídas sobre los hombros. Pero, en cambio, la cabeza posee las facciones clásicas de los grandes dioses, y el tono, grave y dulce a la vez, que Fidias y Alkamenes supieron darles.

Además de estas dos obras bien documentadas se pretende atribuir a Alkamenes el Ares Borghese (Louvre), suponiéndolo copia de la estatua que, según Pausanias (I, 8, 4), recibía culto en el templo del Ágora. El Ares Borghese (figura 148) es, ciertamente, la más noble representación de este dios que se conoce en el arte clásico, y su actitud es todo lo nueva y valiente que podría esperarse de una obra de Alkamenes; pero aparte de esto, la investigación no ha podido encontrar un

¹⁷ Εἰδήσεις Ἀλκαμένεος περικαλῆς ἄγαλμα Ἐρμῶν τὸν πρὸ πυλῶν, εἴσατο Περγάμιος.

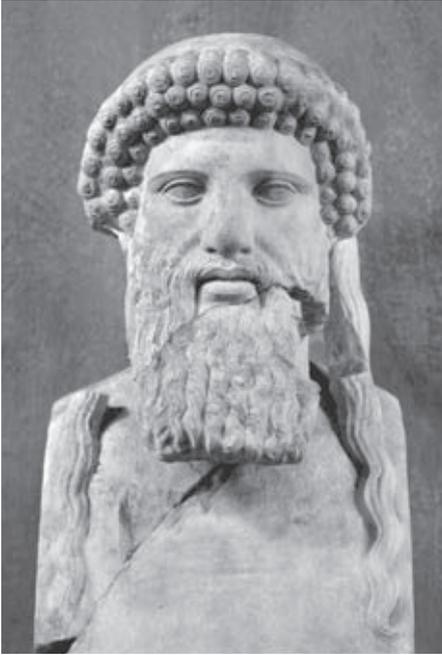


Figura 149. *Hermes Propylaios*. Estambul, Museo Arqueológico.



Figura 150. *Afrodita («Safo»)*. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

argumento lo bastante sólido para atribuírsela con certeza. Las mismas dudas envuelven a su célebre Afrodita de los Jardines (Αφροδίτη ἐν κήποις), que mereció entusiastas elogios de Luciano (*Imag.*, 4 y 6) por la hermosura de su pecho, de sus manos y de su rostro. Adolf Furtwängler y otros muchos tratadistas han dado como copia de este original la serie de estatuas del tipo de la Venus de Frejus (figura 155); mejor fundada parece hoy la creencia de quienes la buscan en la cabeza denominada Safo, del Museo de Nápoles, de facciones semejantes al Hermes Propylaios (figura 149) y con el pelo sujeto por una banda, al modo de las más bellas cabezas fidíacas (figura 150).

Krésilas

Procede de la ciudad cretense de Kydonia, fundada por Egina hacia el 515 a. C. Su retrato de Pericles y su participación con Fidias y Policleto en el certamen de las Amazonas efesias hacen suponer que desplegó su actividad entre los años 450 y 420 a. C. El centro de su actuación estuvo probablemente en Atenas.

La obra de Krésilas que alcanzó mayor fama fue la estatua de Pericles erigida en la Acrópolis por los amigos del gran estadista, en los últimos años de su gobierno (hacia 430 a. C.). Pericles llevaba la lanza y el casco corintio como atributo del estratega; pero, por lo demás, su cabeza, que conocemos por copias

Figura 151. *Retrato de Pericles. Vaticano, Museo Pio-Clementino.*

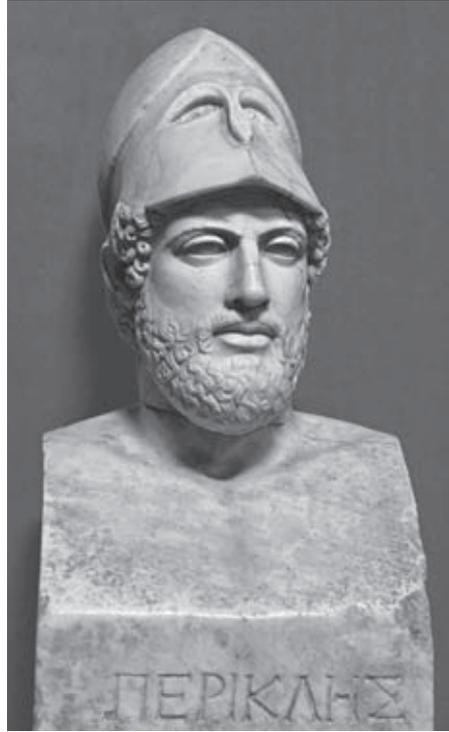


Figura 152. *Guerrero herido. Saint-Germain-en-Laye, Musée d'archéologie nationale.*

(Vaticano —figura 151—, Museo Británico), es un típico ejemplo de retrato del siglo V a. C., en el que todos los rasgos individuales se supeditan a los ideales de serenidad y grandeza que rigen el arte de esta época. Al igual que otras esculturas atribuidas a Krésilas, la cabeza de Pericles presenta determinados rasgos que parecen característicos de este maestro: la cara alargada, las mejillas secas, los párpados pesados.

Sobre la breve referencia de Pausanias al «Dietrephes herido por flechas» (Paus., I, 23, 7) se ha querido relacionar con Krésilas un pequeño bronce del Museo de St. Germain que representa a un guerrero mortalmente herido (figura 152). Más que una copia este bronce parece una versión del original hecha en época muy posterior. La postura del guerrero, en pie pero amenazando desplomarse, recuerda un poco a la Amazona de Fidias; al propio tiempo, el manto que respalda su silueta podría estar inspirado en la Amazona de Policleto. Tanto estas imitaciones de Fidias y Policleto como las muchas repeticiones de sus propias fórmulas, revelan que Krésilas no era un artista de gran originalidad. Es digno de notarse también el hecho curioso de que el pelo y el vestido de su Amazona, de igual manera que el pelo del retrato de Pericles, están vaciados en moldes más antiguos que los del arte de su tiempo, razón que, sumada a las anteriores, ha llevado a Vagn H. Poulsen a considerar a Krésilas como «el primer escultor clasicista».

Tenemos, en suma, tres obras de Krésilas bastante bien documentadas: el retrato de Pericles, la Amazona presentada al concurso de Éfeso y una estatuilla relacionada con su Dietrephes. A base de los rasgos estilísticos que estas tres obras permiten considerar como propios del escultor, se le atribuyen la Atenea de Velletri (Louvre), la Medusa Rondanini (Gliptoteca de Múnich), la Ártemis de Aricia (Museo de las Termas) y otras estatuas de su mismo estilo. La Atenea de Velletri encierra tanta grandeza como las Ateneas de Fidias. Su indumentaria se compone de un peplo de profundos surcos verticales y de un amplio *himation* que cubre en sentido oblicuo el vientre y las piernas de la figura. Este entrecruzamiento de líneas verticales, horizontales y oblicuas indica que la estatua es posterior al año 430 a. C., en torno a cuya fecha compuso de manera similar el vestido de la Afrodita Urania. A pesar de lo muy avanzada que es la época de su creación, la cabeza de la Atenea de Velletri tiene una expresión más severa que la de las Ateneas fidíacas.¹⁸

Agorákritos de Paros

Fue discípulo de Fidias, como Alkámenes, pero, a diferencia de éste, Agorákritos mantuvo siempre una actitud de profundo respeto hacia la persona y la obra de su maestro. Esta íntima compenetración hizo que las obras de Agorákritos se confundiesen a menudo con las de Fidias, y al mismo tiempo fue la raíz de la enemistad que en sus años de madurez se profesaban Agorákritos y Alkámenes.

¹⁸ Otra copia romana de esta cabeza, en tamaño colosal, se exhibe en el Museo del Prado.

Éste debió de ser uno de los que difundieron el rumor de que las mejores estatuas de Agorákritos eran en realidad obras de Fidias que el maestro dejaba firmar a su discípulo en pago a ciertos favores inconfesables. Agorákritos hizo cuanto pudo para contrarrestar la difamación, pero aparentemente no consiguió su propósito y hubo de contentarse con alimentar un odio feroz contra Alkamenes. Su obra maestra era la estatua de Némesis que se veneraba en el santuario del demos ático de Rhamnusia. Según la leyenda transmitida por Plinio (XXXIV, 17), la Némesis Rhamnusia había sido vendida fuera de Atenas porque Agorákritos no pudo consentir que permaneciese entre los atenienses después que éstos habían concedido injustamente a Alkamenes, sólo porque éste era su paisano y él un forastero, el premio de un concurso de estatuas de Afrodita. Otros creían que su nombre (Némesis = Venganza) provenía de que Agorákritos la había esculpido en el bloque de mármol que los persas tenían dispuesto para el monumento a su frustrada victoria de Maratón.¹⁹ La Némesis era una estatua en pie, de tamaño doble que el natural; «en su cabeza —dice Pausanias— descansa una corona con ciervos y pequeñas Nikes; su mano izquierda sostiene una rama de manzano, y su derecha, un vaso en el que están figurados los etíopes». La época de su creación debió de ser la de la Paz de Nicias (421 a. C.). Las excavaciones modernas han recuperado un fragmento de su cabeza, hoy en el Museo Británico, y parte de los relieves de la basa, donde se representa a Leda entregando su hija Helena a Némesis en presencia de los héroes homéricos.

Otra importante estatua de Agorákritos era la de la Madre de los Dioses, en el Metroon de Atenas. La muchas figuras de Méter (Cibeles) en su trono, entre dos leones, que actualmente se conocen, derivan en gran parte del original de Agorákritos. Todo lo que de él podemos entrever indica que prolongó la corriente artística de Fidias en la última parte del siglo V a. C. oponiendo al barroquismo de Alkamenes una emotiva interpretación de la forma clásica. La Némesis Rhamnusia era para Varrón la estatua predilecta entre todas las del mundo antiguo.

Paionios de Mende (Tracia)

Esculpió la Nike de mármol que se alzaba delante del templo de Zeus, en Olimpia, sobre un pedestal triangular de nueve metros de altura. La estatua (figura 153) salió a luz en las excavaciones de 1875, y con ella esta inscripción: «Los *messenioi* y *naupaktioi* la dedicaron a Zeus Olímpico como diezmo del botín de sus enemigos. Paionios de Mende hizo la estatua y se distinguió en la construcción de las acróteras del templo». Aunque no se sabe de cierto cuál es la victoria a que la inscripción se refiere (también Pausanias, V, 26, 1, recoge a propósito de ella una versión oral de los mesenios), supónese con razón que se trata de la batalla de Sphaktería, lo cual permite fechar la estatua poco después del 424 a. C. Además del interés que encierra por ser la obra maestra original de un escultor clásico de renombre, la Nike de Paionios constituye un ejemplo singularmente valioso del

¹⁹ Paus., I. 33, 2; Pausanias, por las razones dichas, atribuye la estatua a Fidias.



Figura 153. Nike de Paionios de Mende. Olimpia, Museo Arqueológico.

estilo escultórico del último cuarto del siglo V a. C. que se caracteriza tanto por la ligereza y finura de sus formas como por el virtuosismo técnico con que la piedra está labrada. Paionios representa a la Nike en pleno vuelo, acompañada por un águila que va imbuida en parte en su pedestal y cuya cabeza asoma a sus pies, a la derecha. El raudó movimiento de la figura hace que el peplo se arremoline a su espalda dejando al desnudo la pierna izquierda y el pecho del mismo lado, en tanto que sus brazos sujetan el *himation*, henchido de aire como una vela. Por la presión del aire, la tela del peplo se adhiere a la piel confundiendo con ella o formando sobre la misma una red de pliegues menudos y finos. Todo el arte de fines del siglo V nos ofrece hermosos ejemplos de este mismo tratamiento del ropaje como una sustancia sutil y transparente que se ajusta al cuerpo o flota en el aire como los cendales de una bailarina en movimiento. No en vano son las bailarinas uno de los temas predilectos de este período artístico. Jonia desempeñó sin duda un importante papel en la creación de esta vaporosa indumentaria femenina.

Por un error de apreciación que ha dado muchos quebraderos de cabeza a los arqueólogos, Pausanias atribuye a Paionios las esculturas del frontón oriental del templo de Zeus en Olimpia, cuarenta años más viejo que la Nike, y a Alkamenes las del frontón occidental, también por un error muy difícil de explicar.

Kallímachos

Los escritores antiguos caracterizan a este artista —escultor y pintor— por el exagerado celo que ponía en sus obras, y por su invención, aplicada unas veces a la técnica y otras al perfeccionamiento de la forma; en este campo Kallímachos realizó una de las más afortunadas creaciones de la Historia del Arte: el capitel corintio. Por su afán de exquisitez los contemporáneos le llamaron el *katatexitchnos*, o sea, el que perjudica a su arte con los primores de detalle. Una de sus obras más notables por el ingenio de su construcción era la lámpara de oro del Erechtheion, que cargaba aceite para un año justo y estaba coronada por una palmera de bronce que imperceptiblemente daba salida al humo. A renglón seguido, Pausanias (I, 26,7) nos informa de que Kallímachos fue el primero en horadar el mármol; la frase ha sido interpretada alguna vez en el sentido de que Kallímachos inventó el trépano, especie de berbiquí con que el mármol puede perforarse y aun labrarse en sentido horizontal, pero la aseveración no es exacta, puesto que el uso del trépano se advierte ya en las esculturas de Olimpia; el referido pasaje habrá de entenderse como que Kallímachos hizo de aquella herramienta un uso más amplio o más acertado que sus predecesores y coetáneos; en todo caso, nuestro conocimiento de su obra no es suficiente para sacar conclusiones sobre este particular. La invención del capitel corintio le viene atribuida por Vitruvio, el gran tratadista romano de arquitectura; dice éste que Kallímachos concibió la idea de su capitel al ver una cestilla rodeada por una planta de acanto sobre la tumba de una doncella.²⁰ La anécdota, con todo su aroma poético, es improbable. El capitel corintio tuvo, sin duda, antecedentes en la arquitectura griega, como por ejemplo el capitel del Tesoro de los Massaliotas en Delfos, pero no hay razón para negar que Kallímachos haya sido quien le dio su forma definitiva, probablemente no en piedra, sino en metal, y tampoco en un monumento arquitectónico, sino como remate de alguna obra menor, emplazada en un lugar muy visible, desde donde se verificó su rapidísima difusión.

En el mismo texto Vitruvio emplea dos términos que aspiran sin duda a revelar las cualidades del arte escultórico de Kallímachos: la elegancia y el refinamiento (*elegantia et subtilitas*). Son las mismas características de todas las obras de arte de fines del siglo V a. C., pero que en Kallímachos parecen haberse dado en grado

²⁰ Vitr., de Arch., IV, 1,10: *Tunc Callimachus, qui propter elegantiam et subtilitatem artis mamo-ree ab Atheniensibus Cataechnos (sic) fuerat nominatus, praeteriens hoc monumentum animadvertit eum calathum et circa foliorum nascentem teneritatem, delectatusque genere et formae novitate ad id exemplar columnas apud Corinthios fecit suymmetriasque constituit et ex eo in operis perfectionibus Corinthii generis distribuit rationes.*

eminente. Por otro conducto sabemos que una de sus obras escultóricas era un grupo de bailarinas espartanas, las *saltantes laeaenae* de Plinio (XXXIV, 92), las cuales habrían de caracterizarse, a tenor de lo dicho anteriormente, por su elegancia tanto como por la finura de su labra. Desde hace tiempo se quiere ver una copia de estas bailarinas en unos relieves de Berlín con esbeltas figuras que danzan haciendo girar las cortas faldas de sus túnicas transparentes y llevan en la cabeza, como cariátides, sendas cestillas de flores (*kalathiskoi*). Éste es todo el partido que se le puede sacar a nuestras fuentes documentales, pero, ya en el terreno de las hipótesis, cabe atribuir al maestro otras esculturas que parecen animadas por el mismo espíritu, y entre ellas una serie de ménades danzantes que fueron repetidas una y otra vez por los copistas de la escuela llamada neoática, de época romana; también los artífices de las gemas y camafeos recogen en diminutas imágenes aquellos hermosos modelos, tan aptos para el refinado arte del entalle. Es sumamente probable que las ménades originales, en relieve, formasen un coro de nue-



Figura 154. *Ménade*. Madrid, Museo del Prado.

ve bailarinas alrededor del pedestal de un monumento corágico. Cuatro de ellas se encuentran reproducidas en los fragmentos de una basa redonda, neo-ática, que guarda el Museo del Prado; las figuras, en relieve plano, visten delgadas túnicas surcadas por pliegues caligráficos y fingen bailar al son de flautas y panderos, los instrumentos del *thiasos* báquico. Como probables obras de Kallímachos constituyen un excelente ejemplo de la decantada hermosura que este escultor perseguía hasta incurrir en lo amanerado (figura 154).

Entre las esculturas exentas se le atribuye el supuesto original en bronce (?) de la Venus de Frejus (Louvre; otra copia en Nápoles y una excelente en la Colección Ducal de Alba, en Madrid), que se creyó copia de la Afrodita de los Jardines, de Alkamenes (figura 155). Si se tiene en cuenta el número de sus copias y adaptaciones, este original hubo de ser la estatua de Afrodita más admirada por los antiguos



Figura 155. *Afrodita de Frejus*. París, Museo del Louvre.

después de la Knidia de Praxiteles. La diosa del amor está envuelta en una finísima túnica desprovista de cinturón, que ha resbalado sobre un hombro dejando al descubierto gran parte del pecho; la silueta de la figura va enmarcada en un gran *bi-mation* enrollado al brazo izquierdo y sostenido en uno de sus extremos por la mano derecha: su actitud es la característica de las estatuas de Policleto. Tenemos otros reflejos del arte de Kallímachos en la estela de Hegeso (figura 169), una de cuyas figuras, la de la joven esclava, guarda evidente semejanza con la Afrodita que acabamos de atribuirle, del mismo modo que ésta puede parangonarse con la ménade *tympanistria* (la que tañe el pandero) de la serie del Prado. De mano distinta, pero en la misma corriente estilística, son los relieves de la balaustrada del templo de Nike (figura 159). Parece lógico admitir que el arte de Kallímachos alcanzó gran resonancia no sólo en la escultura de su tiempo, que es el de la Guerra del Peloponeso, sino también en la pintura, donde, como luego veremos, existe un estilo similar al de los relieves de Kallímachos en los vasos del Pintor de Meidías y de sus seguidores. Su más destacada característica es la obstinada rebusca de la gracia, que le granjeó el calificativo de «el ultrarrefinado» entre sus contemporáneos.

Arquitectura. Los monumentos de la Acrópolis de Atenas

La obra de conversión de la Acrópolis en un suntuoso conjunto monumental cobra un nuevo impulso después de terminado el Partenón, y en los años que median entre éste y finales del siglo V a. C. la porción más noble de Atenas adquiere todos los rasgos esenciales de su fisonomía. En la última fase de la construcción del Partenón, situado en la zona meridional del recinto sagrado, se levantaron los Propíleos (*Propylaia*), enorme pórtico que aspiraba a cubrir todo el costado occidental de la Acrópolis, y que por razones de índole diversa hubieron de quedar inconclusos. Ya en tiempos de la Guerra del Peloponeso se construyó, al norte de la Acrópolis, el Erechtheion, que vino a reemplazar al templo de Atenea Polías levantado por los Pisistrátidas y demolido por los persas. Finalmente, con otros edificios peor conocidos o de importancia secundaria, los atenienses levantaron en el saliente que quedaba delante de los Propíleos el fino templo jónico de Atenea Nike o Nike Apteros.

Los Propíleos

Entre los años 437 y 432 a. C. el único acceso de la Acrópolis, en su flanco occidental, fue recubierto por un gigantesco doble pórtico de mármol pentélico bajo la dirección del arquitecto Mnesiklés (figuras 156 y 157). Aunque la obra no llegó a terminarse, entre otras causas por la oposición de los sacerdotes que custodiaban el recinto de Artemis Brauronia y que no quisieron ceder un solo palmo de su terreno, la parte construida fue suficiente para que en el siglo II d. C. Pausanias pudiera decir que no había en el mundo otro pórtico que igualase la magnificencia de aquél. Sus dos frentes, el que daba al exterior de la Acrópolis y el que se encontraba dentro del recinto, tenían forma de fachada dórica hexástila, con el

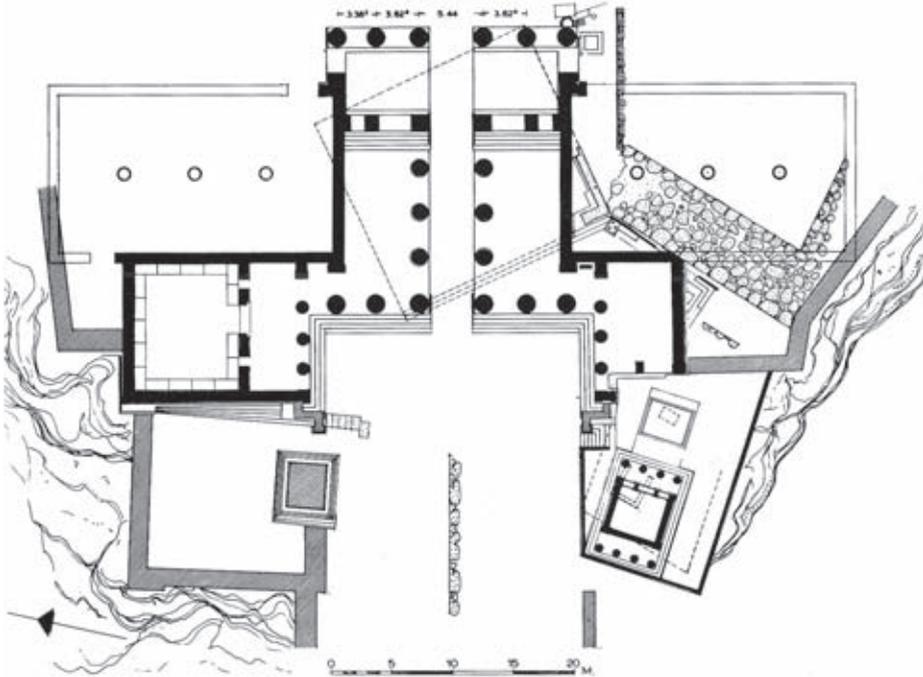


Figura 156. *Planta de los Propíleos, en la Acrópolis de Atenas. Marcada con líneas sin relleno la parte que no llegó a construirse.*



Figura 157. *Los Propíleos, desde el interior de la Acrópolis.*

intercolumnio central más ancho que los restantes para dar paso holgado a la calzada que ascendía por la ladera. El pórtico exterior presentaba a los lados de ésta dos plataformas, como aceras muy altas, cada una con tres columnas jónicas, orientadas en sentido perpendicular a la fachada, que contribuían a sostener el suntuoso techo de mármol, decorado con estrellas sobre fondo azul. A continuación de esto encontrábase el muro, atravesado por cinco puertas: una central, ancha, correspondiente a la calzada, y dos pequeñas sobre cada una de las plataformas laterales. Una vez franqueadas estas puertas, los visitantes de la Acrópolis pasaban al segundo pórtico, que sólo poseía las seis columnas de su frente y se alzaba en un nivel más alto que el pórtico exterior. Aparte los pórticos propiamente dichos, Mnesiklés había proyectado unas alas que, como antes dijimos, no pudieron realizarse en su integridad: el pórtico exterior debía ir flanqueado por dos edificios semejantes en planta a templos *in antis*; de éstos sólo llegó a constituirse uno, el llamado «pinacoteca» por los cuadros que allí contempló Pausanias. A su vez el pórtico interior llevaría adosados dos edificios rectangulares, con tejado a tres vertientes sobre cuatro columnas situadas en el eje mayor de cada uno de los cuerpos. De todo esto se conserva en la actualidad una hermosa ruina, notable por todos conceptos y en parte no pequeña por tener los capiteles jónicos más hermosos del mundo.

El templo de Atenea Nike

Se acordó construirlo en el año 449 a. C. para conmemorar el ventajoso tratado de paz recién firmado por los persas. Calícrates, uno de los arquitectos del Partenón, hizo los planos. A pesar de estos preparativos, en una resolución posterior, los mismos que habían tomado el primer acuerdo decidieron reconstruir los monumentos existentes antes de emprender otro nuevo y, como consecuencia, el templo de Atenea Nike quedó en proyecto durante veintidós años. En vista del aplazamiento, Calícrates aprovechó sus planos en un pequeño santuario que por entonces comenzaba a construirse en la misma Atenas, a orillas del Ilissós (¿el Metroon de Agrai?). Por fin, entre 427 y 424 a. C. llegó su turno al templo de Atenea Nike, que había de parecerse mucho a su predecesor del Ilissós por ser ambos el fruto de una misma concepción (figura 158). Vulgarmente se le conocía también con el nombre de templo de la Nike Apteros, o Victoria sin alas, por la estatua de Atenea que en él tenía asilo. Hallábase emplazado en el rincón de la Acrópolis que se adelantaba a los Propíleos, dominando el camino que subía desde la ciudad; la estrechez del espacio disponible obligó a encoger el edificio proyectado por Calícrates: la cella hubo de reducirse y amalgamarse con el pronaos, dando lugar a un templo jónico en miniatura (8,27 metros de longitud, 5,44 metros de anchura, 4 metros de altura las columnas de los pórticos), tetrástilo, anfi-próstilo, con columnas de fuste monolítico, dos pilastras entre las *antae* y ninguna pared intermedia, de suerte que el edificio se cerraba, como hoy en día, por medio de una reja de bronce. Este templo se conservó intacto hasta fines del siglo XVII, cuando los turcos lo desmontaron para aprovechar sus materiales en una obra de



Figura 158. *El templo de Atenea Nike. Acrópolis de Atenas.*

fortificación; en el siglo pasado y en el presente ha sido reconstruido con mínimos errores.

El friso escultórico fue erigido hacia 421 a. C. (Paz de Nicias); en su porción oriental figura una asamblea de dioses, Atenea entre ellos, y en las restantes, luchas de griegos contra persas y de griegos contra griegos, todo ellos en violentísimo movimiento. Bastantes años más tarde, probablemente a finales del siglo (408-407 a. C.), la plataforma que servía de asiento al templo fue rodeada de un pretil con relieves: Atenea sentada en una roca, en medio de una multitud de Nikes ocupadas en diversos menesteres, como el adorno de trofeos, el sacrificio de reses (figura 159), etc. Entre todas ellas destaca una Nike representada en la anecdótica postura de atarse una sandalia, que ha llegado a ser en nuestro tiempo uno de los relieves clásicos más famosos. Aunque no son todos de la misma mano, siguen las directrices de un maestro que es, sin duda, el mismo que dirigió el friso y que



Figura 159. *Relieve de la balaustrada del templo de Atenea Nike. Atenas, Museo de la Acrópolis.*

ahora nos ofrece aquí en el pretil su estilo más evolucionado, tal vez bajo la influencia de Kallímachos. Entre sus características es digna de ser notada su incapacidad para diferenciar los tejidos de las diversas prendas, como puede observarse comparando la túnica y el manto de la Nike atándose la sandalia. En el conjunto abundan las figuras vistas de frente, sin que por ello se descuide el estudio de contornos y perfiles. La agitación de los personajes y de sus vestiduras se acomoda perfectamente a la naturaleza del lugar que los relieves decoraban, aquel vértice de la Acrópolis tan a menudo azotado por el viento.

El Erechtheion

Al borde de la ladera septentrional, donde habían quedado las huellas de la disputa de Atenea y Poseidón (el olivo y la brecha abierta en la roca por el tridente), donde estaba cavada la tumba de Kekrops, donde Pándrosos tenía su recinto descubierto, en medio de las venerables reliquias de la historia mítica de Atenas, un magnífico templo dedicado a Atenea Polias y a Poseidón-Erechtheus (figuras 160 a 163), vino a sustituir a varios santuarios antiguos arruinados durante la ocupación de los persas. El templo, que hoy conocemos como Erechtheion, comenzó a construirse hacia 421 a. C. y, después de prolongada interrupción, fue terminado entre 407 y 404 a. C. Las tradiciones religiosas que estaban vinculadas a aquel lugar obligaron al arquitecto a mantener las grandes desigualdades del terreno y a respetar todo aquello que los atenienses tenían como sagrado. Por estas causas, el edificio presenta numerosas irregularidades, tanto en su planta como en

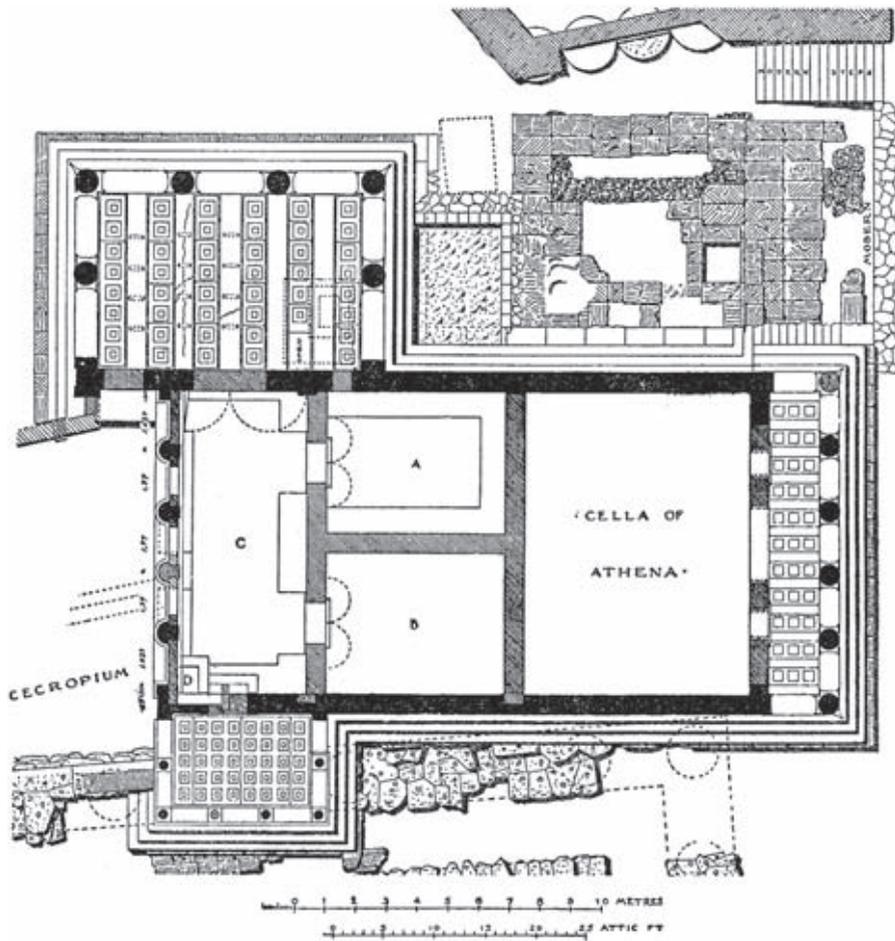


Figura 160. El Erechtheion, Acrópolis de Atenas. Planta. En la parte baja del grabado, el Pórtico de las Cariátides (lado sur).

su alzado, irregularidades que no podrían nacer de la fantasía de un arquitecto y algunas de las cuales todavía hoy no se explican satisfactoriamente. Por la imposibilidad en que se vieron los constructores de nivelar el suelo, los varios recintos en que el templo se divide, se encuentran en niveles distintos. Visto en el plano, el conjunto se nos presenta como un rectángulo orientado de Este a Oeste, con una sección oriental, correspondiente a la celda de Atenea Polias, precedida por un pórtico de seis columnas jónicas, y una sección occidental, que a su vez comprende tres recintos: una estancia rectangular (Erechtheion propiamente dicho), con un pórtico en cada uno de sus extremos norte y sur, y dos cámaras interiores, que en su tiempo estaban separadas por un muro bajo, que no alcanzaba la altura del techo. Las tres cámaras de esta sección se encuentran a más nivel que la celda de

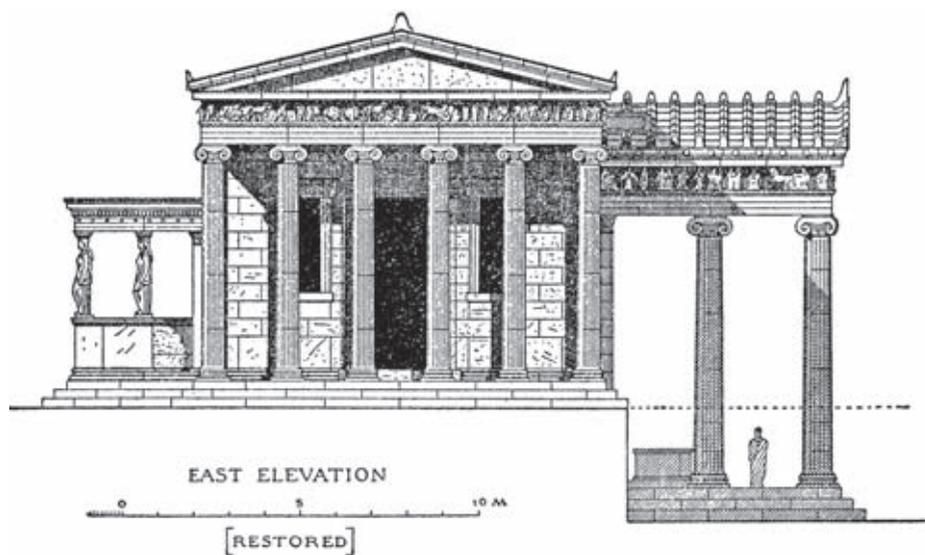


Figura 161. *Erechtheion, lado oriental (reconstrucción).*

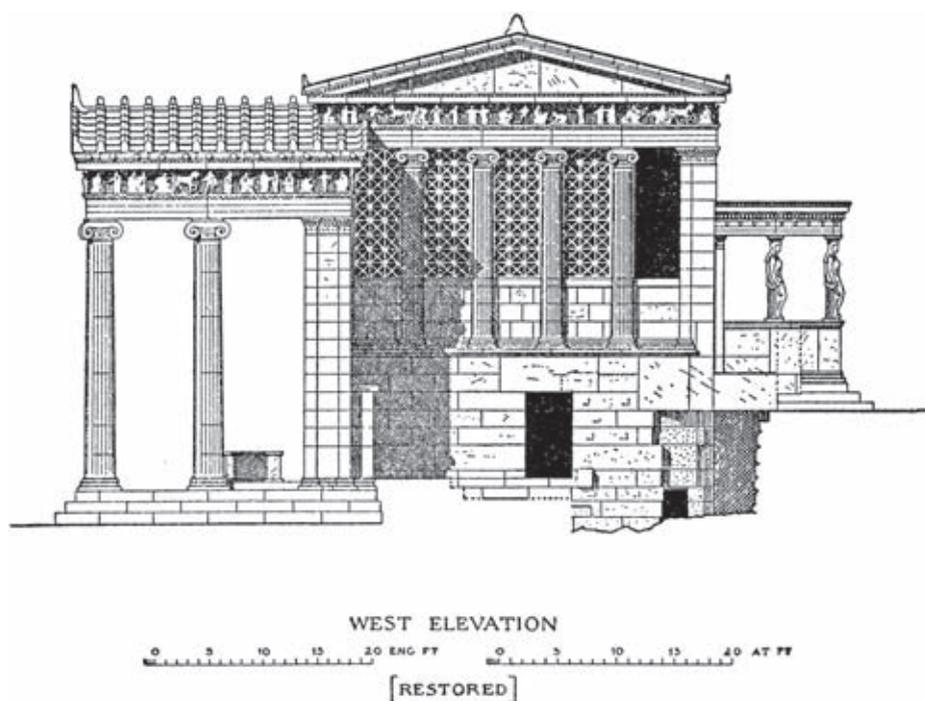


Figura 162. *Erechtheion, lado occidental (reconstrucción).*



Figura 163. *El Erechtheion desde el sudeste.*

Atenea. Su entrada septentrional está cubierta por un espacioso pórtico de seis columnas jónicas, no dispuestas en una sola línea, como en la fachada oriental, sino cuatro delante y dos detrás de las de los ángulos. Como este pórtico se encuentra a un nivel tres metros más bajo que los otros dos, sus frisos y su cornisa no enlazan con los que recorren el perímetro del edificio, sino que se unen al muro por debajo de aquéllos; en el pavimento, el arquitecto hubo de respetar la hendidura producida por el tridente de Poseidón, y para ello construyó una especie de brocal de pozo a su alrededor, y en la techumbre abrió un boquete cuadrangular, de modo que la huella sagrada continuó a cielo descubierto, conforme a las exigencias de los guardianes de la Acrópolis. Pero el más desdichado rasgo de este pórtico de tan hermosa traza es que una parte de él no está adosada al edificio, sino que se encuentra desplazada para cubrir también la entrada del recinto de Pándrosos, que nada tenía que ver con el Erechtheion como entidad arquitectónica. En el lado sur del edificio se levanta el gracioso Pórtico de las Cariátides, en el que el arte clásico nos ofrece su versión de aquellas estatuas arcaicas puestas al servicio de la arquitectura en los tesoros jónicos de Delfos. La altura a que se encuentra en relación con el recinto de Erechtheus y con el pórtico septentrional obligó a salvar la diferencia de nivel por medio de una escalera interior. Singularísima también fue la solución que el arquitecto buscó para la fachada occidental, donde las tantas veces referidas desigualdades del terreno impedían construir un pórtico que rimase con el oriental; la diferencia de nivel se salvó levantando un muro y sobre éste se colocaron cuatro columnas adosadas a una pared en su parte baja y exentas en su parte superior, quedando el conjunto enmarcado por las pilastras en que remataban los dos grandes muros laterales.

Los arquitectos del Erechtheion, el primero de los cuales fue probablemente el mismo Mnesiklés que hizo los Propíleos, procuraron compensar todas estas faltas de regularidad, extremando la belleza de los elementos constructivos y decorativos, es decir, ofreciendo, frente a la elegante sencillez del Partenón, un conjunto que llamaba la atención por su riqueza, su variedad y sus primorosos detalles. Antes de tratar de éstos, conviene advertir que todas las faltas que se observan en el edificio han querido justificarse modernamente sosteniendo que el Erechtheion nunca fue más que un torso al que faltó una parte equivalente a su sección oriental en el extremo opuesto, donde todas las deficiencias saltan a la vista, es decir, que en este lugar debería existir una porción equivalente a la celda de Atenea, con lo cual la planta poseería cierta regularidad (tesis de Wilhelm Dörpfeld, ingeniosa, pero rechazada por la mayoría de los tratadistas). Con ayuda del testimonio de Vitruvio se dice también que el pórtico septentrional debería estar situado en la fachada de occidente, donde sabemos que los constructores retrocedieron para no asentar el muro en una parte de la tumba de Erechtheus; Vitruvio dice, en efecto, que la construcción de este pórtico septentrional fue «llevar a los hombros lo que debería estar en la cabeza» (Vit., *De arch.*, IV, 8, 4).

Las columnas jónicas de las fachadas este, norte y oeste tienen diferente altura, distintos diámetros y diversa amplitud en los intercolumnios, revelando todo ello la gran elasticidad que el orden jónico poseía. Los motivos ornamentales que las embellecen no sólo estuvieron pintados como en los demás templos, sino que aún hoy conservan su fina decoración labrada en el mármol. En sus basas áticas el toro inferior es liso, pero el superior está surcado por estrías horizontales, y en el pórtico septentrional, por dos cordones que producen un agradable efecto de clarooscuro. Los capiteles son de extraordinaria riqueza: los canales que surcan el interior de las volutas son más numerosos que de ordinario; encima del equino cabalga un toro adornado con una trenza rellena de pasta vítrea coloreada; los fustes están coronados de una ancha faja de palmetas, que se repite en lo alto de las pilastras y recorre los muros en toda su periferia; ovas, dardos y corazones animan las molduras convexas de capiteles y cornisas. La techumbre de los pórticos componíase de casetones de mármol con rosetas doradas. El recargado marco de la puerta que se abre en el pórtico septentrional, con su recuadro salpicado de rosetas y su cornisa decorada con palmetas y apoyada en ménsulas, es en una gran parte fruto de restauración romana, pero repite fielmente el diseño original del siglo V a. C.

En el pequeño pórtico meridional, las columnas están sustituidas por cariátides (lámina XVIIIa-b) de 2,37 metros de altura, cuatro en primera fila y dos a espaldas de las de los extremos, repitiendo así la disposición de las columnas en el pórtico norte. Las cuentas del Erechtheion²¹ las denominan *kórai*, doncellas. Todas

²¹ Las cuentas del Erechtheion son largas e interesantísimas relaciones inscritas en piedra a partir del año 409 a. C. y correspondientes, por tanto, a la última época de la construcción y decoración del templo. Están registrados en ellas todos los gastos del edificio, junto con la nómina de canteros, escultores y arquitectos. Los arquitectos mencionados aquí son Philokles y Archilochos,

ellas visten peplo con cinturón y se apoyan en la pierna más alejada del eje del pórtico, doblando la otra según el conocido esquema clásico. Su espesa cabellera cae sobre la espalda y forma trenzas sobre los hombros, con lo cual se incrementa la solidez del cuello y la cabeza ofrece un amplio asiento para el capitel; éste se halla decorado con ovas y dardos, y su forma recuerda la del dórico romano. Las seis cariátides son muy semejantes, pero no idénticas; la que se encontraba en mejor estado de conservación fue arrancada por Lord Elgin y es la que hoy se exhibe en el Museo Británico, ocupando su puesto en el Erechtheion un vaciado de la misma. Su fecha ha de caer poco antes del 413 a. C., año en que las obras se interrumpen. En estas figuras pervive el estilo del Partenón con las diferencias propias de los años que transcurren entre uno y otro monumento, diferencias que se manifiestan claras al comparar cualquiera de las cariátides con las doncellas del friso de las Panateneas (placa del Louvre) y un poco menos con las figuras femeninas de los frontones. No es fácil determinar a qué artista pertenecen; podría haberlas hecho Alkamenes (tesis de Hans Schrader, muy aceptable) o el mismo Kallímachos, que, como ya sabemos, construyó la lámpara de oro del Erechtheion y acaso inspiró la rica decoración de sus elementos arquitectónicos. Además de las cariátides, se conserva una buena parte del friso escultórico que rodeaba el templo, con diversas escenas de la leyenda de Erechtheus. Las figuras en relieve, de mármol pentélico, están recortadas y fijadas con grapas a un fondo de caliza negra eleusina; el efecto de este contraste de colores no era tan chocante para los griegos como lo es para nosotros, puesto que de ordinario todos los relieves tenían el fondo pintado de color oscuro. El estilo del friso es el mismo que el de las cariátides, aunque, como indican las cuentas, todo él es posterior al año 409 a. C.

El templo de Apolo en Bassai (Phigalia)

En un agreste paraje de las montañas del sur de Arcadia se encuentran las ruinas de este templo (figuras 164 y 165), que es el mejor conservado de todo el Peloponeso y que recompensó los esfuerzos de sus primeros exploradores ofreciéndoles el más antiguo capitel corintio conocido en la Historia y el friso escultórico del más acentuado barroquismo que haya podido producir el arte griego en el siglo V a. C. Dice Pausanias que fue construido por Ictino, uno de los arquitectos del Partenón, después de la peste del 430 a. C. El bloque de la cella está rodeado de un pórtico de columnas dóricas (seis por quince), y muestra en su interior dos hileras de columnas jónicas, adosada cada una de ellas a un lienzo de pared que arranca perpendicularmente de los muros laterales. Estas columnas son excepcionales, tanto por la forma y amplitud de sus basas, en las que casi se duplica el diámetro del fuste, como por la singular conformación de sus capiteles, que tienen en su *cara* principal una voluta con elevadísimo centro, y a los lados medias vo-

ninguno de los cuales fue autor de los planos; como escultores se cita a Praxias, Phylomachos, Agathanor, Mynnion y Soklos.

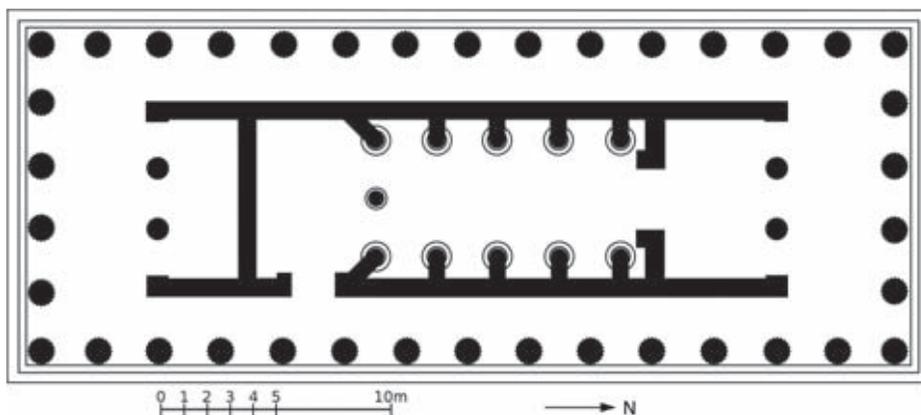


Figura 164. *Planta del templo de Bassai.*

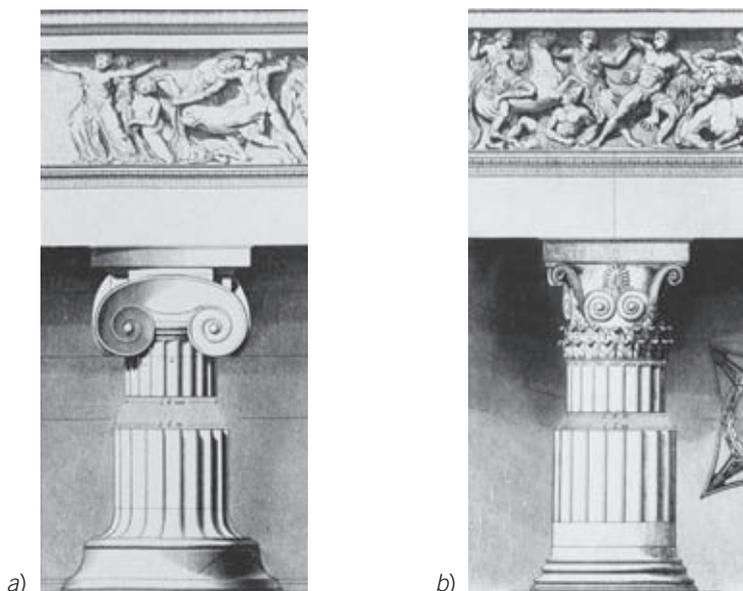


Figura 165. *Los órdenes jónico (a) y corintio (b) en el mismo templo, según la reconstrucción de C. R. Cockerell.*

lutas unidas en ángulo a la cara anterior, del mismo modo que acontece en los capiteles de esquina del jónico normal, pero anticipando al mismo tiempo el capitel jónico de cuatro caras, propio de la arquitectura helenístico-romana y predecesor del orden compuesto. Al fondo de la cella se abría un *ádyton*, y delante de éste erguía-se una columna (?exenta?) rematada por un capitel corintio, el más antiguo de que tenemos noticia, el cual fue destruido por ignorantes campesinos,

pero no sin que antes de su destrucción pudieran dibujarlo los buenos arquitectos que figuraban en una de las primeras expediciones. Este capitel (figura 165) presenta los siguientes rasgos diferenciales: 1.º, la corona de hojas que ciñe su núcleo acampanado alcanza muy poca altura; 2.º, las espirales interiores son grandes y sus cuerpos aplanados; 3.º, la palmeta que se encuentra en medio de ellas se adhiere totalmente a la campana; 4.º, el ábaco es un bloque de superficies lisas. El capitel corintio, plenamente desarrollado, difiere de éste en varios pormenores: 1.º, las hojas de acanto suben por la campana alternando hojas altas y bajas en dos filas; 2.º, las espirales interiores son más pequeñas, aunque su pie recto es más largo; 3.º, éstas y las espirales exteriores emergen de una funda acanalada (caulículo); 4.º, la palmeta central alcanza el cuerpo del ábaco; 5.º, el ábaco es más ligero y presenta diversas molduras. Todos los elementos del capitel corintio existían ya de antiguo en forma más o menos desarrollada, pero un artista genial —Kallímachos— formó con ellos una unidad que estaba llamada a convertirse en elemento esencial de la Historia de la Arquitectura.

Sobre la columnata jónica de la cella corría un friso escultórico con relieves de extraordinario volumen, calculados así para contrarrestar la falta de luz en el interior del templo.²² Los temas desarrollados en el conjunto (Museo Británico) son la Centauromaquia y la guerra de Herakles contra las Amazonas, tratados ambos con gran independencia, a pesar de lo mucho que en ellos pesaba la tradición. Las escenas se caracterizan tanto por la vivacidad de los movimientos como por la pasión que anima a los actores. En determinados aspectos —el realismo de las ropas, el tipo de las mujeres— parece que las figuras tienen el aliento del arte clásico inicial, pero al mismo tiempo se percibe en muchas de ellas el influjo de Olimpia, y el del Partenón, y el de la pintura ática que hemos visto reflejada en los vasos. A pesar de todo, la realización fue obra de un taller del Peloponeso, que impuso en el conjunto un tono seco, adusto, pesado, y unas proporciones cortas, desprovistas de la elegante esbeltez que caracteriza a lo ático.

Las estelas funerarias áticas

El brillante florecimiento que los relieves escultóricos alcanzan en Atenas hacia el año 440 a. C., cuando tantos escultores afluyen de todas partes para colaborar con Fidias en la obra decorativa del Partenón, favorece en gran medida el espléndido desarrollo de la estela funeraria con figuras de tamaño natural, género que con otras formas había existido ya en época arcaica, pero que no había vuelto a cultivarse en Atenas desde el año 500 a. C. En esta segunda época de su historia, los relieves funerarios alcanzan gran favor en los últimos decenios del siglo V a. C. y cobran aún mayores vuelos en el siglo IV, para extinguirse súbitamente en el año 315 en virtud de la ley con que Demetrio de Phaleron puso fin a todos los

²² Ha habido defensores de la tesis de que este templo era hipetral, es decir, descuberto, pero hoy en día la mayoría de las autoridades está de acuerdo en que poseía techumbre.



Figura 166. *Estela de una niña con palomas. Nueva York, Metropolitan Museum.*

alardes de lujo entre sus conciudadanos.²³ En esencia, la estela no es más que una lápida decorada con una representación relivaria pero admite ciertos elementos arquitectónicos, como las columnas laterales, o las *antae*, y el frontón triangular con acróteras en forma de palmeta o, más tarde, con hojas de acanto. El renacimiento de esta moda se debe a las Cícladas y a los muchos escultores que de allí vinieron a Atenas en la época de apogeo de la Confederación Délica. La estela de una niña con sus palomas, procedente de Paros, puede servir para ilustrar el tipo

²³ La más nutrida colección de estelas áticas procede del cementerio del Cerámico Exterior, donde flanqueaban los caminos de la Academia y de la Vía Sagrada de Eleusis.

de relieve funerario que cultivaban en su patria aquellos escultores (figura 166). Una vez introducido en Atenas, el relieve adquiere dimensiones mayores, y pretende reflejar primero el estilo y la sublime poesía del Partenón y, más tarde, los variados matices que le imprimen los discípulos de Fidias. El nivel de los mejores ejemplares es tan alto, que sólo pueden atribuirse a artistas de elevado rango. A pesar de reinar en los tipos una relativa uniformidad —grupos de marido y mujer, dama y esclava, padre e hija, guerreros con su familia, o en lucha con el enemigo, niños con sus animales, etc.— apenas hay dos estelas que puedan confundirse. El estilo, además, está puesto al día hasta en sus más mínimos detalles, de manera que las piezas pueden ordenarse cronológicamente de acuerdo con sus rasgos estilísticos, v. gr.: estela Albani, representando a un guerrero en lucha con un enemigo caído, y con ligeras indicaciones de paisaje en el fondo (figura 167), fechable hacia 430 a. C. por mostrar el estilo del Partenón muy avanzado; estela de Salamina con la figura de un adolescente acompañado de su pequeño esclavo y de sus animales predilectos, un gato y un pájaro (figura 168), poco posterior al 420 a. C. y de un estilo similar al de los relieves de Agorákritos; estela de Hegeso (figura 169), correspondiente a los últimos años del siglo V a. C. y producto del taller de Kallímachos, o de otro muy cercano a él y a su estilo. Estos mismos ejemplos revelan que los temas caen de lleno dentro de la esfera de la vida diaria, dando simplemente a ésta un acento de vaga melancolía, como el de la poesía elegíaca, que sugiere la idea de la muerte sin acudir a la representación demasiado directa; es éste uno de los dominios en que ya en el siglo V a. C. anuncia lo que va a ser el arte del siglo IV.



Figura 167. *Relieve sepulcral. Roma, Villa Albani.*



Figura 168. *Estela de Salamina. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*



Figura 169. *Estela de Hegeso. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Monumentos funerarios de Asia Menor: el Heroon de Trysa y el Monumento de las Nereidas

En esta época las tumbas de los grandes señores de Asia revisten formas de una monumentalidad desconocida en la Hélade y preparan el ambiente en que había de crearse a mediados del siglo siguiente el extraordinario Mausoleo de Halicarnaso. Los dos ejemplos más interesantes se encontraron en la región de Licia, al sur de Asia Menor, y son el Heroon de Trysa (Gjölbaschi), cuyos relieves se conservan en Viena, y el Monumento de las Nereidas, de Xanthos, en el Museo Británico. El Heroon de Trysa era una típica tumba licia con cubierta a doble vertiente; rodeábala un patio cercado por un sólido muro, y sobre éste había grandes cintas de relieves, las que hoy se exponen en el Kunsthistorisches Museum de Viena. En las jambas de la puerta daban cara al espectador dos bailarinas con cestillas (*kalathiskoi*), semejantes a las de Kallímachos, en Berlín; y en el dintel, por un lado, figuras de Bes, la obesa deidad asiática que recuerda un poco al viejo Sileno de los griegos, y por el otro, prótomos de toros con las patas dobladas como en los capiteles persas, y pequeños relieves de hombres y mujeres, sentados todos ellos entre músicos y bailarines. La cara externa del muro meridional y el interior de éste y de los tres restantes presentan dos frisos superpuestos, con escenas de la mitología griega —Amazonomaquia, Centauromaquia, los Siete contra Tebas,

Odiseo dando muerte a los pretendientes, Meleagro y el jabalí de Kalidón, etcétera— inspirados en la pintura ática de mediados del siglo V a. C. y muy especialmente en las composiciones de Polignoto y de Mikón, y, además, escenas de guerra, con asedios de ciudades amuralladas, escenas de caza, banquetes y otras que parecen referirse a la vida pública y privada de los personajes enterrados en el recinto. La influencia de la pintura penetra tan profundamente los relieves todos, que es aquí donde encontramos los más claros ejemplos de lo que era la perspec-



Figura 170. *Monumento de las Nereidas en Xanthos (reconstrucción de G. Niemann). Londres, Museo Británico.*

tiva arquitectónica en la pintura clásica. Los escultores con que nace esta escuela de arte provincial, llamada a perdurar hasta muy entrado el siglo IV a. C., fueron griegos orientales que aún en la segunda mitad del siglo V conservaban los caracteres estilísticos de la primera época clásica.

El Monumento de las Nereidas, en Xanthos (figura 170), fue construido también por un príncipe licio entre 410 y 400 antes de Cristo. Sobre un alto basamento decorado por dos frisos escultóricos de anchura desigual (el mayor representa las hazañas del príncipe en una idealizada lucha de hoplitas y jinetes vestidos al modo persa; el pequeño, más realista, el asedio de una fortaleza), alzabase un templete jónico, tetrástilo y períptero, con esculturas de Nereidas entre las columnas. Los capiteles están inspirados en los del Erechtheion; el techo de mármol, con sus vigas falsas, revela un profundo conocimiento de la estructura interna de los Propíleos, que sólo puede explicarse mediante el supuesto de que sus constructores trabajaron antes en la Acrópolis de Atenas. Probablemente eran licios que afluyeron a la ciudad cuando Pericles inició sus ambiciosas construcciones, y retornaron a su patria cuando la guerra detuvo la marcha de las obras. La porción escultórica más importante son las estatuas de Nereidas que han dado nombre y fama a la tumba; están representadas como huyendo de unos raptores que se hallaban en el intercolumnio central, todas ellas en el estilo propio de fines del siglo V a. C. El monumento en conjunto es un interesante precedente del Mausoleo de Halicarnaso, en el cual se añade al basamento y al templo jónico de dimensiones colosales una cubierta en forma de pirámide escalonada.

La pintura

En la evolución de la pintura de la segunda mitad del siglo V a. C. se distinguen claramente dos fases, cada una de ellas con un estilo propio: la primera —450-430 a. C.— corresponde a la época de Fidias y acusa fielmente la influencia del arte de este maestro; la segunda —425-390 a. C.— se caracteriza por su amor al lujo (abundancia de adornos, variedad cromática) y por su alambicado refinamiento. A partir de mediados de siglo, en la pintura mayor, van haciéndose más raras las grandes composiciones murales, del tipo de las de Polignoto, y en su lugar se pone de moda el cuadro pequeño, con reducido número de figuras, que cultivan tres maestros de gran fuste: Parrhasios, Apollodoros y Zeuxis.

Fidias hubo de ejercer la gran influencia que percibimos en la cerámica de su tiempo no sólo a través de sus esculturas, sino aun en grado mayor con las pinturas que apenas conocemos más que por referencias. Como es sabido, en el reverso del escudo de la Parthénos, Fidias había pintado una Gigantomaquia, es decir, la gran colisión mítica entre los dioses olímpicos y los gigantes hijos de la Tierra. Perdida la composición original, lo único que queda de ella son débiles restos de pintura en el interior del Escudo Strangford, que copia el de la Parthénos, y en los fragmentos de una estatuilla de Patras; lo conservado en ambos casos es muy poco, pero permite vislumbrar la composición de algún grupo (la figura de un hombre barbudo que acomete a un enemigo con una enorme piedra, etc.) y comprobar

que la Gigantomaquia pintada en una cratera de Nápoles está inspirada en la pintura de Fidias, que había compuesto la batalla en un campo circular, limitado por el cielo, y en la comba de éste había puesto los carros de los grandes astros, con las cabezas de los caballos de Helios asomando por el borde, como en el frontón oriental del Partenón.

Vasos del período 450-430 a. C.

Las pinturas de vasos representan dignamente los ideales de la época, pero en general renuncian a emplear todos los medios de que por entonces disponía la pintura mayor; sólo los vasos de fondo blanco parecen acortar bastante esta distancia. Los maestros principales son el Pintor de Aquiles, Polygnotos, homónimo del gran pintor de Thasos (el nombre es corriente en la Atenas del siglo V a. C. se conocen por lo menos otros dos artistas que lo llevan) y el Pintor de Eretría, con el cual se verifica la transición al período siguiente.

El Pintor de Aquiles florece durante los años en que Fidias y sus hombres decoran el Partenón, y sus ideales son los mismos. Todas sus obras revelan que nos hallamos ante una gran personalidad, cosa ya rara en esta época en que los artistas de muy alta categoría —y éste sin duda lo fue— no se ocupan de la cerámica. Una parte de su actividad la dedica a los vasos de figuras rojas, entre las cuales debe citarse en primer término el ánfora del Vaticano con la figura de Aquiles que ha dado nombre al artista; la otra está consagrada a los *lékythoi* de fondo blanco, que ahora sólo se emplean con fines funerarios y nunca en la vajilla doméstica. Los *lékythoi* clásicos son piezas de extraordinario interés, porque siendo su técnica mucho más desenvuelta que la de figuras rojas, dejan al pintor en libertad de manifestar sin tropiezos el carácter de la época y los más sutiles rasgos del nuevo estilo (lámina XIXa). La mayoría de sus pinturas nos ofrecen escenas de la vida de las mujeres, muy a menudo en relación con actos del culto funerario. En uno de los vasos blancos decorados por el Pintor de Aquiles, dos musas tañen sus instrumentos en las laderas del Helikón (lámina XIXb); en otro, un guerrero se despide de su esposa, reclinada ésta en una silla como una de las diosas del friso de las Panateneas.

Entre Polygnotos y el Pintor de Aquiles apenas existe relación alguna; cada cual agrupa en torno a sí cierto número de pintores, formando dos escuelas que se mantienen a distancia. Este Polygnotos decorador de cerámica es discípulo del Pintor de Nióbides (página 259) y de igual manera que su maestro siente predilección por los vasos de grandes superficies, y los aprovecha en toda su amplitud; su dibujo carece de la emoción que tiene la línea del Pintor de Aquiles, pero posee, en cambio, extraordinaria fuerza y valentía. Entre sus muchos seguidores se cuenta el Pintor de Peleo, autor del ánfora de Musaios, y el Pintor de Orfeo, que recibe este nombre de la famosa cratera con Orfeo entre los tracios.

El Pintor de Eretría se acerca ya al límite de lo clásico, y, por tanto, su estilo es paralelo de aquel que en escultura ronda las mismas lindes, el de los frontones del Partenón y el de los más ambiciosos discípulos de Fidias. Suele decorar este

artista vasos de pequeño tamaño, con escenas de gineceo en las que las mujeres se dejan sorprender en su intimidad en posturas cómodas y descuidadas, que tienen su gran versión escultórica en el grupo de Afrodita del frontón oriental. Igual que aquí, los vestidos están surcados por innumerables pliegues, cuyas direcciones responden a los altibajos de las formas cubiertas por los paños. Típica creación suya, y la que le ha dado nombre, es la escena de los preparativos para la boda de Alkestis, en un vaso hallado en Eretría (lámina XXa). Algunos dibujos suyos, como aquel de fondo blanco en que Thetis y las Nereidas transportan sobre el mar las armas de Aquiles, tienen todo el empaque de un gran cuadro; existe de hecho una cabeza de mujer, fragmento de una pintura mural, que parece ampliación de un dibujo del Pintor de Eretría, síntoma de que en ocasiones los vasos de fondo blanco podían acercarse a la pintura mayor hasta confundirse con ella. Entre las obras de sus discípulos hay pinturas tan exquisitas como el grupo del sátiro y la ninfa Tragodia.

Vasos del período 425-390 a. C.

Podría denominarse el suyo «estilo suntuoso», traduciendo el término que en este caso emplean los tratadistas alemanes (*reicher Stil*), o bien «estilo de fines del siglo V», menos descriptivo que el anterior, pero que sirve también para incluir aquellos vasos en que perdura la tradición de la época precedente. Para jalonar este período de la historia de la cerámica ática contamos con algunos datos arqueológicos de sumo valor; el más importante de todos ellos es que en el año 425 a. C., la isla de Delos, centro de la liga organizada por Atenas, fue purificada y, como consecuencia, todas las tumbas que existían en ella trasladadas a la vecina isla de Rheneia, donde se formó un gran cementerio excavado en época moderna; pues bien, en ninguna de estas tumbas, anteriores todas al año 425 a. C., han aparecido vasos del estilo que a partir de entonces había de imperar. Un segundo punto de apoyo para la cronología lo ofrece la tumba de los lacedemonios caídos en el año 403 a. C. y sepultados en Atenas (Cerámico); aquí se ha encontrado un fragmento del Pintor de Suessula, que es uno de los últimos maestros que cultivan el estilo suntuoso. Por último, en la llamada «Tumba de Dexileos», caído en Corinto en el 394 a. C., se han hallado fragmentos de vasos del mismo estilo, señal de que todavía perduraba a principios del siglo IV.

En los comienzos de este nuevo período se advierte que las majestuosas figuras del arte clásico van cediendo sus puestos a otras más delicadas y frágiles, que visiten con afectada elegancia y en todo su porte dan una viva impresión de amaneamiento. En la temática predominan las escenas de la vida doméstica: damas en su tocador, madres que juegan con sus hijos, coloquios amorosos; los dioses y los héroes se repliegan en retirada ante el dominio exclusivo de Afrodita y Diónysos, que llenan los vasos con sus alegres cortejos. En la técnica de figuras rojas, los barnices blanco y amarillo ocupan áreas cada vez mayores, a costa del rojo y del negro, los colores esenciales. Las analogías que estos vasos presentan con la escultura contemporánea son muy evidentes: aquí y allí el vestido se concibe como un

delgado velo surcado por multitud de pliegues; aquí y allí reina un desmedido afán de suntuosidad que aporta los vestidos policromos y las franjas de adornos bordados, que en la época clásica había desechado y que ahora regresan del Oriente, su antigua cuna; en la literatura de la época se les denomina «tejidos de los bárbaros» (βαρβάρων ὑφάσματα). En los vasos sólo llegan a introducirse los rombos, las imbricaciones y las guirnaldas, pero en los mosaicos de pavimento, que ahora inician su brillante carrera, el repertorio tiene la misma extensión que en las alfombras y tapices.

Tres modalidades estilísticas dominan en la pintura de vasos: la primera deriva del grupo de Polygnotos y se caracteriza por la grandiosidad de sus composiciones, por sus figuras de formas redondas y carnosas, por sus vestidos amplios, con pliegues de corte clásico y por su perfecto sentido del espacio. Sus más insignes representantes son el Pintor de Kleophón y el Pintor del Dinos de Berlín; el primero sigue anclado en la ideal esfera de las esculturas del Partenón, con su alto nivel plástico y su temple sereno (v. g.: el *stamnos* con la despedida de un guerrero), y juntamente con el Pintor del Dinos, cultiva los asuntos dionisiacos y se dedica a la decoración de vasos grandes, sobre todo cráteras. Por otra parte, el equivalente de los relieves del pretil del templo de Nike, o mejor aún, el de los supuestos originales de Kallímachos que han inspirado las copias neoáticas del Prado con ménades danzantes, lo encontramos en los vasos del Pintor de Meidías y en los de sus numerosos imitadores. De este grupo, que es el que mejor refleja el sentir de la época, trataremos en seguida con más espacio y detenimiento. Por último, ya a fines del siglo y comienzos del siguiente, se desarrolla un estilo sumamente artificioso; estos cuadros están dibujados con líneas de desigual anchura; en los vestidos de sus figuras abundan los ajedrezados, las postas y los demás adornos de las telas bordadas; los colores blanco y amarillo transforman el aspecto tradicional de los vasos; las figuras subrayan todos sus actos con ademanes declamatorios, que resultan un tanto ridículos en la decoración cerámica. El Pintor de Talos, el Pintor de Prónomos y el Pintor de Suessula son los más distinguidos promotores de este artificioso estilo.

Volvámonos ahora al Pintor de Meidías, un manierista que parece empeñado en darnos en su cerámica la versión del estilo escultórico del más grande de los manieristas antiguos, Kallímachos. Se le ha dado el nombre que ostenta porque su mejor pintura, la del rapto de las hijas de Leukippos, perpetrado por los Dioscuros, se encuentra en una *hydria* que firmó sólo el alfarero Meidías (lámina XXb); se conocen, además de éste, otros muchos vasos pintados por él. Sus asuntos predilectos se desenvuelven siempre entre mujeres; aun en el vaso que le da nombre, los personajes femeninos mantienen una franca superioridad sobre los actores varoniles. Ni qué decir tiene que la deidad que más frecuenta sus vasos es Afrodita, con sus muchos hijos —Eros, Himerios Pothos, etc.— y con las figuras alegóricas que integran su séquito: Eunomia, Harmonía, Chryse y todas las restantes. Su estilo es una secuela muy elaborada y artificiosa del estilo del Pintor de Eretría; las túnicas de infinitos pliegues con que éste viste a sus personajes se transforman en aquél en velos vaporosos, ceñidos apretadamente al cuerpo, como si la figura acabara de salir de un baño, o revoloteando en el aire a impulsos del movimiento. En

sus cuadros abundan las expresiones melodramáticas: cabezas vistas de medio perfil con la mirada anhelante dirigida a lo alto, o intensamente concentrada en alguien o algo que se desea, como si este deseo consumiese en un fuego interno al protagonista; elocuentes manos de largos dedos puntiagudos, que a veces sostienen objetos sin aparente esfuerzo, apenas tocándolos; el vestido, como de costumbre en esta época, deja ver el cuerpo a través de su fina malla de pliegues. Como aspirando a evadirse de las desventuras de su tiempo, el Pintor de Meidías se remonta a un mundo de dulce poesía, habitado por mujeres de nombres sonoros y evocadores, y dirigido por Eros «de palidez lunar y alas doradas». Pero si él logra salvarse gracias a su talento, no ocurre lo mismo en otros muchos vasos de su época, pintados por sus hueros discípulos e imitadores.

La pintura mayor. Parrhasios, Apollodoros y Zeuxis

Tres pintores de primera magnitud, Parrhasios, Apollodoros y Zeuxis, dieron a su arte tan vigoroso impulso, que puede afirmarse que con ellos nace la pintura en sentido moderno. Toda la cerámica de que nos hemos ocupado en las páginas precedentes es contemporánea de estos tres maestros, pero apenas guarda alguna relación con ellos, sobre todo con los dos últimos, porque su arte sigue siendo eminentemente lineal. De aquí el que hayamos de buscar en otra parte —en las pinturas murales de las tumbas etruscas, en los cuadros pompeyanos, en los *lékythoi* áticos de fondo blanco, en alguna que otra reliquia de la pintura griega no cerámica— los raros ejemplos inspirados por sus creaciones.

Parrhasios de Éfeso es el último jerifalte de la vieja escuela; con él culmina y termina la pintura griega tradicional, cuyo instrumento más importante era el dibujo de línea. Solía Parrhasios alardear de haber alcanzado los límites de su arte, y, en efecto, en su época tanto la pintura tradicional, que él cultivaba, como la pintura cerámica, que sigue análogos derroteros, tocan fondo y nada más puede esperarse de ambas. Plinio sitúa el apogeo de su carrera en el año 420 a. C. Al igual que sucede en muchos relieves de esta época, la mayor parte de los cuadros de Parrhasios, según se desprende de sus títulos, sólo contenían tres figuras: «Philiskos con Diónysos y Virtus», «Eneas y las Tyndáridas», «Herakles, Meleagro y Perseo», etc. Ni de éstos ni de los restantes conocemos copia alguna; cabe, sin embargo, hacer una excepción con su Philoktetes, que probablemente es el reproducido en el relieve de una copia de plata de Cheirisophos; el personaje central es una figura titánica, vista en violento escorzo, mucho más moderna en apariencia que las de todos los semidioses que hasta aquí hemos podido ver en el arte griego, y por rara coincidencia, evocadora de los tipos de Miguel Ángel. En algunos *lékythoi* de fondo blanco se encuentran figuras compuestas de modo similar, y con una honda expresión de vida interior, que permiten comprender cuál era la vida del espíritu que los antiguos admiraban tanto en las obras de Parrhasios. En estos mismos *lékythoi*, los dibujos encierran muy pocas líneas dentro del contorno de cada figura, es decir, el efecto plástico está conseguido todo él por la fuerza de las líneas periféricas, *in liniis extremis*, igual que, según Plinio, ocurría en los mejores

cuadros de este maestro. Como no podía por menos de ser, Parrhasios se mostró enemigo de la técnica del claroscuro, que ya entonces cultivaban sus rivales Apollodoros y Zeuxis. En fin, tampoco deja de ser significativo el que Parrhasios pintase algunos cuadros obscenos, *libidines*, temas que el arte clásico no había querido aceptar del legado arcaico.

Apollodoros de Atenas era considerado inventor de la *skiagraphia*, o pintura de sombras, que inicia una nueva era en la historia de la pintura. Algunos *lékythoi* de fondo blanco nos permiten vislumbrar cuáles fueron los comienzos de esta trascendental innovación. En estos casos los cuerpos de los hombres están modelados con sombras y lo mismo acontece en sus ropajes y en los de las mujeres; en cambio, los cuerpos de éstas conservan el dibujo de línea tradicional, sin admitir dentro del contorno sombra alguna. Esto mismo se observa en las contadas pinturas griegas que han llegado a nosotros y en las pinturas murales etruscas del siglo V a. C., como por ejemplo en la primera cámara de la Tomba dell'Orco, en Tarquinia. Pero lo que podría ser un cuadro de Apollodoros, con la «verdadera pintura» que éste había inventado, se conserva en una losa marmórea procedente de Herculano que representa a un grupo de muchachas jugando a los dados (figura 171). Es copia firmada



Figura 171. *Muchachas jugando a las tabas, de Herculano. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

por Aleixandros de Atenas, de un original del siglo V a. C.; su claroscuro es aún muy tímido, pero no por eso menos decisivo para transformar el concepto griego de la pintura. Debe advertirse, sin embargo, que siempre hubo partidarios del dibujo a la antigua, a quienes parecía una falsedad la reducción a dos, de las tres dimensiones de la vida real, que sólo en escultura podían manifestarse.

Zeuxis de Herakleia, que trabaja durante la Guerra del Peloponeso y a comienzos del siglo IV a. C., perfecciona la técnica inventada por Apollodoros. Conocemos muchos títulos de sus cuadros: «Zeus», «Eros», «Marsyas atado», «Penélope», «Herakles niño estrangulando a las serpientes», y la descripción que Luciano hace de su célebre «Familia de Centauros», en la que la hembra, tendida en el suelo, amantaba a sus crías, y el centauro padre asomaba por una colina (seguramente al fondo del cuadro) con un cachorro de león en la mano, como trofeo de caza; pero carecemos de elementos para reconstruir su estilo. La anécdota de que había pintado un racimo de uvas de un verismo tal, que los pájaros se habían dejado engañar por él, no merece crédito alguno. Pero comparado con sus predecesores, debía parecer a sus coetáneos griegos un pintor de gran realismo. Algunos críticos relacionan con Zeuxis la Centauromaquia de Herculano, copia de un cuadro de su época, pintada sobre mármol.

IX

El arte del siglo IV a. C.

El desastroso final de la Guerra del Peloponeso (400 a. C.) señala el comienzo de una nueva fase en la historia del arte griego. Atenas, privada de su hegemonía política, deja de ser el centro principal de las actividades artísticas, sobre todo en el campo de la arquitectura, y las ciudades jónicas de Asia, gobernadas por sátrapas filohelenos, se convierten en escenario de las más espléndidas empresas monumentales de esa centuria.

Arquitectura

La construcción de templos, que era el objetivo primordial del arquitecto clásico, alterna ahora con la de edificios seculares de no menos empeño: teatros, pórticos, salas de asambleas, estadios y sepulcros de proporciones gigantescas. El orden dórico no ofrece ya novedad alguna, salvo en el estudio de sus proporciones, y de ordinario alterna en un mismo edificio con el gracioso corintio, como en seguida tendremos ocasión de ver.

El templo de Atenea Alea, en Tegea

Fue construido y decorado por Skopas en este lugar del centro del Peloponeso, probablemente después que el maestro había trabajado en el Mausoleo de Halicarnaso, es decir, en los primeros años de la segunda mitad de siglo. Subsisten *in situ* los cimientos y trozos de sus partes altas que hacen posible la reconstrucción. El templo era un hexástilo dórico de gran longitud (catorce columnas en los flancos), provisto de pronaos y opistodomas (éste suele faltar en el siglo IV a. C.). Las proporciones del orden dórico son aquí más esbeltas que en los templos del siglo V a. C., y junto a él se encuentran, en el interior de la cella, una serie de columnas corintias adosadas a los muros, con capiteles muy bajos, en los que las volutas aparecen por vez primera envueltas en caulículos y, por caso raro, faltan en las zonas medias de cada lado, reemplazadas por una gran hoja de acanto. Sin ser, por tanto, un tipo canónico, estos capiteles de Skopas señalan un hito de gran belleza formal en la constitución del corintio.

Templos jónicos de Asia Menor

Los más importantes por sus caracteres, grandes proporciones, e influencia en la arquitectura posterior son el de Atenea en Priene, el Artemision de Éfeso, el de Ártemis-Kybele en Sardes y el Didymaion de Mileto.

El templo de «Atenea Polias» en Priene, hexástilo, con once columnas a cada lado, pronaos y opistodomas dístilos *in antis*, es uno de los más bellos ejemplos

de jónico del siglo IV a. C. y casi el modelo canónico de este orden. Comenzó a construirse hacia 340 a. C. sobre planos del arquitecto y escultor Pytheos, uno de los maestros del Mausoleo, que escribió un libro de teoría acerca de él. En 334 fue dedicado por Alejandro, pero la terminación de las obras y la instalación de la estatua de culto (una copia de la Parthénos de Fidias) no se realizaron hasta 158-156 a. C. Las columnas de su peristilo descansaban en plintos cúbicos, que hasta entonces nunca se habían empleado en templos griegos, y el entablamento ajustábase al patrón asiático, carente de friso, pero con grandes dentellones en la cornisa. En su elaborado estudio del número, el arquitecto aspiró a realizar la difícil proporción de dos a uno entre la longitud y la anchura del edificio.

La mayoría de las fuentes hacen coincidir con el nacimiento de Alejandro (356 a. C.) el incendio que destruyó el viejo Artemision de Éfeso. La reconstrucción fue iniciada inmediatamente, sobre la planta del templo arcaico (página 162), pero sobre un basamento más alto y con mayor esplendor decorativo. También las columnas decoradas con relieves en su parte baja, que hicieron figurar al templo entre las maravillas del mundo, están inspiradas en las columnas de su predecesor. Paionios de Éfeso y Demetrios, el que se titulaba esclavo de Ártemis, dirigían la obra, a la cual contribuyó tal vez más tarde Deinókrates, el arquitecto de Alejandro. La cella estaba precedida por un profundo pronaos, respaldada por un breve opistodomos, y rodeada por un verdadero bosque de ciento diecisiete columnas, ordenadas en tres líneas de ocho en la fachada occidental, en dos líneas de nueve frente al opistodomos y en dos hileras de veintiuna a cada lado, en lo cual como en todo lo demás, salvo en la altura del estilobato, los arquitectos se atenían al plano del edificio patrocinado por Cresos. Además del primer tambor de las treinta y seis *columnae caelatae* que cita Plinio, estaban decorados con relieves los pedestales cúbicos de muchas columnas, pero la posición de unos y otros dentro del edificio no ha llegado a determinarse con seguridad. Los relieves de estas columnas y pedestales representaban probablemente los trabajos de Herakles, las aventuras de Teseo, una procesión de orientales, acaso algunas musas, y escenas de culto. En la más hermosa y mejor conservada (Museo Británico; lámina XXI) rodean el cilindro las figuras de Alkestis (?), Hermes y Thánatos (?). Su estilo recuerda al del friso del Mausoleo; las cabezas en especial a Skopas, que ciertamente colaboró en el Artemision, aunque no sabemos si en esta columna, que tanto se parece a sus obras.

De la misma época y análogo al anterior en muchos aspectos era el templo de Artemis-Kybele en Sardes, capital del antiguo reino de Lidia. La gigantesca mole del siglo IV a. C. reemplazó aquí también a un templo arcaico destruido en la revolución jónica de comienzos del siglo V. El nuevo edificio es un octástilo pseudodíptero (probablemente el más antiguo caso de pseudodipteralidad dentro del jónico), con un pórtico próstilo, descubierta, a cada extremo de la cella y dos hileras de columnas en el interior de ésta. Incluso en el plano se advierte la atrevida y ágil concepción de este coloso que ha llegado a nuestros días en un excepcional buen estado de conservación.

Paionios de Éfeso, arquitecto del Artemision de su ciudad natal, y Daphnis de Mileto, iniciaron la construcción del último de los grandes templos jónicos

del siglo IV a. C., el santuario de Apolo en Dídyma, cerca de Mileto, cuyas obras duraron desde 313 a. C. hasta época romana (hacia 41 d. C.) acumulando elementos de las cuatro centurias intermedias. El edificio (figura 172), que también había tenido su predecesor arcaico, es un decástilo díptero, con dos hileras de veintiuna columnas a cada lado y un pronaos con doce columnas en tres hileras de a cuatro. La cella reviste la forma de un patio descubierto (templo hipetral, uno de los pocos absolutamente seguros), con un templete —*naiskos*— tetrástilo cerca de su cabecera, donde se alojaba la estatua de culto, el Apolo de bronce de Cánachos, robado por los persas en el siglo V a. C. y reintegrado a su sede original por Seleuco Nicátor. Los muros de la cella estaban reforzados por pilastras en tres de sus lados. Una gran escalera salvaba el desnivel que había entre el patio-cella y una antecámara más alta, abierta sobre el pronaos en un ancho vano que en el plano tiene el mismo aspecto que una puerta normal, pero que en realidad era inaccesible desde el pórtico; en aquel lugar se pronunciaban los oráculos. La entrada a la cella se verificaba por pasadizos abovedados, a los lados de la tribuna. Los elementos decorativos de este edificio —las basas y plintos labrados de las columnas, las molduras que animan los zócalos de los muros y los entablamentos, los capiteles con elementos zoomorfos, y los frisos con cabezas de Medusa entre roleos de acanto— dan muestras de una fantasía y de un gusto por la ornamentación recargada, que revelan que el templo se encuentra al lado de allá de la frontera que separa la arquitectura clásica de la helenística y romana. El templo sólo estuvo terminado hasta la altura de la cornisa y, por tanto, nunca tuvo frontones.

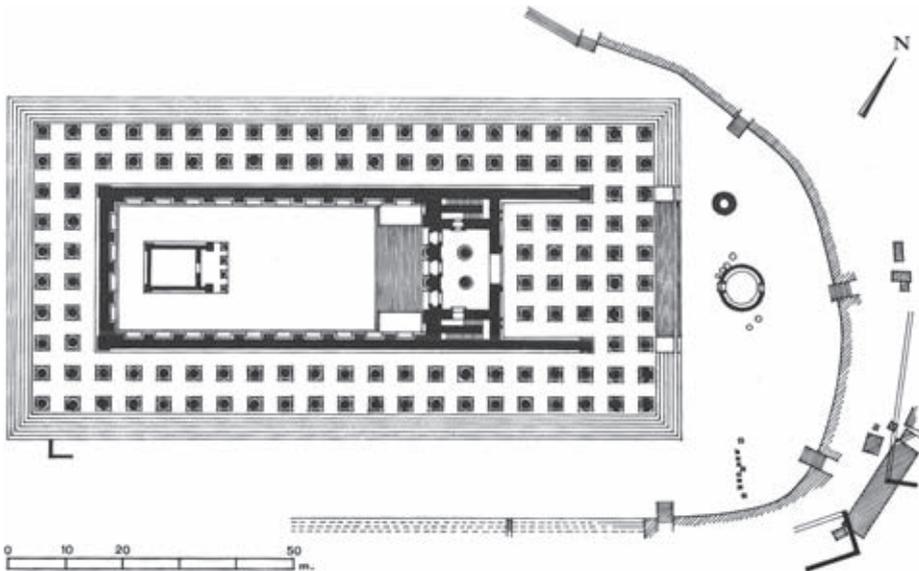


Figura 172. *Planta del templo de Apolo en Dídyma.*

Edificios de planta circular

En los recintos sagrados de Delfos, Epidauro y Olimpia eleváronse en el siglo IV a. C. tres famosos edificios de planta circular, conocidos con el nombre de *thóloi*, que no eran templos, pero tenían una función religiosa que ignoramos. En los tres casos la cella redonda encuéntrase entre dos anillos de columnas, un pórtico exterior y una columnata interna que se prestan a la combinación de órdenes característica del siglo IV a. C. en la Grecia propia. El *tholos* de Delfos (figura 173) fue construido probablemente por Theodoros de Phókaia y descrito por él mismo en un libro que cita Vitruvio. Tenía un peristilo de veinte columnas dóricas y un anillo interior de diez columnas corintias, muy próximas al muro, pero no adosadas a él, con capiteles muy semejantes al de Bassai (figura 165b). El mismo esquema se repite en el *tholos* de Epidauro (360-330 a. C.), obra de Policleto *el Joven*, que evidentemente procuró eclipsar a su predecesor delfíco. El peristilo tiene veintiséis columnas dóricas coronadas por un entablamento estrecho, con metopas adornadas por rosetas. A los lados de la puerta, dos grandes ventanales iluminaban la cella, pavimentada con losas romboidales blancas y negras, y rodeada por una serie de catorce columnas corintias con los más hermosos capiteles del corintio griego, nunca superados en la historia de la arquitectura. Policleto *el Joven* aspiró a dar en ellos una suma de gracia y delicadeza más que una impresión de fuerza. Sólo por la independencia y desnudez de las volutas se apartan estos capiteles del tipo que la posteridad había de considerar como canónico.



Figura 173. Columnas del tholos de Delfos, con las esbeltas proporciones propias del orden dórico a partir del siglo IV a. C.

El tercero de los *thóloi* antes aludidos, el Philippeion de Olimpia (339 a. C.), fue costeado por Filipo y Alejandro. El orden exterior es aquí el jónico, con dieciocho columnas y un entablamento que combina el friso corrido del jónico de la Grecia propia con la cornisa denticular de Asia Menor. El anillo del interior de la cella consta de nueve columnas adosadas al muro, corintias, como las de los *thóloi* precedentes.

La llamada «Linterna» de Lysíkrates

El ciudadano acaudalado que corría con los gastos del coro de una tragedia, o de una trilogía, recibía como premio, cuando el coro salía vencedor, un trípode que solía exponerse con carácter permanente en un monumento construido al efecto en los alrededores del santuario de Diónysos o en la vía que conducía a él y que recibió por tal uso el nombre de «Calle de los Trípodes». Para uno de estos monumentos corágicos se hicieron las Ménades, que conocemos por tantas copias neoáticas. La cima de otro era el famoso «Sátiro escanciador», de Praxiteles. Pero desde el punto de vista arquitectónico, el ejemplar más interesante es la llamada «Linterna» de Lysíkrates (lámina XXIIa), erigida por este corego en 334 a. C., que ha llegado a nosotros virtualmente intacta. El monumento se compone de un pedestal cúbico, de caliza, sobre el cual se alza un templete de planta circular, en mármol pentélico, asentado en escalones de mármol azul del Himeto. Seis columnas corintias, las primeras que en un edificio griego se ven desde el exterior, sostienen el entablamento. Aunque parecen adosadas al muro, son en realidad columnas completas, siendo el muro un mero relleno de los intercolumnios. El entablamento copia el del Pórtico de las Cariátides del Erechtheion, inclusive los dentellones, pero inserta en él un friso con la representación de la aventura de Diónysos y los piratas transformados en delfines. La cubierta está constituida por un solo bloque de mármol, decorado con escamas y rematado por el pie floral que sostenía el trípode.

El teatro de Epidauro

El primer teatro griego que ha llegado a nuestros días con muy pocas modificaciones de tiempos más recientes es el construido en Epidauro a mediados del siglo IV a. C. por el arquitecto Policeto *el Joven*, el autor del *tholos* de aquella localidad (figura 174). Los asientos de los espectadores, a cuyo conjunto los griegos llamaban *koilon* y los romanos *cavea*, estaban contruidos en una rampa algo más que semicircular, excavada en la pendiente de una colina, en dos zonas, la externa con más declive que la interna. Desde la *orchestra* circular que constituye el núcleo del teatro, parten trece escaleras, que dividen como radios la zona inferior en doce sectores; esta división se duplica teóricamente en la zona alta por medio de veintitrés escaleras (figura 175). Las vías de acceso eran los dos corredores (*párodoi*) que separaban los extremos de la cávea, de la escena. La forma de esta última, e incluso su papel, es problemática, pero probablemente era ya en su origen una

construcción alta, con un frente de pilastras y columnas jónicas adosadas a ellas, y dos alas salientes, los *paraskenia*, que cerraban sus flancos.

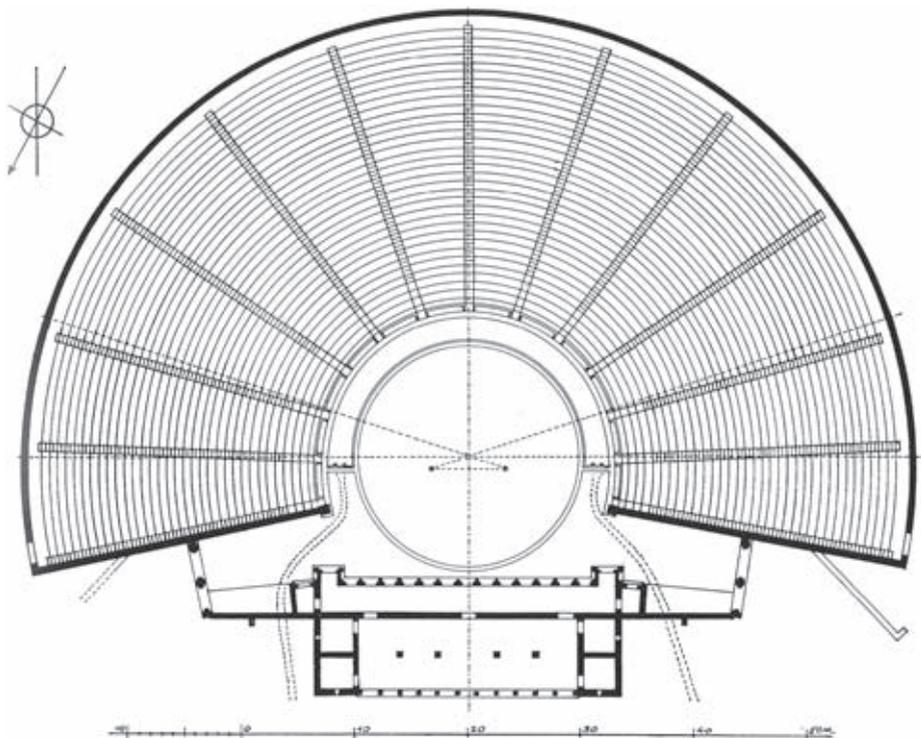


Figura 174. *Planta del teatro de Epidauro.*



Figura 175. *Graderío y orchestra del teatro de Epidauro.*

El Mausoleo de Halicarnaso

El sepulcro monumental de Mausollos (lámina XXIIb), sátrapa de Caria, en la capital de su reino, es la empresa artística más deslumbrante de este siglo IV a. C. que comenzaba a sentir lo colosal, lo nunca visto, como nuevas categorías estéticas de primer orden. Pero no fueron sólo la novedad del trazado y la descomunal magnitud de sus dimensiones (50 metros de altura sobre una base de unos 125 metros de perímetro) las que hicieron de este edificio una de las Maravillas del mundo antiguo, sino la riqueza de su ornamentación escultórica, en la que intervinieron simultáneamente cuatro artistas del más elevado rango. Skopas, revestido ya de gran prestigio (la escultura del Mausoleo es una creación suya casi en la misma medida en que la del Partenón lo es de Fidias); Timotheos, que había dirigido la obra escultórica del templo de Asklepiós en Epidauró y tenía en su haber famosas estatuas de culto y acaso no menos célebres retratos, y dos escultores jóvenes, pero de genio precoz, Bryaxis y Leochares, destinados a ser grandes astros de la época de Alejandro. El proyecto arquitectónico se debió a Pytheos y Sátyros, quienes sobre el precedente de los ricos sepulcros de otros príncipes de Asia Menor (recuérdese el Monumento de las Nereidas), realizaron una creación que estaba llamada a eclipsarlos a todos y a impresionar la imaginación de los hombres con tanta fuerza como las mismas pirámides de Egipto. Pytheos era además escultor, y a él se debe la cuadriga que coronaba el edificio, calculada para ser vista a gran distancia.

La obra inicióse hacia 352 a. C. por iniciativa del propio Mausollos, muerto en este mismo año, y de su esposa Artemisia, que le sobrevive hasta 350, en cuya fecha los trabajos se encontraban ya relativamente adelantados. Dice Plinio que fueron los mismos artistas quienes pusieron entonces el mayor empeño en que el monumento no quedase incompleto; pero hay que suponer además el interés de los sucesores de Mausollos, Idreus y Ada en la continuación de la empresa, y acaso la intervención posterior del mismo Alejandro, pues hay indicios, tales como las esculturas de estilo muy avanzado, que parecen señalar una nueva actividad en época del caudillo macedónico.

El monumento constaba de un enorme podio rectangular ceñido por dos frisos escultóricos (el de la Amazonomaquia y el de la Centauromaquia, uno de los cuales se ve en algunas reconstrucciones llevado al entablamento, aunque no hay razón alguna para creerlo así); un templo jónico periptero, con la cella circundada por un tercer friso (carreras de carros) y una pirámide de veintitrés escalones, rematada por una carroza de cuatro caballos (obra de Pytheos), probablemente sin ocupantes.

Los restos escultóricos, conservados en el Museo Británico, comprenden estatuas de bulto, como el llamado «Mausollos» (figura 177), que acaso nada tenga que ver con la cuadriga de Pytheos y probablemente es obra de Bryaxis; la llamada «Artemisia»; otras muchas estatuas de hombres y mujeres, cazadores y luchadores, entre ellos un jinete vestido a la oriental, que es probablemente la obra escultórica más fina que ha sobrevivido a la destrucción del Mausoleo; restos de la cuadriga de Pytheos; leones que tal vez se hallaban sobre el alero del tejado; y placas relivarias pertenecientes a los tres frisos mencionados.



Figura 176. Cabeza varonil (¿Apolo?), procedente del Mausoleo de Halicarnaso. Londres, Museo Británico.



Figura 177. El llamado «Maussollos», procedente del Mausoleo de Halicarnaso. Londres, Museo Británico.



Figura 178. *Relieve del Mausoleo de Halicarnaso, atribuido a Timotheos. Londres, Museo Británico.*



Figura 179. *Relieve del Mausoleo de Halicarnaso, atribuido a Skopas. Londres, Museo Británico.*



Figura 180. *Relieve del Mausoleo de Halicarnaso, atribuido a Bryaxis. Londres, Museo Británico.*

Los cuatro escultores, cada uno con su grupo de ayudantes, tenían a su cargo, aparte de las estatuas, unos ochenta metros de relieves para los frisos en una zona claramente demarcada: Skopas, la fachada oriental, que era la más importante del conjunto; Timotheos, la fachada sur; Bryaxis, la del norte, y Leochares, la del oeste. Pero, por desgracia, esta clara distribución, que nos viene dada por las fuentes, apenas puede aplicarse a los restos de las esculturas, porque éstas aparecieron desplazadas en su mayor parte, muchas de ellas en un castillo próximo, que los caballeros de San Juan levantaron en el siglo XV d. C. con las piedras del Mausoleo. En una de las diecisiete placas del friso de la Amazonomaquia que en mejor o peor estado de conservación han logrado salvarse, se ven dos grupos de combatientes: dos griegos que acometen simultáneamente a una amazona caída mientras otro derriba a una segunda de su montura (figura 178). Para mediados del siglo IV a. C., el estilo de esta placa resulta relativamente anticuado, análogo al de las esculturas de Epidauro en muchos detalles y con una técnica de relieve muy dibujado, que apenas sugiere ambiente y en el cual el movimiento se verifica de atrás a adelante; por todo ello, se atribuye esta placa, de común acuerdo, al lado sur y al taller de Timotheos. La placa número 1.014 (figura 179), que es de las más hermosas, presenta dos grupos de griegos y amazonas enzarzados en combate singular; el relieve no es todo lo suelto que podría esperarse de Skopas, pero a pesar de ello es de una calidad tal, que de ordinario se le atribuye a él mismo o a un colaborador muy cercano. La placa próxima (número 1.015) es la que con más probabilidad puede atribuirse a Skopas, por el ímpetu de las figuras, por el *pathos* característico del maestro —no tan despierto aún aquí como en las esculturas de Tegea, pero ya lo bastante claro para que el relieve se distinga de sus menos audaces acompañantes y, en contraste con Timotheos, por el vivo movimiento paralelo al fondo—. El estilo de la placa 1.022 (figura 180) supone en ciertos aspectos un avance considerable, como si ya la escultura griega se hubiese incorporado la experiencia de nuevos decenios, y, por ello, tanto su fecha como su atribución resultan difíciles: tal vez es ya obra de época de Alejandro, como quiere Ernst Buschor, aunque quizá más bien de Bryaxis o de Skopas, que del viejo Timotheos o de Leochares, que sigue otros derroteros.

Escultura

Los cambios de gusto y de estilo se producen con demasiada lentitud —casi siempre después de un período de ensayo, con sus movimientos de avance y retroceso— para que pueda señalarse una fecha en la que una época termina y otra comienza. Y así, en los primeros lustros del siglo IV a. C., quedan en Atenas continuadores del estilo bello, aunque el momento no fuera propicio para desplegar su arte, y en el Peloponeso diversos focos, entre los cuales el más importante es la escuela de Policleto, cuyo centro se desplaza de Argos a Sicione.

Aquí en el Peloponeso puede hablarse incluso de cierto florecimiento, pues las fuentes transmiten una abundante lista de nombres de escultores que sólo la falta de copias deja sin contenido. Hay indicios de que algunas estatuas famosas, y

fragmentos tan interesantes como el llamado «Orfeo» de Múnich (figura 181), clasificadas en pleno siglo V a. C. porque siguen las directrices de su arte, son en realidad obras peloponésicas de hacia el año 400 o incluso algo posteriores.



Figura 181. Cabeza de «Orfeo», el héroe y músico que para los griegos del siglo V personificaba la cultura frente a la barbarie. Obra de un escultor peloponésico de hacia 400 a. C., aferrado a la tradición del período clásico preliminar. Múnich, Gliptoteca.

La mayor actividad de estos lustros en que Atenas está postrada por su derrota se desarrolla en el círculo de los sucesores de Policleto, entre los cuales destacan las estatuas de atletas, la especialidad de su maestro. Su hermano menor, Naukydes, que había hecho una Hebe crisoelefantina al lado de la Hera de Argos, crea en estos años un Discóbolo conocido por varias copias (Vaticano; Museo Nuovo; figura 182) en actitud muy distinta del de Mirón. El atleta está representado en la

acción que precede al lanzamiento, como buscando en el suelo un sólido punto de apoyo para los pies, con el disco todavía en la mano izquierda, y con la pierna retrasada, la de sostén, ligeramente doblada por la rodilla, en una postura elástica, al mismo tiempo tensa y movida. De la escuela de Policleto también eran los escultores a quienes los espartanos encargaron las treinta y ocho estatuas del monumento a la victoria de Egospótamos, en Delfos. El mejor producto ático de estos años en el género de la escultura atlética, digno de codearse con las mejores creaciones del Peloponeso, es el Ungidor de Múnich (figura 183), tenso de pies a cabeza aunque la acción no pedía tanto, y con ciertos rasgos que anuncian los tipos de Praxiteles.



Figura 182. *Discóbolo de Naukydes*. Vaticano, Museos Vaticanos, Sala de la Biga.



Figura 183. *Ungidor*. Múnich, Glyptoteca.

Kephisodotos *el Viejo*

La personalidad y las obras de este escultor se ven confundidas a menudo en las fuentes literarias con las del Kephisodotos, hijo de Praxiteles. Sólo sabemos de él que era ateniense, que floreció hacia 375 a. C. y que probablemente era el padre de Praxiteles, aunque no hay testimonio directo de ello. Su única obra conocida con seguridad por copias romanas es una estatua levantada en el Ágora de Atenas poco después de 375 representando a Eirene —la Paz— con el niño Ploutos —la Riqueza— en brazos (figura 184). En la figura de Eirene se advierte la intención del artista de remontarse a las severas figuras del Partenón, con sus pesadas vestimentas y sublime lejanía, como en un anhelo de poner nuevamente en boga los ideales de Fidias, sin reparar en las muchas novedades que sus discípulos habían introducido después de él. Pero, por otra parte, las dos figuras, la de la nodriza y la del niño, están enlazadas espiritualmente por un sentimiento de ternura humana ajeno al siglo V a. C., muy característico en cambio del siglo IV, y precursor en éste y otros sentidos del Hermes de Praxiteles. Si bien se mira, tras la primera



Figura 184. *Eirene*, Múnich, Gliptoteca.

impresión de severidad que producen las líneas principales del *chitón* dórico, semejante al peplo, se percibe otra novedad propia de los nuevos tiempos: la complejidad de los pliegues, sus múltiples direcciones, y los detalles observados del natural, sobre todo la caracterización de la tela como un tejido determinado. Tanto por esta escultura como por otra de atribución más problemática, el Hermes del Museo del Prado, que en otro tiempo sostuvo un niño Diónysos en la mano izquierda, puede llegar a afirmarse que la influencia de Kephisodotos en Praxiteles es de tal naturaleza, que probablemente éste recibió su educación artística de aquél.

Timotheos

Nacido probablemente en Epidauro y relacionado con la escuela de Policleto sin pertenecer a ella, Timotheos ha sido más afortunado en la conservación de sus obras que otros muchos artistas más dignos de esta suerte. Las esculturas que de-



Figura 185. *Leda*. Roma, Museos Capitolinos.

coraban el templo de Asklepiós (hacia 370 a. C.), en su ciudad natal, estuvieron probablemente controladas por él (una inscripción alude a Timotheos como autor de los *typoi*, modelos, de dichas esculturas, aunque el vocablo se presta a otras interpretaciones) y obra suya personal eran las acróteras de la fachada de poniente, que ciertamente superan a todas las demás esculturas, aunque la concepción de unas y otras es la misma. Entre las estatuas de los frontones destacan hermosas figuras de Amazonas. Las acróteras representan a Nike y a Nereidas o Auras a caballo, en un estilo caracterizado por la finura de los paños y su intencionado contraste con la epidermis de las partes desnudas. Las mismas notas aparecen en una estatua de Leda (figura 185) que, por su popularidad en época romana, ha llegado a nosotros en algunas copias. La heroína, envuelta en un tenue *chitón*, trata de proteger al cisne del águila que se cierne sobre ellos y hacia la cual dirige ella su rostro de expresión anhelante.

A mediados del siglo IV a. C., Timotheos trabaja en el Mausoleo de Halicarnaso con artistas de genio más poderoso que el suyo. Sus obras encontrábase, como ya sabemos, en el lado meridional del monumento. Aunque su obra, vista en conjunto, no satisface por entero al gusto moderno, Timotheos posee el mérito de enlazar claramente la tradición del siglo V a. C., el estilo bello que todavía alienta en su Leda, con las nuevas tendencias y gustos del IV, y probablemente ejerce cierta influencia en Skopas, su más joven coetáneo y amigo.

Las estelas sepulcrales áticas

El tipo de estela funeraria acuñado en Atenas en los últimos decenios del siglo V a. C. (el bajorrelieve rectangular, flanqueado por dos pilastras y coronado por un frontón) perdura durante todo el siglo IV, al principio con muy ligeras variaciones, y desde 350 o un poco antes, con una nueva fisonomía. Hay motivos para creer que se han perdido ejemplares de sumo valor. El nivel medio de los conocidos es ya de por sí más que mediano, pero en algunos casos alcanza una calidad tan alta, que nos obliga a admitir que los grandes maestros cultivaron también este género. Y así se explica que Plinio (XXXVI, 20) nos diga que obras de Praxiteles «pueden admirarse en el Cerámico».

De comienzos de siglo ha llegado a nosotros la estela de Dexileos (figura 186), un jinete ático que cayó en la batalla de Corinto (394 a. C.). A pesar de su escaso valor artístico, este relieve tiene el privilegio de ser el único fechado con rigor, y en él podemos ver cómo perduran los elementos del estilo bello de fines del siglo V a. C.: el preciosismo lineal, el ligero acento barroco, etc., y en medio de todo esto, ciertas novedades: la unidad de la figura y el fondo comienza a quebrarse, no sólo porque los cuerpos ganan volumen y parecen querer despegarse del fondo que los sujeta, sino porque insinúan (como la pierna del guerrero derribado por el jinete) una profundidad mucho mayor que la real. Las mismas características se nos ofrecen en el pequeño relieve que corona la lista de los atenienses caídos en las batallas de Corinto y Coronea, de la misma fecha que la estela de Dexileos (394 a. C.).



Figura 186. *Estela de Dexileos*. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.



Figura 187. *Estela de Mnesarete*. Mú-nich, Gliptoteca.

La estela de Mnesarete (figura 187; Mú-nich, Gliptoteca), de hacia el año 380 a. C., tiene los mismos componentes que la estela de Hegeso (figura 169), una dama sentada, en compañía de su doncella. La comparación entre ambos ejemplares deja ver cuáles son las características de la estela más reciente: los pliegues del vestido abandonan su bello juego ornamental y siguen las líneas del cuerpo, como subrayándolas; la figura no está tan sujeta al fondo, sino que parece más independiente de él; en toda la estela —cuyo marco arquitectónico, como revelan las proporciones de las pilastras y del frontón, se ha estirado y afinado— se percibe con claridad la presencia del espacio como un nuevo factor.

En esta misma época, es decir, en el segundo cuarto de siglo, hay dos relieves de otro género que debemos tomar en consideración, porque ambos nos dan, con sus fechas respectivas, seguras, valiosos términos de comparación para la cronología de la escultura. El primero de ellos conmemora la alianza entre Atenas y Korkyra en el año 375 a. C. (figura 188). El relieve se compone de tres figuras: a la izquierda, un viejo sentado (Zeus o Demos); en el centro, una doncella que personifica a Korkyra, y a la derecha, una esbelta Atenea, con casco corintio y seguramente antaño una lanza pintada. Las tres figuras producen la impresión de haber



Figura 188. *Alianza de Atenas y Korkyra. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

roto toda relación con el fondo. La de Korkyra se encuentra en un plano paralelo, pero el torso parece despegarse al girar sobre las caderas, giro que viene subrayado por el triángulo de pliegues curvos que desde la cadera izquierda suben a los hombros por el centro del pecho. Y la Atenea tiene un sello aún más moderno; colocada en diagonal sobre el fondo, apóyase en la pierna derecha y retrasa la izquierda; toda ella está animada por un solo ritmo, que asciende desde el pie retrasado hasta la cabeza, formando una S a lo largo del cuerpo, y desde la cabeza cae verticalmente sobre la pierna de sostén. Ritmos tan claros como éste permiten a menudo fechar una estatua con mucho más rigor que el estilo de la cabeza o la factura de los paños, pues son el exponente de una manera de accionar y de comportarse en una época determinada. También es interesante ver cómo la composición está hecha sin tomar en cuenta que el relieve posee un marco, y qué distintos son los intervalos entre las figuras y entre éstas y las pilastras. El segundo de los relieves en cuestión fue dedicado por los atenienses a dos príncipes del Bósforo y a su hermano menor, en el año 346 a. C. Las tres son figuras macizas, envueltas en paños de movidos pliegues, con dos valores dominantes: el claroscuro y el gran realce de los volúmenes, justamente las características de las estelas sepulcrales de mediados de siglo.

La tendencia a componer en la estela un grupo tridimensional, con más de dos figuras, se pone de moda hacia el año 350 a. C. (figura 189). Los personajes representados en la estela se encuentran en dos planos independientes, pero tienden a formar una rueda. Como consecuencia, el fondo retrocede y el marco arquitectónico se desarrolla hasta convertirse en una construcción real, un templete (*naiskos*, *aedicula*) que da cobijo al grupo y proyecta su sombra sobre el fondo. Los caracteres del relieve honorífico del año 346 a. C. se encuentran ya en la estela de Mnesistrate, en la que las formas plásticas de cada figura, desligadas unas de otras en realidad, se funden en la retina del espectador mediante efectos de claroscuro. En esta nueva fase encontramos las obras maestras de su género: la estela de Ilissós, digna de Skopas, en la cual un padre está absorto en la contemplación de su hijo muerto en plena juventud, mientras en los peldaños de la tumba llora un niño (figura 190). La escena está concebida de tal modo, que cabría interpretarla como si el padre hubiera ido a visitar la tumba del hijo y hubiera visto su fantasma, lo cual responde plenamente a la noción antigua de que la sombra del muerto deambula en torno al sepulcro. Falta en este grupo la unidad de composición, pues el hijo, en vez de responder a la mirada del padre, como en las escenas normales de despedida, vuelve hacia el espectador su rostro, impregnado de profundo *pathos*. En esta estela, más que compartir un sentimiento, cada figura, incluso la del niño, parece interpretarlo a su modo. Otra obra de calidad excepcional es un fragmento del Metropolitano de Nueva York, con una cabeza



Figura 189. Estela funeraria. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

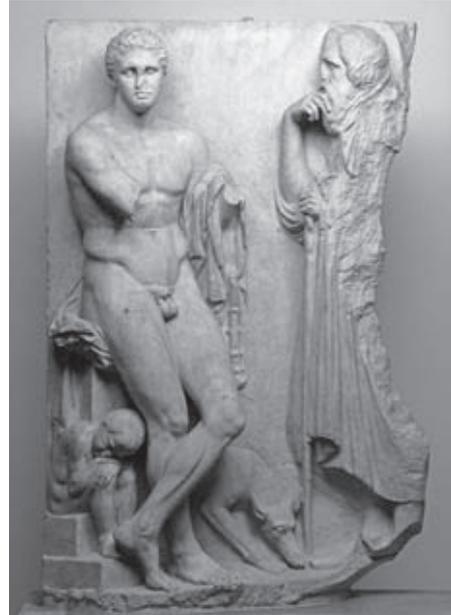


Figura 190. Estela de Ilissós. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

de mujer; así como la estela del Ilissós es digna de Skopas, en este fragmento podría verse la mano de Praxiteles.

Una estela de Rhamnous encierra la despedida de un hombre y de una mujer. Las figuras, esbeltas y de claro acento vertical, presentan los caracteres de la época de Lisipo. Aquí culmina el tema del último apretón de manos y del triste mirarse mutuamente que la escultura funeraria venía cultivando de un siglo a esta parte.

La famosa estela de Aristonantes (lámina XXIIIa) representa probablemente a un soldado muerto en las campañas de Alejandro, pues el personaje lleva el casco tracio adoptado por la falange macedónica. Franz Winter ha expresado con acierto y gracia la reacción del espectador ante este relieve de figura casi exenta: «Aristonantes quiere ser visto y admirado. Su actitud es una *pose* con la que se hace el interesante. El héroe ha coronado una altura en el campo de batalla, pero en vez de seguir su movimiento con la mirada, vuelve la cabeza hacia el espectador. Sólo el tono de su época, con su gusto declamatorio, libran a Aristonantes de verse calificado como *miles gloriosus*». Aunque cerrada en su *naiskos*, la escena no está sujeta al marco, sino que sugiere la prolongación de su ambiente, y del terreno incluso, por los cuatro costados (la típica «forma abierta» de Heinrich Wölfflin). La figura, con sus múltiples direcciones, ofrece un verdadero *contraposto*, típico de la época de Alejandro y al que no llegan, a pesar de sus torsiones, las esculturas del Mausoleo.

En el Museo Nacional de Atenas hay un fragmento con un hombre apoyado en algo que le falta, probablemente en un palo, como el Herakles Farnese (figura 205). Una vez más nos sorprende aquí la calidad excepcional, la obra maestra, quizá de un Leochares. El cuerpo, rebosante de fuerza, está coronado por una cabeza que es un maravilloso retrato, no tan esclavo del parecido individual como el retrato helenístico y romano, sino en el plano medio de idealización de la retratística del siglo IV a. C., que precisamente en este terreno de las estelas sepulcrales nos sorprende a veces con cabezas como las de Platón y otras grandes figuras del mismo siglo (hay, incluso, un fragmento, el número 212 de la Gliptoteca Ny Carlsberg, tan semejante a Platón, que ha llegado a suponerse que es el filósofo mismo, retratado en la estela de uno de sus parientes).

Una de las leyes de Demetrio contra el lujo prohibió el uso de las estelas en 317 a. C., y ésta suele darse como fecha última de su historia y a veces como causa de su fin. La realidad es que, aparte de que Demetrio no disponía de instrumentos para dar fuerza a su disposición (en Atenas nunca hubo nada parecido a un policía), hay algunas estelas posteriores a esa fecha. La mediocridad de éstas hace pensar que su fin fue como una muerte natural, por simple vejez, y que la ley de Demetrio no hizo otra cosa que certificarla.

Como ornato escultórico de las tumbas empleábanse, además, en Atenas, estatuas de bulto, con frecuencia de animales, y vasos marmóreos, con relieves o sin ellos. La forma más típica es una especie de ánfora de cuello muy largo y grandes asas con los extremos terminados en volutas, la forma denominada *loutrophoros*.

Praxiteles

Nace en Atenas alrededor del año 400 a. C. y aquí desenvuelve la mayor parte de su actividad de escultor de bronce y, sobre todo, de mármoles, entre los años 380 y 330 a. C. aproximadamente. Como de ordinario en la historia de los artistas antiguos, las fuentes son extremadamente parcas en los detalles de su biografía; sólo por una costumbre ática de repetir los nombres dentro de una familia y tener Praxiteles un hijo con nombre de Kephisodotos, se supone que su padre era Kephisodotos *el Viejo*. Por lo demás, los escritores antiguos sólo aluden a su vida personal a propósito de sus relaciones con la cortesana Friné, que era para muchos el modelo de sus hermosas estatuas femeninas. Los mármoles que él estimaba —nos informa otra fuente— eran aquellos que le había coloreado el pintor Nikias.

La crítica moderna le atribuye, además de dos originales —el Hermes de Olimpia, la Basa de Mantinea—, una serie de creaciones que sólo conocemos por copias romanas y entre las cuales merecen especial consideración las siguientes: el «Sátiro escanciador» (la mejor copia en Roma, Museo de las Termas; una cabeza excelente e intacta en la colección Mengarini); la Afrodita de Arlés (Louvre); la Afrodita Knidia (Vaticano; una cabeza en el Museo del Prado); el Apolo Sauróktonos (Louvre, Vaticano, Villa Albani); el «Sátiro en reposo» (Museo Capitolino; un torso excelente en el Louvre; Museo del Prado, etc.) y la Ártemis de Gabii (Louvre).

El llamado «Sátiro escanciador» (figura 191) (el racimo de uvas y el cuerno de cabra en las manos son restauraciones modernas) es probablemente la copia de un sátiro de Praxiteles que adornaba un monumento corágico en la Calle de los Trípodas (Pausanias I, 20, 1), pues su cabeza tiene un cráneo tan alto, que sólo en una exposición elevada se corrige y justifica la deformación. Con la mano derecha el sátiro levanta por encima de su cabeza un jarro, para verter vino en una copa que sostenía en la izquierda. Apóyase en la pierna izquierda, firmemente hincada en el suelo, y retrasa un poco la derecha, doblándola por la rodilla; este desequilibrio se propaga a la pelvis y se contrarresta en el torso y en la cabeza, inclinada sobre la pierna de sostén. Este ritmo, el mismo que el de la Atenea del relieve conmemorativo del año 375 a. C. (figura 188), permite fechar el sátiro en el decenio 380-370 y ver en él una obra de la juventud de Praxiteles.

Con un ritmo análogo está compuesta la Afrodita de Arlés (figura 192), en la que parece advertirse también el influjo de Kephisodotos, sobre todo en la cabeza —versión suavizada de la Eirene, inclinada hacia lo que la diosa llevaba en la mano izquierda, quizá un menudo Eros. La estatua carece, sin embargo, de documentos para atribuirla a Praxiteles, y el desnudo de su torso no debe ser considerado como un paso previo para el desnudo de la Knidia, el cual, como diremos en seguida, obedece probablemente a razones de otra índole.

La obra maestra de Praxiteles y la estatua femenina que los antiguos consideraban como más hermosa del mundo, era la Afrodita Knidia, es decir, la estatua de culto de esta diosa en su templo de la isla de Knidos (figura 193). El original, hecho en mármol de Paros, representaba a Afrodita desnuda, en el trance de tomar



Figura 191. «Sátiro escanciador», de Praxiteles. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Massimo alle Terme).



Figura 192. Afrodita de Arlés, de Praxiteles. París, Museo del Louvre.

un baño, con la cabeza vuelta ligeramente hacia la izquierda y la mirada dirigida a lo lejos. El cuerpo descargaba la mayor parte de su peso en la pierna derecha, mostrando por este lado su más bello contorno, y apoyábase con la mano izquierda en los símbolos de su acción, un paño con flecos, susceptible de interpretarse como toalla o como manto, y una *hydria* que la pintura haría parecer de bronce. El desnudo, que tanta trascendencia tuvo en el arte posterior, parece debido a la tradición local de Knidos, donde Afrodita era venerada, entre otras acepciones, como protectora de la navegación (*Euploia*), en modo análogo a la Astarté fenicia. En toda esta región levantina hay, en efecto, figuras muy antiguas de una diosa de la fecundidad, que se representa con una mano en el pecho y otra en el sexo, como poniendo de relieve los órganos del nacimiento y de la lactancia, gesto que Praxiteles, de acuerdo con la sensibilidad de su época, transforma en un ademán de pudor instintivo. La creación de este original, que hasta ahora sólo conocemos por copias malas o mal conservadas, coincide probablemente con la acmé del artista, que Plinio coloca en los años 364-361 a. C.



Figura 193. *Afrodita Knidia (reconstrucción)*, de Praxiteles. Vaticano, Museo Pio-Clementino.

Más afortunado en sus reproducciones ha sido el Sauróktionos (figura 194), un Apolo juvenil que se dispone a lanzar una flecha sobre un lagarto que asciende por el tronco de árbol en que el dios se apoya. Aquí aparece por primera vez la solución estática más característica de Praxiteles, el exonerar tanto una de las piernas que la figura caería hacia un lado si no dispusiera de un fuerte soporte. Al mismo tiempo logra el artista un hermoso contraste entre los dos costados de la figura, inclinada según la famosa curva praxitelica. La verdadera inclinación del original, que era de bronce, se reproduce, mejor que en las versiones marmóreas del Louvre y Vaticano, en la copia de la Villa Albani, de la misma sustancia metálica que su modelo.

Además del Sátiro de la Calle de los Trípodes, Praxiteles tenía otro que, por su fama universal, los griegos llamaban «Periboetos». Este es probablemente el bello «Sátiro en reposo», que los romanos hicieron reproducir con frecuencia para sus jardines y del cual casi todo gran museo posee una copia (figura 195). Trátase de un sátiro adolescente, con un rostro de mozo pícaro en el que apenas se insinúan rasgos de su naturaleza salvaje, recostado no sin cierta indolencia en un tronco de árbol, y puesta en la cadera la mano izquierda, junto a la piel de felino que atraviesa en diagonal su torso.

El famosísimo Hermes (figura 196) encontrósse en el Heraion de Olimpia, en 1887, y fue identificado al punto con una figura que allí mismo había visto Pausanias: «Pero en tiempos más recientes —dice textualmente el Periegeta (V, 17, 3)— hicieron otras ofrendas en el Heraion: un Hermes de mármol llevando a Dió-nysos niño, de Praxiteles». He aquí, pues, la primera estatua original de la mano



Figura 194. *Apolo Sauróktonos*. París, Museo del Louvre.



Figura 195. «Sátiro en reposo». Museos Capitolinos.

de un maestro de primera fila, que sin pertenecer a un conjunto arquitectónico, llega a nosotros desde la Edad Antigua. La estatua, como dice Pausanias, representa a Hermes en el acto de transportar a Diónysos niño desde el Olimpo hasta la mansión de las ninfas, encargadas de su crianza. El dios mensajero hace un alto en la ruta y ofrece al niño sediento un racimo de uvas (en la mano derecha, perdida), con lo que el grupo recibe esa nota de humanidad que tienen todos los dioses en el arte de Praxiteles. La estatua reúne una porción de rasgos que ya nos son familiares en este maestro: la delicada torsión de la figura; el brazo derecho levantado, como el «Sátiro escanciador»; la composición análoga a la de la Eirene de Kephisodotos; y un plano anterior claro (nótese cómo Praxiteles nunca consiente que el brazo corte la silueta del cuerpo cuando se mira de frente) en el que se ponen de relieve todas las excelencias del contorno. A todo ello se añaden aquí calidades que ninguna copia ofrece en grado comparable: el pulimento de la su-



Figura 196. *Hermes Dionisóforos*. Olimpia, Museo Arqueológico.



Figura 197. *Ártemis de Gabii*, de Praxiteles. París, Museo del Louvre.

perficie, la perfecta trabazón de todos los planos (anatomía de altibajos suaves, sin líneas duras como las de la estatuaria atlética de Policleteo y de su escuela), el *sfumato* o difuminado, y, finalmente, el realismo de la tela del manto. El Hermes tiene que ser obra muy avanzada de Praxiteles, hacia el año 330 a. C.

La Basa de Mantinea, que también se atribuye a Praxiteles, fue hecha, desde luego, para estatuas suyas, pero probablemente en fecha posterior a su muerte y quizá por mano de sus hijos Kephisodotos y Timarchos.

Entre las muchas copias de estatuas que se le atribuyen, merecen especial mención la Ártemis de Gabii (figura 197), el Apolo Lykeios, las dos Herculanas y algunas figuras de Eros.

Skopas

Este escultor y arquitecto, nacido en la isla de Paros hacia 380 a. C., y, como era de esperar de su procedencia, más dado a trabajar en mármol que en bronce, es el creador de una escultura patética que constituye el polo opuesto, y el complemento a la vez, de la estatuaria de Praxiteles, la más acabada encarnación de la *charis* ática. Uno y otro son los grandes clásicos de los años medios del siglo IV a. C., a los que sucede en época de Alejandro otro período clásico, en rigor el último, encabezado por la genial figura de Lisipo. Los tres artistas son la fuente de otras tantas corrientes que, sin mezclarse apenas, discurren a lo largo de la época helenística.

Como ya sabemos, Skopas trabaja en el Mausoleo de Halicarnaso, hacia 350 a. C., y hasta cierto punto cabe determinar cuáles han sido las esculturas de su lote. Unos años más tarde se dirige al Peloponeso para levantar desde sus cimientos el templo de Atenea Alea, en Tegea, donde actúa como arquitecto y crea una forma peculiar, suya, del capitel corintio. Parece natural suponer que en la decoración escultórica de este edificio, en que tanto había que hacer, le ayudasen sus colaboradores; pero aun así, el estilo de los restos responde plenamente —mejor incluso que los relieves del Mausoleo— a la idea que por muchas razones debemos formarnos de su arte. Han llegado a nosotros restos de dos frontones, en uno de los cuales se figuraba la lucha de Aquiles y Telephos a orillas del Kaikos, y en otro la cacería del jabalí de Kalidón. Los fragmentos son demasiado escasos para hacer siquiera un ensayo de reconstrucción, pero bastan para dar idea clara de su estilo. Hay entre ellos cabezas de guerreros y cazadores, de formas apretadas como puños, con el calor de la refriega en cada uno de sus músculos hinchados, en las bocas abiertas, en los ojos anhelantes y profundos, y a veces tan sumidos en las cuencas que los músculos de las cejas casi ocultan sus vértices externos. Cada figura, en contraste con la clara silueta de Praxiteles, gira sobre sí misma, se vuelve hacia un lado u otro, dirige los brazos y las piernas en todas direcciones y parece toda ella inflamada por la misma pasión que asoma en el rostro. Es muy elocuente, por esto, que así como Praxiteles plasma aquello que hay en el mito de delicado, de placentero, de gracioso, y sus estatuas más celebradas son el Saurótktonos, la Knidia, los sátiros jóvenes y bellos, los Erotes, etc., Skopas cimienta su prestigio en héroes de tragedia como Meleagro, en una Ménade furiosa y, a la hora

de representar al Amor, no en la personificación amable del mismo, sino en la del amor insatisfecho, en Pothos, alegoría de la nostalgia.

En la misma Tegea han aparecido restos de otras esculturas. La cabeza de una de ellas, que antaño se interpretó como la de la Atalanta del frontón, y en realidad puede ser la de la Hygieia del templo mismo (figura 198), se nos ofrece como el fragmento escultórico más fino que han proporcionado las excavaciones, y podría atribuirse a la mano del propio Skopas.

El resto de su obra está representado además en nuestros museos por algunas copias romanas. En el Herakles Landsdowne, a pesar de sus muchas restauraciones, se ve todavía una creación de la juventud del artista, de hacia el año 360 a. C., inclinado hacia los tipos policléticos, pero dándole a la figura menor estabilidad, una especie de movimiento de vaivén. El Meleagro del Vaticano (con muchos postizos y retoques modernos; una cabeza mejor en la Villa Medici), que lleva una clámide añadida por el copista romano, refleja débilmente una creación de su madurez. En el caso de la Ménade furiosa hemos tenido más suerte, pues en la estatuilla del Albertinum de Dresde ha de verse una excelente copia, cuya cabeza

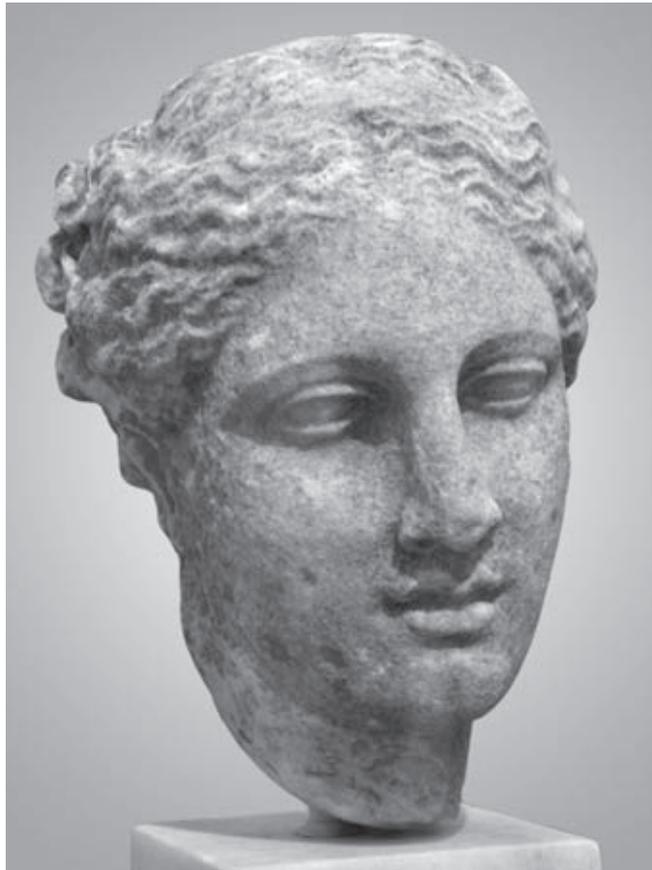


Figura 198. «Atalanta» de Tegea. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

recuerda a las de Tegea y el cuerpo a las Amazonas del Mausoleo. La ménade semidesnuda, enloquecida por el vino y el baile, llevaba al hombro un cabrito muerto. Su figura está concebida para ser vista de lado, desde donde su movimiento se manifiesta con una viveza y un patetismo que no tienen precedentes en el arte clásico: en la temática dionisiaca es necesario remontarse, para encontrar expresiones semejantes, a las ménades del Pintor de Kleophrades.

Bryaxis

De los cuatro maestros del Mausoleo, Bryaxis era, probablemente, el único súbdito de Maussollos, pues su nombre es cario y en Caria o en las regiones vecinas encontrábase la mayor parte de sus obras. La más célebre de todas ellas era el Hades del templo de Patara, en Licia, una figura colosal, de metales preciosos, sobre núcleo de madera, que fue trasladada a Egipto hacia 285 a. C. por Ptolomeo

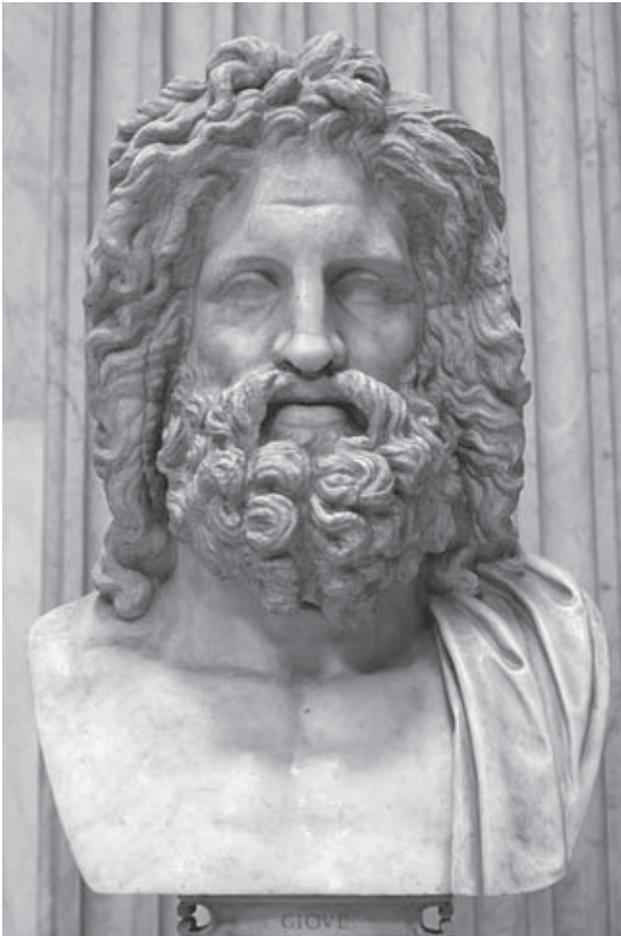


Figura 199. Zeus de Otricoli. Vaticano, Museo Pio-Clementino.

Sóter y convertida en Serapis, la gran deidad de Alejandría. Los rasgos generales de este Serapis se conservan en muchísimas estatuillas que con más o menos detalle lo reproducen: el dios aparece sentado en un trono, con porte y rasgos análogos a los de Zeus, pero con la expresión despótica y temible del gran señor oriental. Muy semejante a su cabeza es la del Zeus de Otricoli (Vaticano), que también se quiere derivar de una original de Bryaxis (figura 199). Si estas atribuciones son correctas, podría decirse que este artista dio un gran paso en la helenización de los dioses bárbaros, en cuyas cabezas, de encrespadas melenas y expresión sombría y cruel, mantuvo el carácter exótico de los mismos. Por la semejanza fisiognómica que tiene con estos dioses la figura colosal del llamado Mausollos (figura 177), se supone que también Bryaxis fue el autor de este magnífico retrato de un bárbaro bien caracterizado. Y ampliando las atribuciones, se pasa de ésta a una de las más estupendas estatuas del Mausoleo, el gran fragmento de un jinete persa.

En Atenas ha aparecido un original de su mano, con la dedicatoria y el nombre del artista: una basa adornada con relieves de jinetes y trípodes, muy sencilla y muy bien compuesta, pero insuficiente para servir de base a un estudio estilístico, aunque el tipo de caballo es útil como paradigma en el análisis de los relieves del Mausoleo. A juzgar por el hecho de que Bryaxis hace todavía un retrato de Seleuco Nicátor, su actividad se extiende por toda la segunda mitad del siglo IV a. C.

Leochares

La frecuencia con que este nombre aparece en Atenas y las muchas estatuas de Leochares que había en esta ciudad, hacen suponer que era ateniense. A mediados del siglo IV a. C. nos encontramos con él, como maestro ya consagrado, aunque sin duda joven, en las obras del Mausoleo, y años después, en el Philippeion de Olimpia, donde coloca sus estatuas de los reyes macedónicos, Filipo y Olimpia, Amintas y Eurídice, y la del adolescente Alejandro.

Leochares debió ser un gran retratista y, sobre todo, un gran escultor de dioses, el último digno de este título que produjo la Antigüedad. Hay indicios para suponer que Platón, acaso por este motivo, admiraba profundamente su arte.

Su lote de escultura en el Mausoleo se distingue con relativa seguridad. Sabemos por las fuentes que sus esculturas y relieves se encontraban en el lado septentrional del edificio y los restos, que por razón de su procedencia, o por analogía con éstos, pueden atribuírsele, muestran un estilo distinto del de los otros maestros, más moderno en sus formas que el de Timotheos, no tan declamatorio como el de Bryaxis y menos patético que el de Skopas; un estilo lleno de gracia, con figuras muy esbeltas y movidas, pero no arrebatadas por el movimiento. Y entre las esculturas exentas, se le asigna con confianza una cabeza varonil (figura 176), que, a pesar de haber llegado a nosotros en lamentable condición, es una de las más geniales creaciones del siglo IV a. C. Hemos de imaginarnos su cuerpo en atrevida torsión, como vemos en las figuras de los frisos, y abierta la composición hacia un lado, como en el Apolo del Belvedere (figura 200).

Fuera del conjunto del Mausoleo, la obra de Leochares mejor documentada, gracias a la descripción del Plinio, es un grupo de Ganimedes arrebatado por el águila «con tanto cuidado, como si el ave de Zeus supiese cuán preciosa es la carga que transporta». El original encontrábase probablemente en un santuario de Zeus. La copia del Vaticano no es todo lo buena que aun como copia sería de desear, pero nos da ciertamente una buena idea del original, que parece concebido con un sentido más propio de la pintura o del relieve que de la escultura de bulto. Por la semejanza de sus rasgos y de su tipo con este Ganimedes atribúyese también a Leochares el Apolo del Belvedere del Vaticano (figura 200), el ídolo de



Figura 200. *Apolo del Belvedere. Vaticano, Museo Pio-Clementino.*

los artistas y arqueólogos de otro tiempo, y menospreciado en el nuestro por lo mucho que hay en él del clasicismo de época de Adriano, pero que es, a pesar de todo, ejemplar excepcional que hace sentir al espectador moderno lo que fue un dios del paganismo. Si se prescinde de la clámide, que probablemente no es más que un teatral aditamento del copista romano del siglo II, queda limpio el hermoso cuerpo del dios en su elegante movimiento, en uno de los instantes en que, al andar, el peso del cuerpo se desplaza de una pierna a la otra. La estatua incorpora una novedad de su época que Lisipo crea y desenvuelve con esplendor: la variedad de direcciones, el volumen, la multiplicidad de puntos de vista. De la pequeña y bella cabeza de este Apolo hay una copia mucho mejor —y de una época, la de Nerón, en que también se copiaba mucho mejor, porque aún quedaba algo vivo del genio griego— en el Museo de Basilea, muy interesante por su viva fuerza plástica y ante la cual parece sentirse el aliento de los originales del Mausoleo. Esta cabeza confirma que Leochares fue, en efecto, un magnífico escultor de dioses.

Pareja del Apolo del Belvedere debe ser la Ártemis de Versalles (Louvre), más movida que su hermano, como cumple a una cazadora, pero compuesta como él y animada por el mismo espíritu. En atención a su grandeza y a ciertos rasgos análogos a los de las figuras citadas, se atribuyen a Leochares otras estatuas de dioses, como el original del Poseidón de Milo y, entre las de nuestros museos, el bello Hermes de Itálica, en Sevilla.

Lisipo

La personalidad de este gran renovador de la escultura griega se dibuja con bastante claridad en los dichos y anécdotas que los escritores antiguos le atribuyen. Nace en Sicione, y en esta ciudad, que era el centro de la escuela policlétrica, se forma (no sabemos con qué maestro, quizá más por esfuerzo propio que por influjo ajeno) como escultor de bronce, el material preferido desde siempre por los talleres del norte del Peloponeso. Su vida artística, dilatada y fecunda, se extiende por lo menos desde 368 hasta 318 a. C. Como maestros reconocía él únicamente, en sus años de madurez, al Doríforo de Policeto y a la Naturaleza, fuente de enseñanza esta última que le había recomendado en su juventud el pintor Eupompos. En el reconocimiento de su deuda con el Doríforo va implícito su afán de sujetarse siempre a unos principios, a un canon, y en este sentido Lisipo es el último de los clásicos. Por otra parte, el estudio de la naturaleza le permite ampliar el restringido horizonte de la estatuaria clásica, cuyo repertorio enriquece con nuevos temas. El tipo ideal atlético es sujeto a revisión, para la que se toma en cuenta no tanto su realidad como su apariencia: «Los antiguos representaban al hombre como es; yo, como parece que es». Y a su lado hace surgir Lisipo al atleta de pesada musculatura, el tipo hercúleo, y al niño de formas realmente infantiles, y al viejo con claros signos de decrepitud. Otro tanto debió de hacer en la representación de los animales, aunque nos falten elementos para enjuiciarlo por este lado. Un terreno, sin embargo, que nunca llegó a tocar, fue el género, con sus ilimitadas posibilidades; también en este aspecto su arte se mantuvo en el alto nivel aristo-

crático de la estatuaria tradicional. Su actividad hubo de ser extraordinaria, pues se le atribuían no menos de mil quinientas estatuas, «tan primorosamente terminadas, que cualquiera de ellas hubiera bastado para hacerle famoso». La perfección a que llevó la técnica del bronce, su constante preocupación por el canon, por la medida, y lo que sus obras dicen por sí mismas, demuestran que su naturalismo distaba aún mucho del de la escultura helenística, aunque a él mismo y a sus contemporáneos les pareciese que no cabía más en tal sentido. Lisipo fue, por último, el escultor predilecto de Alejandro, el único que sabía reflejar en el bronce lo que de león había en él (la expresión antigua es «lo leonino»), sin dejarse engañar por su mirada suave y por la delicada inclinación de su cuello.

La escultura lisípea mejor documentada es el Apoxiómeno (Vaticano), copia de un original de bronce que Agripa había traído a Roma y colocado delante de sus termas (figura 201). Su nombre procede de la acción del atleta que se limpia con una *strigilis* la piel cubierta del polvo de la palestra. La figura en sí obedece a



Figura 201. *Apoxiómeno*. Vaticano, Museo Pio-Clementino.

un nuevo canon de proporciones, cuyos puntos más salientes, en comparación con el de Policleto, son la esbeltez del cuerpo y la reducción del volumen de la cabeza. La posición es poco estable: el cuerpo parece oscilar sobre las piernas, y la pierna derecha, un poco retrasada y dirigida a un lado, no se hincan en el suelo con la misma firmeza que en el Doríforo. El brazo derecho se extiende hacia el espectador que mira de frente la estatua, con un escorzo inconcebible dentro de lo clásico, porque rompe algo que la estatuaria tradicional se esforzaba en mantener a cualquier precio: el efecto de relieve. El brazo izquierdo corta al derecho en ángulo recto y se interpone entre el espectador y el plano principal de la estatua. Estas novedades llevan implícitos los ideales de Lisipo: el tipo esbelto, la clara impresión de profundidad y de movimiento, a todo lo cual ha de añadirse la variedad de puntos de vista, es decir, la posibilidad de dar la vuelta a la estatua y encontrar siempre en ella aspectos interesantes, incluso en la espalda, cuya musculatura ofrece, bien estudiado del natural, el reflejo del movimiento de los brazos y de la os-



Figura 202. *Hermes Landsdowne. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.*

cilación del tronco. Dentro de los límites de la obra de Lisipo no es posible señalar una evolución, pero el Apoxiómeno, como las estatuas que en seguida vamos a estudiar, parece una obra tardía, de hacia 330 a. C.

El esquema de proporciones del Apoxiómeno, y sus cualidades de movilidad, riqueza de aspectos y gran volumen espacial, vuelven a encontrarse en una serie de copias romanas que con suma probabilidad reproducen originales de Lisipo. El Hermes Landsdowne (figura 202), de la Gliptoteca de Copenhague, interrumpe su acción de calzarse las sandalias, para volver la cabeza hacia Zeus y escuchar su mensaje. Una vez más, giros, escorzos (aquí el del brazo izquierdo que penetra en la tercera dimensión) y acción momentánea que sólo el bronce reflejaría perfectamente, sin el embarazoso soporte que el copista romano hubo de añadir debajo del muslo derecho.

Estos principios e ideales aplicados al cuerpo infantil producirían el delicioso Eros atando su arco (figura 203) que ha llegado a nosotros en diversas copias (Capitolino, Vaticano, Museo Británico, etc.). De igual modo, la Afrodita de Capua (en Nápoles) representa el ideal lisípeo de belleza femenina en un tipo más esbelto que el de Praxiteles, pero no menos fuerte (figura 204). La acción constituye



Figura 203. *Eros atando su arco. Roma, Museos Capitolinos.*



Figura 204. *Afrodita de Capua*. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

un mero pretexto para una composición interesante: con el pie izquierdo puesto sobre el casco de Ares, Afrodita contempla su propia imagen en el pulido escudo del dios de la guerra. Vista por el lado principal, el brazo derecho corta en diagonal su cuerpo e invita al espectador a buscar otros puntos de vista. El motivo tuvo gran resonancia en el arte posterior, lo mismo en versiones libres (*Venus de Milo*, figura 235) que en adaptaciones (motivo idéntico, pero con el torso cubierto por una túnica: *Venus de Madrid*, en el Prado; la *Victoria romana* que escribe algo en el escudo, etc.).

El *Herakles Farnese* (Nápoles; figura 205) es también copia de un original de Lisipo, probablemente de su *Herakles de Sicione*, aunque está firmada, con el habitual descaro de los copistas, por el ateniense Glykón (una copia de peor calidad, en la Galería Pitti, de Florencia, señala a Lisipo como verdadero autor). En la composición se advierte el influjo de Policleto, sobre todo del «*Narciso*», pero Lisipo apoya su figura no en el brazo, sino en la axila, como hace Skopas en su

Meleagro, y adelanta la pierna izquierda, descargada, para que contribuya con el brazo derecho, apoyado detrás de la cadera, a dar una gran impresión de profundidad. En el cuerpo despliega Lisipo sus asombrosos conocimientos anatómicos y hace de Herakles un titán rebosante de fuerza bruta, privado de los rasgos apolíneos que poseía en época clásica: un atleta de circo que en muy poco tiempo será el *Hercules bibax* de la comedia romana. Por su semejanza con éste puede atribuirse también a Lisipo el Sileno con el niño Diónysos en brazos (Louvre), humanizado el primero como una figura de pedagogo, y tratado el segundo con un conocimiento del cuerpo y del carácter infantil, que apenas se concibe tanto naturalismo en una obra contemporánea del Hermes de Praxiteles.

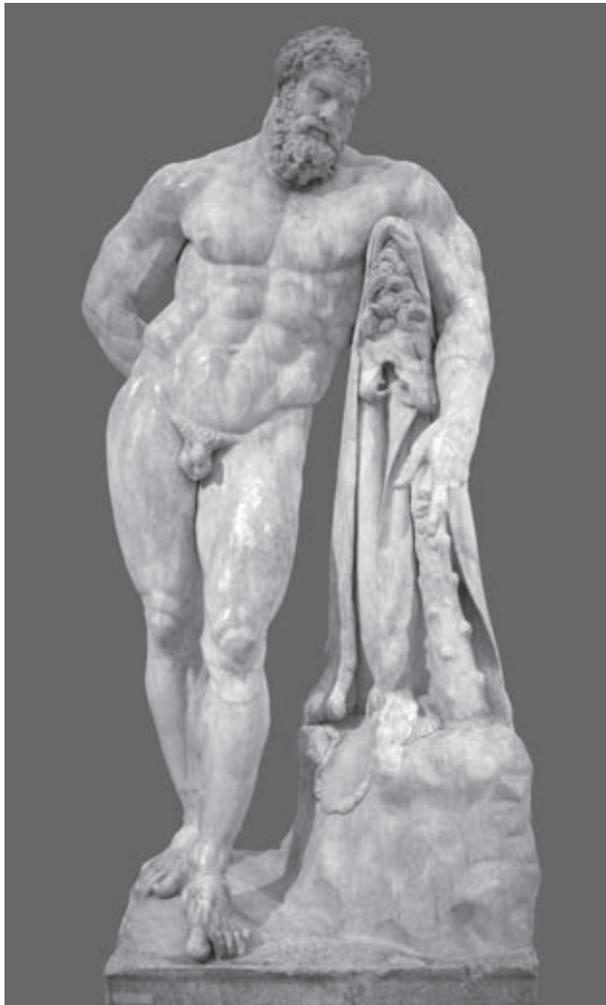


Figura 205. *Herakles Farnese*. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

El Herakles Farnese es un coloso de más de tres metros de altura, una de las varias estatuas gigantescas que los antiguos atribuyen a Lisipo. Pero no menos lo admiraban por sus piezas de gabinete, como un diminuto Herakles que después de Alejandro había pertenecido a Aníbal, Sila y otros eminentes personajes: el Herakles Epitrapezios (lámina XXIIIb), un adorno de mesa que representaba al héroe sentado en una roca y está descrito en un epigrama de Marcial (IX, 43): *Hic qui dura sendens porrecto saxa leone / mitigat, exiguo magnus in aere deus, / quaeque tulit spectat resupino sidera vultu, / cuius laeva calet robore, dextra mero: / non est fama recens nec nostri gloria caeli; / nobile Lysippi munus opusque vides.*

Daochos de Pharsalos, tetrarca de Tesalia, dedicó en Delfos, hacia 340 a. C., una serie de estatuas de miembros de su familia, una de las cuales, la del atleta Agias, probablemente es copia libre de otra que Lisipo había hecho para la ciudad de Pharsalos. La figura se asemeja al Apoxiómeno en sus proporciones y en la aparente oscilación del cuerpo sobre las piernas, pero la cabeza, de aspecto más antiguo, recuerda tanto por sus formas como por su técnica a las esculturas de Skopas en Tegea. Probablemente el bronce original era una obra juvenil de Lisipo.

Lisipo y Leochares colaboraron juntos en un grupo de bronce que representaba a Alejandro en lucha con un león, mientras Kráteros corría en auxilio del rey. Este grupo, que conmemoraba un episodio histórico descrito también por Plutarco, fue dedicado en Delfos por un hijo de Kráteros, poco después de la muerte de éste en 321 a. C. y hubo de ejercer gran influencia sobre las escenas de caza del arte helenístico.

El retrato

Lo que nosotros entendemos por retrato, la representación fiel del aspecto de un individuo, es un concepto ajeno a la mentalidad griega del siglo V a. C., que considera al individuo como representante de un conjunto de orden superior, de un tipo, y para la cual, por tanto, la personalidad equivalía al carácter. Como consecuencia sería absurdo suponer que el retrato de Pericles por Krésilas reflejara el aspecto físico del estadista. Importa también señalar que el arte griego en toda su historia no admite retratos de cabeza ni de busto, sino, únicamente, de cuerpo entero, y que el interés por la cabeza que se despierta en Roma sería a los ojos de un griego una bárbara mutilación.

En la Grecia del siglo IV a. C. entran en juego factores que contribuyen a dar entrada en el arte a algo que remotamente recuerda a lo que más tarde se entendería por retrato. Atenas, agradecida a todos aquellos que contribuían a aliviar un poco su amarga situación, levanta estatuas a personajes como Konón, a los generales Chabrias e Iphikrates, y a otros cuya efigie interesaba probablemente conservar con fidelidad. Algo parecido acontece con los intelectuales que poseían círculos de discípulos y admiradores que tributaban a la personalidad del maestro una especie de culto; así, los discípulos de Sócrates y de Platón, los admiradores de Sófocles, de Lisias, de Tucídides. Las muchas copias de los retratos de todos éstos permiten deducir que sólo se representa en ellos aquella porción de lo individual

que enaltece y honra al personaje retratado. El escultor que hace el más antiguo retrato de Sócrates —para limitarnos a un ejemplo claro— acentúa el parecido del filósofo con la idea que los griegos tienen de Sileno y de este modo lo eleva al plano de lo mítico. Trátase, en rigor, de un retrato espiritual, fundado en la doctrina de Sócrates y que representa, como Jenofonte y Platón le hacen decir, «su interioridad y no su aspecto».

Además de esta dirección, hay en el retrato del siglo IV a. C. otra más realista, y, por lo mismo, muy difícil de distinguir de muchos retratos helenísticos. La primera se debe en gran parte a Silanión, el autor del retrato de Platón (figura 206); la segunda a Demetrio de Alópeke (hacia 375-330 a. C.), muy famoso «porque acentuaba lo verdadero y prefería la semejanza a la belleza». Para calcular el grado de verismo a que éste llegaba, disponemos de las estelas sepulcrales áticas, las cuales revelan que aun en los casos extremos, la búsqueda del parecido se mantiene en un plano medio de idealización.

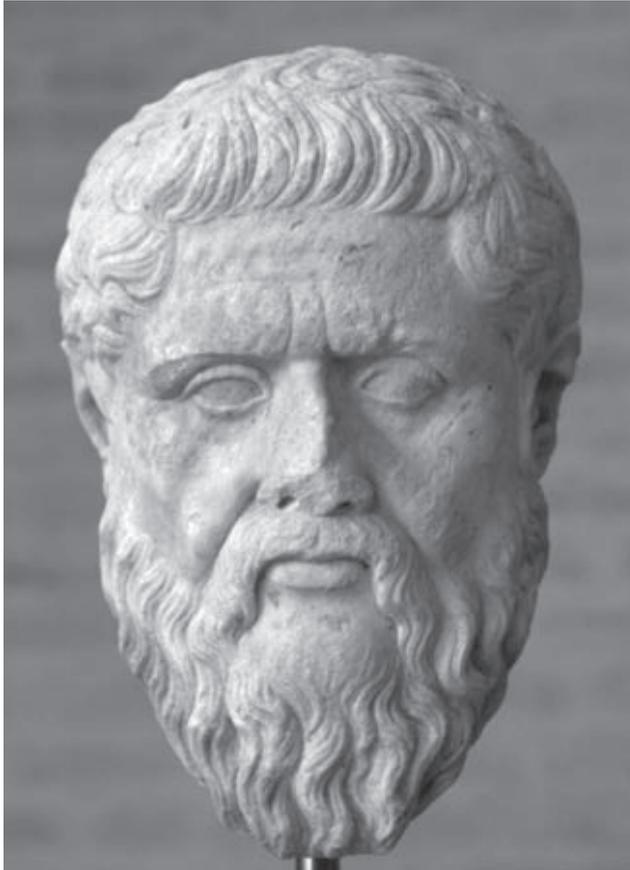


Figura 206. *Platón. Múnich, Gliptoteca.*

La estatua de Sófocles, en el Laterano (figura 207), es la única copia entera de una de las estatuas de los tres trágicos que Licurgo hace levantar en el teatro de Diónysos hacia 327 a. C. La figura del dramaturgo, envuelta en su elegante *himation*, tiene el carácter sereno y grandioso de los héroes de sus tragedias. En mayor grado que en el retrato de Sócrates —y aun en los retratos más antiguos del mismo Sófocles, que por lo menos conservan algo de su aspecto de viejo— nos hallamos aquí frente a un retrato espiritual, inspirado en su obra escrita y sin relación alguna con la fisonomía del escritor.

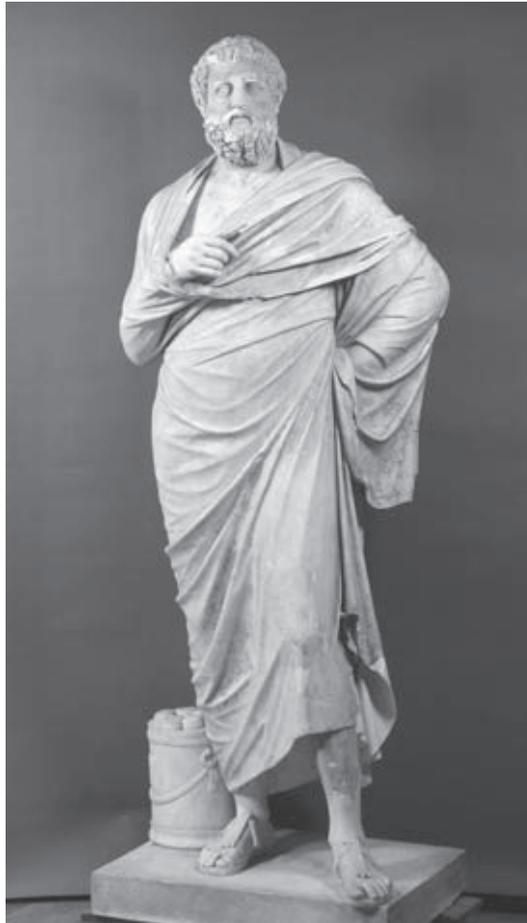


Figura 207. *Sófocles. Vaticano, Museo Gregoriano Profano.*

La dirección realista que inicia, según las fuentes, Demetrio de Alópeke, experimenta un gran progreso en manos de Lisipo (retrato de Sócrates en el Pompeion, figura 208; quizá también el retrato de Aristóteles, figura 209), y de su hermano

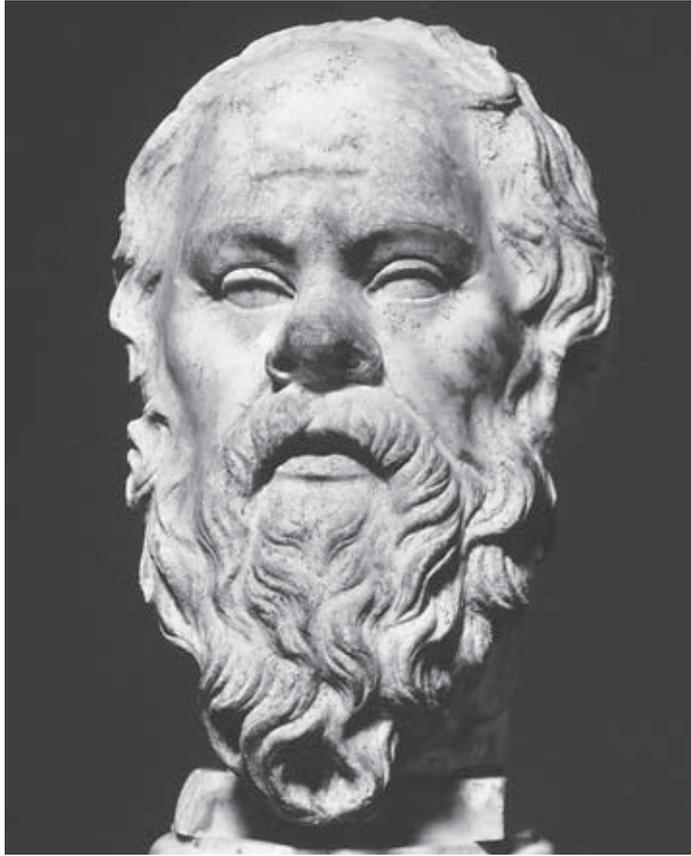


Figura 208. Sócrates. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Massimo alle Terme).

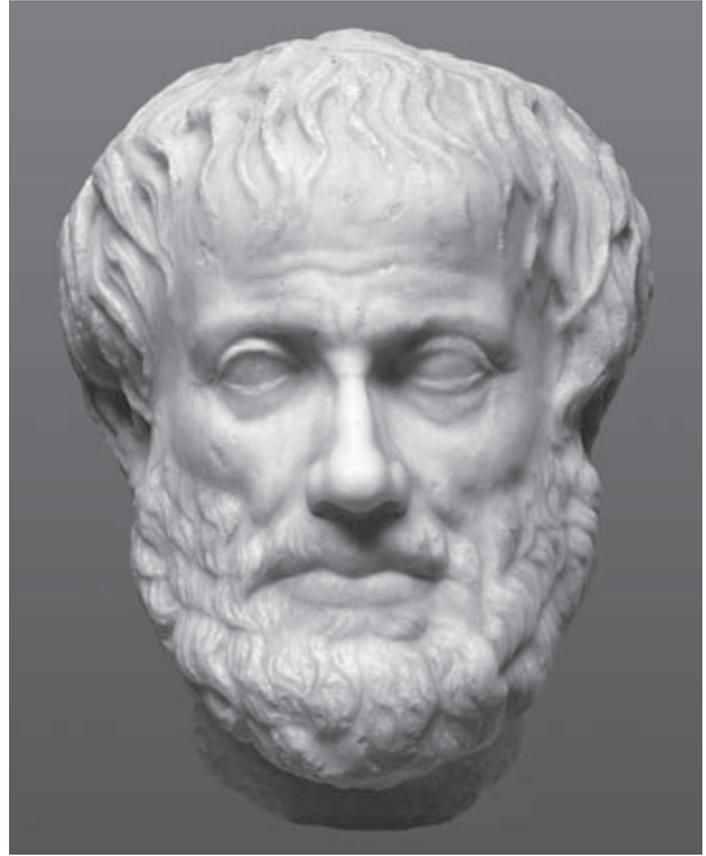


Figura 209. Aristóteles. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Lisístrato, el cual aparece en las fuentes como el primer escultor que sacó el vacío de un modelo vivo, probablemente como medio auxiliar para estudiar a fondo la personalidad del retratado, y no para volcarlo sin más en un retrato.

Como era natural, el personaje de quien más retratos se conservan (unos cien, en originales y copias de distintos tipos) es la figura más poderosa y deslumbrante de este siglo: Alejandro. Apenas mozo, lo retrata ya Leochares en el Philippeion de Olimpia, y de este retrato proceden probablemente las cabezas idealizadas en que el príncipe aparenta unos dieciocho años y lleva el pelo arremolinado sobre la frente (por existir originales de este tipo en Atenas, centro de la industria de las copias, la mayoría de los retratos conservados remontan a creaciones de Leochares). Más tarde, Lisipo es su retratista oficial. Una de sus primeras obras está reproducida en la herma de Azara, en el Louvre, todavía bajo el influjo de Leochares, pero ya con la precisión de formas características del Peloponeso, y con el mayor realismo propio de Lisipo. La cabeza de Pérgamo (lámina XXIV), en Constantinopla*, es tal vez una copia del más famoso retrato que el artista había hecho del rey, el «Alejandro con la lanza», fatigado ya de sus proezas, como el Herakles Farnese, y con la inclinación de cabeza que Plutarco señala como su gesto más típico.

Otras esculturas del siglo IV a. C.

Además de las estatuas que con mayor o menor grado de probabilidad pueden atribuirse a los grandes escultores de este siglo, hay un número muchísimo mayor que carecen de autor conocido, o que sólo por razones de estilo, y a veces no muy sólidas, la crítica atribuye a un maestro determinado. Del mismo modo que el siglo V a. C. se cierra con artistas que prolongan los estilos de Fidias y de Policleto, en la última parte del siglo IV a. C. y en algunos casos hasta bastante entrado el III, nos encontramos con numerosos seguidores e imitadores de Praxiteles (entre ellos, sus propios hijos Kephisodotos y Timarchos), de Leochares, de Skopas y, sobre todo, de Lisipo (entre los más directos, sus hijos Daipnos, Boidas y Euthýkrates y sus discípulos Phanis, Euthychides y Chares de Lindos).

La más afortunada creación de Praxiteles —la Afrodita Knidia— tiene en época posterior una larga serie de descendientes, entre las cuales destaca una que llegó a competir en fama con el prototipo: la Afrodita Púdica, conocida sólo por variantes de épocas muy diversas (Venus Capitolina, figura 210, Venus de Médicis, Venus del Delfín —Prado—, Venus del tipo de Médicis perteneciente al Metropolitano de Nueva York, etc.). El creador del tipo, aunque inspirándose en Praxiteles, fue, sin duda, un artista genial. En las versiones libres que conocemos (las antes citadas son obras maestras de la escultura antigua), los escultores van privando a la diosa de la majestad que tenía en la obra de Praxiteles, de su ideal lejanía, de sus rasgos firmes, precisos, y haciéndola cada vez más humana, más delicada, más femenina y, si se permite la redundancia, más afrodisíaca. Los ojos de la Knidia poseen la misma firmeza y precisión que los de cualquier otra estatua de su

* N. de E.: actual Estambul (Turquía).

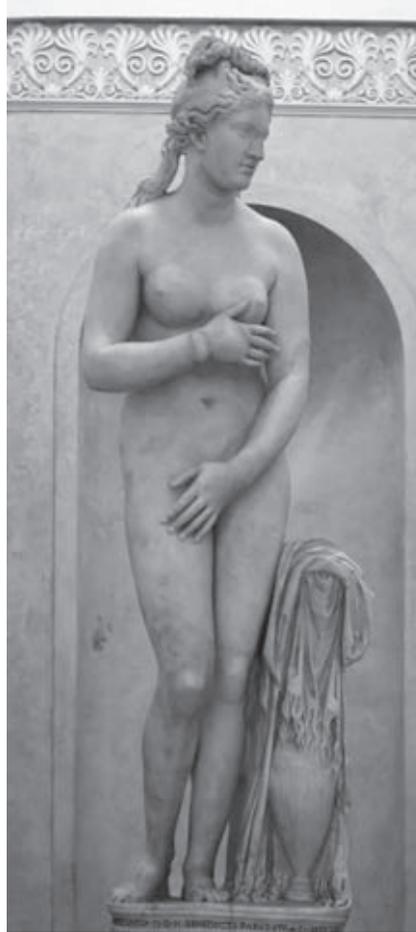


Figura 210. *Afrodita púdica. Roma, Museos Capitolinos.*

tiempo; sus descendientes, en cambio, presentan líneas difuminadas y muestran una expresión vaga, como de sueño o embriaguez. A juzgar por lo que ocurre con otros tipos (Poseidón, por ejemplo, que pierde su aspecto de Zeus para adquirir los rasgos de un lobo de mar: el Poseidón Chiaramonti, del Vaticano), puede asegurarse que este proceso es fruto del afán de caracterizar a los dioses con los rasgos distintivos de una personalidad humana bien definida (lo que en este sentido podía hacer esta época lo revelan los «caracteres» de Teofrasto). En cuanto a la técnica procedía de Praxiteles mismo, si el Hermes no nos engaña. Entre los originales que revelan el mucho partido que un hábil escultor puede sacarle a esta técnica, hay dos cabezas bellísimas, ambas procedentes de Chíos (en Boston, Museum of Fine Arts), una de las cuales pertenece, probablemente, a una estatua de Afrodita (figura 211); la otra, a la de una joven mortal (figura 212).

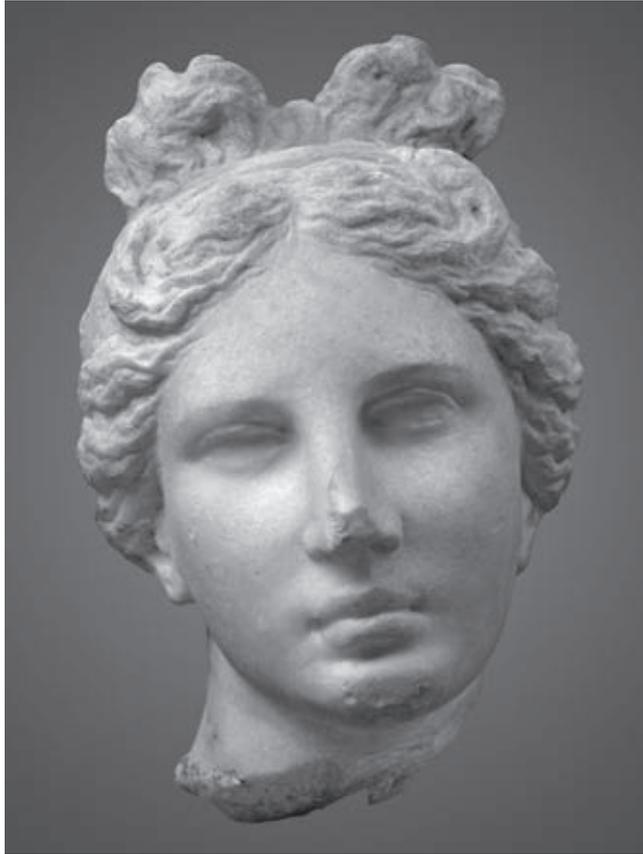


Figura 211. Cabeza de Afrodita (conocida como Cabeza Bartlett). Boston, Museum of Fine Arts.



Figura 212. Muchacha de Chios. Boston, Museum of Fine Arts.



Figura 213. *Démeter de Knidos, Londres, Museo Británico.*

Uno de los más hermosos originales del siglo IV a. C., hacia 340-330, es la Démeter de Knidos, en el Museo Británico (figura 213). Su rostro se asemeja mucho a un retrato de Alejandro hallado en la Acrópolis de Atenas, y podría ser, como éste, obra de Leochares; probablemente la acompañaba una estatua de Koré. Original también, y de un maestro que conocía el Zeus de Fidias, es el Zeus de Mylasa (figura 214), en Boston, más antiguo quizá que el de Otricoli (figura 199) y, a pesar de su origen asiático, una de las más sublimes representaciones de Zeus en el arte griego.

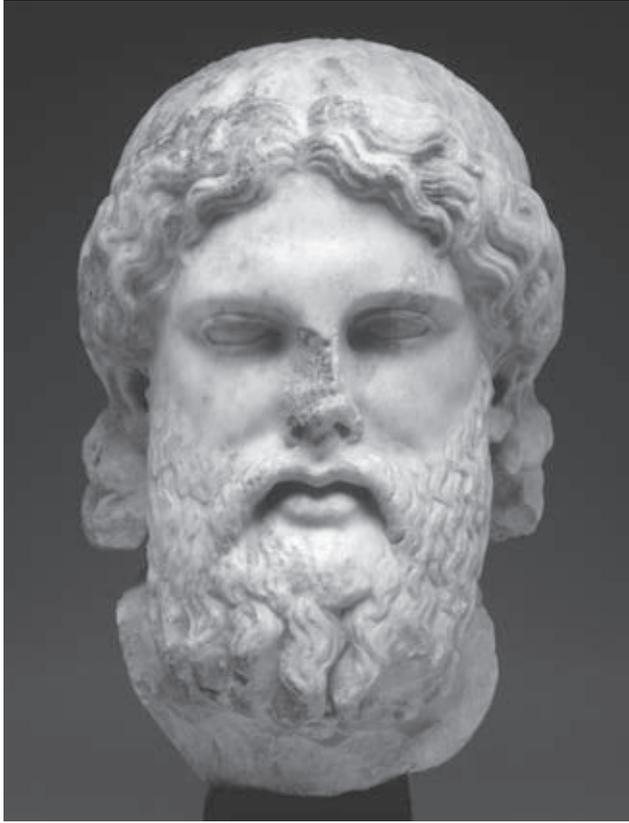


Figura 214. *Zeus de Mylasa. Boston, Museum of Fine Arts.*

En el ambiente de fin de siglo, y bajo la influencia de Praxiteles y de Skopas, debió de crearse en Atenas el original del Hypnos del Prado (figura 215), encarnación estupenda de la idea del sueño, suave y dominador al mismo tiempo. Con paso rauda y sigiloso se deslizó el daimón sobre los mortales, derramando el jugo soporífero de la adormidera. Su cabeza, de formas suaves, tiene en las sienes alas de ave nocturna.

Al círculo de Lisipo, tal vez incluso al propio maestro, pertenece el grandioso Ares Ludovisi (figura 216), sentado en una roca como el Ares del friso del Partenón, pero concebido dentro de un espacio amplio, con abundantes escorzos. El orante de Boidas, hijo de Lisipo, parece poder identificarse con un bronce de Berlín que, incluso, cabe considerar como original. El juvenil Hermes sentado, en bronce, procedente de Herculano y conservado en Nápoles, es, con seguridad, obra de la misma escuela. Otro tanto puede decirse de la Tyche de Antioquía (Vaticano), personificación de la ciudad con el río Orontes a sus pies, según un original, de comienzos del siglo III a. C. (296-293), de otro de sus discípulos, Euthychides.



Figura 215. *Hypnos*. Madrid, Museo del Prado.



Figura 216. *Ares Ludovisi*. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Altemps).

La influencia del grupo de estatuas que representaban a Alejandro y a sus amigos en un lance de una cacería de leones, que recuerda Plutarco (cuando Kráteros salvó la vida al rey en lucha con un león), y en memoria del cual el hijo de Kráteros hizo levantar este grupo en Delfos a Leochares y a Lisipo, parece sentirse en una de las escenas principales de un sarcófago de la necrópolis real de Sidón: el llamado «Sarcófago de Alejandro» (Museo de Constantinopla; lámina XXVa-b). El sarcófago fue hecho, probablemente, para el sátrapa de Sidón, Abdolónymos, protegido de Alejandro. El sátrapa es, por tanto, la figura central, que lucha con el león, y es secundada por un griego a caballo, seguramente el mismo Alejandro. Como en las últimas estelas sepulcrales áticas, las figuras de estos relieves, que a su gran belleza añaden el valor de su bien conservada policromía, son casi independientes del fondo, y, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en el Mausoleo de Halicarnaso, abundan en ellas las superposiciones y los cruces.

La pintura

El siglo IV a. C. produjo, según las fuentes, la mejor pintura de toda la historia griega, y en esta época vive y trabaja Apeles, el más renombrado de todos los pintores. Pero de tal esplendor apenas llegan a nosotros más que débiles destellos, porque todos los originales se han perdido, la cerámica nada tiene que ver ahora con la gran pintura, y las copias pompeyanas, aunque interesantes por muchos conceptos, ofrecen muy poca garantía como copias, y rara vez superan, como cuadros, el nivel de la mediocridad. Es ésta la época en que los efectos del color juegan en el cuadro un papel tanto o más importante que el dibujo, de suerte que para las generaciones posteriores la pintura había alcanzado entonces su madurez: *at in Aetione, Nicomacho, Protogene, Apelle, iam perfecta sunt omnia* (Plinio).

La cerámica ática de comienzos del siglo IV prolonga la dirección de la de fines del V a. C. sin renovarla. Su mayor interés radica en su gran difusión. Cuando las fábricas del sur de Italia (Apulia, Paestum) le hacen competencia, busca nuevos mercados en remotos puntos del Mediterráneo y del mar Negro, y es por tal motivo la que más abunda en la costa oriental y en el mediodía de España. Obras de dos pintores áticos de entonces, el que pinta algunos ojos del revés (Pintor de Oculi Retorti) y el del Tirso Negro (porque da este color a las puntas de los tirsos en sus escenas báquicas) se han encontrado con relativa abundancia en las necrópolis de Toya (Jaén) y de Galera (Granada). Hacia el año 370 a. C. iníciase una restauración del estilo clásico, que se percibe en la cerámica por la aparición en ella de figuras atléticas y bien construidas, y en la pintura mayor por la obra de un gran maestro, Euphránor, que opone al Teseo de Parrhasios, alimentado de rosas, el suyo, que lo estaba con carne de toro. Los vasos áticos de este período (370-320 a. C.) conócense como «vasos de Kerch» por los muchos encontrados en esta localidad de Crimea.

El pintor más insigne, Apeles de Colofón, florece en época de Alejandro, y es el único a quien el caudillo permite retratarlo del natural. Su cuadro más célebre representaba a Afrodita saliendo del mar (Anadyomene), con el agua a la cintura y retorciéndose el pelo mojado. Luciano describe su cuadro de «La calumnia», la única composición grande, con muchas figuras, que se conocía de este artista. Su estilo se caracterizaba por la *charis*, comparable quizá a la *grazia* de Rafael, y su técnica por el *atramentum*, un barniz negro que daba brillo a sus cuadros.

Entre lo conservado, la obra más grandiosa de esta época es el Mosaico de Alejandro (de Pompeya, en Nápoles), copia, tal vez, del original que Philoxenos de Eretría había hecho para Kasandros (lámina XXVI). Es un cuadro clásico, pintado con la paleta de cuatro colores, sin términos lejanos, sin accidentes paisistas, con todo el interés concentrado en la figura humana.

X

La época helenística

Comprende esta época los tres siglos que transcurren entre la muerte de Alejandro (323 a. C.) y el principado de Augusto (31 a. C.). Comienza, por tanto, con la consolidación de las monarquías fundadas por los oficiales del ejército de Alejandro —los Ptolomeos en Egipto (hasta el año 30 a. C.), los Seléucidas en Siria (hasta el 64 a. C.), los Antígónidas en Macedonia (hasta 146 a. C.), los Nicomédidas en Bitinia (hasta el 74 a. C.) y los Atálidas en Pérgamo (hasta 133 a. C.)—, y termina con la conversión de estos reinos en provincias del Imperio Romano.

La cultura helenística se desenvuelve en un panorama de horizontes mucho más vastos que los de la cultura clásica y, mirada por dentro, con elementos más heterogéneos. El griego del estado-ciudad se encuentra de pronto convertido en ciudadano de una extensa unidad territorial, que en ocasiones abarca pueblos de raza y lengua distintas, sujeta por el puño de un magnate que se propone realizar el sueño del imperio universal de Alejandro. La cultura griega se difunde por Asia y Egipto, pero al propio tiempo absorbe de aquí y de allá elementos que van transformando su fisonomía. Cultura helenística no quiere decir cultura de griegos, sino también de extranjeros helenizados, que hablan el griego como los judíos cultos del Nuevo Testamento. Los órganos de esta helenización fueron las innumerables ciudades griegas fundadas en los nuevos territorios, las más importantes de las cuales levantaron grandes monumentos de estilo griego: palacios, bibliotecas, museos, academias, templos y edificios civiles de toda índole. El arte y la literatura reciben su más eficaz impulso en las cortes de los nuevos príncipes, pero también los particulares ricos adornan sus casas con obras de arte que nunca habían pasado el umbral de la mansión privada en la Grecia de los buenos tiempos. El mundo que ahora se fragua conquista un día a Roma en el orden cultural y, por razones un tanto difíciles de calibrar, tiene numerosos puntos de afinidad con el mundo moderno. Ya entonces la época clásica se siente como un ciclo cerrado, con perfecciones dignas de imitarse, pero ideal y lejano.

Atenas ha perdido su importancia política, pero reconocida por todos como el más noble solar de la cultura griega, conserva elevada categoría de orden intelectual, como una especie de ciudad universitaria, de la que brotan reiteradas corrientes de clasicismo. Cuna del arte, lo es además de las dos escuelas filosóficas más importantes del helenismo: la estoica y la epicúrea.

El periódico retorno a los ideales clásicos hace muy difícil ordenar por escuelas y por épocas el conjunto del arte helenístico, pero sobre todo su escultura, que ha llegado a nosotros en cantidades ingentes y no sólo en copias, sino también en muchísimos originales. Más que un desarrollo uniforme parece que se producen en este arte una serie de avances impetuosos, compensados por otras tantas vueltas al pasado. Es digno de notarse el hecho curioso de que todo lo nuevo que se

crea en el siglo III a. C. y primera mitad del II era, más que desdeñado, ignorado en su mayor parte por los historiadores del arte que en las academias y museos de esta época surgen por vez primera en la historia. Para el erudito de entonces el arte de la escultura termina con los discípulos de Lisipo y no se reanuda hasta mediados del siglo II a. C., en que de una vez para siempre triunfa el clasicismo (por cierto: uno de los períodos más difíciles de estudiar de todo el arte griego). Así se explicaba desconcertante frase de Plinio: «A partir de entonces (Olimpiada 121 = 296-292 a. C.) dejó de existir el arte y volvió a vivir en la Olimpiada 156 (=156-152 a. C.)» (Plin., 34, 52: *cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI revixit*). Por dicha razón, las fuentes apenas contribuyen al estudio del arte de esta época.

Arquitectura

La nota más saliente que se percibe al contemplar el arte helenístico en su conjunto es la falta de una arquitectura barroca de vuelos análogos a los de la escultura. Los efectos escénicos que a veces se buscan, ciertos elementos decorativos, como los frisos de roleos de acanto o de palmetas agitadas como llamas, no alcanzan a destruir la impresión de que los arquitectos obedecen al dictado de los principios tradicionales. Su mayor novedad consiste en la aplicación de los órdenes a grandes conjuntos monumentales, que ahora se levantan en plazo muy breve y responden por ello a una unidad de concepción. Dada su enorme expansión geográfica, parecería natural señalar en el conjunto ciertos caracteres regionales, pero es demasiado poco lo que se conoce para este menester y, por otra parte, muy grande la unidad cultural de los reinos helenísticos. En general, los edificios de Pérgamo, por ejemplo, producen la impresión de ser más severos —podría decirse, incluso más griegos— que los de Siria y Egipto, pero los términos de comparación en estas dos regiones son muy posteriores a los de la primera, pues como en seguida diremos, casi toda la arquitectura conservada aquí, aunque helenística en esencia, cae dentro de la época romana, incluso en la muy avanzada.

La penetración de la influencia griega en Asia Menor se limita a la zona costera. En la gran meseta central anatólica, y especialmente en toda la región que se extiende al este del río Halys, son muy escasas las huellas tangibles de helenización. Por el contrario, la zona helenística más densa es la que en la proximidad de la costa flanquea el camino que desde Sardes y Éfeso conducía a Antioquía, la capital de Siria. Esta ciudad, fundada por Seleuco Nicátor a poco de la batalla de Ipsos (301 a. C.), hallábase a la orilla del Orontes, en un lugar estratégico, unida por importantes vías de comunicación con Sardes y con Mesopotamia. Según se deduce de la Antioquía romana, que es la única que conocemos (aquí ha aparecido el más importante conjunto de mosaicos de todo el Oriente), la ciudad de Seleuco se distinguía por sus mansiones suntuosas, pero nunca poseyó museos ni academias como Pérgamo y Alejandría. De las otras dos ciudades importantes del imperio seléucida, Doura-Europos, en el Éufrates, y Seleucia, en el Tigris, sólo se conservan los restos romanos de la primera.

En el Egipto ptolemaico la influencia griega sobre la arquitectura egipcia es mucho más fuerte que la del signo contrario. Alejandría, capital, fundada en 331 a. C. por Alejandro y trazada por Deinócrates con la planta de Clámide macedónica (cuadrada, con esquinas redondeadas) y calles tiradas a cordel, formando una cuadrícula (red hipodámica, nombre derivado del arquitecto Hippodamos de Mileto, que en el siglo V a. C. construyó el nuevo barrio del Pireo según el esquema regular de las ciudades de Asia), era toda ella una ciudad de tipo griego. Su templo más famoso, el Serapeion, con la estatua de culto hecha por Bryaxis, era un edificio de pura traza helénica y lo mismo el Palacio Real, la Biblioteca, el Museo y otros muchos edificios civiles y religiosos que, al igual que los citados, han sido destruidos sin dejar huella. En el interior del país, en cambio, pervive la arquitectura egipcia tradicional con algunos elementos nuevos de origen griego. El edificio más notable de todos los levantados en Egipto en esta época fue el Faro de Alejandría (lámina XXVII), perdido como todos los demás, pero descrito por los árabes con tanto detalle, que han podido hacerse reconstrucciones bastante precisas, como la excelente de Miguel Asín Palacios y Modesto López Otero. Su autor fue Sóstratos de Knidos, arquitecto de Ptolomeo II (285-246 a. C.). El edificio se componía de tres cuerpos: uno inferior de planta cuadrada, con los muros en ligera rampa; otro medio, de sección octogonal, y uno superior, circular, con tejado cónico. Este Faro, que fue una de las Maravillas del Mundo, señala en la arquitectura antigua de los griegos el momento de aceptar la concepción oriental de la torre con el predominio de la verticalidad sobre la anchura. Como último vástago de las muchas torres helenísticas queda todavía en Atenas la hermosa Torre de los Vientos (lámina XXVIIIa), construida por Andronicus Cyrrestes a mediados del siglo I a. C., entre otros edificios con que César quería adornar el ágora romana. El edificio es un prisma de planta octogonal, como el cuerpo medio del Faro de Alejandría, con un friso en lo alto, que en cada una de las caras representa al viento que sopla por aquel lado. En la cúspide había una veleta; en las paredes, relojes de sol, y en el interior, un reloj de agua (*clepsydra*).

Los órdenes

El dórico deja de ajustarse a los severos principios de su canon tradicional para hacerse ligero y flexible, cualidades por las que influyó más sobre la arquitectura romana y renacentista que el dórico clásico. Libres de las severas leyes de la simetría, las columnas y los miembros del entablamento se acomodan a cualquier necesidad práctica; los triglifos se multiplican hasta entrar dos o más en el espacio de un intercolumnio, que por su parte suele ser también más ancho que en época clásica; las columnas se estiran y afinan; en los capiteles aparece el equino de perfil recto, y desde el siglo II a. C., especialmente en las columnas adosadas, un perfil de cuarto de círculo con adorno de ovas. A la esbeltez de la columna corresponde, como es natural, un entablamento ligero, mucho más bajo que el de los edificios clásicos. En fin, el orden no sólo se aplica a los templos y edificios análogos, sino también a los grandes pórticos de las ciudades y a los peristilos de las mansiones privadas.

Prosigue en esta época la construcción de los grandes santuarios jónicos de Asia Menor y en ella vive y trabaja uno de los arquitectos más famosos del mundo, Hermógenes (193-156 a. C.), no tan digno de esta fama por sus construcciones, como por los tratados escritos acerca de ellas, que fueron la principal fuente de Vitruvio para todo lo concerniente al orden jónico. Dos grandes aportaciones le reconoce Vitruvio: la sistematización de las proporciones y el esquema del templo pseudodíptero. Tras estudiar minuciosamente las obras de muchos predecesores, Hermógenes había llegado a dar un flexible código de proporciones para relacionar el ancho de los intercolumnios con la altura de las columnas. La suma de ambas medidas equivalía en todos los casos a doce y medio diámetros (del pie de la columna). Las principales variedades admisibles eran las siguientes: picnóstilo (dos y medio el intercolumnio por diez la columna); sístilo (tres por nueve y medio); diástilo (cuatro por ocho y medio); aeróstilo (cuatro y medio por ocho), y eustilo, como indica el nombre, la proporción favorita de Hermógenes (tres y cuarto por nueve y cuarto). El templo pseudodíptero no fue, naturalmente, invención suya, aunque Vitruvio así lo creyese, pero él fue probablemente el autor de la regla que daba a la cella una longitud tres veces mayor que la anchura (pronaos, cella y opistodomos en la relación 2:3:2, aunque en la práctica los edificios de Hermógenes la tienen 2:3:1, obedeciendo a la costumbre helenística de hacer un opistodomos poco profundo). Vitruvio cita dos templos de Hermógenes: el de Diónysos en Teos y el de Ártemis Leukophriene en Magnesia de Meandro. Ambos han sido excavados en época moderna. El más interesante es el Artemision de Magnesia, octástilo, pseudodíptero, no conforme con todos los principios de proporción que Vitruvio atribuye a su autor, pero hecho en general conforme a aquellas normas que por recomendación del tratadista romano han ejercido gran influencia en la arquitectura posterior. En esta resurrección o revalorización del templo pseudodíptero, la arquitectura helenística revela su gran preocupación por el espacio. Se ha dicho muchas veces que en el templo clásico la columnata, muy próxima a los muros de la cella, ciñe el cuerpo del edificio como un vestido de abundantes pliegues, mientras que la holgada envoltura del pseudodíptero la rodea de un espacio que se hace sentir en el espectador que transita por el pórtico como subordinado y articulado con el espacio principal.

El orden corintio se emplea mucho, incluso en la columnata exterior de los templos. Pero ni entonces ni más tarde llegó a reunir todos los elementos de un orden independiente, sino que se apropió del fuste y del entablamento del orden jónico. Vitruvio admite, incluso, su combinación con un entablamento dórico, aunque en la práctica no se conocen ejemplos de este uso. Lo mismo que el jónico, el corintio tuvo también en época helenística sus teorizantes.

El más bello e interesante de los templos corintios antiguos es el Olimpieion de Atenas (dedicado a Zeus Olímpico; lámina XXVIIIb), construido por iniciativa de Antíoco IV Epífanos, de Siria (175-164 a. C.), en parte sobre cimientos de un templo comenzado siglos atrás por los Pisistrátidas. Su arquitecto fue Cossutius, un romano. El templo es octástilo, con dos hileras de columnas a cada lado de la cella y tres hileras frente a cada uno de sus extremos, con un total de ciento cua-

tro columnas, sin contar las que pudiera tener en su interior. Dice Vitruvio que Cossutius lo dejó terminado hasta los arquivoltas. Sila hizo transportar a Roma algunas columnas y capiteles para el templo del Capitolio, que fueron modelos muy influyentes en el corintio romano. Las obras continuaron en época de Augusto, pero su terminación fue debida a Adriano (en 132 d. C.). Sus bellos capiteles obedecen al diseño de Cossutius.

Fue costumbre helenística, que habían de heredar los romanos, el combinar los órdenes en edificios de varios pisos, como, por ejemplo, en el pórtico de Eumenes, en Pérgamo. El efecto decorativo es aquí más importante que la función tectónica. El severo dórico y el elegante jónico han sido despojados de sus más señaladas virtudes para producir un efecto pintoresco, acentuado por las balaustradas, con armas en relieve, que se intercalan entre los fustes de las columnas, sin respetar a éstas, por lo menos como hacían los romanos adosándolas a una pilastra.

Otros edificios

El Bouleuterion de Mileto y el Asklepieion de Kos pertenecen a los conjuntos helenísticos más elocuentes y mejor estudiados. El Bouleuterion (Concejo) se compone de tres unidades: un *própylon* tetrástilo que da acceso a un patio cuadrado con una tumba en el centro y pórticos en tres de sus lados, y al fondo de éste se levanta un edificio rectangular cuyo eje mayor corta perpendicularmente el eje longitudinal del conjunto. El exterior de este edificio no permite vislumbrar ni imaginar su complicada disposición interna, pues lo que por fuera parece un templo sobre *podium*, con dos frontones, es una gran sala que contiene la copia de la cavea de un teatro de piedra con todos sus elementos, rodeada de corredores. Esta cavea alcanza la misma altura que el *podium* aparente. Por encima de éste los muros llevan columnas adosadas y están perforados por ventanas o adornados con un gran escudo en cada intercolumnio. Este edificio, tan falto de lógica, fue construido entre 175 y 164 a. C. con la ayuda del mismo Antioco IV Epífanés que costeó el Olimpieion de Atenas. El *própylon* y la tumba están sostenidos por columnas corintias. El orden dórico del edificio principal presenta algunos elementos tomados del jónico: el equino adornado con ovas y el friso de dentellones entre la zona de triglifos y la cornisa.

La isla de Kos, situada frente a la costa de Asia, a poca distancia de Halicarnaso, tenía un célebre santuario de Asklepiós, en el que se desarrolló la escuela de medicina científica de Hippokrates, que compartía con la de Knidos el máximo prestigio entre todas las de Grecia. Tal como nosotros lo conocemos, el santuario es obra del siglo IV a. C. y de época helenística y revela cómo los arquitectos de esta época supieron renovar lo antiguo e incorporarlo en un grandioso conjunto monumental (figura 217). Durante el siglo IV habíase construido en una terraza (la central en la reconstrucción del conjunto) un gran altar rodeado de un muro y de una columnata, todo ello sobre un *podium* (interesante predecesor del Altar de Pérgamo) y frente a él un templo jónico dístico *in antis*. En época helenística

se levantó al sur de ésta una nueva terraza con un templo dórico hexástilo en medio de una plaza cerrada en tres de sus lados por un gran pórtico que repetía invertida la disposición de una plaza todavía mayor situada en el más bajo de los tres grandes niveles del conjunto. Aunque la falta de un eje único se hace sentir en el plano, el conjunto ofrece una grandiosa perspectiva que parece calculada para servir de centro al paisaje de bosques de olivos y trigales que en suave declive desciende hasta la costa.

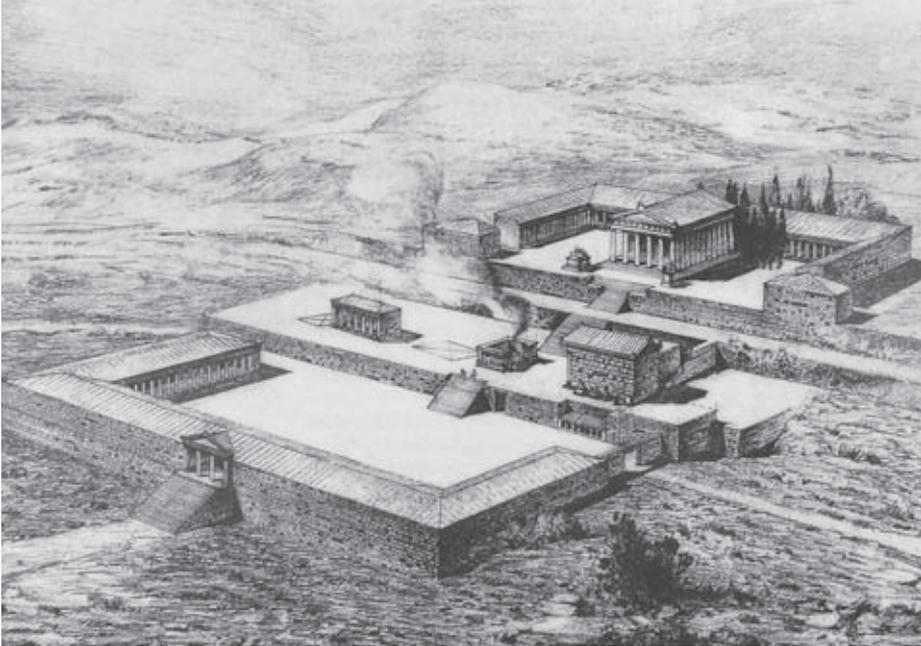


Figura 217. *Reconstrucción del Asklepieion de Kos (según P. Schazmann).*

En éste y otros ejemplos se nos revela el interés que tienen las plazas en la arquitectura helenística. Los templos dejan de ser, como las esculturas, cuerpos plásticos independientes del contorno, para encuadrarse dentro de perspectivas arquitectónicas planteadas ya como tales desde su origen. Lo mismo se observa en la acrópolis de Pérgamo, con sus varias plazas dispuestas en torno al teatro en sentido radial y orientadas con sus edificios hacia el valle, de manera muy distinta a la acrópolis de Atenas, indiferente a toda relación con el paisaje que la circunda. Pero aun en las ciudades planteadas con mayor regularidad, como Priene, falta en la arquitectura helenística la concatenación de unas plazas con otras y con las calles vecinas. Para llegar a esta fase del desarrollo urbanístico es preciso entrar en el dominio de la arquitectura romana y de sus foros monumentales.

La escultura

La cuna de la escultura helenística en sus momentos iniciales es la Atenas de los hijos y discípulos de Praxiteles, de los seguidores de Skopas, la ciudad llena de monumentos ante los que se inclinan con reverencia los príncipes de las nuevas monarquías. Sicione camina en pos de Atenas con los broncistas formados en el taller de Lisipo. Las obras de unos y otros se diseminan por el orbe helenístico. En general, parece que entre los áticos se trabaja en la primera mitad del siglo III a. C. con un estilo sencillo, en el que predominan las estatuas de gesto sobrio y actitud reposada, como la Themis de Rhamnous y los retratos de Esquines y Demóstenes. Para las figuras en movimiento se prefiere el giro en espiral, que ha de considerarse como uno de los rasgos más típicos de esta época, y valgan como ejemplos de ella la Ménade danzante, de Berlín, y el Sátiro Borghese.

La estatua de Demóstenes (figura 218), erigida en el año 280 a. C., es obra de Polyuktos, que supo hacer un estupendo retrato psicológico del último campeón



Figura 218. *Demóstenes*. Vaticano, Museo Chiaramonti.

de la libertad. El cuerpo flaco del orador está revestido de un *himation* de líneas duras, que envuelve el cuerpo sencillamente, sin el estudiado empaque de la estatua de Sófocles. Quedan al desnudo parte del pecho y los brazos, que con las manos nerviosamente entrelazadas (según una estatuilla de Nueva York) y los hombros caídos, forman un hexágono sobre cuyo vértice más alto se inclina la cabeza, atormentada por sombríos pensamientos. Al pie leíase esta inscripción: «Si hubieras tenido tanta fuerza como elocuencia, el Ares macedonio jamás hubiera reinado sobre los griegos». En el mismo círculo de grandes retratistas áticos trabajan Eubulides, que hizo la estatua sedente de Crisipo, el estoico; los hijos de Praxiteles, retratistas de gran nombre también; el autor anónimo del retrato de Epicuro y otros muchos que en una época que en escultura vivía en gran parte del pasado, hacen llegar el retrato a su época clásica. Dicho de otro modo: la época clásica del retrato griego sigue a la época clásica de la estatuaria ideal.

En este otro género, una de las pocas estatuas de las que sabemos no sólo el autor, sino la fecha, es una Afrodita acurrucada, que ha llegado a nosotros en muchísimas copias (la mejor en el Museo de las Termas). Gracias a Plinio ha podido



Figura 219. *Afrodita acurrucada*. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Massimo alle Terme).

identificarse con la *Venerem lavantem sese* de Doidalsas de Bitinia (figura 219), quien la había hecho por encargo del rey Nikomedes de Bitinia cuando éste fracasó en sus gestiones para adquirir de los knidios la Afrodita de Praxiteles. Su creación ha de caer, por tanto, hacia el año 250 a. C. En esta bellísima estatua encontramos por primera vez la composición piramidal, muy rica en puntos de vista que desde entonces se hace frecuente tanto en grupos como en figuras aisladas. La diosa tiene formas más opulentas que lo acostumbrado hasta ahora entre los griegos. No han faltado críticos que atribuían esto al origen oriental del artista. Prosper Mérimée ha sido el primero que al ver una de las copias —la Venus de Vienne, hoy en el Louvre— la comparó con los desnudos de Rubens, en cuyos cuadros pueden en efecto señalarse figuras que parecen inspiradas en ella.

La Afrodita de Doidalsas nos traslada al Asia, donde hay una escultura de grandes vuelos, declamatoria y patética —el llamado «barroco helenístico», que priva durante el siglo comprendido entre 250 y 150 a. C. aproximadamente y cuyas manifestaciones principales estudiaremos en seguida— y a su lado otra de menos pretensiones, amable, graciosa, sin acentos heroicos, también sin lindes geográficas o cronológicas precisas, capaz de aflorar a la superficie, por igual, en Atenas, en Alejandría o en cualquier ciudad del interior de Asia. Esta escuela, si puede llamarse así, produce un enjambre de delicadas figuras femeninas (la mayoría de las Tanagras); de sátiros que bailan o hacen música, luchan con ninfas o juegan con animales; niños de todas las edades; gentes de toda condición: esclavos, pescadores, labriegos, estudiados del natural unas veces, idealizados otras, como hacen los poetas cortesanos cuando fingen sentir profunda nostalgia por el campo y por sus rústicos habitantes. Con un término gráfico, aunque no exento de anacronismo, se ha llamado a toda esta corriente, que incluso en Roma tendrá sus manifestaciones, «rococó antiguo». Una de sus más típicas muestras es el grupo llamado «Invitación a la Danza»; un sátiro, que toca el *krupezion* con un pie y castañetea con los dedos, hace un paso de baile ante una ninfa sentada, que se calza las sandalias para seguirle. Entre las estatuas de niños gozaba de gran popularidad una de Boethos que representaba a un niño apretando el cuello de una oca (*infans amplexando anseram strangulat*) y que puede fecharse en el segundo tercio del siglo II a. C., pues Boethos hizo una estatua de Antioco IV de Siria. Al comparar este niño (figura 220) con el que sostiene en brazos el Hermes de Praxiteles (figura 196), se aprecia muy bien el enorme paso dado por el helenismo en el estudio del cuerpo infantil, que el arte clásico había desatendido o desechado por incompatible con las formas duras de su ideal tipo atlético. Pero aunque su carne sea verdadera mantequilla, el Niño de Boethos se mantiene en el alto plano idealista del rococó, como una porcelana o un centro de fuente. La escultura helenística nos ofrece, a su lado, al pillo de la calle, que sabe ganarse el pan en cualquier oficio bueno o dudoso. La estatua de uno de estos niños que cuidaba de los caballos de una cuadra de carreras (figura 221) salió no hace muchos años del fondo del mar con restos de un caballo de bronce.

En el otro extremo de la representación de las edades se encuentran los viejos: hombres de músculos flácidos y piel apergaminada como el Pescador del Palazzo



Figura 220. *El niño de la oca*. Mú-nich, Gliptoteca.



Figura 221. *Jinete infantil* (bronce). Atenas, Museo Arqueológico Nacional.



Figura 222. *Pescador*. Roma, Museos Capitolinos.

dei Conservatori (figura 222), y mujeres decrépitas como la vieja borracha que acaricia una botella como una madre a un niño (obra de Mirón de Pérgamo, fines del siglo III a. C.). Por esta vertiente el helenismo cae en el terreno de lo feo, que algunos artistas tienen a gala el cultivar, lo mismo que lo impúdico. A veces las figuras de este género se salvan por su exquisita belleza. Los antiguos llamaban a estas obras «nobles», y entre ellas se cita un «noble hermafrodita» que conocemos por varias copias (figura 223). El punto de vista principal se encuentra a espaldas



Figura 223. *Hermafrodita dormido*. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Massimo alle Terme).

de la figura, que se revuelca dormida en el lecho y ofrece desde este lado una bellísima silueta. El único desnudo de Velázquez —su famosa *Venus del espejo*— está vista desde el mismo ángulo, tal vez no por mera casualidad. Pero con toda su novedad, el autor del *Hermafrodita dormido* se mantiene dentro del dominio de la forma clásica y su cabeza permitiría clasificar al artista entre los seguidores de Praxiteles. Como ejemplo de los violentos contrastes de que gusta el helenismo pongamos a su lado otra figura durmiente: el gigantesco Fauno Barberini (figura 224), vencido por el sueño sobre una peña, con una piel de pantera como colchón, sorprendido por el artista en pleno campo, lejos de todo recuerdo de taller o de escuela. Pues bien: ambas manifestaciones son igualmente típicas del arte helenístico.



Figura 224. *El Fauno Barberini. Múnich, Gliptoteca.*

La escuela de Pérgamo

El esplendor de esta gran ciudad en época helenística fue debido a la sagacidad y energía de Philetairos, un oficial bitinio del ejército de Lisímaco de Tracia que, encargado de defender aquella fortaleza y el tesoro de 900 talentos que guardaba, llegó a un beneficioso acuerdo con Seleuco para rendir nominalmente la ciudad, retener el tesoro y sentar de este modo las bases de un próspero reino independiente. Tanto él como sus sucesores, Eumenes I (263-241 a. C.) y Átalo I (241-197 a. C.), supieron sortear todos los peligros que amenazaban a su naciente estado y defenderlo, por un lado, de los ataques de los Seléucidas, y por otro, de las invasiones de los celtas (gálatas), que desde 278 a. C. irrumpen en Asia Menor. Pérgamo fue además, en el orden cultural, la única ciudad helenística que con su gran biblioteca y su museo, con su corte de sabios y de artistas, pudo rivalizar con Alejandría. Como toda su cultura, su arte aspira a ser heredero del ático (dos de los primeros escultores llamados a Pérgamo, Nikératos y Pirómachos, eran atenienses). Su escuela de escultura trata de remontarse a grandes alturas y cultiva con preferencia lo patético y lo heroico (250-200 a. C.), que en la primera mitad del siglo II se funden en el barroco más caracterizado de Asia, muy por encima de las creaciones de todas las demás escuelas helenísticas.

Las obras mejor documentadas de la primera escuela de Pérgamo, cuyos límites temporales acabamos de señalar en 250-200 a. C., son las estatuas de gálatas del monumento que Átalo I levantó al fin de la guerra con galos y sirios en 228 a. C. El conjunto ornaba una plaza; su centro geométrico lo ocupaba el jefe, que se suicida después de matar a su esposa, y lo rodeaban cuatro figuras de galos moribundos, uno de los cuales es el famoso Galo del Capitolino (figura 227). El grupo central se conoce por la admirable copia del Museo de las Termas (figura 225). Está construido en pirámide. El jefe de la horda bárbara sostiene con la mano izquierda el cuerpo inerte de su esposa, a quien ha matado para evitarle la ignominia de la esclavitud, y él mismo se clava la espada en lo alto del pecho volviendo al mismo tiempo su cabeza hacia el enemigo, y enlazando así con sugerencias las diversas fases de la acción completa. El grupo, como es general en plena época helenística, tiene muchísimo que ver, es preciso rodearlo para entenderlo bien y no hay a su alrededor un solo punto que permita una visión sintética satisfactoria. El Galo moribundo, que con una herida sangrante a la derecha del pecho se resiste a caer, es copia también de uno de los guerreros (el trompeta) que rodeaban al jefe y a su esposa. La corneta que yace junto a él, así como el torques que lleva al cuello y el escudo, están reproducidos del natural con fidelidad absoluta (sólo la espada parece inventada). El autor de estas estatuas fue, probablemente, aquel Epigonos de quien Plinio cita un «Corneta» y un «niño que acaricia a su madre muerta». Del mismo conjunto, o de otro en que Átalo celebraba su victoria sobre el ejército siríaco, procede la magnífica cabeza de un Persa moribundo, que, a diferencia de los indómitos galos, parece aceptar su destino con paciente resignación de oriental (figura 226).



Figura 225. *El Galo Ludovisi*. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Altemps).



Figura 226. *Cabeza de un persa moribundo*. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Massimo alle Terme).



Figura 227. *Galo moribundo*. Roma, Museos Capitolinos.

Junto a estos grupos de figuras de gran tamaño, hay restos de otros más pequeños, pero con tipos y actitudes muy semejantes. Además de galos y persas, combatientes o moribundos, se encuentran en este grupo figuras de gigantes y amazonas. Todos ellos son, sin duda, obra de la escuela de Pérgamo y probablemente copias de las estatuas que Átalo dedicó en la Acrópolis de Atenas después de su visita a esta ciudad en el año 201. A la misma escuela y época pertenece el grupo de Marsyas atado a un árbol y el Escita que frente a él afila su cuchillo para desollarlo, en castigo por haber osado competir con Apolo en una lid musical. La figura del escita constituye otro estudio magistral de un tipo de raza bárbara. Por su parte, el Marsyas es la única figura en que el arte griego acomete el estudio anatómico de un cuerpo colgado, que siglos más tarde había de ocupar a los imagineros cristianos. La escena está compuesta con tanto acierto, y los detalles tratados con tanta puntualidad, que la figura de Marsyas inspira compasión en el espectador y la del escita repugnancia. También en la escuela de Pérgamo se hicieron muchos sátiros en vivo movimiento, entre los que puede contarse el hermoso Fauno del cabrito —en el Prado—, compuesto en pirámide y con la cabeza vuelta hacia la res que lleva a hombros (figura 228).



Figura 228. *El Fauno del cabrito.*
Madrid, Museo del Prado.



Figura 229. *Atenea y Alcioneo. Relieve del Altar de Pérgamo. Berlín, Museo de Pérgamo.*

En la primera mitad del siglo II a. C. el estado de Pérgamo alcanza el máximo de su expansión y riqueza bajo Eumenes II (197-159 a. C.), y el arte pergamenico desenvuelve su segunda fase, la de su brillante barroco. La obra más importante, uno de los más asombrosos conjuntos que de la Antigüedad subsisten, son los restos del gran altar construido por iniciativa de Eumenes en honor de Zeus y Atenea Niképhoros (lámina XXIX), entre 180 y 160 a. C. Grandes relieves de 2,30 metros de altura rodeaban por tres de sus lados el gigantesco altar formando un friso de unos 112 metros de longitud (figuras 229 y 230). En estos relieves, pertenecientes al Museo de Berlín, se representa la lucha entre los dioses y los gigantes, hijos de la Tierra. Por el lado de los olímpicos intervienen además en el combate dioses menores, astros, Herakles y todo cuanto la Teogonía de Hesiodo y los Fenómenos de Arato podían ofrecer para formar una hueste de setenta y cinco dioses y personificaciones. Dentro del conjunto reina, naturalmente, cierto orden: Zeus y Atenea combaten a sus respectivos adversarios en el lado oriental, que comparten con los demás olímpicos; el lado del mediodía está ocupado por los dioses del día y de la luz, con todos sus rivales; el lado norte es el campo de los dioses de la noche; y en los extremos, y en la vuelta de éstos sobre la escalinata, combaten Diónysos y los dioses del mar. Con este friso el arte helenístico penetra resueltamente en dominios de la expresión que los clásicos habían dejado intactos. Jamás se había visto cosa parecida en un concierto de figuras, algo comparable a la furia de los elementos desencadenados, a la violencia del mar sacudido por el huracán, al tumulto ensordecedor de una catástrofe cósmica. Dos facciones de li-



Figura 230. *Ártemis y Ottos, del mismo Altar. Berlín, Museo de Pérgamo.*

naje diferente, intervienen en el combate: la una está compuesta con estudio del pasado y respeto hacia él: son las figuras de los dioses, escogidas entre las más insignes y bellas que el arte clásico, especialmente el arte ático, podía brindar (por este lado el arte de Pérgamo ofrece su flanco clasicista); la otra facción —la de los gigantes— encierra figuras puramente humanas, como la de Ottos, el adversario de Ártemis, que comete la torpeza de enamorarse de su enemiga en el momento decisivo de la lucha, y fantásticas combinaciones de hombres jóvenes y viejos con escamosos cuerpos de serpiente en las piernas, cuernos de toro, crines de león. Por este lado es poco o nada lo que la escultura de Pérgamo debe a la tradición, y en todo caso supera a todo posible precedente. El fondo del relieve desaparece tras la maraña de cuerpos humanos, ropajes flotantes, armas, carros y animales.

Por dentro del altar corría un segundo friso, de fecha más reciente que el anterior (hacia 160 a. C.), más pequeño y de un carácter muy distinto. El estado en que ha llegado a nosotros no permite reconstruir el conjunto, pero sí deducir que la serie de relieves narraba la leyenda de Telephos, el mítico fundador de Pérgamo, en escenas enlazadas en las que el protagonista reaparece siempre como en el relieve continuo de época romana. Se advierten en él la terminación del barroco helenístico y la aparición de los elementos paisistas —árboles, rosas, etc.—, que en la última fase del arte helenístico, y sobre todo en el arte romano, abundan en los llamados «relieves pictóricos».

También en Pérgamo, como una manifestación más de reverencia al glorioso pasado artístico de Grecia, encontramos las primeras copias de grandes creaciones escultóricas de época clásica. La copia de la Parthénos de Fidias es, quizá, el ejem-

plo más elocuente. No se trata, sin embargo, de una reproducción exacta del original (el casco, el peinado, la forma y expresión de la cara, el estilo de los pliegues, están tratados con mucha libertad), ni en el helenismo se encuentran copias tan fieles al original como las de época romana, pero debe registrarse este fenómeno como la iniciación de un arte mimético que había de alcanzar en el mundo romano su máximo apogeo.

Alejandría

La ciudad fundada por Alejandro en la desembocadura del Nilo estaba llamada a convertirse en centro del Egipto helenístico y en uno de los emporios comerciales más poderosos del Mediterráneo. Las razones de tan súbita fortuna pueden resumirse de este modo: «Ptolomeo Soter necesitaba de prestigio a los ojos del mundo helénico, un prestigio que nunca podría adquirir como nuevo Faraón del Egipto, por mucho dinero que gastase en beneficio de los países griegos. Egipto tenía que adquirir, cuando menos, una fachada griega; debía figurar en el mundo como reino griego y no egipcio. El nuevo Egipto precisaba, por tanto, una capital griega. Menfis no servía para este fin, por muy internacional que pudiera ser su población, y otro tanto le sucedía a Tebas. En cambio, Alejandría, la fundación de Alejandro, era el lugar ideal: vinculaba a Soter con Alejandro y era una ciudad de pura cepa griega. Alejandría había de convertirse no sólo en la fachada política y económica del país, sino también en una gran ciudad griega, en un centro del arte, de la ciencia y de la vida griega. No es necesario suponer un cambio en la política de Soter para comprender el traslado de la capital de Menfis a Alejandría. Menfis fue su capital en tanto que él no se sentía seguro ante los ataques del exterior, pero una vez que su ejército y su flota fueron lo bastante fuertes para garantizar la seguridad de Alejandría, se trasladó a ella y la convirtió en capital de Egipto» (Rostovzeff, *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, 264).

Contra lo que antes se creía (cuando arte alejandrino era sinónimo de lo que hoy entendemos por arte helenístico) la capital del Egipto ptolemaico no es más que uno de los centros en que el arte helenístico florece, pero de ningún modo el único, ni siquiera el más importante. Su escultura presenta los siguientes caracteres: 1) aticismo, según la tónica propia de los hijos y discípulos de Praxiteles, que difuminaban y pulían el mármol; 2) fusión de elementos griegos y egipcios, poco afortunada la más de las veces; 3) predilección por los temas de la vida vulgar y callejera, con tipos de todas las razas y clases; 4) una faceta académica erudita, inclinada a la representación alegórica; 5) riqueza y variedad en artes suntuarias.

Antes de examinar con mayor detenimiento cada uno de estos aspectos del arte alejandrino, conviene advertir que nuestro juicio está necesariamente condicionado por la escasez de los restos llegados a nosotros. La brillante imagen que las fuentes histórico-literarias nos dan de la corte de los Ptolomeos radica en artes que por la naturaleza y el precio de sus materiales son las primeras que perecen por obra de la rapacidad y de la codicia humana: la suntuosa decoración de las residencias, las vajillas de materiales nobles (de las que podemos ver un reflejo en

el Tesoro de Boscoreale y una reliquia en la Taza Farnese), los muebles guarnecidos de oro, marfil y pedrería, las telas bordadas, las naves de placer como aquella de Ptolomeo IV que describe Ateneo, los vidrios y los camafeos como el del Museo de Viena, las joyas y un sinfín de obras de arte menos duraderas que la piedra y el bronce de las estatuas.

La escultura alejandrina padecía una importante restricción por el lado de los materiales. Egipto no poseía una sola cantera de mármol, y de esta escasez nació la costumbre de reducir la proporción marmórea de la estatua a sus partes esenciales, sobre todo a la cabeza, y aún ésta muchas veces no completa. El resto hacía en piedras de inferior calidad, disimuladas bajo una capa de pintura. El bronce y la arcilla se utilizaron en cambio con abundancia y lo mismo las piedras de color: el basalto, el pórfido y otras en que los egipcios fueron los grandes maestros hasta las mismas postrimerías de la Edad Antigua.

En las primeras manifestaciones de su escultura se pone claramente de manifiesto el predominio de la influencia ática con los mismos caracteres técnicos que presentan en todas partes las obras de los seguidores de Praxiteles. No es de extrañar, por tanto, que Ptolomeo I hiciese algunos encargos a los hijos del gran maestro, como sabemos por las fuentes. Con el del fundador de la dinastía comienza una serie de retratos que nos dará las efigies de todos los Ptolomeos y de sus esposas hasta la época de la conquista romana (retratos de Cleopatra). El más hermoso ejemplar es el de Ptolomeo I, en la Gliptoteca de Copenhague. Son muchas también las cabecitas marmóreas de Alejandro que acaso formaban parte de exvotos depositados en la tumba del gran caudillo divinizado. En otros casos los Ptolomeos se hicieron retratar al modo egipcio tradicional, y no faltan algunos intentos de fundir los estilos griego y egipcio. Es característico el llamado peinado de Isis, con toda la cabeza cubierta de rizos o tirabuzones menudos, que lucen algunas reinas y damas egipcias, y lo mismo la estilización egipcia de los ojos en rostros de rasgos helénicos.

Otro tanto se advierte en las figuras de los dioses. Serapis —que substituye a Osiris— Isis y Horus (a quien los griegos llaman Harpócrates) son las principales deidades, y su culto se extenderá por todo el mundo en época romana. Serapis conserva la fisonomía griega de Zeus que le había dado Bryaxis en el gran Hades crisoelefantino que Ptolomeo I instaló en el Serapeum de Alejandría y del cual existen numerosísimas copias. Isis adquiere el aspecto de una diosa griega, pero con el manto anudado en el centro del pecho como lo llevaban las mujeres egipcias de entonces, y no como las estatuas tradicionales de Isis en Egipto. En cuanto a su hijo Horus-Harpócrates, se le representa como a un niño con la mano en la boca, a veces con una gordura fofa y cierto hieratismo que recuerda al de Buda. Todo esto no impide que los egipcios continuaran representando a sus dioses conforme a las normas de su tradición milenaria, y que los griegos hicieran otro tanto con los del panteón helénico. En éstos, naturalmente, no se aprecia un solo rasgo egipcio. Las más interesantes son las estatuas de Afrodita, que aparece en posturas anecdóticas, desprovistas de todo rasgo divino. En una de las concepciones que parece más claramente alejandrina, Afrodita se ata una sandalia; en otra

se retuerce el cabello después del baño. La más bella y famosa de las piezas de este género es la Afrodita de Cirene (figura 231), que contó al gran Rodín entre sus más fervientes admiradores de nuestro tiempo.



Figura 231. *Afrodita de Cirene. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Massimo alle Terme).*

El panorama que en general ofrece la escultura alejandrina produce la impresión de que los artistas griegos establecidos en Egipto se sintieron tan sobrecogidos por la escultura monumental de los tiempos faraónicos, que no se atrevieron a competir con ella en su propio campo, sino que se desviaron hacia los temas de género. También en este terreno los egipcios habían trabajado mucho y bien, pero no sabemos cuál es la deuda de los alejandrinos con los egipcios en este aspecto. Comoquiera que esto sea, falta en Egipto toda manifestación de grandeza barroca digna de compararse con el magnífico alarde de la escultura rodía y pergamenica. En cambio, encontramos aquí innumerables manifestaciones del rococó, que produjo estatuillas de terracota tan finas como las de Tanagra (quizá la famosa fábrica beocia tuvo en Alejandría una dependencia), elegantes figuras femeninas y tipos

callejeros de las clases más bajas de la sociedad, lo mismo en terracota que en piedra o en bronce: músicos, actores de la comedia nueva, jorobados, enanos, atletas, acróbatas, etc. Citemos como ejemplo el niño nubio de la Biblioteca Nacional de París, acaso músico ambulante o portador de un colmillo, sorprendido en plena calle por un artista genial, con una gracia tan refinada que raya en lo decadente.

En una ciudad de cultura académica como Alejandría, con sus grandes eruditos y poetas culteranos, no podía faltar una escultura animada por el mismo espíritu. Su exponente más claro es el famoso relieve de la Apoteosis de Homero (lámina XXX), firmado por Arkelaos de Priene (hacia 125 a. C.). Conmemora probablemente el triunfo, en un certamen literario, de un poeta desconocido que está representando sobre un pedestal, al lado de un trípode, en el penúltimo friso. En la zona inferior, Homero, que era objeto de culto en Alejandría, se halla sentado en un trono, recibiendo el homenaje de personificaciones del Mito, la Historia, la Tragedia, la Comedia, la Lírica y la Naturaleza, que sacrifican ante su altar un toro con joroba de zebú. Detrás del trono de Homero se alzan dos personajes que las monedas han permitido identificar como Ptolomeo IV y su esposa Arsinoe representando aquí a Kronos y Oikoumene, según indican sus respectivas inscripciones. Esta escena de homenaje literario se desarrolla al pie de uno de los picos sacros de la mitología (Olimpo, Helicón, Parnaso), en cuya cima se encuentra Zeus, y en las laderas Mnemosine, las nueve Musas, Apolo y la efigie del poeta en cuyo honor fue labrado el relieve. Tanto las Musas como Apolo responden a tipos estatuarios bien conocidos, aunque no sabemos a qué escuela helenística pertenecen (¿Rodas?); aquí sólo importa señalar que Arkelaos los copió, lo mismo que las figuras de Zeus y de Homero (probablemente ambas alejandrinas), e hizo de todo ello un agradable conjunto ecléctico.

Creación alejandrina también, da carácter alegórico, fue la personificación del Nilo como un viejo barbudo, tendido, con el cuerno de la abundancia en una mano y acompañado de los símbolos de la tierra que este río fertiliza.

Rodas

La isla de Rodas, con su capital del mismo nombre, se independiza de Persia en tiempos de Alejandro y no sólo consigue defender su libertad de las ambiciones de los Diádocos (resistiendo el duro asedio a que la sometió Demetrio Poliorcetes), sino que forma un pequeño imperio que abarca parte de la vecina costa de Asia Menor. En esta época de riqueza y bienestar se desarrolla en Rodas una escuela de escultura tan brillante como su famosa escuela de retórica. En sus comienzos prevalece en ella la influencia de Lisipo, que hizo para Rodas una cuadriga de Helios y tuvo en esta isla uno de sus más célebres discípulos, Chares de Lindos, el que levantó en el puerto de la capital el Coloso (Helios), que había de ser una de las Siete Maravillas del Mundo. Quizá antes que en Pérgamo, se abre camino en Rodas la corriente de escultura barroca, que tuvo aquí uno de sus principales centros. Entre sus creaciones destaca una Nike, procedente del santuario de los Cabiros en Samotracia, que con su pedestal en forma de proa de navío se expone hoy en el Louvre (figura 232).

Recientes estudios han permitido atribuirle con cierta probabilidad a Pithókritos de Rodas (hacia 190 a. C.). El cuerpo de Nike, que con una graciosa torsión acaba de posarse en el barco victorioso, va envuelto en un fino *chitón* y en un manto sacudido por el viento marino. Es muy característico el rollo que forma el manto sobre el muslo derecho cayendo después entre las piernas, en una disposición que se encuentra a menudo en figuras femeninas de la misma época.



Figura 232. *Nike de Samotracia. París, Museo del Louvre.*

En Rodas, o en su círculo, nace también en el siglo II a. C. un tipo escultórico que había de adquirir gran difusión, el tipo que los romanos llamaban *Pudicitia* (figura 233), una figura femenina envuelta en un manto que de ordinario le cubre la cabeza y dentro del cual quedan como presos los brazos, uno de ellos cruzado sobre el cuerpo por debajo del pecho y el otro dirigido hacia la cara, con la mano doblada por la muñeca o sujetando de algún modo el embozo. Las mujeres vestidas de este modo tienen una figura muy esbelta, de hombros estrechos, caderas anchas y una base más ancha todavía por lo mucho que la falda se dilata sobre los pies.

Estas estatuas —casi siempre retratos— poseen un gran porte aristocrático. Tal vez el inventor del tipo fue Athenodoros I (algo después de 150 a. C.), padre de los autores del Laoconte, y autor, según Plinio, de numerosos retratos de mujeres nobles.



Figura 233. *Estatua femenina del tipo Pudicitia. Vaticano, Museos Vaticanos, Braccio Nuovo.*

Durante el último período helenístico se crean en Rodas dos importantes grupos monumentales: el Castigo de Dirce y el Laoconte (figura 234). El primero es obra de Apollonios y Tauriskos de Tralleis (alrededor del año 100 a. C.), y de él ha llegado a nosotros la copia hecha por las Termas de Caracalla, el célebre «Toro Farnesio» del Museo de Nápoles. En la composición original, que sería más plana que la copia, sólo entraban Anphión y Zetos, Dirce y el toro; el copista redondeó el grupo añadiendo la figura de Antíope y la del pastor, y probablemente también acentuó la composición piramidal del grupo que se inspiraba en un cuadro del mismo asunto.



Figura 234. *El Laocöon en su estado actual (con el brazo derecho auténtico)*. Vaticano, Museo Pio-Clementino.

El Laocöon (Vaticano) es un original debido a tres artistas de la misma familia, Agesandros, Polydoros y Athenodoros. Laocöon, sacerdote de Apolo, y sus dos hijos son acometidos por serpientes sobre el ara del dios a quien Laocöon había ofendido. Sólo uno de los hijos, el que se encuentra a la derecha del espectador, logrará librarse de la muerte. La obra se hizo hacia el año 50 d. C., destinándola ya a Roma. Pocos años antes, Virgilio, en el segundo libro de la *Eneida* (II, 222), describía la escena con el mismo acento patético: *clamores simul horrendos ad sidera tollit*. En las formas se manifiesta, por un lado, el exagerado naturalismo helénico y el carácter barroco que hacen parecerse a Laocöon a algunos gigantes del gran friso de Pérgamo; por otro, el neoclasicismo, bien claro en los cuerpos de los

niños, en quienes los escultores han olvidado voluntariamente los avances de los últimos siglos, tratándolos, como los clásicos, con un desconocimiento absoluto de la naturaleza infantil. En cuanto a la composición, el conjunto es un ejemplo excelente del «grupo unilateral», destinado a ser visto sólo de frente, que caracteriza al helenismo tardío.¹

Clasicismo

Como ya antes hemos indicado, puede observarse en toda la época helenística una nostálgica vuelta a los ideales clásicos, de la que son fruto, por un lado, las copias más o menos libres, como la Parthénos de Pérgamo, y, por otro, el renacimiento del clasicismo, que va ganando terreno desde el siglo II a. C. en adelante para culminar en la Roma de los Césares. Este curioso proceso se explica porque en todos sus aspectos la escultura helenística constituye una lucha titánica —bien patente en el Altar de Pérgamo— por alcanzar dentro del barroquismo una altura equiparable a la del arte clásico. Cuando los artistas comprenden lo vano de su empeño, se entregan a la imitación de lo clásico y el helenismo termina en neoclasicismo. Claro exponente del cambio, que, como era natural, se produce primero en la Grecia propia, es toda la obra del escultor Demophón, restaurador del Zeus de Fidias cuando el marfil de éste empezó a cuartearse, y autor de las estatuas del templo de Despoina (= Perséfone) en Lykosura, en Arcadia, que describe Pausanias (VIII, 37). Las excavaciones modernas han recuperado gran parte de estas estatuas de Despoina, Démeter, el titán Anytos y Ártemis. Todas ellas revelan una mezcla de los estilos de Fidias y Praxiteles con rasgos propios del barroco helenístico. Las estatuas, aunque de mármol, están labradas por piezas, como se hacía con las estatuas crisoelefatinas (tampoco faltan precedentes en mármol, como la estatua colosal de Maussollos). La misma técnica y el mismo espíritu clasicista se observan en las obras de Eubulides (un torso de Nike y una cabeza de Atenea) y de Eukleides (Zeus de Aigira), cuyos restos se guardan en el Museo de Atenas.

Obra ecléctica también, y exponente de la difusión del clasicismo por otras regiones, es la famosa Venus de Milo (Louvre; figura 235), que, con muchas dudas, ha querido atribuirse a un artista de Antioquía, (Ages)andros o (Aleix)andros, por la inscripción de un pedestal que se creyó perteneciente a la estatua. El artista se inspiró en la Afrodita de Capua, de Lisipo, acentuando el naturalismo de su torso y transformando su composición de acuerdo con el gusto por la forma abierta que revelan las estatuas de la última mitad del siglo II d. C. El Poseidón de Milo (Museo de Atenas) presenta los mismos caracteres.

Una de las más bellas estatuas de esta época es el retrato en bronce de un príncipe helenístico (figura 236), en el Museo de las Termas, fechado por Gerhard Krahrmer a mediados del siglo II a. C. e identificado como posible retrato de De-

¹ Otros ejemplos de la misma composición: el grupo de Afrodita y Pan hallado hace pocos años en Delos, y todos los grupos de los pasitéticos: Electra y Orestes, grupo de San Ildefonso, en el Prado, etc. Cf. García y Bellido: *Arte Romano*, 2.^a ed., 41.



Figura 235. *Afrodita de Milo. París, Museo del Louvre.*

metrio I de Siria, que estuvo viviendo en Roma entre 162 y 150 a. C. Su modelo fue, probablemente, el Alejandro con lanza, de Lisipo, que el autor del bronce trató con la misma libertad que el autor de la Venus de Milo a su modelo la Afrodita de Capua. Así, pues, a partir de estas fechas la influencia de Lisipo actúa con tanta fuerza como a comienzos del helenismo. Buenas muestras de lo mismo son el Gladiador Borghese (Louvre; lámina XXXIa), firmado por Agasias de Éfeso, y las dos obras conocidas del ateniense Apollonios, hijo de Néstor: el Torso del Belvedere (lámina XXXIb) y el Pugilista sentado (figura 237). Estas obras de «Apollonios Néstoros», fechables hacia el año 50 a. C., son la última manifestación escultórica del genio griego independiente. Durante toda la época romana seguirán siendo griegos casi todos los artífices de la buena escultura, pero sujetos ya siempre a los gustos y modas de sus amos de Roma.

Figura 236. *Príncipe helenístico*. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Massimo alle Terme).



Figura 237. *Pugilista sentado*. Roma, Museo Nacional Romano (Palazzo Massimo alle Terme).

El retrato

Unas palabras en general sobre este género, cuyo desarrollo en época helenística comienza con los caracteres sobrios y austeros que tiene el Demóstenes de Polyeyktos. En pleno siglo III a. C. se producen los hermosos originales de los retratos de Epicuro, Crisipo y otros filósofos de las escuelas estoica y epicúrea, del mismo modo que retratos de poetas. Al correr los años la retratística experimenta los mismos vaivenes entre el clasicismo y el barroco que toda la escultura en general, pero manteniéndose siempre dentro del idealismo que hace del individuo un ser superior. Muy típicos del helenismo avanzado o maduro son los retratos ideales de los grandes poetas del pasado, con una epidermis tan movida, tan llena de altibajos, que parecen concebidos y realizados en barro, con los dedos y con la espátula, sin intervención del cincel. Las obras maestras son el llamado «Séneca» y el Homero ciego (figura 238). El pseudo-Séneca acaso sea Aristófanes como lo veía la época helenística, como el gran satírico que había consumido su vida en lucha contra la corrupción y la decadencia. El retrato de Homero, viejo y ciego, vencedor de sus males por su luminosa vida interior, no necesita rótulo para reconocerlo, pues como Goethe decía ante la copia de Nápoles: «¡He aquí a Homero! Ésta es la cabeza en que los tremendos dioses y héroes se mueven con tanta libertad como en el ancho cielo o en la tierra sin confines...».

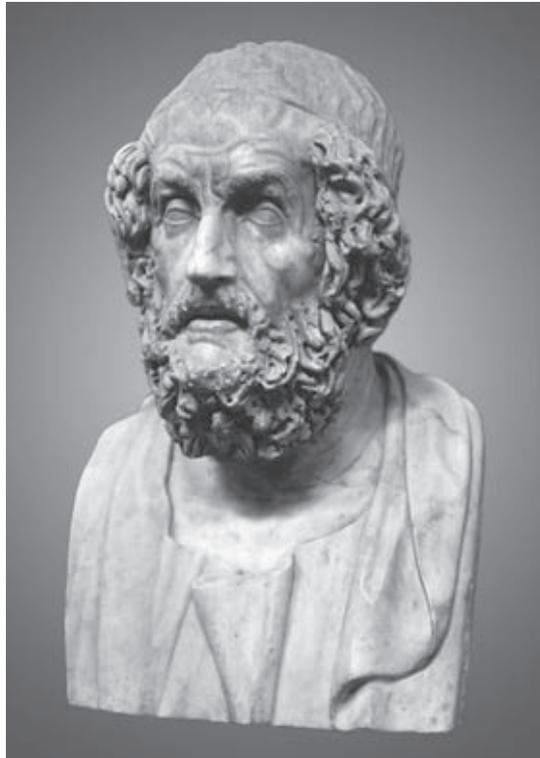


Figura 238. *Homero. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

Por último, también el retrato helenístico vuelve a los moldes clásicos. Pongamos como ejemplo la estupenda cabeza de bronce encontrada en Delos (figura 239), tan semejante al Gladiador Borghese en el tratamiento del pelo, en la concepción de los volúmenes y en su vivo movimiento, que podría atribuirse al mismo artista, Agasias de Éfeso (hacia 80 a. C.). Rodas es un importante centro de estos retratos clasicistas de última hora, de los que es buena muestra el busto de Poseidonios, en Nápoles. Muy pronto, según se advierte en las efigies de Pompeyo, de Cicerón, de César y de muchos personajes anónimos, el clasicismo helenístico hará cambiar, desde mediados del siglo I a. C., la fisonomía adusta del retrato tradicional romano.



Figura 239. Retrato de bronce, de Delos. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

La pintura

La pintura helenística constituye un conjunto de facetas muy diversas, algunas de ellas equivalentes a aspectos de la escultura contemporánea que ya hemos tenido ocasión de señalar anteriormente. Por un lado se nos ofrecen cuadros monumentales, casi siempre de asunto mitológico, en ocasiones también de carácter histórico o funerario, en los que se alían las nuevas tendencias de la época con el neoclasicismo impuesto por el prestigio de las antiguas obras maestras. Entre los temas mitológicos el gusto rococó elige a veces los aspectos más graciosos del mito, los episodios idílicos o picantes, las escenas populares equivalentes a las esculturas alejandrinas del mismo sabor, y los tipos de la comedia nueva, de carácter eminentemente popular también. Entre las más interesantes manifestaciones de la nueva pintura, ha de señalarse el gran desarrollo adquirido por el paisaje, que llega a constituir un género por sí mismo. Y al lado de la naturaleza viva encontramos la naturaleza muerta, el bodegón y la guirnalda recargada de frutas. Además del cuadro concebido como tal, y ajeno por tanto a todo aquello que se encuentra fuera del marco, la pintura helenística cultiva con enorme interés la decoración mural con sus frescos, y el adorno de los pavimentos con sus mosaicos, aspectos ambos que sin solución de continuidad continuarán desarrollándose en época romana.

Los restos de pintura propiamente helenística son demasiado pobres y heterogéneos para obtener de ellos una idea aproximada de lo que fue la pintura en esa época. La etapa más afectada por esta escasez de documentos abarca todo el siglo III y la primera mitad del II a. C. antes de la Era. De entonces han llegado a nosotros imitaciones bárbaras de la pintura griega, como las de la tumba de Ksanlik, en Tracia,² estelas sepulcrales pintadas como las de Amatunte, vasos cerámicos como los de Centuripe (Sicilia), etc. Pero la visión que se alcanza a través de estos monumentos resulta tan incompleta, que es menester recurrir a la pintura pompeyana y hacer así frente a algunos de los problemas más espinosos que tiene hoy planteados la arqueología clásica. Salvo lo que se llama primer estilo, toda la pintura pompeyana ha de estudiarse como una manifestación más del arte romano, pues aunque sus elementos individuales se remontan a modelos griegos, la síntesis es creación romana: la composición de la pared, con sus elementos arquitectónicos pintados (los zócalos, las columnas, los frisos, los entablamentos) y el estilo con que están realizadas las copias de cuadros griegos. Si nos conformamos con dar a cada una de éstas la fecha de su ejecución —cosa que tanto por la técnica como por el estilo de decoración no resulta difícil—, la clasificación es cuestión sencilla. En cambio, si buscamos en el cuadro el original griego e intentamos clasificarlo desde este punto de vista, tropezamos con grandísimas dificultades. De ello resultan las diferencias, a veces de siglos, que se ven en las obras de los especialistas. Ha de tenerse siempre presente el carácter complejísimo de estas copias pompeyanas, en las que los copistas han añadido o quitado figuras según su conveniencia, han transformado sus gestos y proporciones, no han respetado ni el dibujo del original ni el color, que

² *American Journal of Archaeology*, 49 (1945), 402 ss.

ha de acomodarse al tono de la pared que el cuadro decora y a los demás cuadros que en la misma estancia se encuentran. Y así resulta que sólo en aquellos cuadros de composición tan perfecta que no cabe atribuir ésta al genio de un copista, puede suponerse que nos encontramos ante una fiel reproducción de un original clásico o helenístico. Una excepción ha de hacerse con los cuadros del segundo estilo: aunque en muchos casos son también copias, su época es la de fines del helenismo y, por tanto, pueden estudiarse como obras del arte helenístico en Italia.

Veamos algunos ejemplos. La decoración de la Villa de Boscoreale fue realizada hacia el año 50 a. C. y en una de sus estancias había un friso de grandes figuras (hoy repartidas por varios Museos), entre las cuales se encuentra un grupo de tres personajes (fragmento del Museo de Nápoles), uno de ellos, con la cabeza cubierta por la *kausia* macedónica, tiene a sus pies un escudo, de tipo macedónico también; le acompaña una mujer, que puede ser su madre o la personificación de un país sometido a su poder, y un viejo con aspecto de filósofo. Por sus atributos, el personaje joven se ha identificado como Antígono Gonatas, y el viejo como su maestro, Menedemo de Eretría. Si la identificación es acertada, tendríamos aquí la copia de un original de comienzos del siglo III a. C., con grandes figuras que se recortan sobre el fondo monocromo (en este caso rojo) que otras pinturas nos permiten considerar como típico de este siglo.

En otro espléndido cuadro, en el de «Herakles y Telephos», procedente de Herculano, el pintor de época flavia ha aprovechado una composición en friso, análoga a la de Boscoreale, ha amontonado las figuras y ha pretendido dar al cuadro una profundidad que el original no poseía, sin tener en cuenta que para esto era menester alterar también las proporciones de las figuras. El original pertenecía probablemente a la escuela de Pérgamo, donde, como ya vimos, Telephos era venerado como antecesor de la familia real. El cuadro representa al niño, amamantado por una cierva, en el momento en que su padre, Herakles, lo encuentra en las montañas de Arcadia. La figura de matrona sedente, acompañada de un sátiro, es quizá la Madre de los Dioses, dispensadora de los bienes de la fertilidad en animales y plantas, o bien una personificación de Arcadia. La fecha del original cae probablemente en la segunda mitad del siglo II a. C. El mismo proceso de adaptación han experimentado otros muchos cuadros del cuarto estilo que han de remontarse a originales clásicos. Citemos como ejemplo los de la Casa del Poeta Trágico, con escenas de la guerra de Troya en sus momentos más dramáticos, en los choques espirituales que determinan los nuevos giros que va tomando la guerra: la «disputa de Aquiles y Agamenón», la «entrega de Briseis», «Zeus seducido por las gracias de Hera en el monte Ida», etc.

La composición mural de más empeño que nos ha legado la Antigüedad —las pinturas de la Villa de los Misterios— es una obra de fines del helenismo que tiene sus raíces en el auge que entonces alcanzan aquellas religiones que prometían a sus iniciados la bienaventuranza en una vida futura, en un mundo feliz gobernado por Diónysos y por Afrodita. Desde las conquistas de Alejandro, los cultos de Diónysos y de Isis (identificada desde muy pronto con Afrodita) alcanzan enorme difusión tanto en Oriente como en Italia. El arte que se pone al servicio de estos cultos crea una porción de motivos especiales que llegan a constituir el tema

favorito de la decoración mural en tiempos de Augusto y de sus sucesores inmediatos. La Villa de los Misterios nos ofrece una estancia rodeada por un friso de veintinueve figuras, entre las que parecen desarrollarse todas las fases de la iniciación en el culto de Diónysos: en un lugar central, sobre la pared del fondo, se encuentran Diónysos y Ariadna, y a ambos lados y en los muros adyacentes se ven escenas de sus misterios (lámina XXXIIa): canto, lectura, flagelación, etc., con un fondo de color rojo uniforme como el de la sala ya mencionada de la Villa de Boscoreale. La ejecución de estas pinturas ha de caer hacia el año 50 a. C.

Como la escultura, la pintura helenístico-romana ofrece innumerables manifestaciones de lo que desde Wilhelm Klein se viene llamando rococó antiguo: escenas galantes, idilios como el de Polifemo y Galatea, temas campestres, juegos de Cupidos. Imposible saber dónde tuvieron su origen todos estos temas. Con ellos han de agruparse los cuadros de temas populares y los inspirados en escenas de la comedia nueva, de los que han llegado a nosotros, en los mosaicos de Dioskurides de Samos, dos obras maestras: la representación de una escena de magia y la de un grupo de músicos callejeros, cuyos tipos se encuentran también en terracotas. En ambos casos, la composición, encuadrada por fajas como la que vemos en la parte inferior del Mosaico de Alejandro, los juegos de luz en el ropaje de los músicos, y la pared lisa que les sirve de fondo, delatan originales del siglo III a. C.

La compleja disposición que adoptan la escena teatral y sus decorados en época helenística tuvo gran influencia en la pintura, como en seguida vamos a ver. La Villa de Boscoreale nos ofrece, además de la gran composición figurada de que ya hemos tratado brevemente, una serie de vistas urbanas y campestres que parece natural relacionar con un género especial de decoración mural descrito por Vitruvio. Dice éste que se empleaban en esta decoración las tres modalidades de escenario del teatro: el de la tragedia, el de la comedia y el del drama satírico (*Scaenarum frontes tragico more seu comico seu satirico*). El escenario de la tragedia consistía en un conjunto arquitectónico de gran riqueza: columnas, frontones, estatuas, frisos, guirnaldas, vasos, etc.; el de la comedia ofrecía vistas urbanas, casas con ventanas y balcones, callejas y plazoletas; el drama satírico, en fin, requería fondos con paisajes de bosques o de colinas, con árboles, con grutas, con santuarios rústicos. En la referida serie de frescos de Boscoreale (Museo Metropolitano de Nueva York) tenemos varios ejemplos de estas tres clases de escenario en varios cuadros contiguos. Predominan en ellos los propios de la comedia, los conjuntos de casas, de muy escasa profundidad, que producen el efecto de bastidores y en esta especie de decoración distinguen a lo griego de lo romano. La perspectiva lineal —las líneas de fuga que sugieren la tercera dimensión— se combina con la perspectiva aérea: los fondos están pintados en tonos más débiles, como si estuviesen envueltos en una neblina. En todas estas composiciones, la figura humana no aparece por ninguna parte.

El interés por el paisaje se despierta también en esta época, y a mediados del siglo II a. C. debía de haber alcanzado ya tales proporciones, que uno de los pintores de entonces, Demetrios, hijo de Seleukos, figura expresamente en las fuentes como paisajista. Ahora bien: probablemente el interés por este género se debe a

los italianos en mayor medida que a los griegos. Ningún poeta helenístico siente la Naturaleza con tanta profundidad como Lucrecio; los mismos griegos de Italia parecen aventajar en esto a todos los demás. Entre las causas determinantes de este curioso fenómeno se ha señalado, por una parte, la fuerza que el elemento humano tiene en toda obra de pura estirpe helénica; por otra, el vivo contraste existente entre la campiña verde y rica de Italia y el paisaje seco y abrupto de Grecia, entre la luz matizada de la primera, que favorece la visión pictórica de los términos lejanos, y la luz dura de Grecia, que realza más los valores plásticos de los cuerpos. Como quiera que sea, en Grecia escasean los paisajes en la misma medida que en Italia abundan. Sin duda, los más célebres ejemplos son los frescos con escenas de la *Odisea* encontrados en el Esquilino y conservados en el Vaticano. El modelo (quizá las ilustraciones de un libro) ha de ser helenístico, puesto que en las varias escenas —la llegada de Odiseo al país de los lestrigones, el ataque de éstos a los griegos y a sus naves, Odiseo en el palacio de Circe y la bajada de éste al Hades— las figuras están acompañadas por inscripciones en griego (y según costumbre griega también) y además de los personajes de carne y hueso, se ven personificaciones de las costas y de sus accidentes topográficos. Sin embargo, en el original griego estas figuras habían de tener grandes proporciones en relación con el paisaje, y no verse reducidas como aquí al último extremo de la pequeñez, para que el paisaje adquiriera una grandiosidad desconocida en toda obra de arte griego. El cambio fue debido probablemente a un artista que conocía y compartía el gusto romano por el paisaje. Esta serie de cuadros pertenece a la época del segundo estilo lo mismo que los frescos de Boscoreale.

Antes de que la decoración mural adquiriese en Italia el desarrollo de los estilos que llamamos segundo, tercero y cuarto (los dos últimos puramente romanos), en el mundo helenístico había nacido un tipo especial, que también aparece en Pompeya antes de que los romanos ocupasen esta ciudad (80 a. C.). Es el llamado primer estilo: en la pared se pintan sillares que simulan una incrustación de placas de mármol ordenadas con absoluta regularidad y formando altos zócalos, interrumpidos a trechos por pilastras, pintadas también (lámina XXXIIb). Esta pintura estuvo precedida por la incrustación de verdaderos mármoles, monocromos o veteados. La costumbre de pintar de este modo las habitaciones de las casas nace probablemente en Atenas, que nos ofrece los más bellos ejemplares de esta decoración, y se extiende desde allí a Pérgamo, Priene, Delos, Pompeya y otras localidades que nos han proporcionado restos del mismo tipo. En algunos casos se imitan también en lo alto de la pared cuadros pequeños con figuras, pero lo normal en esta época es que las decoraciones figuradas se encuentren en el pavimento en forma de mosaicos (siglo II y comienzos del I a. C.).

Es ésta la gran época del mosaico helenístico, el mejor de la historia del arte. Por las fuentes conocemos los nombres de algunos artistas, como Sosos de Pérgamo; de otros tenemos obras firmadas, como las escenas de comedia de Dioskurides de Samos. La obra cumbre de la musivaria, el Mosaico de Alejandro, encontrado en la Casa del Fauno, en el que se copia una famosa pintura del siglo IV a. C., también pertenece a esta época.

BIBLIOGRAFÍA

Obras generales

G. Rodenwaldt, *El Arte Clásico* (en Historia del Arte Labor). J. Pijoán, *Summa Artis*, IV, 1932.—A. Von Salis, *El arte de los griegos* 1926 y 1948 (mejor la primera edición).—W. H. Schuchhardt, *Die Kunst der Griechen*, 1940.—Schuchhardt y otros, *Artes Plásticas. Arqueología Clásica*, Buenos Aires, 2.^a ed. 1945. P. Ducati, *L'Arte Classica*, 3.^a ed. reim. 1944.—F. Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, s. a.—R. Bianchi Bandinelli, *Storicita dell'Arte Classica*, 2.^a ed., 1950.—M. Wegner, *Meisterwerke der Griechen*, 1955.—C. Hafner, *Geschichte der griechischen Kunst*, 1961.—J. Boardman y otros, *The Art and Architecture of Ancient Greece*, 1967.

Arquitectura: F. Benoit, *L'Architecture. 1. Antiquité*, 1911.—D. S. Robertson, *A Handbook of Greek and Roman Architecture*, 2.^a ed., 1945.—W. B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece*, 3.^a ed., 1950.—J. Durm, *Handbuch der Architektur: Die Baukunst der Griechen*, 3.^a ed., 1910.—A. W. Lawrence, *Greek Architecture* (Pelican History of Art), 1957.—H. Berve-G. Gruben-M. Hirmer, *Griechische Tempel und Heiligtümer*, 1961.

Escultura: G. Lippold, *Die griechische Plastik* (Handbuch der Archäologie), 1951 (el mejor manual existente hasta la fecha). G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, 1950.—Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie. La Sculpture* (en curso de publicación desde 1935).—J. D. Beazley-B. Ashmole, *Greek Sculpture and Painting*, 1932 (breve, pero excelente introducción).—L. Lullies-M. Hirmer, *Griechische Plastik*, 1956 (como en la mayor parte de estas ediciones de fotografías de M. Hirmer, existe versión inglesa de la edit. Thames and Hudson, con el título *Greek Sculpture*, 1957).

Pintura y cerámica: E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, 1923.—M. H. Swindler, *Ancient Painting*, 1929.—A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung* (Hdb. der Archäol.), 1953.—E. Buschor, *Griechische Vasen*, 1940.—A. Lane, *Greek Pottery*, 1948.—W. Kraiker, *Die Malerei der Griechen*, 1958.—M. Robertson, *Greek Painting*, 1959.—R. M. Cook, *Greek Painted Pottery*, 1960.—P. E. Arias-M. Hirmer, *Tausend Jahre Griechische Vasenkunst*, 1960 (ed. ingl. *A History of Greek Vase Painting*, 1962).—P. E. Arias, en *Enciclopedia Clásica*, III, XI, V, 1963.

Obras especiales ordenadas según los capítulos de este libro

I. La cultura prehelénica: M. Matz, *Die Aegäis* (Hdb. der Archäol.), 1950.—J. D. S. Pendlebury, *The Archaeology of Crete. An Introduction*, 1939.—Th. Bossert, *Altikreta*, 3.^a ed., 1957.—G. Glotz, *La civilización egea* («La evolución de la Humanidad»), 1926.—F. Matz, *Kreta und frühes Griechenland*, 1962 (ed. ingl. de Methuen, *Crete and Early Greece*, 1962).—Sp. Marinatos-M. Hirmer, *Kreta und das mykenische Hellas*, 1959.—F. Schachermeyr, *Die minoische Kultur des alten Kreta*, 1964.—Chr. Zervos, *L'art de la Crète Néolithique et Minoenne*, 1956.—J. W. Graham, *The Palaces of Crete*, 1962.—P. Demargne, *Nacimiento del arte griego*, 1964.—Grandes monografías sobre algunos yacimientos: A. Evans, *The Palace of Minos*, I-IV, 1921-36, con gran caudal de materiales y un ensayo

de sistematización de toda la cultura minoica. L. Pernier, *Il Palazzo minoico di Festos*, 1935.—A. J. B. Wace, *Mycenae, An Archaeological History and Guide*, 1949.—G. E. Mylonas, *Ancient Mycenae*, 1957.—C. W. Blegen y otros, *Troy. Excavations conducted by the University of Cincinnati*, en curso de publicación desde 1950.—Sobre las tabletas de Pylos, Micenas, etc., con escritura lineal cf. M. Ventris-J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*, 1956; J. Chadwick, *El enigma micénico*, 1962.

II. Arte geométrico: V. R. d'A. Desborough, *Protogeometric Pottery*, 1952.—J. D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, 1952.—F. Matz, *Geschichte der griechischen Kunst, I. Die geometrische und die früharchaische Form*, 1950.—R. Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, 1952.—H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, 1950.—L. Gil-A. Blanco-A. Pastor, *Tres lecciones sobre Homero*, 1965.

III. El período orientalizante: F. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, 1912.—D. G. Hogarth, *Excavations in Ephesus*, 1908.—E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, 1931.—Ídem, *Archaische Schildbänder* (Olympische Forschungen, II), 1950.—H. Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei*, 1933.—Ídem, *Necrocorinthia*, 1931 (fundamental para el arte de Corinto).—H. Payne y otros, *Perachora*, 1940.—J. L. Beson, *Die Geschichte der korinthischen Vasen*, 1953.—K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, 1964.

IV. Los órdenes arquitectónicos y la arquitectura griega del período arcaico: aparte de obras generales, C. Weickert, *Typen der archaischen Architektur in Griechenland und Kleinasien*, 1930.—M. Raphael, *Der dorische Tempel (dargestellt am Poseidontempel in Paestum)*, 1930.—R. Braun-Vogelstein, *Die ionische Säule*, 1921.—R. Demangel, *La frise ionique*, 1933.—R. D. Martiensserí, *La idea del espacio en la arquitectura griega*, 1958.—H. Koch, *Von ionischer Baukunst*, 1956.—G. Gromort, *Choix d'éléments empruntés a l'architecture classique*, 1949.—H. Kayser, *Paestum*, 1958.—Fr. Krauss, *Die Tempel von Paestum, I. Der Athentempel und die sogenannte Basilika*, 1959.—Sobre la composición de frontones: W. H. Schuchhardt, *Archaische Giebelkompositionen*, 1940.—E. Lapalus, *Le fronton sculpté en Grèce*, 1947.

V. La escultura arcaica: R. J. H. Jenkins, *Dedolica*, 1946.—E. Buschor, *Altsamische Standbilder*, 1934.—Ídem, *Frühgriechische Jünglinge*, 1950.—G. M. A. Richter, *Kouroi*, 1942, 2.^a ed., 1960.—Ídem, *Archaic Greek Art*, 1959.—Ídem, *The archaic Gravestones of Attica*, 1961.—Ídem, *Korai*, 1968.—H. Payne-C. M. Yound, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*, 1936.—H. Schrader-E. Langlotz-W. H. Schuchhardt, *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis*.—E. Langlotz-W. H. Schuchhart, *Archaische Plastik auf der Akropolis*, 1941.—E. Langlotz, *Frühgriechische Bildhauerschulen*, 1927.—Sobre técnica de la escultura en mármol: C. Blümel, *Griechische Bildhauer an der Arbeit*, 4.^a ed., 1953.—Sobre técnica del bronce: K. Kluge-K. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Grossbronzen*, 1927.

VI. La cerámica arcaica: nuestra exposición de la cerámica ática de figuras negras es un resumen de J. D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, 1951. Véase además del mismo, *Potter and Painter in Ancient Athens*, 1945; y sus dos grandes obras de consulta: *Attic Black-Figure Vase-Painters*, 1956, y *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2.^a ed., 1963.—G. M. A. Richter-M. J. Mine, *Shapes and Naipes of Athenian Vases*, 1935.—K. Kübler, *Altattische Malerei*, 1950.—F. Matz, óp. cit. en II.—A. Minto, *Il Vaso François*, 1960.—S. Karouzou, *The Amasis Painter*, 1956.—Sobre vasos calcídicos: A. Rumpf, *Chalkidische*

Vasen, 1927.—Los estudios sobre otras fábricas (jónica, lacónica, ceretana, rodia, etc.) se encuentran dispersos en revistas, catálogos de museos, etc.; referencias en A. Rumpf, *Male-rei und Zeichnung* (Hdb. der Archäol. IV, I), 1953.—Sobre palmetas y demás ornamentos: P. Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, 1927.—Entre los repertorios de material destacan: A. Furtwängler-K. Reichhold y otros, *Griechische Vasenmalerei*, 1904-1932; y los muchos fascículos del *Corpus Vasorum Antiquorum*, en publicación desde 1922. Sobre cerámica ática de figuras rojas: J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 1963 (la obra básica en toda investigación sobre el tema).—G. M. A. Richter, *Attic Red Figured Vases. A Survey*, 1946 (buena introducción).—R. Lullies-M. Hirmer, *Griechische Vasen der reif-archaischen Zeit*, 1953 (con excelentes ilustraciones).—J. D. Beazley, *Der Kleophrades Maler*, 1933.—Para los vasos como ilustraciones de la leyenda heroica: F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, 2.^a ed., 1960.—Véase además el número siguiente, al final.

VII. El arte clásico en la primera mitad del siglo v: G. M. A. Richter, *Three Critical Periods in Greek Sculpture*, 1951.—E. Langlotz, *Frühgriechische Bildhauerschulen*, 1927.—V. H. Poulsen, «Der Strenger Stil», en *Acta Archaeologica*, 8 (1937).—A. Furtwängler, *Aegina*, I, 1906.—H. Hampe, en *Brunn-Bruckmann*, 786-90 (sobre el Auriga de Delfos).—H. G. Beyen-W. Vollgraff, *Argos et Sicione*, 1947 (sobre la Hestia Giustiniani, estatua de Amelung y Poseidón de Artemision, entre otras).—H. G. Beyen, *La Statua d'Artemision*, 1930.—Sobre el templo y las esculturas de Olimpia: G. Becatti, *Il Maestro d'Olimpia*, 1943.—E. Buschor-R. Hamman, *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia*, 1924.—Esculturas del Sur de Italia y Sicilia: B. Ashmole-N. Yolouris, *Olympia, the Sculptures of the Temple of Zeus*, 1967.—B. Ashmole, «Late Archaic and Early Classical Greek Sculpture in Sicily and South Italy», en *Proc. British Academy*, 1934.—U. Jantzen, *Brozwerkstätten in Grossgriechenland und Sizilien*, *JdI. ErgH.*, 13, 1927.—E. Langlotz, en *Studies presented to D. M. Robinson*, I, 638 ss.—Sobre arte griego en España: A. García y Bellido, *Hispania Graeca*, 1948.—Acerca de Mirón: P. E. Arias, *Mirone*, 1940 (con fuentes y bibliografía).—V. H. Poulsen, «Myron, ein stilkritischer Versuch», en *Acta Archaeologica*, 11 (1940) 1-42.—A. Andrén, en *Opuscula Archaeologica*, III (1944) 1-36.—E. Langlotz, *Perseus*, Heiderberg Akad., 1951.—G. Lippold, *Ladas*, en *SitzBer. Bayer. Akad.*, 1948, 6.—E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite*, 1959.—E. Langlotz-M. Hirmer, *Die Kunst der Westgriechen*, 1963.—Pintura: E. Löwy, *Polygnot*, 1929.—C. Weickert, *Polygnot*, en *Berl. Akad. Abh.*, 1947.—G. Lippold, *Antike Gemäldekopien*, en *Bayer. Akad. Abh.*, 1951. Vasos: J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase Painters*, 1963.—Ídem, *Der Pan-Maler*, 1931.—Ídem, *Der Berliner Maler*, 1930.—T. B. L. Webster, *Der Niobidemaler*, 1935.—H. Diepolder, *Der penthesilea-Maler*, 1963 (todos ellos en la serie *Bilder der Griechischen Vasen*, editada por Beazley y Jacobsthal).—H. Diepolder, *Der Pistoxenos-Maler* (BerlWP. 1954).

VIII. El arte clásico en la segunda mitad del siglo v: A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, 1839.—H. Schrader, *Phidias*, 1924.—E. Langlotz, *Phidiasprobleme*, 1948 (nuestro análisis de Fidias y el Partenón debe mucho a este libro).—G. Becatti, *Problemi Fidiaci*, 1951.—R. Bianchi Bandinelli, *Policleto*, 1938.—P. E. Arias, *Policleto*, 1964.—E. Langlotz, *Alkamenes-Probleme* (108 BerlWP., 1952).—Ídem, *Aphrodite in den Gärten*, 1954.—R. Carpenter, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet*, 1929.—H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs*, 1931.—W. Hege-G. Rodenwaldt, *Die Akropolis*, 2.^a ed.,

1935.—G. P. Stevens-J. M. Paton, *The Erechtheum*, 1927.—H. Kenner, *Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia*, 1946.—F. Eichler, *Die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, 1950.—J. A. Bundgaard, *Mnesicles*, 1957.—E. Berger, *Parthenon-Ostgiebel*, 1959.—F. Brommer, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel*, 1963.

IX. El siglo IV: H. K. Süsserott, *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts vor Christus*, 1938.—J. F. Crome, *Die Skulpturen des Asklepiotempels von Epidauros*, 1951.—H. Diepolder, óp. cit., en VIII.—P. E. Arias, *Skopas*, 1952.—E. Buschor, *Maussollos und Alexander*, 1950.—G. E. Rizzo, *Prassitele*, 1932.—C. Blinkenberg, *Knidia, Beiträge zur Kenntnis der Praxitelischen Aphrodite*, 1933.—C. Blümel, *Der Hermes eines Praxiteles*, 1944.—A. von Salis, *Das Grabmal des Aristonauates* (84 BerlWP, 1926).—F. P. Johnson, *Lysippos*, 1927.—K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, 1943.—L. Laurenzi, *Ritratti Greci*, 1941.—G. Kleiner, «Das Bildnis Alexanders des Grossen», en *JdI* 65-66 (1950-51) 206-230.—Sobre pintura: K. Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen*, 1934.—H. Fuhrmann, *Philoxenos von Eretria*, 1931.—A. Von Gerkan, W. Müller-Wiener, *Das Theater von Epidauros*, 1961.

X. La época helenística: Th. Fyfe, *Hellenistic Architecture. An Introductory Study*, 1936.—G. Kraemer, «Stilphasen der hellenistischen Plastik», en *Römische Mitteilungen* 38-39 (1923-24), 138 ss.—M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, 1955.—W. Horn, *Weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, 1931.—G. Kleiner, *Tanagrafiguren* (*JdIErgH* 15), 1942.—H. Kähler, *Der grosse Fries von Pergamon*, 1948.—A. Schöber, *Die Kunst von Pergamon*, 1951.—W. Klein, *Vom antiken Rokoko*, 1921.—Sobre retratos: E. Buschor, *Das hellenistische Bildnis*, 1949.—G. Hafner, *Späthellenistische Bildnisplastik*, 1954.—Sobre pintura: L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, 1929.—G. Lippold, *Antike Gemäldekopien* (*AbhBayAk*), 1951.—K. Sellefold, *Pompejanische Malerei*, 1952.—G. E. Rizzo, *La Pittura Ellenistico-Romana*, 1929.—A. Maiuri, *La Peinture Romaine*, 1953.—Ph. W. Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, 1953.—A. Balil, *Pintura helenística y romana*, 1959.

LÁMINAS



Lámina I. *Planta del palacio de Knossós.*



Lámina II. *El Príncipe de los Lirios*. Bajorrelieve de estuco policromado. Heraklion, Museo Arqueológico.



Lámina III. *Montaje de un fresco con paisaje de rocas, de Tera. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

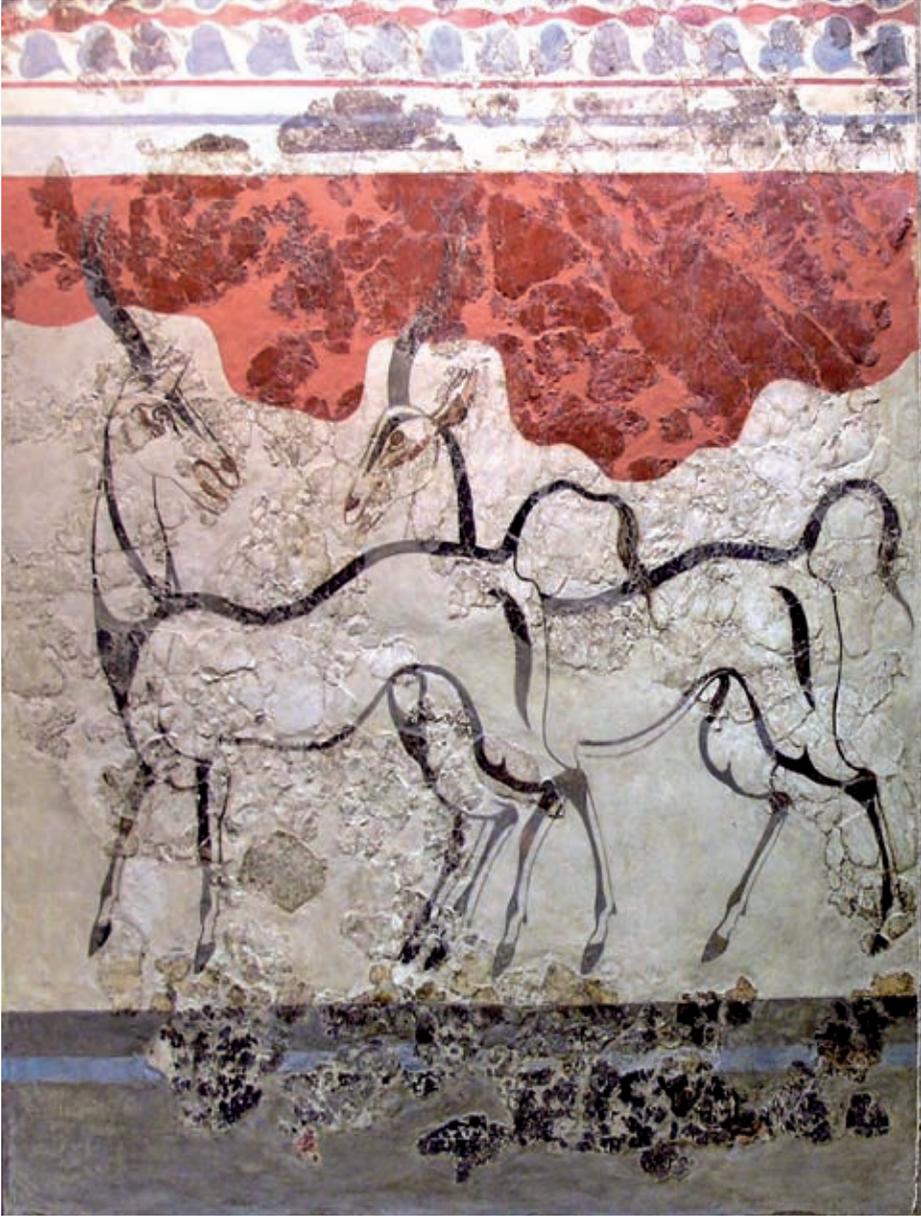


Lámina IV. *Fresco de Tera con una pareja de antílopes. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*





Lámina VI. Gran ánfora de estilo geométrico. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.



Lámina VIIa. *El olpe Chigi. Roma, Museo Nacional Etrusco de Villa Giulia.*

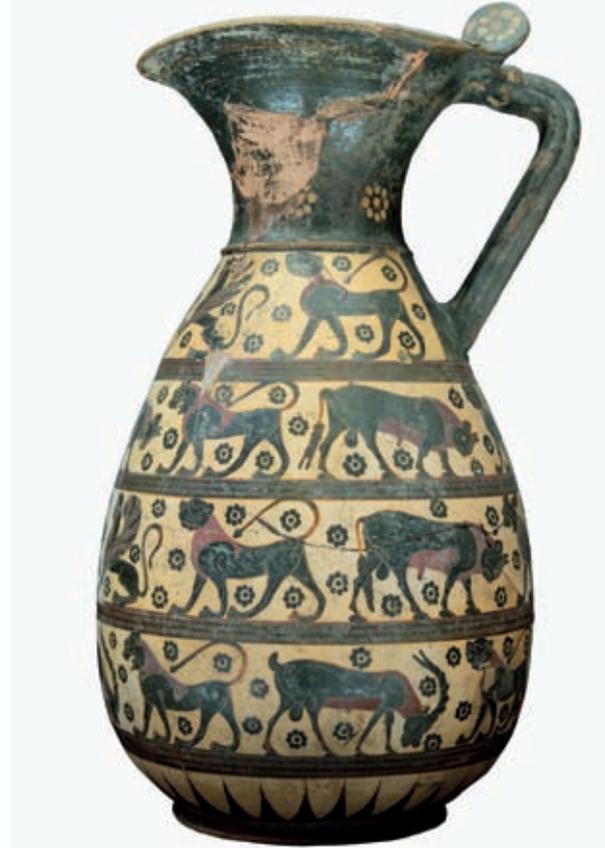


Lámina VIIb. *Olpe protocorintio. París, Museo del Louvre.*

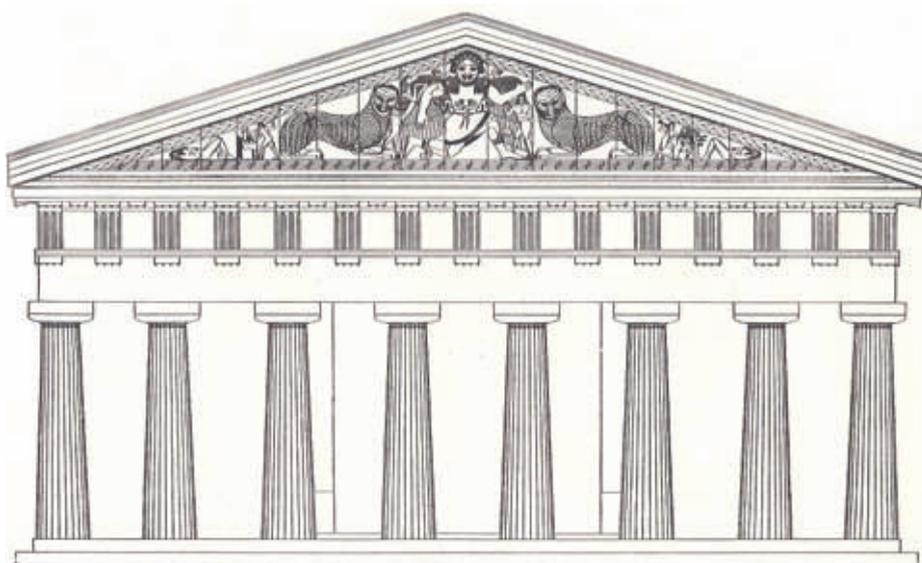


Lámina VIIIa. *Dibujo de la fachada del templo de Ártemis en Corfú.*



Lámina VIIIb. *Frontón y friso del Tesoro de los Sifnios. Delfos, Museo Arqueológico.*





Lámina Xa. *Frontón occidental del Templo de Zeus en Olimpia; detalle con Apolo, junto al cual Teseo lucha contra un centauro. Olimpia, Museo Arqueológico.*

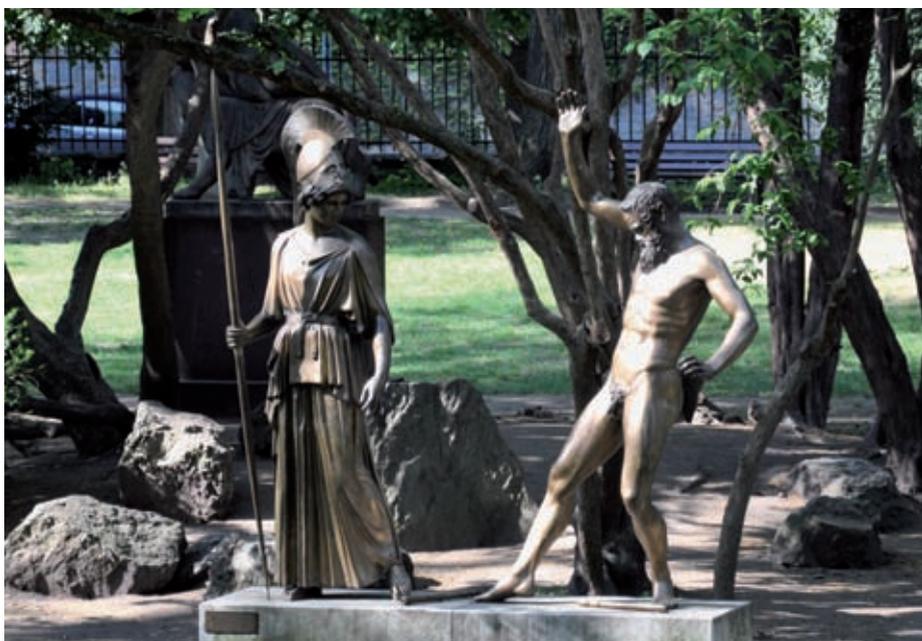


Lámina Xb. *Reconstrucción del grupo de Atenea y Marsyas de la Acrópolis de Atenas. Fráncfort, Liebighaus.*



Lámina XI. *Crátera del Pintor de Nióbides, con representación de la Asamblea de los Argonautas. París, Museo del Louvre.*



Lámina XII. *Escudo Strangford. Londres, Museo Británico.*

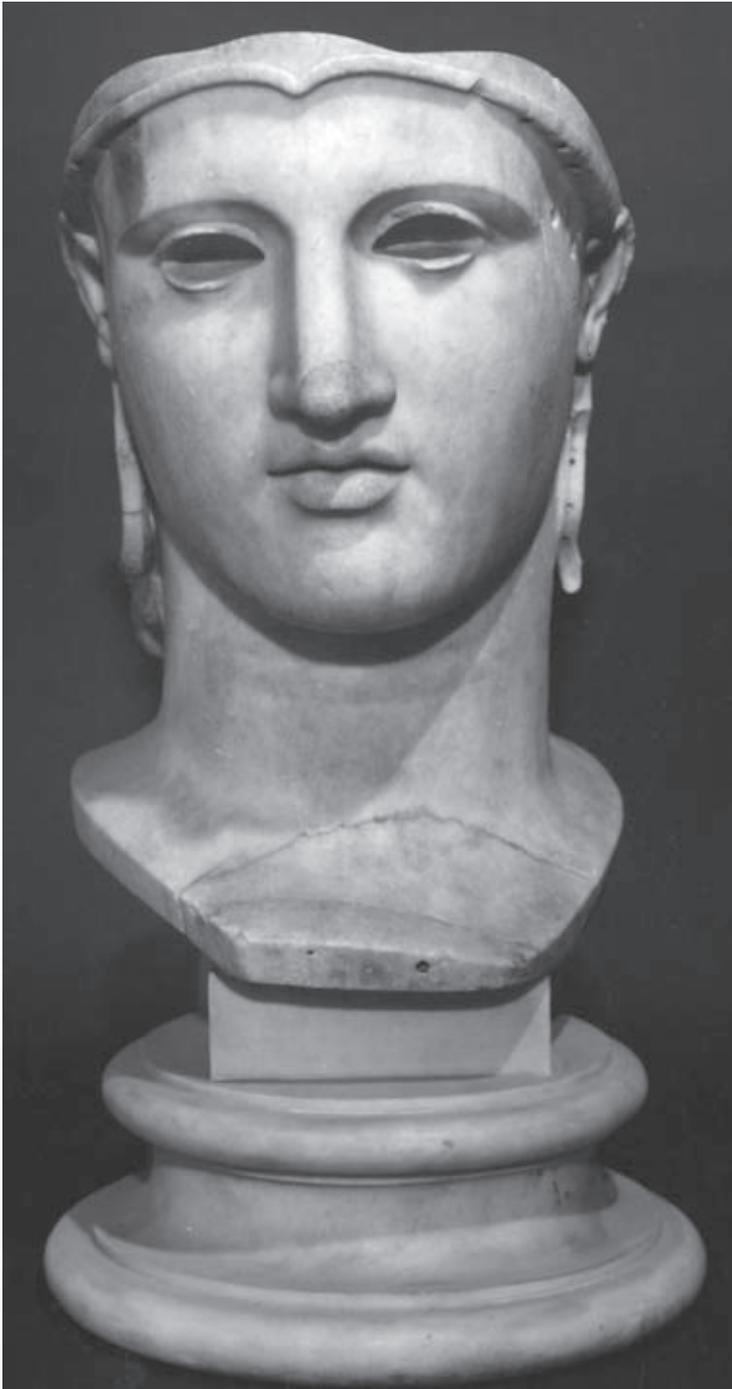


Lámina XIII. *Cabeza de la Atenea Medici. Londres, Museo Británico.*



a)



b)



c)

Lámina XIVa-c. Friso este del Partenón con la representación de la ofrenda del peplo ante la asamblea de los dioses. De izda. a dcha.: a) Hermes, Diónysos, Démeter y Ares; b) Iris, Hera y Zeus; c) Atenea y Hephaistos. Londres, Museo Británico.

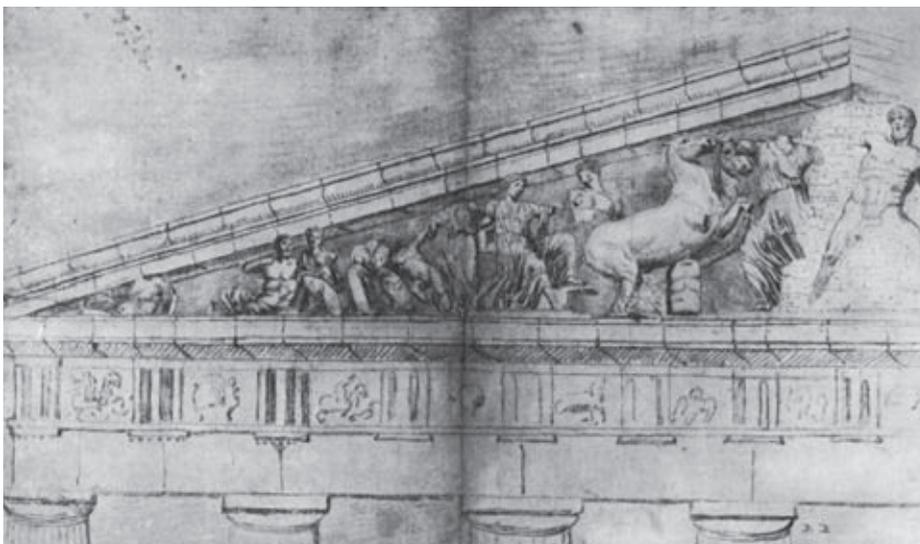


Lámina XVa-b. *Dibujos del frontón oeste del Partenón, realizados por J. Carrey.*

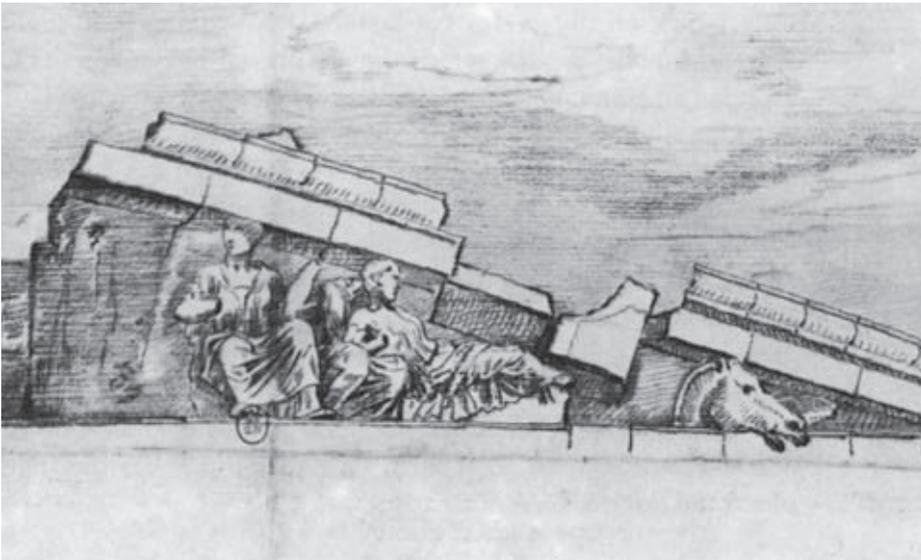
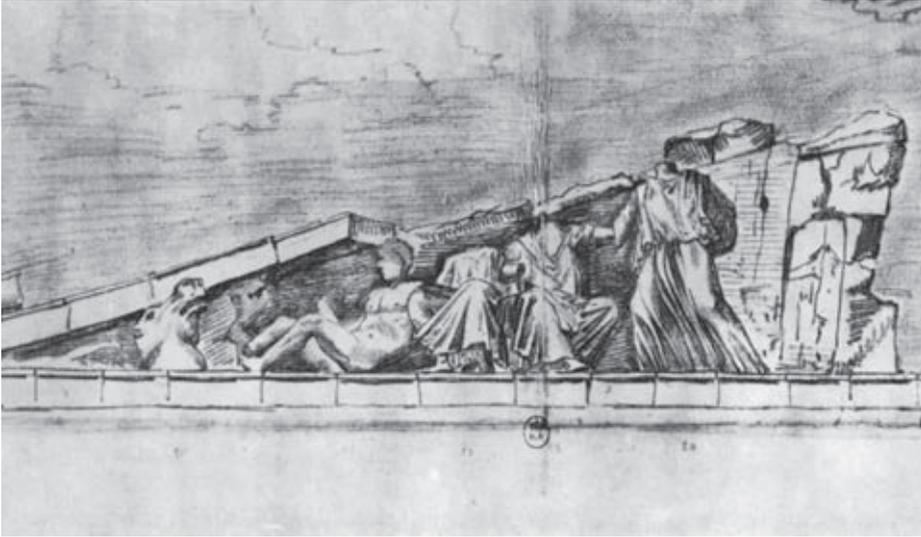


Lámina XVIa-b. *Dibujos del frontón este del Partenón, realizados por J. Carrey.*





Lámina XVIIIa-b. *Cariátide del Erechtheion. Londres, Museo Británico.*



Lámina XIXa. Lékythos blanco pintado. Escena funeraria con la difunta, sentada, como protagonista. Londres, Museo Británico.



Lámina XIXb. Lékythos blanco del Pintor de Aquiles, con representación de una musa tocando la cítara. Mú-nich, Staatliche Antikensammlungen.



Lámina XXa. Vaso cerámico del Pintor de Eretría con la representación de los preparativos de la boda de Alkestis. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.



Lámina XXb. Hydria del Pintor de Meidías, con representación del rapto de las hijas de Leukippos. Londres, Museo Británico.



Lámina XXI. Tambor inferior de una de las columnas del Artemisión de Éfeso. De dcha. a izda., Hermes, Alkestis (?) y Thánatos. Londres, Museo Británico.



Lámina XXIIa. *Linterna de Lysíkrates, en Atenas.*

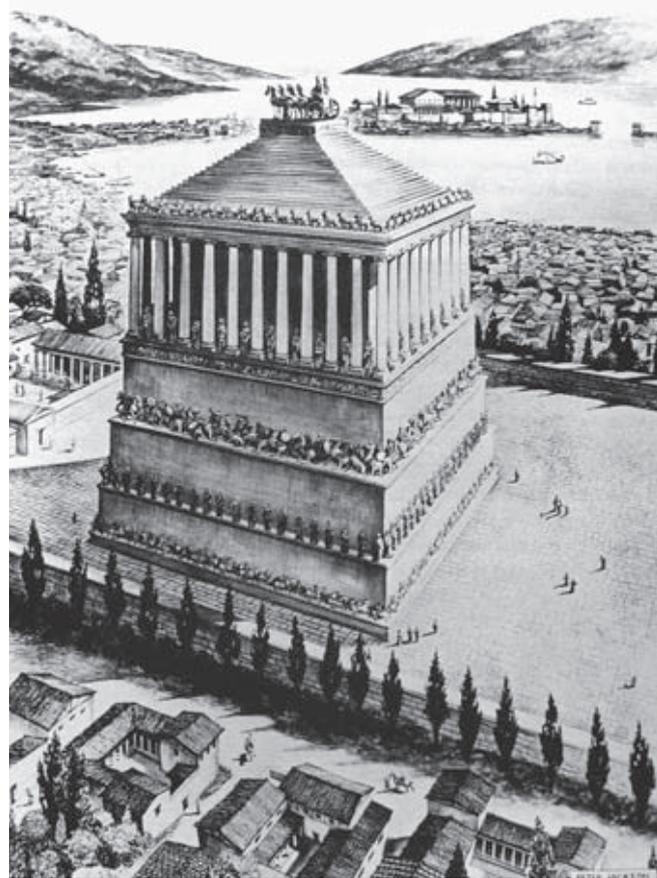


Lámina XXIIb. *Reconstrucción del Mausoleo de Halicarnaso.*



Lámina XXIIIa. *Estela de AristonAUTES. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

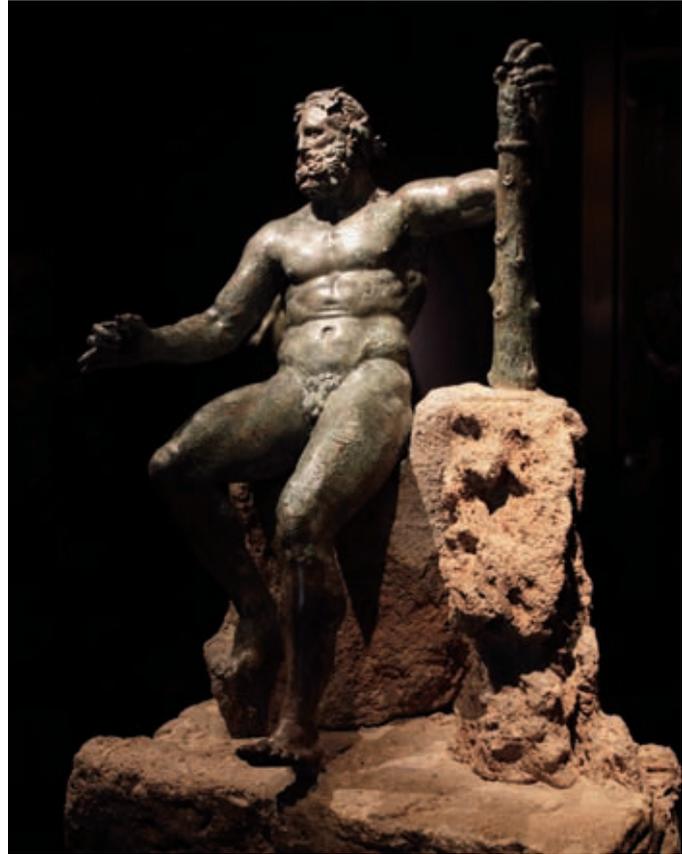
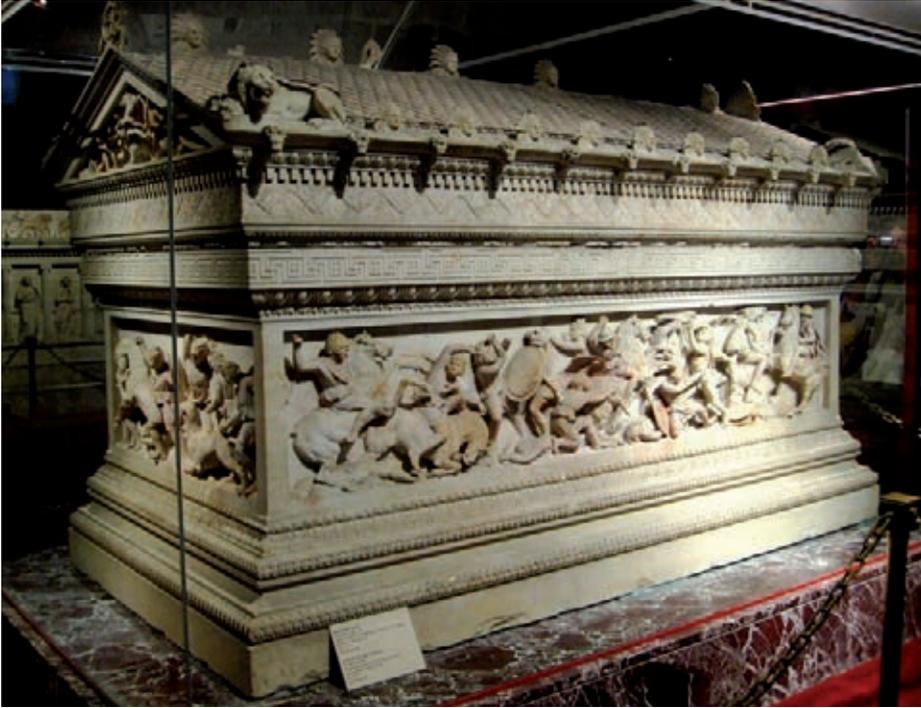


Lámina XXIIIb. *Herakles Epitrapezios, procedente de Pompeya. Nijmegen, Museum Valkhof.*



Lámina XXIV. *Retrato de Alejandro Magno, procedente de Pérgamo. Estambul, Museo Arqueológico.*



a)



b)

Lámina XXV. El llamado «Sarcófago de Alejandro». Vista general (a) y detalle de uno de los lados largos (b), con la representación de Alejandro luchando contra los persas, posiblemente en la Batalla de Icsos. Estambul, Museo Arqueológico.



Lámina XXVI. Mosaico de Alejandro, procedente de la Casa del Fauno, en Pompeya. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

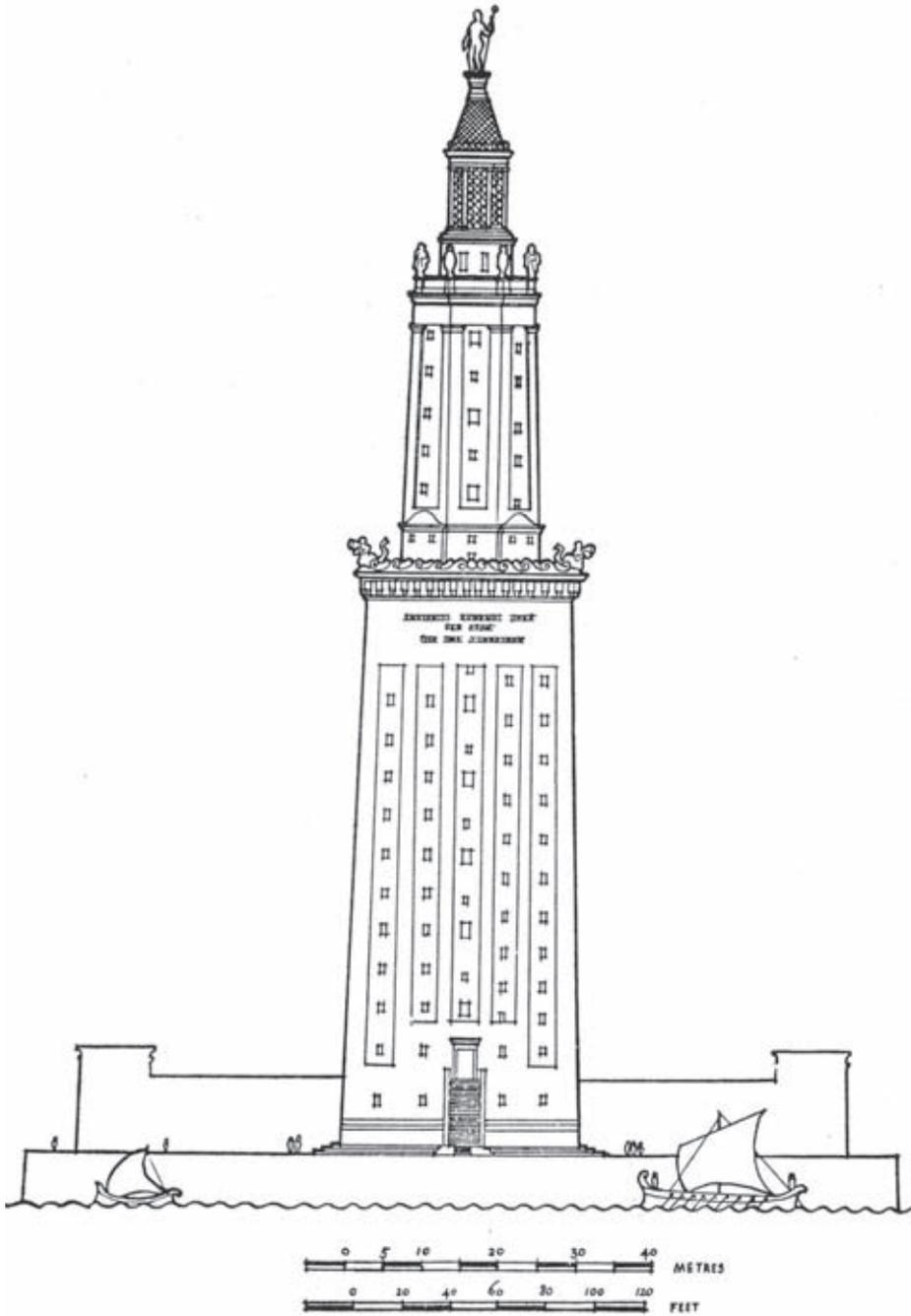


Lámina XXVII. *Reconstrucción ideal del Faro de Alejandría, según M. Asín y M. López-Otero.*



Lámina XXVIIIa. *Torre de los Vientos, Atenas.*



Lámina XXVIIIb. *Olimpieion, Atenas.*





Lámina XXX. *Apoteosis de Homero. Londres, Museo Británico.*



Lámina XXXIa. *Gladiador Borghese*. París, Museo del Louvre.



Lámina XXXIb. *Torso del Belvedere*. Vaticano, Museo Pio-Clementino.



Lámina XXXIIa. *Fresco con escenas del ritual de iniciación a los cultos místéricos de Dyónisos. Villa de los Misterios, Pompeya.*



Lámina XXXIIb. *Pintura mural del Primer Estilo pompeyano. Villa de Ariadna, Stabia.*

Índice analítico*

A

- Abdolónymos, 369
Acrópolis de Atenas (v. Atenas)
Ada, 331
Adriano, 375
Aetion, 53, 253, 370
Afrodita
 Afrodita (Cabeza Bartlett), 365, 366
 Afrodita acurrucada, 378-379
 Afrodita Anadyomene, 370
 Afrodita de Arles, 344, 345
 Afrodita de Capua, 357-358, 395, 396
 Afrodita de Cirene, 390
 Afrodita de Frejus, 294, 301-302
 Afrodita de los Jardines, 294, 301
 Afrodita Knidia, 53, 302, 344-345, 346, 349, 364, 379
 Afrodita de Milo, 358, 395, 396
 Afrodita Púdica, 364, 365
 Afrodita Sosandra, 225, 233
 Afrodita Urania, 261, 269, 296
 Afrodita y Pan, 395
Agasias de Éfeso, 396, 399
Agatarco, 253, 267
Agathanor, 311
Agesandros de Antioquía, 395
Agesandros de Rodas, 394
Aghios Athanassios, 86, 88, 95, 105
Agias, 360
Ágora de Atenas (v. Atenas)
Agorákritos, 71, 271, 276, 296-297, 315
Agripa, 355
Alcalá la Real, 248
Aleixandros de Antioquía (v. Ageisandros de Antioquía)
Aleixandros de Atenas, 324
Alejandría, 54, 89, 372, 373, 379, 383, 388-391
 Faro, 373, 437
Alejandro Magno, 38, 53, 88, 95, 107, 326, 329, 331, 352, 355, 360, 364, 367, 369, 371, 373, 388, 389, 401, 434, 435, 436
Alejandro con lanza, 364, 396
Alejandro, Mosaico de (v. Mosaico de Alejandro)
Alejandro, Sarcófago de (v. Sarcófago de Alejandro)
Alianza de Atenas y Korkyra, 340, 341, 344
Alkamenes, 224, 271, 276, 291-294, 296, 297, 299, 301, 311
Altar de Pérgamo (v. Pérgamo)
Amatunte, 400
Amazona
 Amazona Capitolina, 289, 290, 296
 Amazona de Copenhague-Berlín, 290, 296
 Amazona Doria-Panfili, 290
 Amazona de Éfeso, 261, 288
 Amazona Mattei, 289, 290, 296
Amazonomaquia, 250, 255
Amintas, 352
Anaxágoras, 253, 261, 262
Andókides, 207
Andronicus Cyrresthes, 373
Anfipolis, 89
Ánfora de Kroisos, 101
Aníbal, 360
Anténor, 189, 224
Antioco I Sóter, 224
Antioco IV Epifanes, 374, 375, 379
Antioquía del Orontes, 372
Anytos, 395
Apeles, 53, 85, 86, 253, 370
Apollodoros, 52, 91, 318, 322, 323-324
Apollonios, 285, 393, 396
Apolo, 225, 226, 245, 290, 332
 Apolo «Alexikakos», 225
 Apolo del Belvedere, 352, 353-354
 Apolo de Kánachos, 327
 Apolo de Kassel, 262, 263, 269

* Los números de página en cursiva indican que la referencia a la entrada se encuentra en el pie de una figura o lámina.

- Apolo Lykeios, 349
Apolo del Omphalos, 234, 235, 237, 238
Apolo Parnopios, 96, 261, 262
Apolo Sauróktonos, 292, 344, 346, 347, 349
Apolo Strangford, 170-171, 176
Apolo de Tenea, 170, 178, 179, 182
Apoteosis de Homero, 391, 440
Apoxiómeno, 355, 357, 360
Aquilas (entre las hijas de Licomedes), 250
Arato, 386
Archilochos, 310
Argonautas (La aventura de los), 255
Argos, 45, 130, 224, 232, 233, 284, 288, 334
 Heraion, 155
Ares
 Ares Borghese, 293
 Ares Ludovisi, 368, 369
Aristides II, 88
Aristófanes, 261, 398
Aristóteles, 48, 90, 216, 254, 362, 363
Arkelaos de Priene, 391
Ártemis, 94, 106, 395
 Ártemis de Aricia, 296
 Ártemis de Gabii, 344, 348, 349
 Ártemis de Versailles, 354
Artemisia, 331
Artemision de Éfeso (v. Éfeso)
Aryballos de Berlín, 147
Ashmole, Bernard, 232
Asín Palacios, Miguel, 373
Asklepicion de Kos (v. Kos)
Asklepiós, 225
Aspasia, 233, 234, 238, 261
Atalanta de Tēgea, 350
Átalo I Sóter, 383, 385
Atenas, 45, 50, 51, 52, 53, 140, 146, 147, 149, 154, 176, 185, 186, 191, 195, 198, 215, 224, 226, 245, 248, 249, 250, 253, 255, 261, 262, 269, 271, 291, 294, 297, 302, 304, 306, 313, 314, 315, 325, 334, 335, 339, 343, 352, 360, 364, 368, 371, 377, 379, 403
 Acrópolis, 24, 41, 50, 51, 61, 62, 77, 98, 130, 131, 160, 165, 172, 181, 184, 194, 215, 225, 226, 245, 247, 248, 261, 262, 266, 269, 271, 292, 294, 302-311, 318, 367, 376, 385
 Erechtheion, 299, 302, 306-311, 318, 329, 428
 Partenón, 50, 51, 61, 62, 63, 94, 98, 166, 238, 239, 252, 266, 267, 269, 271-284, 292, 302, 304, 310, 311, 313, 315, 319, 321, 331, 337, 368, 424, 425, 426, 427
 Propíleos, 48, 130, 131, 250, 302-304, 310, 318
 Templo de Atenea Nike, 302, 304-306, 321
 Templo de Atenea Polias, 160, 165, 166, 194, 302
 Ágora, 66, 224, 226, 255, 293, 337
Cementerio del Cerámico, 225, 314, 320, 339
Cementerio de Dípylon, 135
«Linterna» de Lysícrates, 329, 432
Olimpieion, 374-375, 438
Stoa Poikile, 48, 85, 250, 255, 256
Teatro de Dionisos, 59
Torre de los Vientos, 373, 438
Atenea, 94, 106, 304, 395
 Atenea Lemnia, 96, 261, 262, 264, 265, 266, 267
 Atenea Medici, 267, 423
 Atenea Parthénos, 78, 261, 266-267, 268, 269, 270, 272, 318, 326, 387, 395
 Atenea pensativa, 262, 263
 Atenea Promachos, 77, 261-262
 Atenea de Velletri, 296
 Atenea y Marsyas, 238, 245, 247-248, 420
Ateneo, 389
Athenodoros, 394
Athenodoros I, 393
Augusto de Primaporta, 172
Auriga de Delfos, 45, 226-227, 228, 229, 238
- B**
- Basa de Mantinea, 344, 349
Basílica de Paestum (v. Paestum)
Bassai
 Templo de Apolo, 50, 51, 311-313, 328
Batalla de Maratón, 85, 250, 256
Batalla de Oinoe, 250
Beazley, John D., 14, 20, 22, 41, 49, 82, 136, 139, 144, 195, 197, 201, 257, 258
Bendala Galán, Manuel, 64, 65, 92
Berger, Ernst, 62
Beyen, Henry G., 233, 238

Blanco Freijeiro, Antonio, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20-31, 32, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54
 Blanco Porto, Antonio, 20
 Boardman, John, 32, 56, 57, 82, 97
 Boethos, 379
 Boidas, 364, 368
 Bol, Peter Cornelis, 63, 70, 73
 Bonet, Antonio, 66
 Bonn, 14, 22, 32
 Boscoreale, 401, 402, 403
 Bouleuterion de Mileto (v. Mileto)
 Brancusi, Constantin, 17
 Brécoulaki, Hariclia, 90, 93
 Brinkmann, Vinzenz, 93, 94, 95, 98, 99
 Bronce de Piombino, 217
 Bronces de Riace, 111
 Bryaxis, 53, 331, 333, 334, 351-352, 373, 389
 Buschor, Ernst, 334

C

Cabeza Bartlett (v. Afrodita)
 Cabeza «Rayet», 182
 Caere, 195
 Calícrates, 271, 304
 Calumnia, La, 370
 Camp, John, 66
 Carrey, Jacques, 272, 273, 281
 Casa del Poeta Trágico (v. Pompeya)
 Castigo de Dirce (v. Toro Farnesio)
 Cementerio del Cerámico (v. Atenas)
 Cementerio de Dípylon (v. Atenas)
 Centauromaquia, 255, 324
 Centuripe, 400
 César, 373, 399
 Chabrias, 360
 Chamaizi, 156
 Chares de Lindos, 364, 391
 Cheirisophos, 322
 Childs, William, 75
 Chrysispos, 285
 Ciancio Rosetto, Paola, 59
 Cicerón, 253, 399
 Cícladas, islas, 39, 122, 127, 176, 178, 180, 314
 Círculo A de Micenas (v. Micenas)
 Ciriaco de Ancona, 98
 Citerea, 115
 Clámide, 373

Cleobis y Bitón, 168, 169, 178, 179
 Coarelli, Filippo, 58
 Copero de Knossós, 123
 Corfú
 Templo de Ártemis, 160, 165, 179, 418
 Corinto, 146, 147, 149, 179, 195, 198
 Templo de Apolo, 160, 161
 Corneta, 383
 Cossutius, 374, 375
 Crátera del Dípylon, 137
 Crátera de los Nióbides, 48, 84, 259, 421
 Creso, 162, 326
 Creta, 38, 113, 114, 115, 117, 123, 126, 129, 130, 141, 173
 Crisipo, 378, 398
 Crotona, 226

D

Daipnos, 364
 Dama de Auxerre, 173, 174
 Damón de Oia, 261
 Daphnis de Mileto, 326
 Daochos de Pharsalos, 360
 Darío, 88
 Dédalo, 173
 Deinócrates, 326, 373
 Delfos, 78, 225, 226, 309, 328, 336, 360, 369
 Lesque de los Knidios, 48, 250, 251, 255
 Tesoro de los Atenienses, 40, 162
 Tesoro de Clazomene, 164
 Tesoro de los Knidios, 188
 Tesoro de Marsella, 164, 299
 Tesoro de los Sifnios, 94, 164, 165-166, 177, 188, 207, 418
 Tholos, 328
 Delos, 67, 89, 94, 95, 320, 395, 399, 403
 Démeter, 395
 Démeter de Knidos, 367
 Demetrio I de Siria, 395-396
 Demetrio de Alópeke, 361, 362
 Demetrio de Phaleron, 313, 343
 Demetrio Poliiorcetes, 391
 Demetrios, arquitecto, 326
 Demetrios, pintor, 402
 Demócrito, 253
 Demophón, 395
 Demóstenes, 261, 377, 398
 Denoyelle, Martine, 84, 85
 Descamps-Lequime, Sophie, 86, 87

Índice analítico

- Despinis, Giorgos, 62, 63, 71, 79, 80
Despoina, 395
Diadúmeno, 287-288
Dídyma
 Santuario de Apolo, 327
Dietrephes, 296
Diómedes (robando el Palladion), 250
Diosa de Berlín, 180, 181, 182, 184, 223
Diosa del Dípylon, 138, 140
Dioscuros (La boda de los), 250, 254, 255
Dioskurides de Samos, 402, 403
Disco de Phaistós, 117
Discóbolo de Mirón, 45, 217, 227, 238, 245-247, 248, 335
Discóbolo de Naukydes, 335-336
Doidalsas de Bitinia, 379
Doríforo, 51, 179, 285-286, 287, 354, 356
Dörpfeld, Wilhelm, 310
Doura-Europos, 372
Douris, 210
Dreros, 173
Drerup, Heinrich, 67
- E**
- Efebo de Kritios, 41, 191, 192, 193, 217, 218, 225, 226
Efebo rubio, 41, 191, 218, 226, 234
Efebo de Westmacott, 288, 290
Éfeso, 52, 160, 289, 296
 Artemision, 78, 144, 145, 162, 163, 288, 325, 326, 431
Egina, 219
 Templo de Aphaia, 45, 94, 212, 218-223, 238, 419
Eirene, 337, 344, 348
Electra y Orestes, 395
Elpinike, 250
Eneas y las Tyndáridas, 322
Epicuro, 378, 398
Epidauro, 328, 331, 334
 Teatro, 52, 329-330
 Tholos, 328
Epigonos, 383
Epiktetos, 208
Erechtheion (v. Atenas)
Eretría, 320
Ergótimos, 196, 199
Eros, 324, 349
 Eros atando su arco, 357
Escudo Strangford, 266, 269-270, 318, 422
Esfinge de Naxos, 176
Esparta, 157, 195
Esquilo, 48, 234, 253, 254
Esquines, 377
Estatua de Amelung, 233, 235, 238
Estela Albani, 315
Estela de Aristión, 94
Estela de Aristonantes, 53, 343, 433
Estela de Dexileos, 339, 340
Estela de Hegeso, 302, 315, 316, 340
Estela de Ilissós, 53, 342, 343
Estela de Mnesarete, 340
Estela de Mnesistrate, 342
Estela de niña con palomas, 314
Estela de Rhamnous, 53, 343
Estela de Salamina, 315, 316
Estrabón, 268
Eteocles y Polinice, 226
Eubulides, 378, 395
Eudemos, 176
Eukleides, 395
Eumenes I de Pérgamo, 383
Eumenes II de Pérgamo, 386
Euphránor, 370
Euphronios, 42, 91, 207, 208-209, 210, 254
Eupompos, 354
Eurídice, 352
Eurípides, 48, 254
Europa (raptada por el toro), 226
Euthychides, 364, 368
Euthýkrates, 364
Euthymides, 208, 209, 212
Evans, Arthur, 114, 115, 116, 118
Exequias, 41, 82, 186, 203-206, 207, 208
Exvoto de Nicandra, 176
- F**
- Familia de Centauros, 324
Faro de Alejandría (v. Alejandría)
Fauno
 Fauno Barberini, 382
 Fauno del cabrito, 385
Fidias, 50, 51, 57, 70, 71, 77, 78, 80, 111, 173, 215, 224, 245, 256, 261-271, 273, 275, 276, 278, 279, 284, 285, 287, 288, 291, 293, 294, 296, 297, 313, 315, 318, 319, 331, 337, 364, 395
Filipo II de Macedonia, 87, 88, 329, 352

- Filoctetes, 226, 250, 322
 Filoxeno de Eretría, 253
 Florencia, 50
 Friné, 344
 Furtwängler, Adolf, 219, 266, 294
- G**
- Galeno, 285
 Galera, 370
 Galo Ludovisi, 383, 384
 Galo moribundo, 383, 384
 Ganimedes (arreatado por el águila), 353
 García y Bellido, Antonio, 13, 20, 25, 31, 64, 111
 Guerrero herido, 270, 295, 296
 Ginouvés, Robert, 32
 Gladiador Borghese, 396, 399, 441
 Glykón, 358
 Goethe, Wolfgang, 281, 398
 Gombrich, Ernst, 85
 Gruben, Gustav, 58, 60
 Grupo de San Ildefonso, 395
 Guimier-Sorbets, Anne-Marie, 89
- H**
- Hades, 351, 389
 Hageladas, 224, 261
 Hagia Tríada, 118, 126
 Halicarnaso, 144
 Mausoleo, 52, 53, 193, 316, 318, 325, 326, 331-334, 339, 343, 349, 351, 352, 353, 354, 369, 432
 Harmodios y Aristogeiton, 215, 216, 224, 225, 226, 227, 275
 Haug, Annette, 83
 Haynes, Denys, 80
 Hebe, 335
 Hecatonpedon (v. Templo de Atenea Polias en Atenas)
 Hegesias, 224
 Hegías, 224, 261
 Heidelberg, 14, 22, 32
 Heilmeyer, Wolf-Dieter, 76, 77, 83, 98
 Hera, 179
 Hera de Argos, 78, 288, 335
 Hera de Samos, 175, 185
 Heraion de Argos (v. Argos)
- Heraion de Olimpia (v. Olimpia)
 Herakles, 225, 248, 249, 324
 Herakles Epitrapezios, 360, 433
 Herakles Farnese, 343, 358-359, 360, 364
 Herakles Landsdowne, 350
 Herakles de Sicione, 358
 Herakles, Meleagro y Perseo, 322
 Herakles y Telephos, 401
 Herbig, Reinhard, 14, 22
 Herculana, 349
 Herculano, 52, 91, 323, 324, 368, 401
 Herma de Azara, 364
 Hermafrodita dormido, 381-382
 Hermes, 368
 Hermes Dionisóforos, 157, 337, 338, 344, 347-349, 359, 365, 379
 Hermes de Itálica, 354
 Hermes Krióphoros, 225
 Hermes Landsdowne, 356, 357
 Hermes Propylaios, 292, 294
 Hermógenes, 53, 374
 Heródoto, 122, 178
 Heroon de Trysa (v. Trysa)
 Hesiodo, 386
 Hesione, 219
 Hestia Giustiniani, 218, 225, 233, 234
 Hieron de Siracusa (Carro de), 225
 Himmelmann, Nikolaus, 56, 74, 75, 76
 Hiparco, 160
 Hippodamos de Mileto, 65, 373
 Hippokrates, 375
 Hoepfner, Wolfram, 60, 66, 67, 68
 Hölscher, Tonio, 83, 97
 Homero, 123, 130, 131, 141, 144, 197, 198, 219, 250, 268, 391, 398, 440
 Hyakinthos, 246
 Hygieia, 350
 Hypnos del Prado, 368, 369
- I**
- Ictino, 271, 273, 311
 Idolino, 288
 Idreus, 331
 Ignatiadou, Despoina, 89
 Ilion (v. Troya)
 Iliupersis, 250, 252, 255
 Invitación a la danza, 379
 Iphikrates, 360
 Isler, Hans Peter, 59

J

Jacobsthal, Paul, 20
Jenkins, Ian, 60, 63
Jenócrates, 207, 287
Jenofonte, 211, 361
Jerjes, 224
Jinete persa, 94
Jinete Rampin, 41, 183, 185

K

Kálamis, 215, 224, 225
Kallias, 255
Kallimachos, 299-302, 306, 311, 313, 315, 316, 321
Kasandros, 370
Kassope, 67
Kephisodotos, 337, 344, 349, 364
Kephisodotos *el Viejo*, 53, 337-338, 344, 348
Kimón de Kleonai, 207
Klein, Wilhelm, 402
Klitias, 41, 196, 199, 200, 204
Knidos, 344, 345, 375
Knossós, 16, 38, 113, 115, 116, 117, 118-120, 122, 125, 128, 411
Kolotes, 276
Konón, 360
Kore 578, 186
Kore 674, 189
Kore 675, 190
Kore 682, 187
Kore de Anténor, 187, 188-189
Kore de Euthydikos, 190, 191, 218, 226
Kore de Marsella, 184, 185, 186
Kore del Peplo, 94, 106, 185-186, 206
Korres, Manolis, 62
Kos
 Asklepieion, 54, 375-376
Kose, Arno, 60
Kottaridi, Angeliki, 87, 88
Kouros de Anavysos, 169
Kouros de Ptoion, 176, 177
Kouros de Sounion, 169, 180, 181, 182, 183
Kouros de Tenea (v. Apolo de Tenea)
Krahmer, Gerhardt, 395
Kresilas, 288, 290, 294-295, 360
Kris, Ernst, 85
Kritios, 191, 224, 225, 226, 227, 275
Krumeich, Ralf, 73
Kurz, Otto, 85

Kyniskos, 288
Kyrieleis, Helmut, 61

L

Langlotz, Ernst, 14, 22, 49, 50, 270, 271
Laoconte, 54, 393, 394-395
Laodike, 250
Lapatin, Kenneth, 77, 78
Larissa, 157
Layard, Austen H., 141
Leda, 338, 339
Lee, Rensselaer, 85
Lefkadia
 Tumba de las palmetas, 86, 95, 102
Leochares, 53, 331, 334, 343, 352-354, 360, 364, 367, 369
León-Castro Alonso, Pilar, 16, 17, 18
Lesque de los Knidios (v. Delfos)
Lessing, Erich, 226
Libón de Elis, 45, 238
Licurgo, 362
«Linterna» de Lysícrates (v. Atenas)
Lippold, Georg, 232
Lisias, 360
Lisipo, 53, 71, 72, 171, 343, 349, 354-360, 362, 364, 368, 369, 372, 377, 391, 396
Lisístrato, 364
Lokroi, 232
López Otero, Modesto, 373
López-Brea, Pilar, 26
Lord Elgin, 272, 311
Luciano, 224, 225, 226, 294, 324, 370
Lucrecio, 403
Luis I de Baviera, 219
Lydos, 41, 200, 203, 204
Lykosura, 395

M

Madrid, 20, 25
Magnesia del Meandro
 Templo de Ártemis Leukophriene, 374
Makrón, 210, 211, 232
Mallia, 117
Mandis, Alexander, 62, 63
Marcial, 360
Marinatos, Spyridon, 123
Marsyas, 245, 247, 248, 324, 385, 420
Martinez, Jean-Luc, 72

Máscara de Agamenón, 129
 Mausoleo de Halicarnaso (v. Halicarnaso)
 Maussollos, 331, 332, 351, 352, 395
 Medusa Rondanini, 296
 Megara Hyblaea, 65
 Mégaron A de Thermon (v. Thermon)
 Mégaron B de Thermon (v. Thermon)
 Meidías, 321
 Ménade, 300
 Ménade danzante, 377
 Ménade furiosa, 349, 350
 Menfis, 388
 Mérimée, Prosper, 379
 Mertens, Dieter, 65, 68
 Metaponto, 65
 Méter, 297
 Micenas, 38, 39, 125, 129, 130, 131, 133, 177
 Círculo A de tumbas, 129
 Puerta de los Leones, 131, 132, 133
 Tesoro de Atreo, 131, 132, 133
 Miguel Ángel, 266, 322
 Mikón, 48, 84, 85, 250, 255, 256, 317
 Mileto, 52, 115, 176, 193, 195, 325
 Bouleuterion, 54, 375
 Milo, 115
 Miralles, Roger, 98
 Mirón, 44, 45, 171, 215, 218, 224, 225, 238, 245-249, 275
 Mirón de Pérgamo, 381
 Mnesiklés, 131, 302, 304, 310
 Mochlos, 116, 120
 Monumento de las Nereidas (v. Xanthos)
 Moore, Henry, 17
 Moreno, Paolo, 72, 86
 Mosaico de Alejandro, 88, 253, 370, 402, 403, 436
 Moscóforo, 41, 170, 181-182, 185, 191
 Muchacha de Chios, 365, 366
 Muchachas jugando a las tabas, 323
 Muller-Dufeu, Marion, 55
 Mynnion, 311
 Myrina, 96

N

Narciso, 288, 358
 Naucratis, 176
 Naukydes, 335
 Nauplia, 130

Naxos, 176
 Neandria, 156, 157
 Nearchos, 41, 200, 201
 Nekyia, 250, 251-252, 255
 Némesis Rhamnousia, 71, 297
 Nesiotes, 224
 Nike, 395
 Nike de Paionios de Mende, 297-298, 299
 Nike de Samotracia, 54, 391-392
 Nikératos, 383
 Nikias, 72, 344
 Nikomachos, 53, 86, 87, 88, 253, 370
 Nikomedes de Bitinia, 379
 Nimrud, 141
 Niño de la oca, 379, 380
 Nióbide de los Orti Sallustiani, 290, 291

O

Odiseo, 250, 254, 256, 317
 Olimpia, madre de Alejandro Magno, 352
 Olimpia, ciudad, 45, 57, 61, 77, 80, 166, 179, 225, 255, 261, 267, 288, 328
 Heraion, 157, 158, 347
 Philippeion, 329, 352, 364
 Templo de Zeus, 44, 45, 46, 47, 61, 218, 219, 224, 227, 232, 233, 238-245, 254, 255, 256, 275, 297, 299, 313, 420
 Olimpieion de Atenas (v. Atenas)
 Olinto, 67
 Olpe Chigi, 147, 417
 Oltos, 208
 Onasias, 48, 250, 255, 256
 Onatas de Egina, 224, 225
 Orante, 368
 Orestes, 250, 395
 Orfeo, 335
 Ortega y Gasset, José, 147, 164
 Overbeck, Johannes, 55
 Oxford, 14, 20, 22, 32, 41

P

Paestum, 370
 Basílica, 160
 «Templo de Ceres», 160, 161
 Paionios de Éfeso, 326
 Paionios de Mende, 297-299
 Panainos, 48, 250, 255, 256, 268

Índice analítico

- París, 28, 29
Paros, 176, 232, 314
Parrhasios, 52, 91, 318, 322-323, 370
Partenón (v. Atenas)
Pasquier, Alain, 72, 83
Patara, 351
Pausanias, 15, 131, 143, 157, 219, 224, 225, 248, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 261, 269, 288, 292, 293, 296, 297, 299, 302, 304, 311, 344, 347, 348, 395
Payne, Humfry, 146, 183
Pella, 89
Penélope, 324
Pérgamo, 54, 71, 218, 225, 292, 372, 375, 376, 383-388, 391, 401, 403
 Altar de Pérgamo, 54, 95, 375, 386-387, 394, 395, 439
Periboetos, 347
Pericles, 261, 294-296, 318, 360
Persa moribundo, 383, 384
Perséfone (Rapto de), 87, 88, 91, 104
 Perséfone, tumba de (v. Tumba de Perséfone)
Perseo, 245, 248, 322
Pescador, 379, 380
Phaistós, 115, 117, 119
Phanis, 364
Pharsalos, 360
Philetairos, 383
Philipeion (v. Olimpia)
Philiskos con Diónysos y Virtus, 322
Philokles, 310
Philoxenos de Eretría, 88, 370
Phradmon, 288, 290
Phyromachos, 71, 311
Picasso, Pablo Ruiz, 28, 29
Píndaro, 45, 197, 219, 225, 240, 284
Pintor de la Acrópolis 606, 200
Pintor de Altamura, 256
Pintor de Amasis, 41, 201, 203
Pintor de Andókidés, 207, 208
Pintor de Aquiles, 51, 319, 429
Pintor de Berlín, 212, 213
Pintor de Brygos, 42, 210, 211, 232
Pintor del Cañaveral, 91
Pintor del Dinos de Berlín, 321
Pintor de Eretría, 51, 319-320, 321, 430
Pintor de Heidelberg, 200-201
Pintor del Jarro de los Carneros, 196
Pintor de Kleophon, 321
Pintor de Kleophrades, 212, 351
Pintor KX, 198
Pintor de Meidías, 51, 302, 321-322, 430
Pintor de Neso, 41, 198, 200
Pintor de Nióbides, 48, 256, 257, 259, 260, 319, 421
Pintor de Oculi Retorti, 370
Pintor de Orfeo, 319
Pintor de Pan, 232, 257-258
Pintor de Panaitios, 210, 211
Pintor de Peleo, 319
Pintor de Pentesilea, 256, 257, 258-259
Pintor de Phrynos, 201
Pintor de Pisto Xenos, 259
Pintor de Prónomos, 321
Pintor de Sotades, 257, 259
Pintor de Suessula, 320, 321
Pintor de Talos, 321
Pintor del Tirso Negro, 370
Pintor de Tlesón, 201
Pintor de Villa Guilia, 257, 259
Pireo, 270, 373
Pirómachos, 383
Pisani Sartorio, Giuseppina, 59
Pisistratidas, 166, 194, 302, 374
Pisistrato, 160, 165
Pithókritos de Rodas, 392
Platea, 250, 256
Platón, 88, 123, 172, 286, 343, 352, 360, 361
Plinio, 53, 207, 224, 225, 243, 245, 246, 248, 253, 254, 255, 284, 285, 288, 290, 297, 300, 322, 326, 331, 339, 345, 353, 370, 372, 378, 383, 393
Plotino, 217
Plutarco, 250, 271, 360, 364, 369
Policleto, 37, 50, 51, 70, 71, 72, 78, 171, 173, 215, 216, 217, 218, 224, 232, 245, 266, 284-288, 289, 290, 291, 294, 302, 334, 335, 336, 338, 349, 356, 358, 364
Policleto *el Joven*, 328, 329
Polignoto, 15, 45, 48, 84, 86, 215, 218, 244, 249-255, 256, 317, 318
Polixena (Sacrificio de), 250
Pollitt, John, 55, 56, 70
Polygnotos, 319, 321
Polyeuktos, 377
Polymedes de Argos, 178
Polyzalos de Gela, 226, 227
Pompeya, 285, 370, 403
 Casa del Poeta Trágico, 401
 Villa de los Misterios, 401, 402, 442

- Pompeyo, 399
 Pontevedra, 20
 Poseidón
 Poseidón de Artemision, 45, 217, 234, 235, 236, 238, 275
 Poseidón Chiaramonti, 365
 Poseidón de Milo, 354, 395
 Poseidonios, 399
 Pothos, 350
 Poulsen, Vagn H., 238, 296
 Praeneste, 142
 Praxias, 311
 Praxiteles, 53, 71, 72, 225, 336, 337, 338, 339, 343, 344-349, 357, 364, 365, 368, 377, 378, 382, 388, 389, 395
 Priene, 52, 67, 376, 403
 Templo de Atenea Polias, 325
 Príncipe helenístico, 395-396, 397
 Prínias, 157, 173
 Príncipe de los Lirios, 123, 412
 Prokne e Itys, 292
 Propíleos (v. Atenas)
 Protógenes, 53, 253, 370
 Pseira, 116
 Pseudo-Séneca, 398
 Psiax, 208
 Ptolomeo I Sóter, 351, 388, 389
 Ptolomeo II Filadelfo, 373
 Ptolomeo IV Filopator, 389, 391
 Ptolomeos, 388, 389
Pudicitia, 392, 393
 Puerta de los Leones (v. Micenas)
 Pugilista sentado, 396, 397
 Pylos, 130, 131
 Pythágoras de Rhegion, 111, 224, 225, 226, 275
 Pytheos, 326, 331
- Q**
- Quintiliano, 217, 224, 225, 246, 267, 268, 271, 287, 291
 Quíos, 195
- R**
- Rafael Sanzio, 53, 370
 Ramírez, Juan Antonio, 36
 Reinach, Salomon, 55
 Relieve de Eleusis, 233, 235, 256
 Relieve de Pharsalos, 232
 Rheneia, 320
 Rhoikos, 171, 172
 Richter, Gisella M. A., 32
 Rodas, 54, 115, 149, 195, 391-395, 399
 Rodín, 390
 Roma, 133, 219, 227, 248, 290, 355, 360, 371, 375, 379, 394, 395, 396
 Rouveret, Agnès, 90
 Rubens, 379
- S**
- Saatsoglou-Paliadeli, Chryssoula, 88
 Safo, 294
 Samos, 78, 160, 174, 195
 Sánchez Cantón, Francisco Javier, 23
 Santuario de Apolo en Dídyma (v. Dídyma)
 Sarcófago de Alejandro, 95, 107, 172, 369, 435
 Sardes, 52, 372
 Templo de Ártemis-Kybele, 325, 326
 Sátiro
 Sátiro Borghese, 377
 Sátiro escanciador, 329, 344, 345, 347, 348
 Sátiro en reposo, 344, 347
 Sátyros, 331
 Schäfer, Alfred, 84
 Schiering, Wolfgang, 81
 Schliemann, Heinrich, 129
 Schrader, Hans, 311
 Schwandner, Ludwig, 67
 Seleucia, 372
 Seléucidas, 383
 Seleuco Nicátor, 327, 352, 372, 383
 Selinunte
 Templo C, 160
 Templo E, 227, 257
 Templo G, 160
 Serapis, 352, 389
 Settis, Salvatore, 90, 91
 Sevilla, 24, 25
 Sicilia, 65, 158, 227
 Sicione, 238, 334, 377
 Sidón, 141, 369
 Sila, 360, 375
 Silanión, 361
 Sileno (con el niño Diónysos en brazos), 359
 Siracusa, 226

- Skopas, 52, 53, 325, 326, 331, 333, 334, 339, 342, 343, 349-351, 352, 358, 360, 364, 368, 377
- Skythes, 208
- Sócrates, 227, 360, 361, 362, 363
- Sócrates de Tebas, 227
- Sófocles, 271, 360, 362, 378
- Soklos, 311
- Sophilos, 41, 198
- Sosos de Pérgamo, 403
- Sóstratos de Knidos, 373
- Sotades, 227
- Stabia
Villa de Ariadna, 442
- Steinhart, Matthias, 84
- Stoa Poikile (v. Atenas)
- Studniczka, Franz, 229
- T**
- Tanagra, 96, 225, 390
- Tarento, 223, 226
- Tarquinia, 323
- Tauriskos de Tralleis, 393
- Taza Farnese, 389
- Teatro de Dionisos (v. Atenas)
- Teatro de Epidauro (v. Epidauro)
- Tebas (Egipto), 388
- Tebas (Grecia), 225, 226, 248, 250, 256
- Tegea, 334, 350, 351, 360
Templo de Atenea Alea, 52, 325, 349
- Temístocles, 215
- Templo de Aphaia en Egina (v. Egina)
- Templo de Apolo en Bassai (v. Bassai)
- Templo de Apolo en Corinto (v. Corinto)
- Templo de Apolo en Thermon (v. Thermon)
- Templo de Ártemis en Corfú (v. Corfú)
- Templo de Ártemis-Kybele (v. Sardes)
- Templo de Ártemis Leukophriene (v. Magnesia del Meandro)
- Templo de Atenea Alea (v. Tegea)
- Templo de Atenea Nike (v. Atenas)
- Templo de Atenea Polias en Atenas (v. Atenas)
- Templo de Atenea Polias en Priene (v. Priene)
- Templo C de Selinunte (v. Selinunte)
- «Templo de Ceres» (v. Paestum)
- Templo E de Selinunte (v. Selinunte)
- Templo G de Selinunte (v. Selinunte)
- Templo de Nike Aptereros (v. Templo de Atenea Nike)
- Templo de Zeus en Olimpia (v. Olimpia)
- Teofrasto, 365
- Teos, 374
- Tera, 115, 116, 123, 124, 413, 414
- Terpsicles, 176
- Teseo, 290, 291, 370
- Tesoro de los Atenienses (v. Delfos)
- Tesoro de Atreo (v. Micenas)
- Tesoro de Boscoreale, 389
- Tesoro de Clazomene (v. Delfos)
- Tesoro de Marsella (v. Delfos)
- Tesoro de los Sifnios (v. Delfos)
- Thasos, 232
- Themis de Rhamnous, 377
- Theodoros de Phókaiá, 328
- Theodoros de Samos, 171, 172
- Thermon
Mégaron A, 156, 157, 159
Mégaron B, 156, 159
Templo de Apolo, 156, 157, 159, 179
- Tholos* de Delfos (v. Delfos)
- Tholos* de Epidauro (v. Epidauro)
- Thorwaldsen, Bertel, 219
- Timantes, 253
- Timarchos, 349, 364
- Timotheos, 53, 331, 333, 334, 338-339, 352
- Tirinto, 38, 39, 120, 130, 131
- Tito Livio, 232
- Torelli, Mario, 85
- Toro Farnesio, 54, 393
- Torre de los Vientos (v. Atenas)
- Torso del Belvedere, 396, 441
- Toya, 370
- Trasíbulo, 291
- Tres Gracias, 227
- Trianti, Ismene, 61
- Trono de Boston, 227, 229, 231, 232
- Trono Ludovisi, 209, 227, 230, 232, 269
- Troya, 113, 120, 126, 127, 131, 219, 250, 251, 254
- Trysa
Heroon, 50, 316-318
- Tsimbidou-Avloniti, María, 88
- Tucídides, 135, 360
- Tumba II de Vergina (v. Vergina)
- Tumba de Dexileos, 320
- Tumba de Eurydice (v. Vergina)
- Tumba de Ksanlik, 400
- Tumba de las palmetas (v. Lefkadia)

Tumba de Perséfone (v. Vergina)
Tyche de Antioquía, 368

U

Ungidor Petworth, 288, 290, 336

V

Vaca de Mirón, 245, 248
Vaso de los Boxeadores, 118, 126
Vaso François, 84, 85, 147, 196, 199, 200
Vaso de los Segadores, 126
Vasos de Vaphio, 125, 126, 415
Varrón, 297
Velázquez, Diego, 382
Ventris, Michael, 116
Vergina, 86
 Tumba II, 88, 103
 Tumba de Eurydice, 87, 88
 Tumba de Perséfone, 86, 87, 88
Villa de Ariadna (v. Stabia)
Villa de los Misterios (v. Pompeya)
Virgilio, 394
Vitruvio, 54, 253, 272, 299, 310, 328, 374,
 375, 402
Von Salis, Arnold, 140
Vorster, Christiane, 73, 74

W

Winter, Franz, 343
Wittkower, Rudolf, 76
Wölfflin, Heinrich, 343

X

Xanthos
 Monumento de las Nereidas, 50, 316, 317,
 318, 331

Z

Zakro, 116
Zeus, 324
 Zeus de Aigira, 395
 Zeus Ammon, 225
 Zeus de Cirene, 269
 Zeus Ithomatas, 224, 234
 Zeus del Museo del Prado, 269
 Zeus de Mylasa, 269, 367, 368
 Zeus de Olimpia, 77, 78, 81, 240, 256, 261,
 262, 267-269, 270, 271, 297, 299,
 367, 395
 Zeus de Otricoli, 269, 351, 352, 367
Zeuxis, 48, 52, 91, 253, 254, 318, 322, 323, 324
Zimmer, Georg, 77, 80

Créditos de las imágenes

- © Agenzia Luisa Ricciarini, Milano: figs. 79, 105, 141
- © Album/akg-images/John Hios: fig. 58
- © Alinari Archives, Florence: figs. 47, 100, 167, 191, 208, 219, 226
- © Alinari Archives-Anderson Archive, Florence: figs. 116, 218, 222
- © American School of Classical Studies at Athens, Archives, Allison Frantz Photographic Collection: figs. 56, 57 (dcha.), 61, 66, 110, 111, 113, 153, 159, 239
- © Bibliothèque nationale de France: fig. 76
- Biers, W. R., (1996), *The Archaeology of Greece*, Cornell University Press, Ithaca-London: fig. 156; lám. I
- © Bildarchiv Foto Marburg: fig. 11
- © bpk: fig. 119
- © bpk / Antikensammlung, SMB / Jürgen Liepe: fig. 67
- © bpk / Museumslandschaft Hessen Kassel: fig. 122
- © British Museum, London. Bridgeman Art Library / Alinari Archives: fig. 176
- Buschor, E. (1921), *Greek vase painting*, Chotto and Windus, London: fig. 28
- Cockerell C. (1860), *The Temple of Jupiter Panhellenius at Aegina and Apollo Epicurius at Bassai near Phigalia in Arcadia*, London: fig. 165
-  Cornell University Library. Giorgio Sommer: fig. 238
- Courtesy Saskia Ltd. © Dr. Ron Wiedenhoef: figs. 64, 150
- De Caro, S., *Il Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, Electa, 1994: fig. 171
- © Ediciones Akal S.A.: fig. 24, 25, 59, 70; lám. VIIa
- © Emil Kunze, DAI Athens, Neg. D-DAI- ATH-NM 3869: fig. 188
- © Erich Lessing: 102, 115, 124, 204
- © Familia Blanco-López Brea: láms. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 15
-  Flickr / Benjamin: lám. 18
-  Flickr / Alunt Salt: lám. XXX
-  Flickr / Boris Doesborg: lám. XXIIIb
-  Flickr / Chez Casver: figs. 60, 65
-  Flickr / Christian Paul: lám. XXVa
-  Flickr / Dottie Day: fig. 16; lám. III
-  Flickr / Frans Harren: fig. 221
-  Flickr / Justin Norris: lám. XVII
-  Flickr / Mulf: lám. VIIIb
-  Flickr / Nick Thompson: lám. XXXIIa

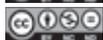
Créditos de las imágenes



Flickr / ocad123: fig. 138



Flickr / Ramiro Sánchez-Crespo: lám. XXXIb



Flickr / Rol 1000: fig. 129



Flickr / Sharon Molerus: fig. 103



Flickr / Sp!ros: fig. 69



Flickr / Tilemahos Efthimiadis: figs. 168; lám. XXIIIa



Flickr / Vicguinda: fig. 19; lám. V



Flickr / Virtusincertus: fig. 205



Flickr / William Neuheisel: fig. 173



Flickr / Xjy: fig. 68

Gliptoteca de Múnich: figs. 81, 84, 85, 89

Gruben, G. (1976), *Die Tempel der Griechen*, Hirmer, München: figs. 4, 34, 107, 127, 172, 174; lám. VIIIa

© Hans Rupprecht Goette, DAI Athens, Neg. D-DAI-ATH-2002/36: fig. 190

Hellmann, M.-C. (2006), *L'Architecture Grecque 2. Architecture religieuse et funéraire*, Picard, Paris: figs. 35, 39, 40

© Hermann Wagner, DAI Athens, Neg. D-DAI-ATH-Akropolis 1478: fig. 147

Higgins, R., 1967: *Minoan and Mycenaean Art*, Praeger Publishers, New York-Washington: fig. 8

© Hirmer Fotoarchiv München: figs. 73, 157

© Koppermann, Neg. D-DAI-Rom 64.759: fig. 182

© Kunsthistorisches Museum, Vienna: fig. 209

© Manuel Bendala Galán: figs. 13, 15, 18, 42, 45, 46, 48, 51, 55, 63, 71, 88, 121, 123, 144, 148, 158, 169, 184, 194, 201, 220, 224, 235; láms. VI, IX



María Pérez Ruiz: figs. 50, 133, 155, 232, 237; lám. XXXIa

© Museo del Prado: fig. 228

© 2011 Museum of Fine Arts, Boston: figs. 29, 117, 118, 211, 212, 214

© n/a, Neg. D-DAI-Rom 31.703: fig. 233

© Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen: fig. 52



Picasa / Jan Bak: fig. 36

© Peter Witte, DAI Madrid, Neg. D-DAI-MAD-WIT-R-109-88-09: fig. 125

© Peter Witte, DAI Madrid, Neg. D-DAI-MAD-WIT-R-097-88-02: fig. 142

© Peter Witte, DAI Madrid, Neg. D-DAI-MAD-WIT-R-037-97-06: fig. 215

© 2011. Photo Scala, Florence: figs. 193, 207

© 2011. Photo Scala, Florence-courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali: figs. 72, 114, 231

© Raffaello Bencini / Alinari Archives, Florence: fig. 86

© Ricardo Aznar: figs. 20, 31, 43, 62, 163, 186, 196

- © RMN / Hervé Lewandowski: lám. 17; figs. 192, 197
- © RMN / Loïc Hamon: fig. 152
- © RMN / René-Gabriel Ojéda / Thierry Le Mage: fig. 54
- Robertson, D. S. (1981), *Arquitectura griega y romana*, Cátedra, Madrid: figs. 12, 32, 160, 161, 162; lám. XXIIb
- Spawforth, T. (2007), *Los templos griegos*, Akal, Madrid: figs. 33, 106, 217
- © Schwanke, Neg. D-DAI-Rom 1979.1577: fig. 203
- © Steyer, Neg. D-DAI-Istambul 64/26: fig. 149
- © Stiftung Archäologie: láms. 22, 23
- © Taschen: figs. 78, 143, 185, 227
- © The Art Institute of Chicago: fig. 126
- © Trustees of the British Museum: figs. 27c, 27d, 44, 74, 75, 77, 82, 105, 130, 131, 132, 134, 135, 140, 170, 177, 178, 179, 180, 213; láms. XII, XIII, XIVa-c; XVIIIa-b; XIXa; XXb; XXI
- © Vanni / Art Resource, NY: fig. 87 (abajo), 108, 109
-  Wikimedia Commons: lám. XXVb
-  Wikimedia Commons / A.J.Alfieri-Crispin: lám. XXVIIIb
-  Wikimedia Commons / Andreas Praefcke: lám. Xb
-  Wikimedia Commons / Andreas Trepte: lám. XXVIIIa
-  Wikimedia Commons / Angela Monika Arnold: lám. Xa
-  Wikimedia Commons / Bibi Saint-Pol: figs. 27b, 80, 90, 91, 181, 183, 187, 206; lám. XIXb
-  Wikimedia Commons / Витольд Муратов: fig. 87 (arriba).
-  Wikimedia Commons / DieBuche: fig. 14
-  Wikimedia Commons / Fb78: 83
-  Wikimedia Commons / Greenched: fig. 37; lám. XXIIa
-  Wikimedia Commons / Gunnar Bach Pedersen: fig. 93
-  Wikimedia Commons / Hansueli Krapf: fig. 175
-  Wikimedia Commons / Harrieta171: lám. II
-  Wikimedia Commons / Jan Mehlich: lám. XXIX
-  Wikimedia Commons / Kallistos: fig. 128
-  Wikimedia Commons / Ken Rusell Salvador: fig. 17
-  Wikimedia Commons / Lapplaender: fig. 3
-  Wikimedia Commons / Luis García: fig. 154
-  Wikimedia Commons / MaEr: fig. 164
-  Wikimedia Commons / Magrippa: lám. XXVI
-  Wikimedia Commons / Marie Lan-Nguyen: figs. 21, 139, 145, 146, 234
-  Wikimedia Commons / Marie Lan-Nguyen: figs. 27a, 94, 95, 96, 151, 195, 199, 210, 216, 225, 234, 236; lám. VIIIb

Créditos de las imágenes



Wikimedia Commons / Marsyas: fig. 198; lám. IV



Wikimedia Commons / Mentnafunangann: lám. XXXIIb



Wikimedia Commons / Raminus Falcon: fig. 92



Wikimedia Commons / Ricardo André Frantz: fig. 189



Wikimedia Commons / Roccuz: fig. 53



Wikimedia Commons / Sandstein: lám. XXIV



Wikimedia Commons / Tilemahos Efthimiadis: figs. 57 (izda.), 137



Wikimedia Commons / Wknight94: fig. 200



Wikimedia Commons / Wolfgang Sauber: figs. 7, 202



Wikimedia Commons / Yair Haklai: figs. 38, 41

Editada bajo la supervisión del Departamento de Publicaciones
del Consejo Superior de Investigaciones Científicas,
esta obra se terminó de imprimir en diciembre
de 2011 en Gráficas Blanco, S.L.

Arte griego

Antonio Blanco Freijeiro

Textos Universitarios • 48

El arte griego es un desafío al paso del tiempo. Corrientes, estilos, modas, tendencias... han tenido su momento y han pasado con influencia más o menos duradera. No así el arte griego, convertido en paradigma y elevado a la categoría de clásico, desde la que ha inspirado todos los retornos clásicos o clasicistas que se han producido en la Historia del Arte. ¿A qué se debe su capacidad de permanencia, de pervivencia y, en definitiva, de atractivo? Esta es una pregunta interesante en un mundo que desestima los valores que él representa: sobriedad, pureza formal, economía de medios, por no hablar de un sentido completamente distinto de la originalidad, basada en la perfección y en la repetición superadora de modelos acrisolados. La respuesta ha de buscarse por la vía de la autenticidad y por el hecho de que «a los griegos debemos norma y medida para los sentidos y para el espíritu», como decía Ernst R. Curtius.

Ese mensaje no solo es imperecedero, sino que sigue siendo práctico. Y está al alcance de cualquiera que se interese por él. El *Arte griego* de Antonio Blanco, reeditado ahora por el CSIC, ofrece una interpretación excelente de las creaciones artísticas ideadas y elaboradas por los griegos, de las dificultades que hubieron de vencer para lograrlas y de todo el proceso implícito en obras que tienen mucho de manufactura artesanal.

La realidad arqueológica que las envuelve, las secuencias estilísticas y cronológicas, detalles y pormenores de diversa índole son analizados y expuestos con todo rigor y precisión, de donde el valor y la utilidad del libro como manual universitario. Esa fue su función originaria, la que ha tenido siempre y tiene ahora, hasta el punto de poder pensar que el magisterio de Antonio Blanco sigue vivo y activo en su *Arte griego*.

Al público en general estas páginas le ayudarán a descubrir la maravilla del arte griego y el conocimiento portentoso que de él tenía su autor.



MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN

 **CSIC**

