

HISTORIA DEL ARTE



ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Es una obra de
OCEANO
GRUPO EDITORIAL

EQUIPO EDITORIAL

Dirección
Carlo Gispert
Dirección de producción y subdirección
José Gay

Dirección de edición
José A. Vidi

Dirección de la obra
Rosa Martínez

Edición
Ana Biondi
José Gámez
M^{ra} Angeles López

Edición gráfica y maquetación
Esther Arriaga
Mercedes Casco
Victoria Gracia
María Masdeu

Adjunto a edición gráfica
Jorge Martín

Diseño de sobrecubiertas
Andreu Guada

Preimpresión y producción
Antonio Corpas
Antonio Suris
Alex Limona
Antonio Aguirre



INSTITUTO GALLACH
DE LIBRERÍA Y EDICIONES

En la fotografía, El galo moribundo (siglo III a.C.), una réplica romana en mármol (Museo Capitolino, Roma) del original griego realizado en bronce.



INTRODUCCIÓN

Pere Paló Saellas
Profesor emérito de Arqueología Clásica de la Universidad de Barcelona

TEXTOS

Mercedes Roca Roumens
Catedrática de Arqueología de la
Universidad de Barcelona
Joan Sanmartí Grego
Profesor de Arqueología e Historia Antigua de la
Universidad de Barcelona

Gisela Ripoll López
Profesora de Arqueología de la Universidad de
Barcelona

Cristina Godoy Fernández
Profesora ayudante de Arqueología
de la Universidad de Barcelona

María Ojuel Solsona
Catedrática de Arqueología
de la Universidad de Barcelona

Rosario Navarro Sáez
Profesora de Arqueología de la Universidad
de Barcelona

R/422



COORDINACIÓN GENERAL

Rosa Martíner
Historiadora, crítica de arte y comisaria de exposiciones

COLABORACIONES ESPECIALES

Jean-Paul Barbier
Director del Museo Barberis-Masler de Génova

Eduard Carbonell Estelà
Coordinador de Historia del Arte
Director del Museo Nacional de Arte de Cataluña

Vera Carvalho
Historiadora, crítica de arte y comisaria de exposiciones

Marcello Fagiolo
Profesor de la Escuela de Arquitectura
Universidad de Florencia

Carmen García-Osmachea Quero
Profesora de Historia del Arte
Directora del Grupo de Investigación Asia
Universidad Complutense de Madrid

M^o Angeles Layana Bonas
Profesora de Historia del Arte
Universidad Nacional de Educación a Distancia

José Lebrero Sials
Crítico de arte y comisario de exposiciones

Antonio Mas Malor
Coordinador de Historia del Arte
Universidad Pompeu Fabra de Barcelona

José Masip Fonollas
Director Histórico del Museo de Tortosa

Es una obra:
Océano-Instituto Gallach

© NICHINO YOSHINO GRUPO EDITORIAL, S.A.
MISURATI, 21 23
EDIFICIO OCEANO
Tel.: (93) 280 20 207
Fax: (93) 204 10 73
08177 Barcelona (España)

Reservados todos los derechos. Quedan expresamente permitidos, en la autorización expresa de los titulares del copyright, todo lo que se mencione establecido en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendida la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

IMPRESO EN ESPAÑA - PRINTED IN SPAIN

ISBN 84-494-0312-3 (Océano completo)

ISBN 84-494-0312-3 (Océano II)

Impreso: Graficas Estada, S.A.

Depsósito legal: N.º 74-97

Impreso: Graficas Estada, S.A.

029702

José María Montaner Martorell
Profesor de Composición
Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona

Katalin Nemes
Historiadora de arte
Directora del Museo Ludwig de Budapest

Martlene Obrist
Crítica de arte y comisaria de exposiciones

Rosé de Palós Sabellas
Profesora Emérita de Arqueología Cristiana
Universidad de Barcelona

Arturo Pappalardo
Profesor de Geografía
Universidad de Nápoles

Paola Santucci
Profesora de Historia del Arte
Universidad de Nápoles

Claudia Scheelkens
Licenciada en Historia del Arte
Universidad Libre de Bruselas

Kostas Tsiripopoulos
Escritor

COORDADORES
Coordinación: **Alejandro Montiel Mues**
Profesor de Historia del Arte
Universidad Politécnica de Valencia

Margueta Bru Romo
Profesora de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

Pilar Caballero Moreno
Miembro del Grupo de Investigación Asia
Universidad Complutense de Madrid

Rosa Comas Montoya
Miembro del Grupo de Investigación Asia
Universidad Complutense de Madrid

Albert Cabelas Bonet
Licenciado en Historia del Arte
Universidad de Barcelona

M^o Victoria Chico Pizasa
Profesora de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

Raúl Durr Giménez
Profesor de Historia del Arte
Universidad Politécnica de Valencia

Miguel Ángel Elvira Barba
Profesor de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

Dolores Genovés Lavilla
Profesora de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

Eva Fernández del Campo Barbadillo
Miembro del Grupo de
Investigación Asia
Universidad Complutense de Madrid

Cristina Godoy Fernández
Profesora de Arqueología
Universidad de Barcelona

Amalia Martínez Muñoz
Profesora de Historia del Arte
Universidad Politécnica de Valencia

Paz Martínez Muñoz
Licenciada en Historia del Arte
Universidad de Barcelona

Clara Masip Bonet
Licenciada en Historia del Arte
Universidad de Barcelona

Francesc Masip Bonet
Profesor de Historia del Arte
Universidad Rovira i Virgili de Tarragona

Olga Medrano Irazola
Miembro del Grupo de Investigación Asia
Universidad Complutense de Madrid

Rosario Navarro Sáez
Profesora de Arqueología
Universidad de Barcelona

Arturo Marcelo Pascual Fernández
Licenciado en Ciencias de la Información
Crítico de arte

Maria Ojalá Solsona
Catedrática de Arqueología
Universidad de Barcelona

Gisela Ripoll López
Profesora de Arqueología
Universidad de Barcelona

Mercedes Roca Rossmers
Catedrática de Arqueología
Universidad de Barcelona

José Sabarot Viqueo
Profesor de Historia del Arte
Universidad Politécnica de Valencia

Emma Sánchez Montañés
Profesora de Antropología de América
Universidad Complutense de Madrid

Joan Sanmartí Grego
Profesor de Arqueología e
Historia Antigua
Universidad de Barcelona

Rosa María Subirana Reball
Profesora de Historia del Arte
Universidad de Barcelona

Joan Ramon Triadó Tur
Profesor de Historia del Arte
Universidad de Barcelona

EPÍGRAFES

M^o José Albareda Costa
Pilar Caballero Moreno
Elena Calvo Llorca
Ana Coll Sabarot

Rosario Navarro Sáez
Miguel Ángel Elvira Barba
Eva Fernández del Campo Barbadillo

Dolores Genovés Lavilla
Olga Medrano Irazola
Alejandro Montiel Mues
Sylvia Oscaedo Man

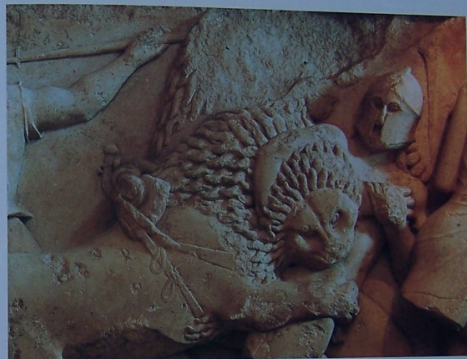
Arturo Marcelo Pascual Fernández

ASSOR DE ARQUITECTURA

Javier Montoya Roig
Director de la Escuela Superior de
Arquitectura del Vallés (Barcelona)

DIBUJOS

Marcel Sotoca Campuzano
Jaume Tutó Gamà



Detalle del fideo roseta del Tesoro de los Sibilios (B. 325 x C3), en uno de los templos de Delos donde se grababan los textos de la Confederación. En este fragmento aparece representado el hijo de Cleveo modelando finalmente a un griego.

| | | | |
|-----|-----------------------------------|-----|---------------------------------|
| 194 | INTRODUCCIÓN | 216 | Figuras votivas de sacerdotisas |
| 194 | Arte griego y literatura | 217 | La cerámica cretense |
| 196 | La medalla plástica | 218 | LA CULTURA MICENEA |
| 197 | La revalorización del arte romano | 218 | Ciudades fortificadas |
| 198 | Un arte imperial | 218 | Los palacios micénicos |
| 200 | El arte del cristianismo | 219 | Arquitectura funeraria micénica |
| 200 | Una nueva iconografía | 221 | La pintura mural en Micenas |
| 202 | El camino hacia el arte medieval | 221 | La cerámica micénica |
| 205 | ARTE GRIEGO | 222 | La orfebrería |
| 206 | EL CRISOL DEL MUNDO EGEO | 223 | GRECIA. LA PLENITUD DEL ARTE |
| 206 | Las islas Cícladas | 223 | Las etapas del arte griego |
| 209 | LA CULTURA MINOICA | 224 | LA ARQUITECTURA Y LOS ORDENES |
| 211 | Arquitectura palacioja | 225 | Las construcciones en piedra |
| 212 | El palacio de Cnosos | 225 | Técnicas constructivas |
| 214 | La pintura mural cretense | 228 | El urbanismo griego |

- 230 La arquitectura religiosa: el templo
230 Estructura del templo y órdenes arquitectónicos
232 El orden dórico
233 El orden jónico
233 El orden corintio
234 La decoración arquitectónica del templo griego
234 Origen y evolución de la arquitectura religiosa
234 El orden dórico del período arcaico en Grecia
234 El orden dórico del período arcaico en Sicilia y Magna Grecia
237 El templo de Apolos Alais, en la isla de Egiptia
238 El orden dórico en el período clásico (siglo V a C.)
239 El orden dórico en el período clásico (siglo IV a C.)
240 El orden jónico en el período arcaico
242 Construcciones religiosas
242 La arquitectura civil en la antigua Grecia
246 La arquitectura funeraria
248 LA ESCULTURA GRIEGA
250 Inicios de la escultura arcaica: el estilo dedálico
253 La madurez del arcaísmo: materiales y técnicas
255 La etapa final de la escultura arcaica

Bajo estas líneas, el Mosaico de Alejandro (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia), hallado en la casa del Famoso de Pompeya (Italia). Se considera copia de una lámina pintada realizada por Filoxeno de Eretria, pintor de la escuela sica, para el rey Casandro de Macedonia y reproducir la gran batalla de Issos en la que Alejandro Magno venció a Darío III, rey de los persas.



- 258 La escultura en época clásica
259 La técnica de la cera perdida
259 Originales y copias
260 El primer clasicismo: el estilo severo
265 El clasicismo pleno
268 El final del clasicismo
271 La época helenística: innovaciones formales y temáticas
272 Helenismo de tipo barroco
272 Naturalismo y clasicismo en la escultura helenística
274 La escultura arquitectónica
276 LA PINTURA GRIEGA
277 La pintura en la cerámica: el estilo geométrico
278 La técnica de "figuras negras"
280 La técnica de "figuras rojas"
281 Orígenes de la pintura durante el clasicismo
283 Evolución de la pintura en el período clásico
285 Los progresos pictóricos del clasicismo pleno
286 Evolución de la pintura en el siglo IV a. C.
288 Los mosaicos del siglo IV a. C.
289 La pintura y el mosaico en la etapa helenística



A la izquierda, detalle de la parte superior de la fachada sur del templo de Corintio en el año 216, para conmemorar la victoria del emperador sobre Nápoles.

293 ARTE ROMANO

- 294 ROMA, SÍNTESIS DEL PASADO
296 EL ARTE DE LOS ETRUSCOS
296 Origen y extensión territorial
297 Arquitectura etrusca
300 Escultura etrusca
303 Creaciones pictóricas
304 La cerámica
304 La orfebrería y las artes suntuarias
306 ROMA Y EL ESPÍRITU DE LA REALIDAD
307 LA ARQUITECTURA EN LA REPÚBLICA ROMANA
308 Elementos arquitectónicos singulares
310 Las novedades del siglo I a. C.
312 LA ARQUITECTURA DEL IMPERIO TEMPRANO Y MEDIO
312 La arquitectura augustal
314 La arquitectura de los Julio-Claudios
314 La arquitectura flavia
318 La arquitectura en la época de los Antoninos
324 LA ARQUITECTURA DEL IMPERIO TARDÍO
324 Los Severos, un arte que cambia
326 La arquitectura con los emperadores soldados: Galieno y Aureliano
327 La arquitectura durante la tetrapría
329 De Constantino a Teodosio: las últimas obras
332 LA ESCULTURA: RETRATOS Y RELIEVES
333 El retrato: origen y clasificación
334 Los primeros relieves historiados
335 El clasicismo de la escultura augustal
336 EL AUGE DE LA ESCULTURA IMPERIAL
336 Los Julio-Claudios: la búsqueda de la caracterización



Vista del Corneo, uno de los condecorados de la villa Adriana, la más rica y extensa de las grandes imperiales romanas, erigida en el siglo I durante el imperio de Adriano.

337 El retrato en la época helenística
338 Los Antoninos: el desarrollo de los relieves históricos

339 **LA BUENALEJUNA DE LA EXPRESIÓN EN EL IMPERIO TARDÍO**

343 Los Severos: el relieve en los arcos triunfales

344 La época de Calígula: el auge de los sarcófagos

344 La escultura durante la tetrarquía

346 La escultura de los últimos emperadores

EL MOSAICO Y LA PINTURA MURAL

347 El mosaico y la pintura de la época republicana

347 El mosaico y la pintura imperial temprana y media y de Augusto

350 El mosaico y la pintura de la época imperial tardía

351 El mosaico

ARTE PALEOCRISTIANO

354 La arquitectura

354 Escultura paleocristiana

360 La pintura de los catacumbas

363 Los mosaicos de las iglesias

366

ARTE DE LOS PUEBLOS GERMÁNICOS

371

LA CRISIS DEL MUNDO ANTIGUO

372 Consideraciones sobre el arte de las invasiones

372 Las obras artísticas ostrogotas

375 Arquitectura y escultura longobardas

376 Arquitectura y sus creaciones artísticas

378 Las anglosajonas y el arte de los francos

379 La producción artística de los francos

380 El arte escandinavo

381 El arte de los visigodos

BIBLIOGRAFÍA

A la derecha: Eslava vitreada (Museo Arqueológico Nacional, Madrid)
procedente de Alvorca, Guadalajara
España. Está trabajada sobre una base
de bronce tallado y piedras de vidrio.



A la derecha: detalle de las pinturas de la villa de los Misterios, en Pompeya, que muestran uno de los ejemplos pictóricos de mayor relieve de la Antigüedad. Son, probablemente, obra de un artista del siglo I a.C.



ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Bajo estas líneas, una estatua de bronce etrusca (1,38 m x 0,80 m), que se conserva en el Museo Arqueológico de Florencia (Italia) y data de los siglos VII a C. Es conocida como *Le quimere de Arezzo* y fue parcialmente restaurada en el siglo XIX por el escultor italiano Benvenuto Cellini.



en el estudio de las fuentes antiguas. Cabe citar los tratados clásicos del arqueólogo alemán Gerhard Rodenwaldt (1886-1945), los modernos estudios de Roland Martin o bien el clásico manual del arqueólogo francés Charles Picard (1883-1965).

También son dignos de mención los estudios parolibios de arte y literatura, entre ellos varios trabajos de Webster y más tarde J. J. Pollit, quien intentó analizar cómo se relacionan el arte y la literatura griega y el por qué. J. J. Pollit presentará, siguiendo esta misma línea, un sugestivo estudio del arte helenístico postagadínico, complemento indispensable de la famosa obra *La historia social y económica del mundo helenístico* de Mihail Ivanovič Rostovtsev (1876-1952), que tanto relevó proveyó en su momento.

La madurez plástica

El arte griego está definido particularmente por la escultura, la cerámica y la arquitectura. Lamentablemente, apenas se han conservado restos de pintura mural. El momento culminante del arte ateniense de la segunda mitad del siglo IV (404-330) ha sido evaluado como un proceso de extenuación y de búsqueda de los valores plásticos. El arte fue, por lo tanto, la expresión de la polis, donde se desarrolló la vida del ciudadano griego. La madurez plástica se define por el orden, el equilibrio, la estabilidad y la medida, frutos del pensamiento racional que, en la arquitectura, se expresan con una preocupación matemática modular.

Fue en la Acrópolis de Atenas donde estas virtudes alcanzaron su nivel de equilibrio y perfección. Nada más sugerente para este momento que la vida de Pericles (h. 495-429 a.C.) inscrita por Platano (h. 501-142), quien se basó en múltiples fuentes literarias de la época, como el mismo Sófocles. La escultura griega ha legado a la posteridad un retrato de Pericles con una clara voluntad fisiognómica, a pesar de intentar disimular con el casco militar la extraña forma del cráneo del político. Este rasgo personal fue motivo de ironías entre sus conciudadanos, como relata el propio Platano cuando menciona la cita de Cratino (siglo V a.C.), quien en una de sus obras de teatro escribió en relación a Pericles: «Maldad ahora a Zeus Encainocólico». En realidad, la gran empresa de construcción de los edificios de la Acrópolis, impulsada por la energía y voluntad de Pericles, tiene mucho más de em-



En época helenística fue habitual representar el tema de la Afrodita desnuda o semidesnuda. Junto a estas líneas se reproducen la llamada Venus de Milo (Museo del Louvre, París), uno de sus ejemplos escultóricos más representativos. Esta escultura, que mide 2,02 metros de altura, fue realizada en mármol de Paros y data de la segunda mitad del siglo II a.C., aunque es posible que el autor se inspirase en una obra de Lisipo del siglo IV a.C. La Venus de Milo, que fue representada ligeramente balanceada y con el brazo volubilizado sobre sus caderas, está considerada como el prototipo de belleza del mundo clásico y es, sin duda, la escultura más famosa de la Antigüedad.

En la página siguiente, retrato de Pericles (90 cm de altura), copia romana de un original atribuido a Cressida (h. 440 a.C.), que se conserva en los museos de Roma. A diferencia de los retratos griegos de períodos posteriores, que tenían como objetivo captar las características faciales y corporales de personas concretas, el retrato de este ilustre, si bien debe interpretarse político, debe entenderse como la representación idealizada de un modelo de ciudadano, en este caso el gobernante, cuyos valores eran apreciados por la sociedad. El escultor no pretendió por lo tanto plasmar la personalidad de Pericles, sino representar al hombre que hizo posible que Atenas alcanzara el apogeo momentáneo que como primera ciudad del mundo comenzó tener.

puje monárquico que de gobierno del demos (pueblo). Se llevó a cabo con un variado y numeroso equipo de artistas y artesanos. El hecho de que se conozca explícitamente los nombres de los artistas que colaboraron en esas tareas resalta con claridad el papel y la consideración que los artistas disfrutaban en la sociedad griega, muy al contrario del desprecio que hacia ellos manifestaban los romanos.

Los últimos retratos griegos

A partir de la Atenas de Pericles, y durante la dinastía macedónica de Filipo II (h. 382-336 a.C.) y su hijo Alejandro Magno (356-323 a.C.), el proceso artístico coincide con la crisis de valores de la polis griega. Se inicia pues una lenta decadencia hacia un barroquismo que, sobre el desprecio de la escultura, se acentuará en tiempos de Alejandro Magno. En ar-



tectura aparece un urbanismo más dinámico heredero de las formulas creadas alrededor de Hipodamo de Mileto (segunda mitad del siglo V a.C.), en las fundaciones alejandrinas posteriores (Alejandría, Atenas, Laodicea, Pérga). Además hay ejemplos urbanos similares, como la ciudad construida en Terrazas de Pirame. Se desarrolla también una arquitectura privada desde Dólidos a Macedonia, como el palacio de Agos, en la actual Vergina. En el Palazzo de las tumbas reales magnífica el papel del monarca.

En escultura se tiende a la expresión del movimiento, destacando sobre todo Praxiteles (h. 390 h. 330 a.C.). También hay una inclinación hacia el retrato político, hecho que se pone de manifiesto en la obra de Lisipo (nacido h. 390 a.C.), en concreto, en sus representaciones de Alejandro Magno, donde se observa una preocupación por expresar el temperamento del monarca.

Lisipo, con sus retratos de Alejandro Magno, realistas pero muy idealizados, sentó las bases de esta iconografía que expresa el culto al gobernante. Puede decirse pues que la nueva dinámica política se sirve de formas artísticas cada vez más barrocas y más emblemáticas. El paso a la sociedad romana republicana e imperial augural es evidente, de forma que cuando se hablase de Roma como el centro del último arte helenístico.

La revalorización del arte romano

El actual conocimiento del arte romano difiere mucho de la interpretación que de este se hizo en el siglo pasado. Los vínculos con el arte griego, en especial en lo que respecta a la escultura, propiciaron su revalorización, pues el arte romano se definió inicialmente como una réplica empobrecida del griego. Sin embargo, el largo camino recorrido desde los trabajos de Winckelmann a Winkhoff, hasta los modernos de Ashmole, Bianchi Bandinelli, Zanker, Gros o Babini, entre otros tratados, permiten poner de manifiesto la originalidad y fuerza simbólica del mundo romano. En efecto, éste debe relacionarse de forma indisoluble con la sociedad y el poder político, del que el arte es una de sus manifestaciones más singulares.

No puede, por supuesto, negarse la fuerte atracción y sugerencia que ejerció en el pensamiento romano el arte griego, ya desde sus contactos con Etruria y



sobre todo, con la Magna Grecia, Sicilia y los reinos helenísticos orientales. Además, aparte de la plástica, los romanos también admiraron la política y la forma de gobierno de los griegos.

Si bien es cierto que en lo que respecta al arte figurativo, sobre todo la escultura —e incluso el retrato—, Grecia tiene un claro peso específico en Roma, por el contrario debe afirmarse que una de las creaciones más originales del estado romano fue la arquitectura, sin antecedentes en Grecia. Se erigieron pues nuevos tipos de edificios en función de las nuevas necesidades oficiales o privadas.

Esta diferencia se advierte ya en los mismos elementos constructivos (sobre todo en la utilización del ladrillo), que permiten una arquitectura muy articulada, asentada desde el punto de vista técnico, con el uso de arcos, bóvedas y cu-

mulas, como puede observarse en el Pantheon de Roma. No hay que olvidar también que esta innovación arquitectónica ofrece la posibilidad de realizar grandes construcciones que ponen claramente de manifiesto la voluntad de expresión del poder imperial.

Un arte imperial

El gran impulso de la arquitectura responde, por lo tanto, al sentido de la utilidades (utilidad, provecho), que tuvo una fuerte incidencia política. En realidad, la arquitectura fue, junto con la lengua (el latín), uno de los elementos más característicos de la romanidad. Así, puede decirse que al igual que los relieves narrativos o los retratos de los emperadores y su familia, la red viaria con los puentes,

A diferencia de los griegos, que en cuanto al arte destacaron sobre todo por sus producciones escultóricas, los romanos llevaron a cabo una gran actividad constructiva de tipo público, que los estudiosos del tema han interpretado como una clara voluntad de expresar el poder imperial. Aquí, una parte del teatro romano de la antigua Enontes Augusta (actual Mérida, España), que data de fines del siglo I a.C. y es uno de los mejor conservados de la Península Ibérica.

los acueductos y los establecimientos urbanos (municipia y colonias) y el urbanismo (estructurado según su función social, política, religiosa o económica) constituyeron también una clara representación del poder imperial.

en los moldes de cera de los rostros de los familiares fallecidos) ha quedado atenuado en los textos de Plinio y también del griego Pólibio, quien señala la costumbre de realizar máscaras mortuorias como exclusiva de Roma. Ya en los siglos II y I a.C., los generales romanos que gobernaban en la Grecia asiática adoptaron la costumbre del retrato al modo de Alejandro y de los diádocos.

En realidad, los retratos dejaron pronto de ser simples imágenes de los familiares, para adquirir una función socio-política, destacando las representaciones de importantes personajes públicos, como Catón, Pompeyo y Marco Antonio y, por supuesto, César.

Al igual que ocurrir con la arquitectura pública, la imagen del emperador simbolizaba, cada vez con mayor fuerza, Roma y el Estado.

Dentro de este contexto, es fácil por lo tanto comprender la proliferación de los retratos y su evolución estilística.

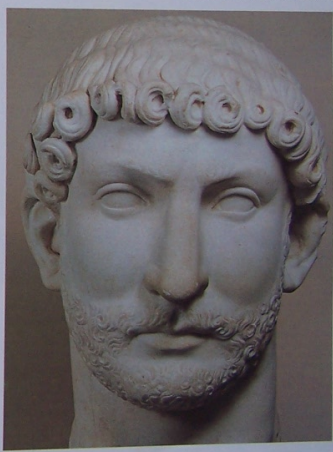
La iconografía traza un claro y riquísimo campo de expresión en el relieve histórico, sin duda, otra de las grandes creaciones imperiales. El relieve histórico se empleó constantemente en la iconografía tritonal romana para conmemorar o rememorar algún acontecimiento tritonal. Hay bellísimos ejemplos, como la columna de Trajano o la serie de arcos conmemorativos, entre los que destacan el de Galerio en Salónica o el de Constantino en Roma.

Desde un punto de vista estilístico, la evolución de las formas clásicas tuvo lugar paralelamente a los cambios sociopolíticos de Roma. La crisis del siglo II propició la disgregación de las formas helenísticas. Por último, cabe mencionar

Ante a estas líneas, un busto del emperador romano Adriano (76-138), que se conserva en el Museo de Otricoli (Roma). Los retratos de los emperadores tenían en la antigüedad romana una función sociopolítica, sin que existiera en realidad un símbolo del poder imperial.

Adriano fue, sin embargo, en lo que al arte se refiere, un gran amante de las formas griegas, de ahí que en las obras escultóricas de su período predominara una sensualidad y belleza propias de la Grecia clásica.

El retrato es un género muy cultivado en el arte romano y su evolución traduce el rango social y ejemplariza la transformación del concepto de poder del Imperio. El origen republicano del retrato realista de los patricios romanos (basado





las grandes obras áulicas, reflejo de un arte profano, no político, llevado a cabo por la familia imperial o la aristocracia sobre todo en el Bajo Imperio y que consistió en la construcción de bellas mansiones y la producción de una rica ornamentación realizada por lo general a base de espléndidas series de mosaicos. Estas manifestaciones artísticas deben interpretarse como el último canto del cisne, sobre todo en Occidente.

Por su parte, la antigua Bizancio, capital del denominado reino romano de Oriente, heredaria y continuadora su romanidad tradicional. Es por ese motivo

que resulta más difícil señalar el momento en que se inicia y desarrolla el llamado tradicionalmente arte bizantino.

El arte del cristianismo

La presencia del cristianismo y de los pueblos germánicos en la historia romana otorga un carácter peculiar a todas las manifestaciones artísticas de la baja romanidad y también de los siguientes siglos.

El fenómeno de cambio y transformación puede interpretarse como un

momento de decadencia y de disolución del llamado clasicismo académico, para dar paso a fórmulas más populares, aunque correctas formalmente, pero que presentan en cambio una mayor intencionalidad expresiva y simbólica.

Por otra parte, existe en la actualidad la preocupación de valorar por se este momento. Evidentemente se trata de una etapa de crisis que se ha definido una época incierta. En ella se forjaron todos los elementos que iba a continuar la romanidad.

Es interesante que, en cierta manera, se haya presentado al cristianismo

como un elemento que propició la descomposición política de Roma. Fue además la única herencia clara de esta romanidad en tiempos posteriores. Puede pues decirse que inspiró la casi totalidad de las manifestaciones artísticas de la Edad Media y Moderna.

El cristianismo y la presencia de los pueblos germánicos fueron los dos hechos fundamentales que transformaron esta etapa final del mundo antiguo. El abandono de las fórmulas clásicas y heurísticas, con su elegancia formal, su co-

En la página anterior, un detalle de un mosaico policromo procedente de una villa romana de Puzos, en Sicilia, Italia (siglos III-IV). Las villas eran grandes explotaciones rurales que pertenecían a los altos funcionarios de la administración o a los miembros de la aristocracia. Consideradas como un lugar ideal de reposo, comprendían inmensas y lujosas mansiones decoradas por lo general con espléndidas series de mosaicos.

A la derecha, un detalle pictórico de las catacumbas de San Marcelino y San Pedro (Roma), que reproduce a Jonás en el momento en que va a ser tragado por la ballena. La vida del profeta Jonás, quien, según la Biblia, permaneció encerrado en el vientre de una ballena, aparece representada frecuentemente en el arte paleocristiano, tanto en los frescos de las catacumbas como en los relieves de los sarcófagos, ya que simboliza la resurrección de Cristo.

Una nueva iconografía

El cristianismo, una vez introducido y aceptado por la sociedad romana, creó obviamente sus propias fórmulas plásticas. Sus elementos definidores, que com-

forman una importante iconografía, son, como es lógico, de carácter religioso.

Las etapas evolutivas del arte cristiano están determinadas por el propio proceso de afirmación social de la Iglesia y de su jerarquización, tras convertirse en un poder paralelo al del Imperio. Se conoce bien la iconografía simbólica que se desarrolla desde fines del siglo I y en el siglo II hasta su oficialidad, sobre todo a partir del siglo V. Sin embargo, apenas se conoce la arquitectura de culto de la etapa inicial (aunque, sin duda, debió existir) a



no ser algunos ejemplos raros y esporádicos, siempre citados, como el templo doméstico de Doura Europos, en Siria. La gran arquitectura cristiana nace como un elemento áulico oficial, bajo el impulso de la propia familia imperial del emperador Constantino. Constituyen un buen testimonio de ello algunos edificios de Roma, como San Juan de Letrán; San Pedro del Vaticano; la basílica de la Santa Cruz o del pabellón Sessoriano; la de los Santos Pedro y Marcelino, la de Santa Inés o el mausoleo de Santa Costanza. Es interesante señalar que el templo basilical cristiano nace de tipos muy diver-

sos y variados de la arquitectura oficial romana. En realidad, la basílica tiene su origen en los edificios de carácter administrativo y también comercial de Roma.

La Maestros Domini

Los prototipos de la iconografía romana son sobrios. Estrictamente, el panel ideológico y plástico del triunfo imperial a las representaciones de la Maestros Domini (Maestrad de Dios) en claro y evidente, en especial desde el triunfo de la

ortodoxia católica con Teodosio, a fines del siglo IV, y la oficialidad del cristianismo como religión de estado. La etapa anterior, que comprende de Constantino a Teodosio, será el gran momento de creatividad arquitectónica y también escultórica, aunque el cuerpo doctrinal de la iconografía, conocida sobre todo por los sarcófagos y las pinturas de las catacumbas, es anterior y generalmente cristiano.

La escultura didáctico-narrativa propia del relieve histórico romano, con ejemplos parciales como el Arca Pacis de Augusto o los relieves triunfales de los



Arriba, un detalle del frontal del altar del *San Basilio*, que se conserva en el Museo de la Catedral de Córdoba del Príncipe (Italia). Tallado sobre piedra, este relieve, que predica las características del prerrománico y románico, concierne a una de las principales obras del arte hispano. En el centro se ha esculpido un pastorcillo, representación del Cristo Triunfante, rodeado de ángeles. Las figuras han sido trabajadas con una técnica rítmica que no ha reproducido el canon clásico.

arros como el de Tíbet) tiene sus paralelos cristianos, sobre todo en los talleres de Roma. Se trata de relatos históricos que se refieren siempre a la salvación del crítico a través de los milagros y méritos de Cristo, con la posterior introducción del tema de la Pasión del Señor. Es la bella serie de relatos del Antiguo y del Nuevo Testamento, anteriores a la oficialidad de la Iglesia como instrumento de poder, a partir de fines del siglo IV. Desde este momento, la iconografía, clara expresión de la *Maestria Domini*, presenta un vínculo total de acuerdo con el nuevo estatuto de la Iglesia. Los milagros de Cristo o sus antecedentes del Antiguo Testamento no son el único camino hacia la Resurrección. Se representan los méritos de la Pasión y al Cristo Triunfante junto a los Apóstoles, como en los bellos sarcófagos milaneses o en los mosaicos de Santa Pudenciana de Roma, entre otros ejemplos. El Cristo Triunfante, entronizado presidiendo el cátedro apostólico con sus esquemas profundamente tetráricos, es una transposición de esquemas imperiales.

La herencia clásica en el mundo cristiano es múltiple y muy rica. El pensamiento judaico se adaptó a las fórmulas griegas y helénicas occidentalizando-se, a través de la obra de escritores como Clemente de Alejandría (h. 150-175). Se puede pues la filosofía griega al servicio del conocimiento de las Escrituras. Así, el Buen Pastor, Cristo, fue ori-

ginariamente el símbolo de la filantropía pagana, y la *Virtus* clásica se convirtió en la *Fides* cristiana, cuya representación era la Orante. Se repiten símbolos y temas asimilando, por ejemplo, Cristo a Orfeo, esta vez a través del Antiguo Testamento, en un David-Orfeo prefiguración del Cristo.

El camino hacia el arte medieval

La presencia de los pueblos germánicos en el Imperio y sus asentamientos permanentes, origen de las nacionalidades medievales, fueron uno de los últimos elementos disgregadores de Roma, especialmente del Imperio Romano de Occidente, ya que Bizancio fue en realidad la continuidad del Imperio Romano de Oriente.

Durante su larga peregrinación hasta el occidente romano los pueblos germánicos, debido a su nomadismo, únicamente aportaron un arte mobiliario (domos personales), que han sido hallados por lo general en tumbas. Este arte posee una gran personalidad no exenta de influencias romanas y bizantinas.

Durante sus asentamientos, que fueron el origen de los reinos francos de las Galias y de los visigodos de Hispania y ostrogodos de Italia, los pueblos germánicos adoptaron modelos arquitectónicos y ornamentos escleróticos propios del arte romano cristiano de los países que ocuparon.

En el caso de los ostrogodos, la identificación con el mundo tardo romano cristiano es completa. No en vano Teodorico se educó en la corte de Bizancio, en un ambiente cultural e históricamente romano que quiso que perdurase en Ravenna.

En otros casos, la estabilidad política que mostraron algunos de estos pueblos, como los galos burgundios y los visigodos, sentaría las bases de importantes reinos medievales.

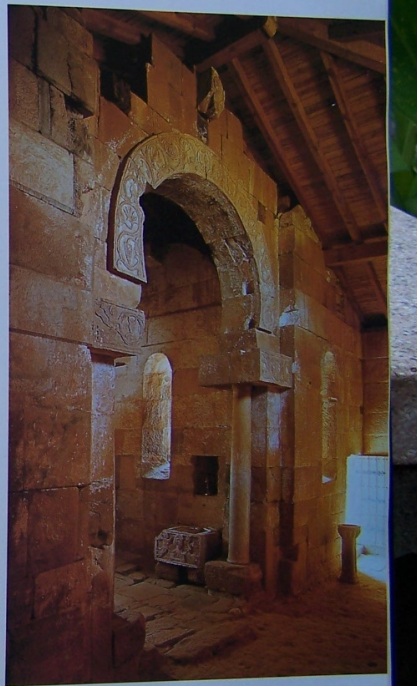
En las Galias, las manifestaciones plásticas y artísticas siguieron una evolución casi lineal desde la baja romanidad hasta el mundo prerrománico carolingio y su heredero otomano. No hubo por tanto cambios históricos ni hechos sociales que truncasen el camino hacia las estructuras medievales.

El ejemplo más claro de este proceso casi lineal se puede observar cuando se contempla la escultura funeraria de los sarcófagos figurados. El arte es cada vez más medieval, es decir, menos clásico en el sentido académico. En arquitectura y en escultura ornamental, y sobre todo en los capiteles, se puede también seguir el proceso de transformación de obras anteriores hasta la concreción de un estilo propio, del que no es ajeno el amplio y rico horizonte de la sociedad aristocrática agraria romana y del arte de sus *villae*, tan abundantes y ricas, especialmente en Aquitania. Esta línea evolutiva continúa hace muchas veces difícil señalar en la plástica las fronteras entre los elementos artísticos tardo romanos cristianos y el arte merovingio inicial.

Los visigodos

Los visigodos crearon fórmulas peculiares en la vieja Hispania romana de la península ibérica. La existencia de una corte de patrón bizantino en Toledo originó formas plásticas particulares que habrían tenido un gran futuro si el reino no hubiese terminado en manos musulmanas. Al contrario de la Gala, el mundo medieval hispánico tuvo que buscar nuevos horizontes artísticos una vez truncada la evolución de sus bellas y originales obras de tiempos visigodos, que deben interpretarse como el último reflejo de una romanidad o de un clasicismo que agonizaba. El arte visigótico se diluyó pues poco a poco en un complejo y diverso mundo prerrománico compuesto por áreas geográficas y políticas diversas, como la asturiana y su continuidad leonesa o la pirenaico-levantina de la marca carolingia. Mientras, el arte califal de al-Andalus creaba sus propias fórmulas utilizando, evidentemente, elementos orientales (árabes y bizantinos) y el viejo sustrato romano-visigodo hispánico cada vez más diluido.

A la derecha, interior del santuario de Santa María de Quareza de las Vilas, en Berpugo (Asturias), uno de los mejores ejemplos del arte visigótico del siglo VI, que debe su fama a la decoración esculpida. Del edificio original, estructurado en planta de cruz latina, quedan únicamente el abside rectangular y parte de su nave transversal. Entre los elementos más interesantes cabe mencionar los relieves utilizados como capitel imposta en arcos bífidos del arco, como puede observarse en la fotografía. La iglesia, que se construyó con grandes bloques de piedra, se basaba en molduras verticales muy estrechas y alargadas.





ARTE GRIEGO

«La belleza reside, no en la proporción de los elementos constituyentes, sino en la proporcionalidad de las partes, como entre un dedo y otro dedo, y entre todos los dedos y el metacarpo, entre el carpo y el antebrazo y entre el antebrazo y el brazo, en realidad entre todas las partes entre sí, como está escrito en el *Canon* de Policleto. Para enseñarnos en un tratado toda la proporción del cuerpo, Policleto apoyó su teoría en una obra, haciendo la estatua de un hombre de acuerdo con los principios de su tratado y llamó a la estatua, como al tratado, *Canon*.»

Caleno, *De temperamentis* (siglo II d.C.)



En la cadera y las tibias del mar Egeo se asientan, a partir del IV milenio a.C., las bases del nacimiento arte griego, cuyas manifestaciones artísticas alcanzaron un gran desarrollo. La proporción, el equilibrio y el ideal de belleza se insistieron en cada una de las obras que se produjeron durante este largo período. A la izquierda, el templo de Apolo (siglo IV a.C.) durante este largo período. del que en la actualidad solo se conservan siete en Corinto (Grecia), del que en la actualidad solo se conservan siete en Corinto. De orden dórico, fue erigido en piedra caliza y recubierta de mármol. Sobre estas líneas, cisterna *Miner del Louvre*, París, representativa de la cerámica ática de figuras rojas sobre fondo negro (siglos VI a C.).

EL CRISOL DEL MUNDO EGEO

Justo a estas líneas, la conocida estela de Atenas Parthenon B, 470-450 a.C., muestra en relieve sobre una placa de mármol. Esta obra fue hallada en 1848, cerca del Partenón, y en la actualidad se conserva en el Museo de la Acrópolis de Atenas. La delicada factura de este pequeño relieve, que representa una escena corenta de total monumentalidad y formalismo, se pone de manifiesto en la perfecta disposición de las pliegues del peplo, que caen ajustándose al cuerpo de la diosa. En conjunto, la composición muestra una gran armonía. Ello se concreta en uno de los rasgos esenciales y más característicos tanto del arte griego como del arte clásico en general.



En la pintura sirriota, El pescador (1500 a.C.), fresco hallado en una casa de Tera (Isla de Santorini, Grecia), que en la actualidad se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Esta obra, todavía primitiva, muestra a un personaje con las piernas y cabeza de perfil y el torso de frente, una disposición que recuerda las pinturas egipcias, dominadas por la ley de la frontalidad. En el fresco se pone también de manifiesto las técnicas de la representación en perspectiva. La composición, sin embargo, está dotada de una gran belleza y simplicidad, gracias a la perfecta combinación de su delicada policromía a base de azules, azules y amarillos.

El mar Egeo está constituido por un conjunto de pequeñas islas dispersas entre las costas de Asia Menor y Grecia. A partir del IV milenio a. C. se desarrolla en toda la zona una cultura análoga que se transmite de costa a costa.

El mar Egeo actúa, sin duda, como vínculo y transmisor de importantes innovaciones técnicas, es el crisol de un rito human creado con la aportación cultural de diferentes pueblos.

Cabe mencionar, por ejemplo, el inicio de la metalurgia del bronce en la península de Anatolia, que se difundirá hacia el área Mediterránea durante el II milenio a. C. Esta cultura de rasgos comunes se inicia en las Cícladas, islas situadas al sudeste de Grecia.

Posteriormente, hubo dos focos cul-

Las islas Cícladas

El archipiélago de las islas Cícladas presenta una situación estratégica que sirve de puente entre Asia Menor, las costas griegas y la isla de Creta. En las islas centrales (Siros, Naxos, Paros y Mésos) se desarrolló desde el IV milenio a. C. una cultura insular, vinculada al tráfico comercial intercontinental. Se comerciaba con materias abundantes en las islas como el cobre, el hierro, la obsidiana, la plata, el oro y, sobre todo, el mármol. Por otra parte, la práctica de la agricultura se vinculaba además con creencias relacionadas con el culto de la Tierra Madre y la fertilidad. Deben relacionarse con estos ritos unas figuras de bulto redondo y tamaño reducido, que no alcanzan más de 30 centímetros. Estas figurillas estaban talladas en mármol y

eran representaciones de cuerpos femeninos desdoblados. Las figuras-skólos proliferaron a lo largo del II milenio a. C. en todo el Egeo. Se han hallado numerosos ejemplares en cistas funerarias. Sus formas se han simplificado en volúmenes abstractos, sin plasmar en ellos rasgos individuales. Las figuras parecen, por tanto, inscritas en esquemas geométricos triangulares, ovales y cónicos. La cabeza ovalada descansa sobre un cuello cilíndrico largo. La boca y los ojos se eliminan o se marcan solamente con incisiones o en bajorrelieve y el único volumen que se inserta en el rostro es la nariz, que tiene una forma troncoconoidal. Las superficies están cuidadosamente pulimentadas, hecho que propicia el que estas figuras presenten una marcada redondez. Los modelos no son variados y se pueden distinguir varios tipos en función de su posición, que pue-





de ser de pie o sedente. En las figuras de pie, el tronco tiene forma trapezoidal, con la cadera ancha y los pechos marcados. Sobre el tronco se cruzan unos brazos delgados, pegados al cuerpo. Manos y pies se eliminan o se reducen a meros apéndices. Entre las figurillas sedentes destaca la de un artista. En esta figura las extremidades están despegadas del tronco, creando espacios vacíos sin masa pétrica que los una. En otras ocasiones las figuras llevan un niño en brazos. Hay, además, otro tipo de figurillas en las que la reducción de formas se ha extremado hasta tal punto que se ha eliminado la cabeza y las extremidades inferiores, dejando la figura reducida al tronco y al cuello.

LA CULTURA MINOICA

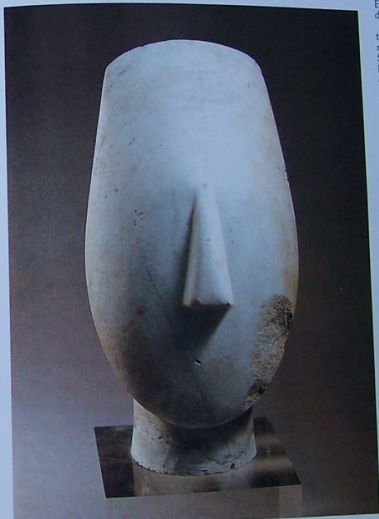
Hacia el II milenio a. C., durante los inicios del Bronce medio y coincidiendo con las primeras migraciones indoeuropeas, se desarrollaron en el extremo oriental del Mediterráneo, en la isla de Creta, una cultura y un arte extraordinariamente originales.

Desde fines del III milenio a. C. el deterioro insular de Creta favoreció e impulsó un contacto permanente con las restantes culturas del mar Egeo, del Adriático y, en general, del Mediterráneo. Por tratarse de una encrucijada de caminos, Creta se convirtió en una escala

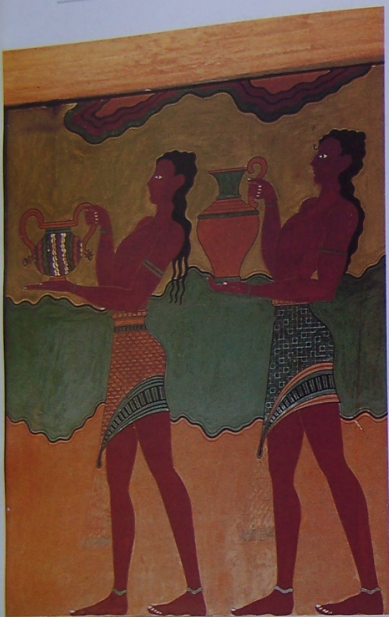
obligatoria para los navegantes y los comerciantes que viajaban desde el Próximo Oriente en dirección a Occidente para conseguir metales. Creta es también el último eslabón del corredor meso-egeo que une Puertos y puertos marcos hacia las costas de Palestina, las islas del mar Egeo. De sus Puertos parten marcos hacia las costas de Palestina, las islas Jónicas y sur de Italia. También mantenía, permanentemente, intercambios comerciales con Egipto y Mesopotamia. Por su situación geográfica Creta fue el punto de contacto de las culturas de Asia, Europa y África. Ello le permitió convertirse en el centro de la cultura mediterránea.

Desde el V milenio a. C. hubo en esta isla una civilización agrícola de tipo rústico, cuya sociedad era matrilineal. Su religión estaba vinculada al culto de la Tierra Madre. En el desarrollo de la cultura cretense confluieron dos elementos innovadores: el metal y la navegación, que configuraron una mentalidad original y una nueva actitud respecto al arte. La metalurgia llegó a la isla con la introducción del bronce, a mediados del III milenio a. C. En esta isla la metalurgia se aplicó a un trabajo más propio de orfebres que del dominio del metal, pues se utilizó la técnica del damasquinado y la filigrana.

No hay duda de que los pueblos marítimos vivían en contacto permanente con otros centros culturales. A diferencia de las civilizaciones agrícolas, aleja-



A fines del III milenio, la sociedad de las Cidades vivió un nivel de desarrollo superior al de las poblaciones de la Grecia continental. Durante este período la metalurgia del cobre facilitó la extracción de minerales, obsidiana y otros materiales, con los que los artesanos de las islas fabricaron pequeñas estatuillas. Se trata de piezas más elaboradas, que se difundieron por toda el Egeo (Grecia, Macedonia, Creta). En la página anterior, el *Taladro de Iro* (Museo Arqueológico Nacional, Atenas; que data del Calcolítico antiguo B, 2700-2300 a. C.). Esta pieza fue esculpida en mármol (22,5 cm. de altura) y muestra una perfecta factura. De ahí que su exportación requiera más o menos de simplificación que al empleo de una técnica primitiva. Junto a una de las tallas de mármol más tempranas de esta cultura (Museo del Louvre, París).



das de la costa, que mantienen debido a ello un mayor apego a las tradiciones, las poblaciones litorales llevan a cabo constantes contactos con los pueblos vecinos, por lo que su propia cultura se enriquece con permanentes aportaciones foráneas. Esto es, precisamente, lo que ocurrió en Creta. En efecto, los habitantes de esta isla mantuvieron un con-

tinuo contacto cultural y comercial con Egipto durante la XVIII dinastía (siglos XVIII-XIV a.C.), por lo que artísticamente Creta debe vincularse a la llamada civilización del Nilo.

El arte desarrollado en Creta supo captar la esencia de las imágenes egipcias y utilizó códigos idénticos, pero les añadió el movimiento. Egipto, por su parte, se

mantuvo siempre más apegado a su propia tradición, mientras que Creta evolucionó, desvinculándose de los arcaísmos ancestrales. El arte cretense es un arte vital, que descarta el simbolismo y que introduce un concepto nuevo: la búsqueda del placer a través de la contemplación de las formas.

En los palacios cretenses, en contraste con el exterior sobrio y desprovisto de cualquier elemento de fastuosidad, los interiores se decoraron con frescos de una gran riqueza cromática y un acendrado naturalismo. Las paredes de muchas estancias se cubrieron con todo tipo de representaciones (retratos, procesiones, motivos marinos) dotadas de una gran calidad artística. A la izquierda, detalle del famoso fresco de los Coperos del palacio de Cnosos (Creta, Grecia), hallado en el corredor del ala sur de dicho conjunto palaciego.

Los palacios cretenses, convertidos en verdaderos centros administrativos, contaban con grandes almacenes donde se guardaban, en cientos de grandes tinajas o pithoi, grano y aceite. Una gran parte de estos productos se destinaba al comercio con Grecia, Fenicia, Chipre y Siria. A la derecha, una vista parcial de la zona de almacenes del palacio de Malia, situado en la costa norte de la isla de Creta (Grecia). En primer término puede observarse una gran tinaja de cerámica que presenta su superficie decorada con cenefas serpentiformes.

Los repertorios temáticos que utiliza el arte cretense son recurrentes, debido, sobre todo, a un continuo de formas onduladas, como la espiral, motivo formal que, procedente del centro de Europa, de la región del Danubio, llegó a Creta a través de las islas Cícladas. Otros temas proceden de la estilización de formas naturales, marinas y también vegetales.

Arquitectura palaciega

De la primera etapa de la cultura cretense, durante el III milenio a.C. (Mínico antiguo), apenas se han hallado restos arquitectónicos. Al iniciarse el II milenio a.C., comenzó una nueva etapa, el Mi-



noico medio, con construcciones de grandes palacios que ponen de manifiesto la existencia de verdaderos centros de poder económico y social, así como el inicio de una organización estatal. Fue la etapa de máximo esplendor cultural de la isla, momento en que ésta adquiere un papel protagonista en el mar Egeo a lo largo de medio milenio, debido al de-

sarrollo de la talasocracia. Los primeros palacios fueron destruidos, posiblemente como consecuencia de movimientos sísmicos. Alrededor del año 1700 a.C. bre las ruinas de los palacios anteriores, reconstruyéndose las estructuras y ampliándose con nuevos edificios.

plazo red urbana. Algunos de los palacios más importantes se concentran en la zona centro-oriental: Cnosos y Malia, en el norte; Hagia Triada y Phastos, en el sur, y Zakros, en el este.

Las tipologías palaciegas no siguen un modelo único. Se construyeron sobre pequeñas elevaciones de tierra, sin mura-

llas de protección. Se integran pues en el paisaje en módulos dispersos y escalonados, que se adaptan a las irregularidades del terreno. Las dimensiones de los palacios se ajustan a las necesidades de la vida cotidiana. No se trata, por lo tanto, de construcciones diseñadas y pensadas para impresionar al visitante.

Los edificios se agrupan alrededor de un

Al mismo tiempo eran los centros de culto religioso y de celebración de rituales. Las ciudades se construían a su alrededor, formando una amplia y com-

gran patio y se alzan en varios pisos, sobre gruesos muros de mampostería o sillera. Entre los pisos se intercalan columnas troncocónicas de madera laminada. En la planta baja y en los sótanos hay salas para el almacenamiento de las bayas saladas y los productos agrícolas. El grano y los productos agrícolas se depositaban en vasijas de cerámica, que reciben el nombre de *pirhoi*, mica, que reciben el nombre de gran importancia, ya que el palacio era el centro de control y redistribución del excedente agrícola.

La planta del edificio responde a la constante incorporación de espacios nuevos, según las necesidades del momento. Como consecuencia de ello, la estructura resultante no es racional, de modo que se produce un espacio laberíntico y que se trata de un espacio estrecho y enrevesado en el que se suceden estancias con escalinatas, corredores interiores y habitaciones. Los pasadizos no tienen continuidad y, en ocasiones, están recorridos en rameros tramos de su recorrido, por lo que resulta difícil orientarse por ellos.

El palacio de Cnosos

Situado en una colina en el norte de la isla, el palacio de Cnosos es el que presenta mayores dimensiones. Su construcción se atribuyó al rey Minos. La denominación «Minos» fue además el título del dios de los griegos de Creta y su emblema era la cornamenta de toro, cuya simbología es múltiple e incierta. La forma de los cuernos se interpreta como la divinidad solar, masculina, o la media luna creciente, diosa femenina.

El palacio es un complejo organizado alrededor de un patio central que divide la planta en dos zonas bien diferenciadas. En el ala oeste se sitúa la zona pública, con salas de recepción, audiencias y habitaciones para el culto. En el ala este se localiza la zona privada, donde residían el rey y los dignatarios. Las estancias se distribuyen en varios pisos comunicados por escaleras. Los pisos superiores se sostienen mediante columnas troncocónicas de madera estuzada, que se estrechan en la base. Los fustes son lisos, pintados en rojo, y el capitel es cilíndrico y de color negro. Algunas estancias principales están precedidas por propileos (vestíbulos columnados) y escalinatas. El aspecto exterior del conjunto es sobrio, en contraste con el interior, donde a la policromía de las columnas hay que añadir los frescos murales, de vivas tonalidades.

A la derecha, vista del acanto norte de Cnosos. El conjunto de habitaciones que lo rodeaban no estaba rodeado por muros de fortificación y los diversos niveles se situaban en plataformas de diferentes niveles. Sus fachadas formaban una malla porosa, que estaba decorada con frescos decorados con frescos interiores y soportados por columnas de fuste troncocónico.

Abajo, la sala del trono del palacio de Cnosos. Puede apreciarse un mosaico animal de mariposas azuladas y en las paredes, bellos frescos formando un fide con plantas de tallos erguidos y semillas grises. El empleo de la línea curva y los brillantes colores utilizados otorgan al conjunto una gran fantasía.

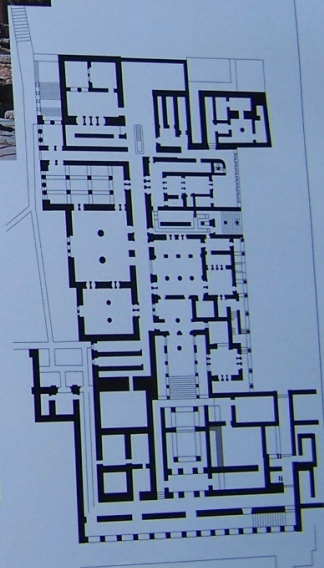


La cultura desarrollada en Creta (creta) en torno al III o II milenio a.C. fue denominada minoica por su descubridor, el arqueólogo británico de Creta sobre todo el ámbito del Egeo, en el siglo como Cnosos, Thira y Mito, dos lugares de la civilización de la época. La existencia de varios centros de poder en la isla generó palacios. Sin embargo, estos primeros edificios fueron arrasados hacia 1700 a.C. y posteriormente reconstruidos. Fuente de información de la arquitectura minoica. A partir de un gran patio central se disponían numerosas salas y estancias, en el príncipe y los funcionarios que desempeñaban el poder político de Cnosos. Formaba también palacio de Minos, ocupando un área en las colinas que rodean el mar. Comprende varias estancias que se ven en los dibujos que se ven en la decoración del interior del palacio.

A la derecha, planta reconstruida de la entrada y primer piso del sector occidental del palacio de Cnosos. A través de una escalera angular se accede a las principales habitaciones del primer piso. Destaca un largo corredor y la sala del trono.



El mar tuvo mucha importancia para la vida cretense, de ahí que en los palacios se utilizaran motivos marinos como elementos decorativos. Destaca el fresco que decoraba el muro de la reina del palacio de Cnosos (arriba), ya que en él se representaron peces y delfines.





lor, sin fidelidad al modelo real, proporciona figuras que parecen transportadas desde un mundo de fábula, como los monjes azules. Otros animales fantásticos como los grifos se someten a una estilización que elimina cualquier connotación agresiva y los convierte en figuras decorativas, como las que rodean las paredes del Salón del Trono en Cnosos.

Figuras humanas

Para la representación de la figura humana se utilizan las mismas convenciones que en Egipto. Se alterna, pues, el perfil y la frontalidad y se diferencia el color de la piel por géneros. Así, se utiliza el blanco o amarillo pálido para las mujeres y el rojo oscuro para los hombres. La figura cretense adquiere corporeidad y viveza plasmando rostros de perfil, enormes ojos de frente y largos cabellos con tirabuzones en ambos sexos. No hay diferencia de tamaño que

Arriba, un fragmento del famoso fresco de las Damas de azul (h. 1500 a.C.), procedentes del palacio de Cnosos y conservado en el Museo de Heraklón (Creta, Grecia). En el aparecen tres mujeres, representadas de perfil, que convierten en sí mismas asistida a la representación de un espectáculo. Visten el típico corpiño abietro, que permitía mostrar y resaltar los pechos desnudos. Se trata de una composición única en la que las figuras femeninas, perfectamente perfiladas, destacan sobre el fondo, de color azul intenso, de la pared. La minuciosidad y precisión en la representación de los detalles, como asistido en las curvas que adornan el pelo, ponen de manifiesto el alto nivel artístico de sus autores.

indique jerarquía social y todas las figuras tienen dimensiones similares. El cuerpo humano se estiliza y se adapta para que represente gestos y movimientos inverosímiles. Se dota, por lo tanto, a la figura de gran dinamismo. En la escena

de taumomachia del palacio de Cnosos, se reproducen cuerpos jóvenes y atléticos, acróbatas que se contorsionan hasta lograr posiciones de una plasticidad asombrosa.

Como consecuencia de la estilización decorativa, la ausencia de degradación tonal se presta al reflejo del detalle minucioso en los estampados de la indumentaria, que se reproducen fielmente. Ello se aprecia en las Damas de azul (h. 1500 a.C., Museo de Candia, Creta), en el que tres figuras femeninas, ricamente vestidas, contemplan un espectáculo

Figuras votivas de sacerdotisas

A lo largo del Minoico medio se producen las mejores piezas escultóricas, entre ellas las características figuras votivas de sacerdotisas en bronce, marfil o arcilla, que miden unos 25 centímetros.

A pesar de que la documentación sobre la vida religiosa y espiritual de la cultura minoica es abundante, resulta difícil interpretar su significado. Así ocurre con las estatuillas figuradas que se conocen como diosas de serpientes, por portar representaciones de animales enrolladas en torno a los brazos o sujetas con las manos. Junto a estas bases se puede apreciar una de estas figuras, labrada en terracota (29,5 cm de altura) y realizada en el Minoico reciente (h. 1600 a.C.), datada en la que se han reproducido todos los detalles de su rica indumentaria. Procedente de su Museo de Heraklón (Creta, Grecia).

Representan a las sacerdotisas como portadoras de serpientes (animal relacionado con el culto de la diosa madre) enrolladas en los brazos o en las manos. Las figuras se presentan ataviadas que dejan los pechos descubiertos, un fajín de varias vueltas alrededor del tallo y un birrete en la cabeza.

Destacan también los recipientes en forma de cabeza de toro. Hallados en el palacio de Cnosos, entre ellos, cabe mencionar un ejemplar en esboleta negra con incrustaciones de concha y cuernos cubiertos de chapa de oro. Esta escultura ofrece un delicado contraste entre el fino pulido de la piedra y las incisiones que reproducen el pelaje. Los ojos de vidrio acentúan aún más el realismo.

La cerámica cretense

La cerámica cretense es una manifestación artística habitual a partir del Minoico medio (siglos del II milenio a.C.), época en la que predomina la ornamentación abstracta.

La cerámica más característica es la de camarón con un amplio repertorio de formas y usajes de frías paredes con cuello estrecho y pico. La ornamentación es de tonos claros sobre un fondo oscuro y predominan los motivos lineales curvilíneos y las naturalezas estilizadas, ocupando toda la superficie.

Posteriormente, en el periodo de transición hacia el Minoico reciente (mediados del II milenio a.C.), la representación tiende hacia un naturalismo con motivos florales. También se reproducen animales marinos, sobre todo, pulpos, con largos y sinuosos tentáculos. Durante esta etapa se desarrolla también el denominado estilo de palacio, que muestra un fuerte contraste entre fondos claros y motivos en tonos oscuros.



LA CULTURA MICÉNICA

Al final del II milenio a.C., pueblos indoeuropeos, jonios y aqueos, se instalaron en la Grecia central y meridional, iniciando una etapa de sincretismo cultural que daría lugar a la civilización micénica. Hasta mediados del siglo XV a.C., Grecia y las islas estuvieron sujetas a los monarcas de Creta que les imponían el pago de tributos, pero, una vez estuvieron organizados los reinos aqueos, se produjo el dominio de Micenas sobre Creta. Finalizó así la talasoκρατία cretense. Sin rival en el Egeo, Micenas vivió su época de máximo esplendor, entre los siglos XV y XI a.C. y constituyó un verdadero imperio sobre Macedonia, Boccia, Tesalia, las islas Jónicas, la costa asiática del Egeo, las islas Cícladas y Chipre. Su impronta comercial llegó hasta las costas de Sicilia e Italia.

Ciudades fortificadas

La civilización micénica estaba formada por numerosos reinos independientes, organizados alrededor de un palacio o ciudadela fortificada.

Los reinos más poderosos se encontraban en el Peloponeso: Micenas, Tirinto, Argos. Otros núcleos eran Tebe, Orcómeno y Gla, situados más al norte, en Boccia, y Pilos, en el sur.

Las ciudades micénicas estaban localizadas estratégicamente en zonas elevadas para controlar posibles incursiones bélicas. Rodeadas de grandes murallas y construidas con bloques pétreos gigantes, fueron núcleos inexpugnables. En el interior de la muralla, en la zona más elevada, se emplazaban los edificios públicos y sagrados. En la parte baja se distribuían las viviendas.

La ciudad de Micenas se alza sobre una colina no muy lejos del mar, dominando la llanura de Argos. Está rodeada por una doble muralla monumental con un perímetro irregular de 350 metros. Los restos arqueológicos pertenecen, en su mayoría, al siglo XIII a.C., segunda etapa constructiva de la ciudad. Un bastión protege la puerta principal de acceso, que tiene una estructura adriática con enormes bloques de piedra. En el arquitecónico se encuentra un relieve de forma triangular en piedra gris, con la representación de dos leones rampantes, flanqueando una columna sagrada de fuste troncoconico, de tradición minoica. Las figuras sobresalen del fondo, ca-

si en bulto redondo. Faltan las cabezas de los leones que, con toda probabilidad, debían estar de frente para cumplir su misión de guardianes protectores del recinto. La ciudad se distribuye sobre plataformas de la muralla, donde estaban situados los almacenes y algunas casas. En una de las laderas se hallaban las tumbas de los reyes y algunos templos. En la zona más elevada de la colina se situaba el palacio, accesible desde amplias escalinatas. Tirinto fue una fortaleza con residencia real. Se construyó sobre una plataforma de roca natural y se erigieron murallas de grandes bloques pétreos sin labrar. El interior de la ciudadela es accesible a través de una rampa que conduce a un pasadizo cerrado por muros. Este recorrido finaliza en un patio abierto con pórticos a ambos lados.

Los palacios micénicos

La estructura de los palacios micénicos se organiza por lo general alrededor de patios abiertos, siguiendo el modelo minoico, aunque situados en el interior de ciudadelas fuertemente amuralladas y con una estructura que sigue un eje longitudinal a partir del cual se sitúan las diferentes estancias.

La sala principal es el megaron (edificio del que se deriva la planta del templo griego), que contaba con una sala rectangular con hogas de fuego central y salida de humo sostenida por columnas. A esta estructura se le incorporaron propileos y patios porticados de tradición minoica y oriental, dando así lugar al típico palacio micénico.

El palacio más completo es el de Nestor, en el Peloponeso, construido sobre la cima de una colina próxima al mar, en la bahía de Pilos. La entrada está presidida por un propileo de doble pórtico, que da paso a un patio abierto. Siguiendo el eje longitudinal del patio, en el otro extremo, un pórtico permite acceder a un vestibulo que precede al megaron, utilizado como salón del trono, con un sillal en uno de los laterales. En el piso inferior estaban los almacenes y las zonas de servicio.

En el piso superior se situaban las estancias reales. En el alcazaba del patio otro pórtico da acceso a un conjunto de estancias consideradas los aposentos de la reina. Entre ellas se incluía un tocador y un baño.



Arriba, la Puerta de los Leones (II, siglo XII a.C.) por la que se accedía a la ciudad de Micenas (Grecia) a través de sus ciclópeas murallas. Está coronada por una piedra triangular en la que se esculpieron en relieve dos leones afrontados (3,10 m de altura y 3 m de ancho), separados por una columna troncoconica, parecida a las halladas en Cnosos. Las cabezas se debieron realizar sobre bloques de piedra exentos, razón por la cual se han perdido. Es la obra escultórica más importante del arte micénico.

Arquitectura funeraria micénica

Las construcciones funerarias fueron muy importantes en la cultura micénica. Se conservan restos desde el período Micénico antiguo (1600-1350 a.C.), que permiten distinguir tres tipos diferentes, tumbas de fosa, tholos y larnax, que se

utilizaron simultáneamente. Las tumbas de fosa halladas en Micenas se situaban en un principio en las afueras de la ciudad. Sin embargo, más tarde, con la ampliación del recinto urbano quedaron inprofundamente excavados en el suelo, a gran profundidad, y recubiertos con muros de mampostería. En el exterior (por la

baja) se clavaban estelas pétreas en el suelo con un pequeño murete alrededor. Los fastuosos ajuares funerarios (armas, joyas, vasos), encontrados en el interior de estas estructuras funerarias, indican que las tumbas pertenecieron a príncipes micénicos. Los cuerpos estaban momificados y cubiertos de oro mediante máscaras y pectorales. Las sepulturas con cámara, llamadas tholoi, desplazaron a



las tumbas de fosa y su uso fue habitual en el siglo XIV a. C. Estas construcciones se encontraron en las afueras de Micenas. La más significativa es la cámara del Tesoro de Atreo (siglo XII a. C.).

El Tesoro de Atreo

Este tipo de enterramiento con cámara comprendía una sola cámara (subterránea de una fosa bóveda), precedida de un pasadizo de acceso de unos 36 metros de

longitud, llamado *dromos*. Los muros de esta cámara se alzan con sillares cuidadosamente trabajados, superpuestos en avance, lo que permite abovedar el espacio sin apoyo interno.

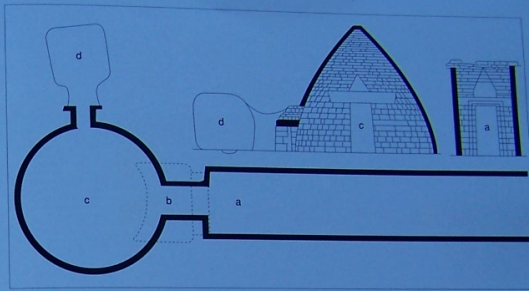
La planta tiene 14,60 metros de diámetro con una cúpula que presenta similares dimensiones. Desde la sala una puerta da paso a una pequeña cámara sepulcral. El interior de la cúpula estaba decorado con rosas realizadas en bronce. En el exterior, el acceso tenía

A la izquierda de estas líneas, detalle del interior de la gran cámara de planta circular o tumba del Tesoro o tumba de Atreo (13,40 m de altura y 14,60 m de diámetro) en Micenas, Grecia (siglo XII a. C.). Desde esta perspectiva es fácil hacerse una idea de cómo los constructores de este período exigieron lo que se ha dado en llamar fajas cónicas o cúpulas por aproximación de hiladas. Así pues, sobre una primera hilada de bloques de piedra, regularmente tallados, se asentaban los tramos de hiladas siguientes, siempre algo más avanzadas hacia el interior. Este desplazamiento progresivo permitía crear la forma de faja cónica.

En la página siguiente, planta (arriba) y sección (abajo) de la tumba conocida tradicionalmente como el Tesoro de Atreo (siglo XII a. C.), en Micenas, Grecia. Precedida por un pórtico adelantado con frontón, del que se ha perdido el relieve triangular que lo debía decorar, consta de un largo corredor o *dromos* (d), seguido de un pequeño pasadizo o acorron (b), que se abre a una gran cámara circular, el *tholos* (c), dedicada al culto y cubierta por una faja cónica. La cámara funeraria (a), donde se depositaba el cadáver, es más pequeña. Estas construcciones se erigían a cielo abierto y una vez finalizadas se cubrían con tierra para dejar sólo visible la puerta de acceso.

una fachada arquitrabada, decorada por semicolumnas de piedra roja y verde con relieves cubriendo los fustes.

Otro tipo de enterramiento, encontrado habitualmente en las afueras de la ciudad griega de Micenas, era el *foron*, sarcófagos de cerámica de gran tamaño, decorados en la superficie externa con escenas referentes a los distintos rituales funerarios. Este tipo de tumbas fueron muy utilizadas en la última etapa de la llamada civilización micénica.



La pintura mural en Micenas

En los palacios de Micenas, Tirinto y Pilos, el pavimento y las paredes estaban decorados con frescos de colores muy llamativos, aplicados en tiras planas blancas, amarillas, rojas y azules. Los temas reproducen las conocidas escenas micénicas: procesiones de dioses, cenas de tauromaquia, motivos vegetales y animales, ampliando el repertorio con escenas de acción y de lucha. Ello se aprecia en una escena del palacio de Néstor que reproduce a guerreros micénicos enfrentándose a bárbaros vestidos con pieles. Las figuras se distribuyen libremente por el espacio, sobre un fondo azul intenso. Los métodos de repre-

sentación son los mismos que en Creta, aunque las figuras se tratan de un modo mucho más simplificado. Estas son bastante inexpresivas, por el contrario se tiende a describir detalladamente los objetos (armas, carros, vestidos).

La cerámica micénica

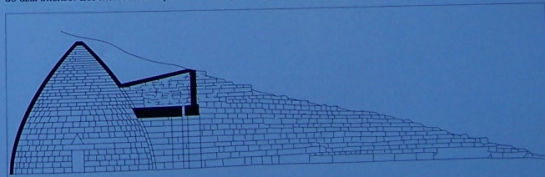
La decoración cerámica también se basa en el anterior arte cretense. Se representan los mismos motivos marinos y abstractos, formando frisos de animales, flores y plantas.

Se introducen, así mismo, temas de tradición continental, tales como motivos geométricos y animales heráldicos. Se tiende a expresar el movimiento, pero las figuras representadas no gozan de

la libertad que caracterizaba a la pintura cretense. Las figuras animales y vegetales se plasman siguiendo un orden concreto, repartiéndose equitativamente. Esta organización se aprecia en numerosos vasos de terracota en los que se representan palcos.

Los frisos de estos animales se distribuyen en la cerámica micénica de forma ordenada, sin la libertad y naturalidad que mostraban los vasos cretenses con iguales motivos decorativos.

Las figuras humanas también se someten a una regularidad estricta, dándose lugar enmarcados en frisos horizontales, como se aprecia en numerosas vasijas, entre ellas, la que es conocida como el Vaso de los Guerreros (siglo XI a. C.), que se conserva en el Museo Nacional de Atenas.

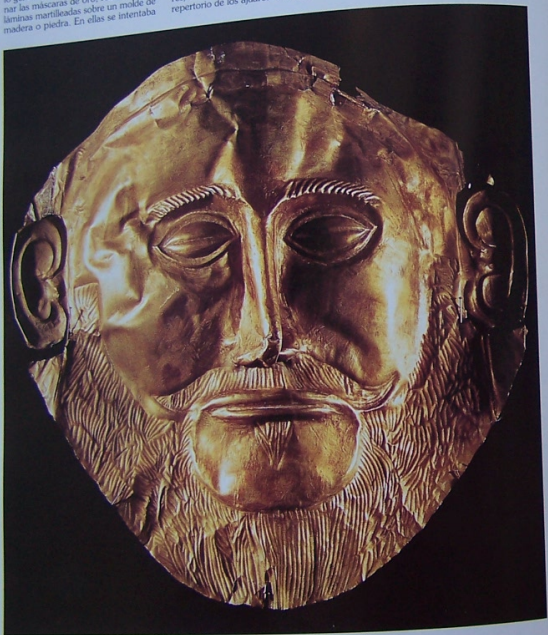


La orfebrería

Las piezas de orfebrería micénica muestran una gran riqueza. Habitadas por lo general, en las tumbas, cabe mencionar las máscaras de oro, realizadas con laminas martilladas sobre un molde de madera o piedra. En ellas se intentaba

plasmar los rasgos del difunto, por lo que aparecen ser piezas únicas. Uno de los ejemplos más conocidos es la Máscara de Agamenón (siglo XVI a.C., Museo Nacional de Atenas). Otros objetos como recipientes, armas y objetos de ornamentación (collares, anillos o alfileres) completan el abundante y variado repertorio de los ajuares funerarios.

Abajo, máscara funeraria de Agamenón (26 cm de altura), que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Se descubrió en 1876, cuando se excavaba las tumbas situadas en el recinto interior de Micenas (Grecia), y está considerada una de las piezas más relevantes de la orfebrería micénica. Resulta en el siglo XVI a.C. en oro repujado, en ella se achieve la impersonalidad del artista, y su interés por captar los rasgos esenciales del personaje.



GRECIA: LA PLENITUD DEL ARTE

La producción artística de la Grecia antigua tiene una importancia capital en la evolución de las artes plásticas. En efecto, la escultura griega fue capaz de crear réplicas exactas de la realidad, hasta alcanzar incluso la expresión del sentimiento, mientras que en el campo de la pintura se logró la representación del volumen y de la profundidad sobre superficies planas. En uno y otro caso se trata de innovaciones radicales, sin precedentes.

En el campo de la arquitectura, por el contrario, el cambio fue menos revolucionario, por lo menos en lo que se refiere a las técnicas constructivas y a los materiales, que son similares a los empleados en la arquitectura egipcia y en la del Próximo Oriente. Con todo, los constructores griegos supieron crear una tipología arquitectónica y unos sistemas

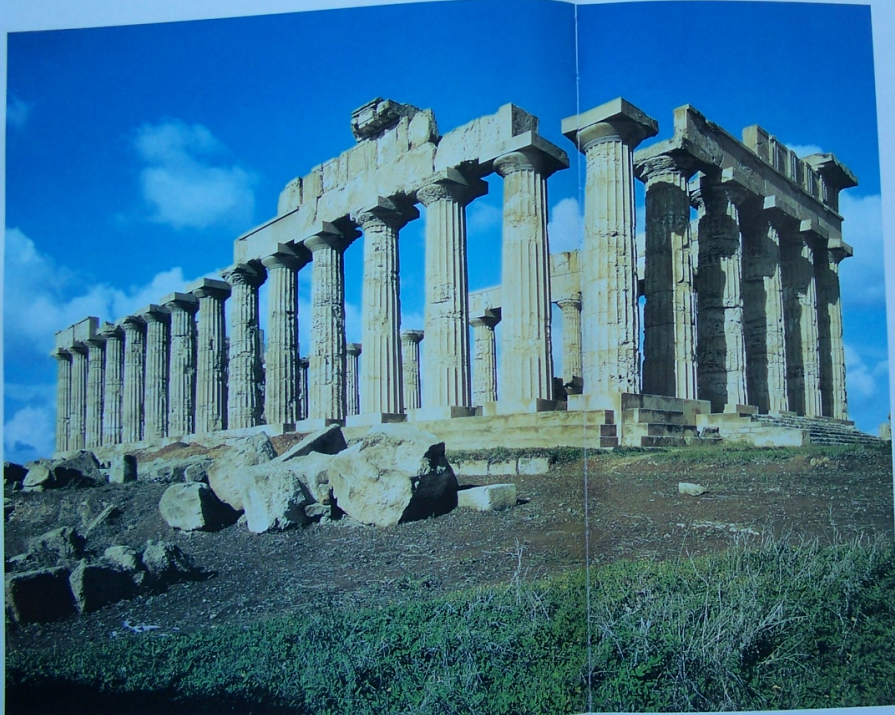
ornamentales originales, que reabordados y transmitidos por el arte romano, han tenido una impronta decisiva en muchas de las creaciones de la arquitectura occidental posterior.

Este arte griego apenas tiene relación con las producciones materiales creadas en el mismo territorio durante la Edad del Bronce. En realidad, sus raíces se encuentran en la sociedad desarrollada en Grecia tras la caída de los estados micénicos, hacia 1200 a.C., que evoluciona lentamente hasta el siglo VII a.C. La ausencia de fuentes escritas de este período ha dado pie a la denominación de «Edad Oscura», pero también es habitual referirse a sus distintas etapas por los nombres de las decoraciones más características de sus cerámicas protogeométrico (1050-900 a.C.) y geométrico (siglos VIII-VI a.C.).

Durante el tercer cuarto del siglo V a.C. surgió en Grecia el clasicismo propiamente dicho, cristianismo un clima favorable para el desarrollo del arte y la cultura. En esta época Pericles dio a la ciudad de Atenas su aspecto monumental obrando más representativas de este período son los famosos Propileos o entrada monumental a la colina rocosa de la Acrópolis (Parthenon). Menéndez fue el arquitecto encargado de construir este colosal acceso, que quedó terminado en el año 425 a.C. y en el que se conjugaron elementos dóricos y jónicos.

Las etapas del arte griego

Desde fines del siglo VII a.C., el intenso contacto con el Próximo Oriente y Egipto originó una rápida evolución en el arte griego, que comenzó a adquirir unos caracteres propios e inconfundibles. Este



El edificio más emblemático del arte griego fue, sin duda, el templo. Entre los siglos VI y V a. C., se emplearon para su construcción el adobe y la madera, materiales que serían paulatinamente sustituidos por la piedra. En realidad, las nuevas técnicas arquitectónicas trasladaban a la piedra las formas características de los antiguos materiales constructivos. Ello se pone claramente de manifiesto en los triglifos y las metopas que conformaban el friso de los templos. Así los triglifos equivalían a los extremos de las vigas de madera; las metopas, en cambio, debían interpretarse como los espacios que quedaban abiertos entre las vigas.

A partir del siglo IV a. C. se empleó también el mármol en aquellas zonas donde era fácil conseguirlo. Junto a estas líneas puede observarse el denominado templo E (siglo IV a. C.) en Selinunte (Sicilia, Italia), que, junto con los restantes edificios religiosos griegos en este mismo lugar, permite estudiar la evolución constructiva del templo dórico.

hizo un uso muy limitado de otros sistemas, como la armadura, la falsa bóveda o la auténtica bóveda de cañón. En efecto, en la mayor parte de los edificios griegos la cubierta se apoya sobre un sistema de vigas inclinadas, cuya longitud habitualmente supera los 7 metros. Ciertamente, en algunos grandes templos, como el Partenón (Atenas), el de Hera en Selinunte (Sicilia) o el de Heracles en Agrigento (Sicilia), se llegó a cubrir con este sistema una luz de casi 12 metros, pero lo más frecuente es que la longitud de las vigas se sitúe entre 4 y 7 metros.

Sin duda cabe atribuir a este hecho la gran popularidad en el mundo griego de las construcciones de planta rectangular estrecha y alargada, especialmente los pórticos, mientras que son muy raras los edificios cubiertos con grandes salas no compartimentadas. Cuando estos existen, la cubierta se apoya, necesariamente, en un bosque de columnas. Se comprende, pues, que en general el énfasis de la decoración recaiga en las fachadas.

En un sistema como el descrito, la dificultad constructiva esencial se plantea, como es lógico, en edificio de anchura superior a 7 metros (principalmente templos), en los que resulta imprescindible la existencia de soportes intermedios para sostener los tirantes.

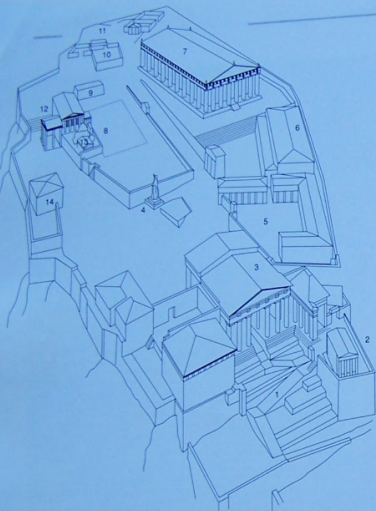
Las cubiertas en falsa bóveda

Las cubiertas en falsa bóveda (obtenida por aproximación progresiva de haldas a medida que se levanta el edificio) eran conocidas en Grecia desde el II milenio a. C.

En el mundo griego histórico este sistema se empleó, sobre todo, en las puertas de recintos amurallados y en construcciones subterráneas (especialmente tumbas y cisternas, en las que la humedad desconocida el uso de cubiertas de madera), pero también se documenta en algunos edificios exentos, como la Tumba del León de Cnidos.

La sección interna de estas falsas bóvedas es variable y depende, en buena parte, de la luz a cubrir y la forma general del edificio. Cuando la primera es considerable, como en el edificio funerario antes mencionado, la altura debe incrementarse y la sección es casi parabólica o triangular.

El arco de dovelas y la auténtica bóveda aparecen en la arquitectura griega en un momento relativamente tardío, hacia el final del siglo IV a. C., muy posiblemente como consecuencia del contacto directo (propiciado por la conquista



Vista general (abajo) y perspectiva aérea (arriba) de la Acrópolis ateniense (a la izquierda) de la ciudad de Atenas. A este grandioso conjunto se accedía por la vía procesional (1), que conducía al templo de Atenea Nike (2) y a los Propileos (3) o pórticos de entrada. En la explanada superior se levantaba un gran número de edificaciones, precedidas por la estancia de Atenea (4), entre las que cabe destacar el recinto de Artemisa (5), la Calostoclea (6), de brezo, el Partenón (7), el altar de Atenea de brezo, el Proneón (8), y, por último, el Erecteón (12), Poliea (13), y, por último, el Erecteón (12), Poliea (13), y el Parthenon (13), donde estaban los olivos sagrados.

de Alejandro Magno con Mesopotamia, donde el conocimiento del arco y la bóveda remonta al IV milenio y a.C. El mundo helénico hizo un uso muy limitado de este sistema de cubierta, reducido sobre todo a las puertas de murallas y a edificios subterráneos, especialmente de carácter funerario.

El urbanismo griego

Ciertamente, muchas de las ciudades griegas son el resultado de un crecimiento secular paleolítico, orgánico y desordenado, pero la creación de nuevos núcleos urbanos en el Mediterráneo central y, después, en el mar Negro (como consecuencia de un amplio movimiento de colonización), propició el desarrollo de un sistema de trazado urbano coherente, de base geométrica, destinado a

facilitar la repartición del suelo urbano. Este tipo de trazado está documentado ya desde la segunda mitad del siglo VII a.C., en Megara Hiblea (Sicilia). Este urbanismo ortogonal se caracteriza, sobre todo, por la existencia de un número reducido de vías principales, orientadas generalmente en dirección este-oeste, y de un número mucho mayor de calles secundarias de trazado perpendicular a las primeras. Ello daba lugar a la existencia de bloques de habitación de forma rectangular muy alargada. En Megara Hiblea, el espacio para la gran plaza pública, el ágora, parece haber estado previsto desde el primer momento, lo que supone un cierto grado de planificación funcional. Sin embargo, no es hasta el siglo V a.C. cuando los arquitectos y urbanistas jónicos, principalmente Hipodamo de Mileto, desarrollan un urbanismo funcional en el que, junto con el

trazado ortogonal, tiene un papel de primer orden la planificación de zonas. El mejor ejemplo es la propia ciudad de Mileto (Asia Menor), reconstruida después de su destrucción por los persas (490 a.C.). En esta ciudad se aprecia la existencia de tres zonas residenciales, separadas por dos sectores de construcciones públicas de carácter religioso, administrativo, civil y comercial, que, a su vez, se relacionan funcionalmente con los dos puertos de la urbe y con las vías que conducen al hinterland de la ciudad. Después del siglo V a.C., este ur-

banismo, plenamente maduro, se aplicará en las distintas nuevas fundaciones. El mejor ejemplo es la propia ciudad de Alejandro Magno, se extenderá a los territorios orientales.

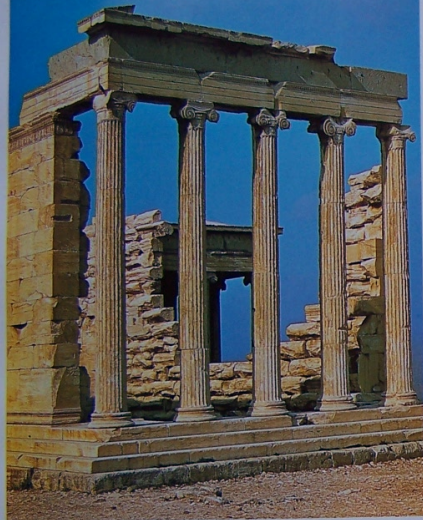
El núcleo de la ciudad: el ágora

Independientemente del tipo de trazado de la ciudad (ortogonal o irregular), el centro monumental de la urbe y con la que se concentra la mayor parte de edificios públicos religiosos y civiles, es la

plaza pública, el ágora, corazón de la vida comunitaria. Sin embargo, cuando existe una acrópolis, es decir, una ciudad alta (fortísimamente lugar de refugio y sede del poder político), ésta suele acoger también importantes santuarios vinculados a las divinidades locales.

El caso más evidente y conocido en este sentido es el de la ciudad de Atenas, pero podrían añadirse otros muchos, sobre todo en urbes antiguas como Argos o Corinto, en Grecia, e incluso en nuevas fundaciones, como Selinunte, en la isla de Sicilia.





Junto a estas líneas, una parte de una de las fachadas del Erecteón, templo dedicado al culto de Pallas Atenea y Poseidón. Erigido en la Acrópolis de Atenas entre los años 421 y 406 a. C., este edificio religioso resplandeció al que fue destruido durante la guerra contra los persas. En este pórtico de acceso a la capilla de Atenea se empleó el orden jónico, que presenta proporciones más volutas y estilizadas que el dórico.

Las columnas tienen un fuste alargado y están coronadas por un elegante capitel, compuesto por dos volutas.

En la página siguiente se puede observar varias columnas de un templo de Corinto (Grecia) con capiteles del orden corintio. Estos se componen de un fuste central a modo de campana invertida y su parte inferior está decorada con dos filas de hojas de acanto superpuestas. En los ángulos superiores se inscriben cuatro volutas, que presentan por lo general dos hojas menores enfrentadas y coronadas por una flor u otra ornamentación vegetal. Por encima se sitúa un ábaco delgado en forma de rectángulo curvado.

entes en los lados cortos los templos griegos son llamados tetrástilos (de cuatro columnas), hexástilos (los más comunes, de seis columnas) u octóstilos (de ocho). Sobre las columnas había un entablamento, formado por un anaquitrabe, un friso y, una cornisa. El aspecto de las columnas y de la parte superior del edificio permite distinguir dos sistemas decorativos: el orden dórico, característico de la Grecia balcánica, Sicilia y Magna Grecia, y el orden jónico, que predominó en la Grecia del este.

El orden dórico

El orden dórico se caracteriza por la robustez de las columnas (su altura es sólo de cuatro a seis veces y media el diámetro de la base), que se apoyan directamente sobre el estílobato (plano de sustentación de las columnas de una cornisa) y van decoradas con veinte estrías unidas a arista viva, además de tres surcos horizontales incisos cerca de su extremo superior. Estas columnas son

de anchura ligeramente decreciente, de abajo arriba, y las aristas presentan una ligera curvatura convexa (entasis) destinada a corregir una ilusión óptica, ya que un fuste absolutamente rectilíneo habría tenido un aspecto cóncavo. Los capiteles se componen de un elemento inferior en forma de almohadilla, llamado equino, al que se superpone el ábaco, una pieza cuadrangular baja. Por encima, normalmente liso y terminado en un filete llamado tenia.



Sobre el epistilo se apoya el friso, cuya decoración está formada por una alternancia de dos elementos: los triglifos y las metopas.

Los triglifos son bloques más altos que anchos, decorados con tres bandas verticales lisas separadas por acanaladuras, que se colocaban sobre el centro de las columnas y de los intercolumnios. Estos debían ocupar también, necesariamente, los cuatro ángulos del edificio, de manera que los de las fachadas estuvieran en contacto con los de los costados.

El orden jónico

El orden jónico se caracteriza por su mayor riqueza ornamental y proporciones más esbeltas. Las columnas, cuya altura multiplica entre ocho y diez veces el diámetro de base, están decoradas con veinticuatro estrías, separadas por finas superficies lisas y apoyadas sobre bases con molduras que, a su vez, descansan a menudo sobre un bloque paralelepípedo llamado plinto. Las columnas, que no suelen presentar entasis, se terminan en la parte superior con una moldura cornisa. El capitel jónico se compone de tres partes: una especie de equino, decorado generalmente con una composición de ondas y flechas, un almohadilla con dos volutas laterales, decoradas con un surco rebatido en espiral, y un ábaco cuadrado, de poca altura, ornamentado a menudo con ondas y flechas u otros motivos. El capitel jónico estaba concebido únicamente para una visión frontal (o posterior), lo que plantea un problema en las columnas de los templos. Ello se resuelve mediante la utilización en estos lugares de dos frentes de volutas en las dos caras externas del capitel. Por encima de los capiteles viene un epistilo liso, dividido en tres fajas horizontales progresivamente más salientes. Sobre el epistilo pueden existir un friso, liso o con decoración escultórica, o bien un cuerpo de dentellones enmarcado por sendas fajas de ondas y flechas.

El orden eólico

El orden eólico, a menudo considerado como una variante primitiva del jónico, es en realidad un sistema independiente, aunque efectivamente comparte con el orden jónico un mismo origen oriental y la misma preocupación por el efecto decorativo. El capitel eólico se caracteriza por el uso de dos grandes volutas verticales que nacen de un anillo y están separadas por una palmetta. Su uso como capitel de columna no rebasa el siglo VI a. C. y queda limitado a la región eolia.

El orden corintio

En cuanto al orden corintio, no es en realidad más que una variante del jónico, del que se diferencia por el uso de un capitel característico, decorado en la base con un anillo de hojas de acanto y en la parte superior con una palmetta central y sendas espirales en los ángulos.

La decoración arquitectónica del templo griego

Independientemente del orden empleado, la cubierta a doble vertiente del templo griego comporta la existencia en las fachadas de sencillos espacios triangulares, llamados frontones. En los edificios de orden dórico, estos se ornamentaban con decoración escultórica. A veces, también se decoraban en los templos jónicos. En el orden dórico, sin embargo, la decoración arquitectónica se dispone siempre en elementos que no desempeñan papel alguno en la construcción (el frontón y las métopas). El orden jónico integra, en cambio, la decoración en los elementos estructurales de la misma, como las columnas o el entablamiento, hasta el punto de que las dos funciones pueden llegar a confundirse, por ejemplo cuando se utilizan figuras humanas (cariátides) como columnas. La decoración escultórica se completaba con las acróteras, figuras exentas humanas, animales o vegetales situadas en los tres ángulos de cada frontón. Por último, cabe recordar la utilización de decoración pintada, fundamentalmente en rojo y azul, para algunas zonas del entablamiento frígulas y diversas métopas) y como fondo para las composiciones escultóricas existentes en los frontones, frisos y metopas.

Origen y evolución de la arquitectura religiosa

El origen del templo griego es una cuestión ampliamente debatida, sobre la que existe desde hace algunas años un volumen considerable de nueva documentación, proporcionada por la investigación arqueológica. Así, se ha podido comprobar la existencia, al menos desde el siglo X a. C., de prácticas rituales celebradas en el interior de las residencias de los caudillos de las pequeñas comunidades de la época. Se trata de construcciones sencillas, de planta rectangular o alisada, realizadas a menudo con materiales ligeros y a veces, rodeadas de un peristilo de columnas de madera. Con la decadencia de la institución monárquica y de la figura del caudillo como centro de la vida religiosa, se creó un tipo de edificio específico para el culto, que, como es natural, se habría inspirado en el modelo monástico, pero aumentando en algunos casos sus dimensiones. El aspecto que pudieran tener estos edificios viene ilustrado por las reproducciones en terra-

cota de carácter votivo halladas en algunos santuarios primitivos, como el de Hera en Perachora, cerca de Corinto (Grecia). Entre estos primeros templos (siglo VII a. C. cabe destacar el del santuario de Hera en la isla de Samos. Su planta era una construcción rectangular estrecha y alargada (32,86 x 6,50 m), dotada de una columna de madera en el lado de una columna destinada a sostener la viga cimera y cuya presencia obligó a desplazar ligeramente hacia el norte la estructura para la estatua de la divinidad. En base para la estatua de un templo, cualquier caso, estos primeros templos, aunque ya alcanzaban a menudo una longitud de casi 30 m, no constituían todavía estructuras monumentales, dada la pobreza de los materiales utilizados (piedra y adobes sobre zócalos de piedra, arcilla) y la ausencia de toda decoración arquitectónica.

Los templos del siglo VII a. C.

Tradicionalmente, se ha supuesto que el desarrollo de una gran arquitectura se debía a la influencia egipcia, como consecuencia del intenso contacto existente entre ambas civilizaciones durante la segunda mitad del siglo VII a. C., y, sin duda, son muchos los puntos de contacto del orden dórico con la arquitectura egipcia. Sin embargo, los primeros templos griegos con un cierto carácter monumental (los de Corinto e Istmia, ambos en Grecia) se fechan en la primera mitad del siglo VI a. C., lo que sugiere un desarrollo autónomo en Grecia.

No mucho después, hacia 630 a. C., el templo de Apolo en Termion (Eolia, Grecia) ofrece pruebas claras del desarrollo del orden dórico. En efecto, aunque las columnas y el epistilo debían de ser de madera y no han dejado rastro, el templo de Termion (38,23 x 12,13 m) ha proporcionado una serie de losas de terracota con decoración pintada que sin duda correspondían a las metopas del friso con posibles triglifos de madera. Estos edificios del siglo VI a. C. revelan además las características propias de una etapa formativa.

El orden dórico del periodo arcaico en Grecia

El orden dórico plenamente constituido se documenta a fines del siglo VII a. C. en el templo de Hera en Olimpia (Grecia). En efecto, aquí aparece por primera vez

la estructura clásica de la naos, con pronos y opistodotados dotados de dos columnas in antis. El primer templo dórico construido íntegramente en piedra es el de Artemis en la isla jónica de Corfu, fechado a principios del siglo VI a. C. El elemento más destacado de esta construcción es la columnata octóstila de las fachadas, cuya consecuencia es la duplicación del espacio existente entre las parrillas de la naos y las columnatas laterales, así como la existencia de un amplio frontón, que ofrece un primer gran elemento de escultura arquitectónica, y unas proporciones menos alargadas, que contrastan con lo que es habitual en los grandes templos dóricos del siglo VI a. C. Obsérvese los capiteles característicos del periodo arcaico, con equino bajo y ancho, de flancos curvulinosos y con una profunda moldura cóncava en la base, y también la relativa robustez de las columnas, cuya altura quintuplica el diámetro de base.

El orden dórico del periodo arcaico en Sicilia y Magna Grecia

En Sicilia y en Magna Grecia los templos dóricos arcaicos ponen de manifiesto una fuerte personalidad, atribuible tanto a tradiciones locales como a una considerable influencia jónica. Entre estos rasgos característicos cabe señalar la estructura tripartita de la naos, sin opistodotado, pero con una pequeña sala, llamada *adyton*, reservada a la divinidad y a sus servidores. Además, no es raro que la pronos carezca de las dos columnas in antis, aunque puede ir precedida de un amplio pórtico o, incluso, por una segunda columnata que duplica la de la fa-

Amo a estas líneas, vista parcial de la célebre tribuna de las cariátides (siglo V a. C.), que se abre en el lado sur del Erecteón, en la Acrópolis de Atenas. Para su decoración y mayor vistosidad el arquitecto utilizó, a modo de columnas y como soportes del establecimiento, estas magníficas estatuas femeninas (cariátides) vestidas con perlas de abalorios filigranados que portan sobre sus cabezas cestos que hacen las veces de capiteles. En ellas la vestimenta se ha vuelto tan tenue y transparente que, más que cubrir los cuerpos, exalta y acentúa sus formas. En la Villa Adriana, cerca de Tivoli (Roma), se ha hallado copias de estas obras en un excelente estado de conservación, lo que ha permitido conocer en detalle cómo fueron en realidad las esculturas originales.



El templo de Atenea Afaia, en la isla de Egina

Entre los templos construidos a finales del período arcaico merece un breve comentario el de Atenea Afaia, en la isla griega de Egina. Se trata de un edificio de dimensiones relativamente reducidas (13,77 x 28,81 m en el peristilo),

Bajo estos líneas, llamado de Atenea Afaia en la isla de Egina (fines siglo VI a.C.), está considerado el edificio dórico mejor conservado del período más reciente de la época arcaica. Para su construcción se empleó piedra caliza estrada en la época de estrato, a excepción de las oculaturas, que eran de mármol. Los fustes principales tienen seis columnas y las laterales doce.

cuya planta sigue las normas del canon dórico de Grecia en el siglo VI a.C., pero con columnas mucho más esbeltas de lo que era habitual, puesto que su altura es 5,33 veces el diámetro de base (6,15 en el templo de Apolo en Corinto). Este hecho, unido a unas proporciones menos alargadas, confiere al templo de Afaia una belleza que precedió el equilibrio de volúmenes característico de la posterior época clásica.



chada. Algunos de estos rasgos son ya claramente visibles en el más antiguo de los templos dóricos de Sicilia, el de Apolo en Siracusa, construido hacia 570 a.C., y se reproducen en otros edificios arcaicos más tardíos, como el primer templo de Hera en Posidonia (Italia).

Otro rasgo de clara influencia jónica se aprecia en la concepción colonial del templo G de Selinunte (Sicilia), dedicado a Apolo, y del templo de Zeus en Agrigento (Sicilia).

El primero, cuyas dimensiones (110,12 x 50,07 m) son similares a las de los grandes templos arcaicos de Hera en Samos y de Artemis en Efoso, contiene en la naos un *edíporo* independiente, rasgo que permite relacionarlo también con el templo de Apolo en Didima (Asia Menor). La construcción de este gran edificio fue iniciada alrededor de 550 a.C. y se prosiguió en época clásica, pero no

Arriba, vista parcial del templo dórico de Hera (600 a.C. o anterior), en Olimpia (Grecia). Más ancho que largo, con seis columnas en los extremos y dieciséis en los lados, se cree que en un principio estas eran de madera y que fueron paulatinamente sustituidas por columnas de piedra. Ello explica, sin duda, el que las bases difieran tanto en diámetro y en número de tambores y de estratos, así como en el tipo de material empleado.

es seguro que jamás llegara a finalizarse. De hecho, es probable que el conjunto quedara descubierto y que las dos columnatas internas de la naos no sostuvieran una cubierta normal a doble vertiente, sino siendo tejados inclinados hacia un área central abierta.

En cuanto al templo de Agrigento, iniciado en torno a 500 a.C., es de longitud análoga al anterior, pero 2,7 metros más ancho, y por distintos motivos se trata de un caso único. En primer lugar, se trata de un heptástilo, que no dispone de un peristilo de columnas exentas, sino que está rodeado por un muro continuo con columnas dóricas adosadas. Ello permitió substituir los dintelos monolíticos por un entablamento formado por bloques diversos, de menores dimensiones, sostenidos en los intercolumnios por grandes figuras masculinas esculpidas en relieve.

Interiormente, la naos estaba formada por una gran nave con enormes pilares adosados, que reducían la luz máxima a cubrir sin soportes intermedios a 12,85 metros, lo que posiblemente hubiera permitido cubrir el edificio si este hubiera llegado a terminarse.

El orden dórico en el periodo clásico (siglo V a. C.)

La arquitectura dórica alcanza su plenitud en el siglo V a. C., con realizaciones como el templo de Zeus en Olimpia (Grecia) y, sobre todo, el Partenón, el gran templo de Atenas en la Acrópolis de Atenas (Grecia). El primero de estos edificios, construido entre 470 y 456 a. C., es el paradigma del canon dórico en su forma desarrollada. De proporciones rectas, consta de una doble columna de dos pisos, con naos de tipo tradicional, dotada de una doble columnata de dos pisos, y diseñado a partir de unas relaciones numéricas estrictas. Los capiteles han admi- nistrado ya el perfil clásico, con equino quíndico ya el perfil clásico, con equino más alto, de perfil menos curvado y sin la moldura cóncava propia del periodo arcaico.

El Partenón, construido entre 447 y 438 a. C., presenta una serie de particularidades constructivas y estilísticas que hacen de él un edificio único en la historia del arte clásico. En primer lugar, la pronaos y el opistódomo presentan una escasa profundidad y están precedidos por un pórtico hexástilo. La naos cuenta con la doble columnata de dos pisos característica de esta época, pero ex- ceptivamente también al lado corto occidental para servir de fondo y enmarcar la gran estatua de Atena, situada del cinco de Fidias. Ello supone un estudio del espacio interno poco corriente en la arqui- tectura helénica. Al oeste de la naos, se delimita un segundo recto (la llamada «sala de las vírgenes», destinado a con- tener el tesoro de la diosa), que tenía el techo sostenido por cuatro columnas jóni- cas, cuya esbeltez permitía prescindir del doble paso característico. No es éste el único rasgo jónico que puede apre- ciarse en el edificio, que cuenta también con un friso corrido a lo largo de la naos externa de la naos. También es po- sible interpretar en este sentido las co-



Arriba, vista de la fachada occidental del Partenón, en la Acrópolis de Atenas. Su construcción se inició en el 447 a. C., época de Pericles, y no fue concluida hasta el 438, sin incluir dentro de esta fecha la decoración escultórica, que no se acabaría hasta setenta años más tarde. Sus arquitectos fueron Ictino y Calícrates, que idearon para este fin una estructura de proporciones colosales, hecho que le convirtió en el mayor templo dórico de Grecia continental. A la izquierda se reproduce la planta de este templo, que se caracterizó por el equilibrio y la proporción. De trazo rectangular, se trata de un edificio bipartito de mástil peristilo, con ocho columnas en las fachadas o lados cortos y 17 en los laterales. Comprende una pronaos (1) o pórtico con columnas, que da acceso a la naos (2) o cella, y el opistódomo (3), que estaba situado en la fachada posterior. Desde el opistódomo se accedía a una sala sin ornamentación con la naos, que constituía el Partenón (4) propiamente dicho, donde se guardaba el tesoro, y que también se denominaba «sala de las vírgenes».

El orden dórico en el periodo clásico (siglo IV a. C.)

A lo largo del siglo IV a. C., la evolución del orden dórico se orientará hacia una mayor esbeltez y ligereza, a la vez que se comenzará a experimentar con la combinación de elementos propios de distintos órdenes, sobre todo en los espacios internos, que serán objeto de una atención especial desde el punto de vista ornamental.

Algunas de estas tendencias pueden observarse ya a fines del siglo V a. C., en el templo de Apolo Epicuro en Bassae (Arcadia). En efecto, junto a rasgos tradicionales, como el peristilo dórico de 6 x 15 columnas y la naos con pronaos y opistódomo con dos columnas en arcos, el espacio interior adquiere un aspecto inédito, con dos series de muretes trans- versales terminados en semicolumnas de orden jónico, y una sola columna ex- terna, coronada por un capitel corintio (el más antiguo conocido), que precede el adyto.

Estas fajas columnas (a diferencia de las columnatas interiores en el canon dórico clásico) apenas desempeñan papel alguno en el función de la cubierta, de modo que su función es esencialmente ornamental.

Esta ordenación interior, completada con un friso jónico, inspira algunas de las creaciones más originales del siglo IV a. C. Basta como ejemplo el templo de Atena Alea en Tegea (Arcadia) (Grecia), edificado a mediados de la centuria. Las columnas del peristilo de este edificio religioso son extremadamente esbeltas (su altura es más de seis veces superior al diámetro de base), lo que, unido a la es- casa altura del entablamento, confiere a esta construcción un aspecto liviano muy propio de la época.

En cuanto al aspecto interno, la naos tiene una estructura clásica, con pronaos y opistódomo dotados de dos columnas en arcos. El aspecto más destacado es la decoración, fundamentada en las se- columnas adosadas de orden corintio, a las que se superponía probablemente otra serie de orden jónico.

Clásica es la transformación de un elemento estructural (las columnatas in- ternas de la naos del templo dórico) en un elemento meramente ornamental. Con posterioridad al siglo IV a. C. se han mantenido las tendencias que se han señalado anteriormente, pero ya no tradi- cionalmente orden dórico pero ya no poco popularidad.

lumnas octóstilas de las fachadas, que, con las 17 columnas de los lados, com- ponen un conjunto de proporciones equi- libradas, algo más alargada en las di- mensiones de la planta que el templo de Olimpia pero, como éste, basado en un estricto sistema de relaciones numéricas.

Cabe señalar, por último, que el Par- tenón constituye el más completo ejem- plo de las deformaciones intencionales introducidas por los arquitectos griegos en la regularidad de líneas geométricas que conforman el edificio.

Así, a la éntasis de las columnas de- be añadirse una pequeña inclinación de las mismas hacia el interior y también un ligero abombamiento hacia arriba en la parte central de cada uno de los lados del edificio.

El objeto de estos «refinamientos» es posiblemente corregir las ilusiones ópticas producidas por las líneas y ángulos rectos, aunque algunos autores han da- rido que se trata precisamente de modo vida al edificio rompiendo de este modo su rigida geometría.

El orden jónico en el periodo arcaico

Los primeros templos jónicos erigidos en la Grecia del este se caracterizan por una fuerte influencia oriental, manifiesta en sus dimensiones colosales, en el tamaño en sus dimensiones ornamentales y en la riqueza decorativa de sus fachadas. El más antiguo de estos templos es el del santuario de Hera en Samos (isla griega del mar Egeol). De un tamaño impresionante (105 x 52,50 m), tenía un doble peristilo de 21 columnas en cada lado, por 8 en la fachada principal y 10 en la occidental, en total, da cuenta de 184 columnas de 18 metros de altura y proporciones más vistosas que el Partenón. Este templo, a su vez, influyó en el diseño de los templos jónicos de Asia Menor.

base). La naos, dotada de una doble columnata, carece de opistódomo y está precedida por una profunda pronaos, típica de la arquitectura jónica.

Poco después, hacia mediados del siglo VI a. C., se inicia la construcción del templo de Artemis en Efeo (Asia Menor). Aún mayor que el anterior (115,14 x 55,10 m), este edificio presenta algunas peculiaridades interesantes, como la existencia de un pequeño opistódomo, junto con una profunda pronaos típicamente jónica, o la naos descubierta.

Añádase a ello una profusa decoración, que incluye, en la fachada principal, tambores de columna ornamentada con relieves figurativos. Como se ha dicho más arriba, esta arquitectura, a la vez colosal y ornamental, ejerció una no-

table influencia sobre las creaciones doricas del occidente griego. Contemporáneamente, sin embargo, se desarrolla en las islas Cícladas un estilo jónico decorativo, tanto por su escala reducida como por su planta.

Los templos jónicos del periodo clásico y helenístico

Durante el siglo V a. C. el número de construcciones en la Grecia oriental es escaso, de manera que los mejores ejemplos de la arquitectura jónica se encuentran en la Atica (Grecia). Entre éstos, el Erecteón de la Acrópolis de Atenas, erigido entre 421 y 406 a. C., es un caso absolutamente atípico por las peculiaridades de su planta.

Estos obedecen tanto a las dificultades topográficas del lugar donde se levanta el templo, como a la necesidad de dar culto en el mismo a divinidades locales (Atenea y distintas deidades diocesanas de Atica, entre ellas Erecte). En efecto, el edificio comporta cuatro columnatas, otros tantos niveles y tres unidades estructurales, cada una con sus propios techumbres. La decoración era extremadamente rica. Así, los capiteles tenían una moldura suplementaria entre el equino y las volutas. Los techos de la nave principal tenían una ornamentación vegetal compleja y en el extremo superior del fuste se dispone una corona de palmetas y flores de loto, motivo que se repite en la parte alta de los muros, por debajo del friso que rodea todo el edificio. Dicho friso estaba formado por figuras exentas

de mármol blanco. El uso de cartilines en vez de columnas convencionales en el pórtico meridional completaba, junto con la decoración pintada de los relieves, el aspecto sofisticado de este edificio. En la misma Acrópolis de Atenas, el pequeño templo tetraestilo de Atena Niké (h. 420 a. C.) es uno de los primeros edificios anépóricos y constituye una buena muestra de la elegancia de esta arquitectura jónica desarrollada en la Atenas del siglo V a. C.

En el siglo IV a. C. la actividad constructiva reemprende con fuerza en las ciudades de la Grecia oriental, donde el orden jónico evolucionará siguiendo distintas tendencias. Por una parte, las reconstrucciones de los grandes templos arcaicos, como el de Artemis en Efeo (Asia Menor) o el de Apolo Didimeo, cre-

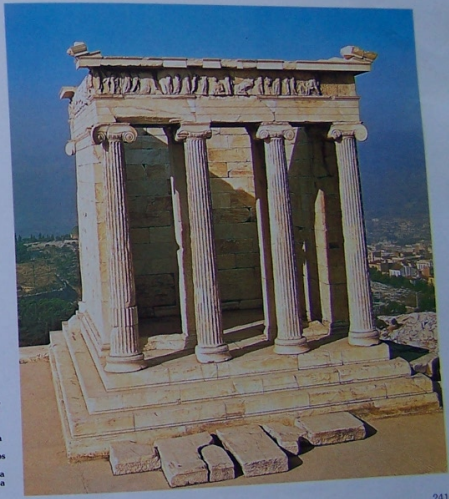
de Asia Menor (uno y otro iniciados a fines del siglo IV a. C.), se elevarán siguiendo esencialmente los esquemas elaborados en el siglo V a. C., incorporando una tercera hilada de columnas en la fachada principal, lo que acentuaba el efecto de "bosque de columnas". Por lo demás, el mantenimiento de los antiguos santuarios en el interior de estos edificios imponía el uso de muros descubiertos (hipetrus).

Junto a estas nuevas construcciones de proporciones colosales se levantan también templos de dimensiones modestas, como el de Atena Poliorkeia (57,20 x 19,55 m), en Priene (Asia Menor), diseñado por Alejandro Magno en el año 334 a. C. Ya en el siglo III a. C., el orden jónico evolucionará hacia la creación de



En la página anterior, fachada occidental del Erecteón (421-406 a. C.) en la Acrópolis de Atenas. Debido al desigual relieve del terreno, el edificio presenta una planta desigual, distribuida en varios niveles. La complejidad constructiva del conjunto se debe también al hecho de que en este templo se daba culto a distintas divinidades, entre las que cabe destacar Atena y Erecte. Uso de los rangos más característicos de la construcción es el uso de cartilines en vez de columnas, en el pórtico meridional.

A la derecha, fachada principal del pequeño templo tetraestilo de Atena Niké o Victoria en Atenas (h. 420 a. C.), que fue erigido sobre el bastión oriental que defendía la entrada de la Acrópolis de Atenas. Aparte de la importancia estructural de este templo jónico, cabe destacar su rica ornamentación escultórica, en alborde, que decoraba tanto el friso (escenas de combates entre los griegos y persas), como la extraordinaria balaustrada de mármol que lo rodeaba por tres de sus lados.



edificios más ligeros mediante la eliminación de las columnatas interiores del peristilo, el uso de columnas más esbeltas y de intercolumnios sencillos. Uno de los ejemplos característicos de este tipo de construcción, que se mantendrá vigente hasta la época imperial romana, es el templo de Artemis Leucorome en Magnesia del Meandro (Tesalia, Grecia), obra de Hermógenes de Alinda, fechada hacia 200 a. C.

Construcciones religiosas

Aunque poco frecuentes, los templos circulares, llamados *tholos*, merecen un breve comentario, especialmente los dos magníficos ejemplares construidos en el eriojo hacia 380 a. C., media poco menos de 15 metros de diámetro y estaba formado por un peristilo dórico de veinte columnas que rodeaba una naos circular, en cuyo interior había otras diez columnas, en este caso corintias, tangentes al muro. Se trata, de hecho, del primer ejemplo conocido del uso sistemático del orden corintio en la arquitectura griega. El *tholos* de Epidaurio (h. 360-330 a. C.) mantiene la misma combinación de los órdenes arquitectónicos, pero era de dimensiones mayores (21,8 m) y estaba más ricamente ornamentado.

Como se ha indicado más arriba, el altar es un elemento esencial de la práctica religiosa. No sorprende que, a menudo, alcance una escala auténticamente monumental, o incluso que constituya un elemento exento, sin relación con ningún templo. El caso más conocido es el del gran altar dedicado a Zeus y Atenea en Pérgamo (Asia Menor), situado en la parte meridional de la acrópolis de esta ciudad, en el interior del templo recinto. El altar propiamente dicho se hallaba en el interior de una gran construcción de planta casi cuadrada, formada por un elevado basamento con decoración ricamente esculpida, sobre el que se levantaba un pórtico exterior de orden jónico, seguido por un muro corintio y un peristilo, también jónico, formado por columnas adosadas a pilastros, por encima del cual corría un friso en relieve. En el lado occidental había una amplia escalinata, flanqueada por dos alas del pórtico, que conducía a la parte superior del monumento. El gran altar de Pérgamo fue construido probablemente entre los años 180 y 160 a. C. y muy pronto fue un modelo imitado en otras ciudades de Asia Menor.

Los *tholos* o templos de planta circular no fueron muy frecuentes en Grecia. Por lo general, estos se hallaban siempre vinculados a un santuario, tal es el caso de los eriojos en Olimpia y Epidaurio. Aunque se desconoce su función, algunos estudiosos han sugerido que pudiera tratarse de edificios dedicados al culto del fuego, como a estas líneas, el *tholos* de Delfos (Grecia), construido por Policleto el Joven a fines del siglo IV a. C. En la actualidad se encuentra totalmente destruido y solo se mantienen en pie tres de los veinte columnas que rodeaban su peristilo exterior. También se conservan algunas de sus estatuas, que muestran una delicada factura.

La arquitectura civil en la antigua Grecia

Entre los edificios de carácter no estrictamente religioso destaca la estoa (*stoa*), una construcción de tipo polifuncional. Esta se utilizó como palacio de justicia, mercado, sede de diferentes magistraturas y de capillas dedicadas a distintas divinidades, como lugar de encuentro y conversación, a menudo ornamentado con obras de arte, o simplemente como refugio ante las inclemencias del tiempo en lugares ampliamente recorridos (logos, santuarios, teatros, gimnasios, etc.). La estoa constituye, además, uno de los tipos arquitectónicos más característicos de la Grecia antigua.

En su forma elemental es un simple pórtico alargado y abierto al exterior a través de una columnata, hecho que produce un agradable efecto estético.

Sin duda, una de las razones que explican la enorme popularidad de este tipo de edificio es que su cubrimiento no entrañaba grandes dificultades, sobre todo si, como era normal, genera, la anchura cubierta sin soportes internos era de 5 a 7 metros.

Evolución de la estoa

La estoa se documenta ya desde época arcaica. Las más antiguas conocidas datan de fines del siglo VII a. C.) y su uso perduró hasta fines de la época helenística. En época arcaica, la estoa, aunque ya ampliamente utilizada, carecía de monumentalidad.

En efecto, sus dimensiones son reducidas (frecuentemente superiores a los 30 m de longitud, por una profundidad entre 5 y 7 m) y, a menudo, los materiales utilizados son de pobre calidad. Son frecuentes las columnas de madera y las cu-



biertas de arcilla mezclada con materia vegetal. A pesar de su escasa profundidad, muchos de estos edificios presentaban una columnata longitudinal interna para apoyar las vigas que constituyen la base de la techumbre, que podía ser plana o a doble vertiente.

Es, sin embargo, en la Atenas del siglo V a. C. y en las ciudades peloponésicas, durante la centuria siguiente, don-

de se produce el pleno desarrollo de la estoa, que pasa a adquirir en este momento una escala auténticamente monumental y a diversificarse en distintos tipos bien caracterizados.

Esta diversidad tipológica aparece, en primer lugar, a la forma. Es precisamente en esta época cuando aparecen, en efecto, las estosas de tres alas (en forma de «P») y comienzan a ser frecuentes las de

dos alas (en forma de «L»), que ya existían en el período anterior. Se crean también los edificios dotados de recintos en la parte posterior, así como los que tienen los dos extremos del pórtico ensanchados, formando sendas proyecciones.

Esta diversidad tipológica se manifiesta, en primer lugar, a la forma. Es precisamente en esta época cuando aparecen, en efecto, las estosas de tres alas (en forma de «P») y comienzan a ser frecuentes las de

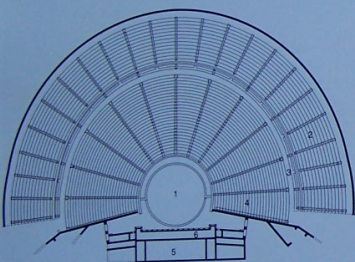
dos alas (en forma de «L»), que ya existían en el período anterior. Se crean también los edificios dotados de recintos en la parte posterior, así como los que tienen los dos extremos del pórtico ensanchados, formando sendas proyecciones.

Esta diversidad tipológica se manifiesta, en primer lugar, a la forma. Es precisamente en esta época cuando aparecen, en efecto, las estosas de tres alas (en forma de «P») y comienzan a ser frecuentes las de

dos alas (en forma de «L»), que ya existían en el período anterior. Se crean también los edificios dotados de recintos en la parte posterior, así como los que tienen los dos extremos del pórtico ensanchados, formando sendas proyecciones.

El buleritorio

Un segundo tipo de edificio de gran importancia en la vida pública de la ciudad-estado de la *polis*, la asamblea restringida de ciudadanos. El tipo más corriente y arquitectónicamente más elaborado es un edificio cubierto, de planta cuadrangular o rectangular, con una gradería interna de recítilo o curvilíneo que ocupa tres de sus lados. El más antiguo de los edificios de este tipo es el de Atenas, ergido probablemente en torno a 500 a. C. para albergar una asamblea de quinientos representantes. Se trata de un edificio casi cuadrado, de unos 23 metros de lado, con seis gradas rectilíneas y cinco apoyos internos para sostener la techumbre. Los mejores ejemplares, sin embargo, se fechan ya en época helenística.



El teatro

Como el teatro occidental moderno, el teatro griego encuentra su origen en determinadas ceremonias religiosas, concretamente rituales celebrados en honor de Dionisos.

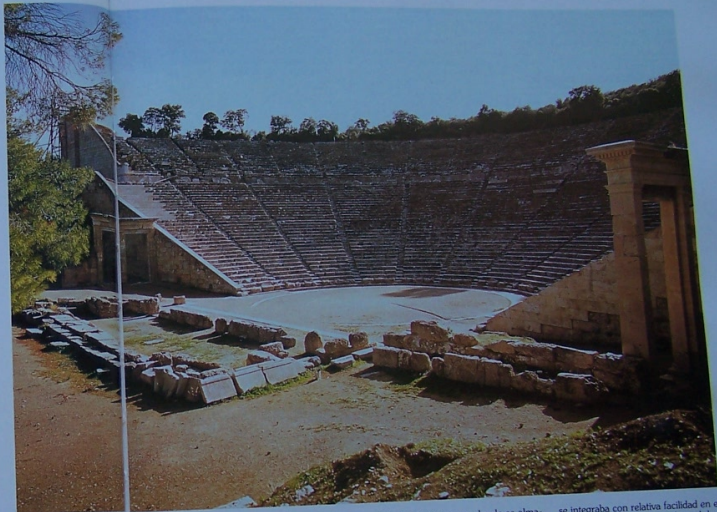
Estos rituales tenían el carácter de una representación y estaban acompañados, generalmente, de coros y bailes. El lugar donde se celebraban estas ceremonias no tenía el principio estructura arquitectónica alguna. Se trataba en realidad de una simple explanada, a menudo en el *agora*, con un altar de Dionisos en el centro. Los espectadores se agrupaban alrededor, en gradas de madera o, si ello

era posible, aprovechando la pendiente de alguna elevación próxima. Desde finales del siglo IV a. C. estas estructuras elementales del teatro evolucionaron hacia la formación de un tipo arquitectónico bien definido, que, sin embargo, no se documenta en el siglo IV a. C. A partir de este momento el teatro griego se compone de tres elementos superiores al semicírculo (*kolion*), menos superior al semicírculo (*kolion*), excepto en la ladera de una elevación, excepto sus extremos, que se apoyaban sobre un terraplén sostenido por muros de contención. El *kolion* envolvía un espacio circular, llamado *orchestra*, en el que se situaban el coro y los actores, que también podían desarrollar la acción.

Entre los extremos de la *skené* y los muros de contención del *kolion* existían sendos pasillos llamados *parodoi*. La estructura descrita es la que se documenta en el teatro de Epidauro (Grecia), construido en el siglo IV por Policleto el Mayor y uno de los edificios de este tipo mejor conservados.

El teatro griego fue siempre una estructura arquitectónica muy simple, cuya ubicación venía establecida condicionada por la topografía, dada la necesidad de apoyar la gradería en una pendiente. Por esta razón carece de una localización

A la derecha, vista general del teatro de Epidauro (Grecia), construido en el siglo IV por Policleto el Mayor. Este teatro, que tenía capacidad para unos 14 000 espectadores, se erigió fuera del recinto sagrado, en la pendiente del monte Kionion, hecho que le otorga una excepcional acústica. Corría (véase la planta a la izquierda) una *orchestra* (1) o espacio circular, rodeado al coro y a los actores, y de un auditorio semicircular, cuyo arco era algo mayor que el semicírculo (2) con cincuenta o sesenta gradas divididas en dos pisos por una galería o diámetro (3). Cada piso estaba compartimentado a su vez en secciones triangulares o hexágonas. Entre la *orchestra* y la *skené* había el logeion (6), un pequeño estrado de madera, luego y estrecho, desde el que declamaban los actores. Dos pasillos o *parodoi* (7) separaban los extremos de la *skené* de los muros de contención de la primera gradería del auditorio.



precisa en las ciudades y santuarios y raramente forma parte de conjuntos arquitectónicos más amplios. En ocasiones, incluso puede hallarse fuera del área estrictamente urbana.

El gimnasio y el estadio

Otro edificio de gran importancia en el mundo griego es el gimnasio, un conjunto de instalaciones donde, además de la práctica del ejercicio físico, se desarrollaba la instrucción intelectual de los jóvenes ciudadanos. Hasta el siglo IV a. C. se hallaban, preferentemente, en áreas santuarios, y tenían una estructura

arquitectónica poco definida, ya que se trataba, sobre todo, de pistas y áreas de ejercicio al aire libre, rodeadas de parques y unas pocas edificaciones usadas como vestuarios o capillas.

A partir del siglo IV a. C., el gimnasio tiende a adoptar una estructura más o menos canónica, en la que es elemental la palestra (*palaiestra*). Se trata de una construcción cuadrangular dispuesta en torno a un patio central con puerthillo, al que se abren una serie de habitaciones con funciones diversas, como los vestuarios, el recinto donde cubrir el cuerpo con aceite y arena, salas bridas para la práctica de las distintas modalidades de lucha, la biblioteca, salas de reu-

nión, las habitaciones donde se almacenaba el aceite y diversos elementos necesarios para la práctica deportiva. La palestra podía contener también una sala de baño, pero ésta se halla a veces, como en el gimnasio de Delos, fuera del edificio.

Además de la palestra, el gimnasio se componía de una *estoa* o varias, a veces agrupadas, como en Olimpia. Para delimitar un gran espacio central destinado a la práctica de la carrera, lantamiento de disco o jabalina.

En caso de mal tiempo estas actividades se realizaban bajo los pórticos, que a menudo tenían la misma longitud que los estadios. El gimnasio así constituido

se integraba con relativa facilidad en el espacio urbano, razón por la cual desde el siglo IV a. C. es frecuente encontrar estas instalaciones en la zona central de las ciudades, incluso en la zona central de las mismas.

Junto al gimnasio se hallaba a veces el estadio, cuyo nombre deriva de la medida de longitud (*stadion*, entre 167 y 192 m según las regiones) de la pista sobre la que se desarrollaba la carrera a pie.

También en este caso la pista se solía situar junto a elevaciones naturales, donde fuera posible acomodar a los espectadores en áreas de tierra, como, por ejemplo, en Olimpia. La presencia de gradas de

piedra se documenta ya desde el siglo IV a.C. en Atenas, pero en muchos estados no llegaron a utilizarse hasta un momento muy avanzado, a menudo ya en época romana.

La arquitectura funeraria

La arquitectura funeraria se conoció típicamente a través de un gran edificio funerario de planta abacial, de más de 47 metros de longitud y rodeado por un perímetro de columnas de madera, construido en la primera mitad del siglo V a.C. en Lefkada, una localidad de la isla griega de Eubea. No es, sin embargo, hasta el desarrollo de los grandes monumentos sepulcrales, con manifestaciones diversas y a menudo, notables, en territorios dominantes, como Macedonia o las áreas próximas a la costa jónica (Asia Menor y Licia), es decir, en zonas donde la estructura sociopolítica favorecía la existencia de grandes construcciones

Arquitectura funeraria en Macedonia

En Macedonia las tumbas de las clases dominantes, incluyendo la familia real, consistían en un tipo característico designado a menudo como «tumbas macedónicas». Se trata de cámaras funerarias de planta rectangular o cuadrada, precedida a menudo por una antecámara y cu-

biertas, generalmente, con bóveda de cañón, aunque no faltan las techumbres de tipo plano.

Estas construcciones, cuya longitud máxima es de unos 9 metros (y a menudo bastante inferior) se hallaban frecuentemente por debajo del nivel del suelo.

Algo, puerta de acceso al estrado de Olimpia (siglos V y IV a.C.) en Grecia. Este recinto constaba de una jamba central alargada, rodeada de gradas, que se construyeron aprovechando la pendiente natural de una ladera. En la página siguiente, reconstrucción ideal del Mausoleo de Halicarnaso (siglo IV a.C.). Considerado en la Antiquidad uno de las Siete Maravillas del Mundo, estaba destinado a contener los restos del rey Mausolo y fue erigido en la ciudad del mismo nombre, en Asia Menor, por los arquitectos Piteos y Sítiroes. En su profusa decoración escultórica intervinieron artistas de la talla de Escopos, Beldas y Leocoros. Sus escenas raras se conservan en el Museo Británico de Londres.



Arquitectura funeraria en Licia

lo y estaban siempre cubiertas con un gran túmulo de tierra, en el que se abría un corredor cubierto que conducía finalmente a la puerta.

Las fachadas, aunque quedaban ocultas por el túmulo que cubría el edificio, se ornamentaban, en los ejemplares arquitectónicos más lujosos, con columnas adosadas, cubiertas con una capa de estuco y con decoración pintada.

Desde finales del siglo V a.C. aparecen en Licia (Asia Menor) una arquitectura funeraria híbrida, basada en tipos arquitectónicos indígenas, pero con una intensa influencia griega, especialmente en lo que se refiere a la ornamentación. Los sepulcros de tradición indígena apa-

recen desde mediados del siglo V a.C. y consisten en cámaras sepulcrales o grandes sarcófagos contruidos sobre pilares. A partir de estas formas, algunas de las cuales perdurarán hasta época romana, se crean construcciones más complejas, con podios de grandes dimensiones que sostienen cámaras sepulcrales. El más antiguo de estos sepulcros, construido en torno al año 400 a.C., es el llamado

Cuando se descubrió el lagar, durante las excavaciones realizadas a fines del siglo III, se encontraron abundantes estatuas en piedra, pero no se halló ninguna en bronce. Sin embargo, a juzgar por las inscripciones de los pedestales localizados, las hubo. Obviamente, las estatuas en bronce que se hablaban, mientras que las de piedra no habían podido ser reutilizadas.

Respecto a los materiales, el mármol es, sin duda, el más utilizado, si bien ya se ha dicho que el bronce y los metales se conservan por un problema de corrosión, por lo que la escasez de bronce no da fe de su frecuente en la época. Con los primeros trabajos en bronce se realizaron figuras macizas, pero ya en el siglo v a. C. fue empleada la técnica de fundición a la cera perdida, que permitía crear figuras huecas entre dos moldes de arcilla, tal como se advierte en el *Kuros de Atenas*. En ocasiones, las femeninas, portaban adornos metálicos, lo cual les otorgaba un carácter politerno que era realzado aún más por el uso frecuente de la pintura. En efecto, las estatuas y los relieves de bronce más que se hallaban habitualmente pintados, tanto las partes del cuerpo más destacadas (cabello, ojos, cejas, labios, vello púbico, etc.) como los vestidos. Incluso la piel masculina tenía con frecuencia una tonalidad oscura (rojo/a o casta), mientras que la femenina era clara.

Evidentemente, la pintura ha desaparecido en gran parte de las esculturas. Por último, cabe destacar las obras llamadas crisolefinitas, realizadas en oro y marfil, de las cuales sólo han pervivido fragmentos, como los hallados en Delos (Museo de Delos).

Aunque el Ática concentra la mayoría de creaciones artísticas y, por tanto, también la mayor parte de esculturas, no todos eran atenienses. Algunos de sus nombres se conocen porque, en ocasiones, están escritos en los pedestales de las obras, o bien porque se mencionan en los fuentes literarias. Fídromos, Aristón de Paros, Gorgias de Esparta, Erizianos, Filergos, etcétera. Los estudiosos pueden incluso diferenciar sus estilos personales y atribuirles obras no firmadas.

Innovaciones estilísticas

En lo que respecta al prototipo de *kuros*, se pone de manifiesto la tendencia hacia una representación anatómica más naturalista y volumétrica de la figura hu-

mana, sin que ello comporte cambio alguno en la postura ni mayor expresividad o sensación de movimiento. La llamada «escultura arcaica» no es una expresión de serena armonía sino de expresiva felicidad, sino un modo de representar la boca. Siguen usándose líneas con pliegues y nervios del cuerpo pero, ahora donde antes había una incisión, ahora hay volumen. Por otro lado, se supera la tradición escultórica según la cual se modelaba el antebrazo de frente, mientras que en una postura anatómicamente imposible, a partir de este momento todo, el contorno es de perfil. De todos modos, como ya se advirtió anteriormente, la consecución del realismo no es una prioridad para el artista arcaico, que prefiere crear representaciones simbólicas del hombre y de la mujer más que réplicas exactas de los modelos.

Los *kuros*

Las proporciones de los *kuros* tienden a hacerse más reales y gran parte de ellos observan el principio según el cual la estatura de los hombres es, por lo general, siete veces mayor que la altura de la cadera. Al observar esta regla, las alturas totales de los *kuros* son dispares: por ejemplo, dos *kuros* de la misma época —el *Kuros de Tenos* (Epitroica de ca.) — el *Kuros de Milo* (Museo Arqueológico Nacional de Atenas)—, que fueron realizados hacia mediados del siglo v a. C., miden respectivamente 1,35 y 2,14 metros de altura. Entre los *kuros* más famosos destacan el de Volamandra (570-560 a. C.) y el de Anavosos (530 a. C.), ambos procedentes de la región ática y conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. En este último, la sensación volumétrica viene dada por una exagerada hinchazón de los músculos, más que por una representación anatómica realista.

Así mismo, cabe mencionar también dos importantes estatuas halladas en la Acrópolis, que datan de mediados del siglo v a. C. Representan variantes del modelo estudiado: una de ellas, el llamado *Mosóforo* (h. 575-550 a. C., Museo de la Acrópolis, Atenas), es un hombre que viste una ligera túnica y carga un ternero a la otra, el *Caballero Rompin* es una estatuza escaure de mármol (siglo v a. C., recompuesta por H. Payne a partir de la cabeza (Museo del Louvre, París) y el torso (Museo de la Acrópolis, Atenas). El jinete se conserva en parte mientras que del caballo quedan pocos restos. Aunque

en ambos casos se trate de hombres barbados, apenas se insinúa una edad mayor a la que es habitual en los *kuros*. La barba del jinete está tratada de la misma manera decorativa que su cabello (esta vez más corto que lo normal), a modo de cuerdas de collar. La leve inclinación de su cabeza parece un intento de romper la rigidez de la simetría.

Los *korai*

En lo referente a los *korai*, es evidente la ruptura definitiva respecto a los modelos dedílicos. A lo largo del siglo vi a. C. se hace patente una evolución en la representación del vestido, cuyos pliegues empiezan siendo convencionales y bidimensionales y acaban adquiriendo mayor volumen, llegando incluso a insinuar la anatomía femenina. En general, tienen una pierna avanzada, como los *kuros*, y con una mano se recogen parte del vestido o bien sostienen alguna ofrenda. Su función es básicamente votiva, pero también se han hallado en cementerios. Tienen dimensiones reales o bien menores al tamaño natural. Los centros de creación de este prototipo femenino son más escasos que en el caso de los *kuros*: Greco oriental, Quíos, Samos y de Ática.

Relieves arquitectónicos

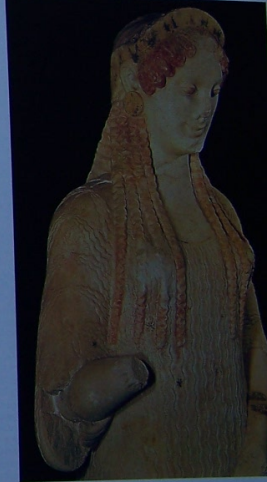
En lo referente a los relieves arquitectónicos, hasta mediados del siglo v a. C. uno de los frontones del templo de Atena, en la Acrópolis de Atenas (Museo de la Acrópolis, Atenas), refleja un avance considerable en la composición, en el centro, una pareja de leones desarticulando un toro; a la izquierda, Heracles luchando contra Tritón; a la derecha, un monstruo con triple torso humano y cola de serpiente. Desde luego, tampoco en este caso existe un tema unitario, pero se han reducido con-

En la página siguiente, el famoso Apolo o *Kuros del Pireo*, esculpido a fines del siglo vi a. C. (Museo Arqueológico Nacional de Atenas). En esta estatua ya han desaparecido las acentuadas formas geométricas propias de los *kuros* de época anterior. El torso ha ganado en volumen y los brazos adoptan una postura más natural, ya que están despegados del cuerpo. Las piernas se encuentran perfectamente terminadas. También se aprecia una representación más realista de la musculatura y de las facciones de la cara, característica que le confiere un aspecto más distinto.



Bojo estas líneas, figura de un *kuros* esculpida hacia el 510 a. C. (Museo de la Acrópolis, Atenas). A pesar de su actitud tan formal, estática, en esta obra mayor expresividad que a la severidad y a una del rostro. El trabajo esculpido del cabello, que se destaca con

notable sobre el pecho de la pieza y la incisión de los pliegues de su vestido muestran ya el etapa final de la escultura arcaica.



siderablemente las diferencias de escala. Además, las figuras, animadas por una viva policromía (azul, rojo, verde, negro y amarillo), son ya esentas.

La etapa final de la escultura arcaica

Al final del periodo arcaico (entre los años 530 y 480 a. C.) se pone de manifiesto que el artista comienza perfeccionar la estructura del cuerpo humano. El *cabello* conserva en gran parte caracteres convencionales, pero es más corto. Sin embargo, falta todavía que las estatuas cobren vida. El *Kuros Aristóteles* (fines del siglo vi a. C., Museo Arqueológico Nacional de Atenas), hallado en el Ática, lo corrobora. Este mantiene to-



se basa casi siempre en los principios siguientes: por una parte, la representación de divindades en la zona central del frontón, hecho que permite emplear sin incongruencias figuras de mayor tamaño que en el resto de la escena; en segundo lugar, la presencia en los ángulos de figuras jóvenes, lo que favorece las escenas de combate; finalmente, la reducción progresiva del espacio interme-

dio obliga a utilizar figuras en distintas posturas. Uno de los primeros ejemplos, de fines del siglo VI a. C., es el templo de Afata, en Egipt (Gliptoteca de Munich), en cuyos frontones se desarrollan escenas de combate entre troyanos y griegos, asistidos estos últimos por Atenea, cuya figura, armada y a escala superior a las restantes, ocupa el centro de cada representación.

Contrariamente, en el fiso jónico, es el gran desarrollo longitudinal lo que dificulta la creación de representaciones coherentes, incluso cuando éstas son independientes en cada uno de los cuatro costados. Ello no fue obstáculo, sin embargo, para el escultor que realizó el fiso de la cara norte del Tesoro de los Sifios en Delfos (h. 525 a. C., Museo de Delfos), uno de los conjuntos más des-

tacados de la escultura griega arcaica. En él se desarrolla una compleja escena de gigantomaquia, es decir, de combate entre dioses y gigantes—una estirpe de guerreros monstruosos nacida de la unión de Gaia (la Tierra) y Urano (el Cielo)—, mismo artista empleó dos temas de la Iliada—una escena de combate en Troya y otra del consejo de los dioses—. A la

dava una actitud irrombó, que resulta más evidente, debido a que las proporciones del cuerpo son en este momento más reales y la rigidez del eje vertical no tardó en llegar, puesto que ya se habían dado los pasos decisivos en este sentido. Poco antes del 480 a. C., se realizó el llamado *Jooven de Critios*, hallado en la Acrópolis de Atenas (Museo de la Acrópolis, Atenas). Si bien el modelo es similar al *Kuroi Aristóteles*, la posición no tiene nada que ver. El artista supo captar el movimiento de la pierna avanzada, que determina la posición del resto del cuerpo, recurso que se denominará *modernamente contrapposto*. Así, el peso del cuerpo se mantiene casi totalmente en la pierna izquierda, mientras que la derecha queda en reposo y con la rodilla ligeramente flexionada; la cadera se levanta y el tronco y la cabeza se inclinan. De esta pieza, hay que destacar su estrecha relación con prototipos en bronce. El trabajo del caballo, mediante incisiones poco profundas, se asemeja al de las esculturas en bronce, donde cualquier rasguño por ligero que sea se advierte con nitidez (en el mármol, en cambio, es necesario dar más volumen a las machas del caballo). Los ojos también estéticos, como los de las estatuas metálicas, que después se rellenaban con otros materiales. No es aventurado suponer que el uso del contrapposto se experimentará con éxito en las esculturas en bronce, material que, por su técnica, permite conseguir una gama más variada de posiciones. Aunque no existen ejemplos conservados, sí se cuenta con el pedestal de una estatua en bronce, de la misma época que la del *Jooven de Critios*, también de la Acrópolis, que apoyaba todo el peso en una pierna, dejando la otra relajada.

Las koraí a fines de la etapa arcaica

En lo que respecta a las koraí, el conjunto escultórico de la Acrópolis brinda abundantes ejemplos del final del arcaísmo. Se observa que, en general, la disposición de las figuras no ha variado, pero la representación del vestido y del peinado se ha hecho, en cambio, más rica y compleja. Trabajaron con formas helicoidales y en zigzag cada por encima de los hombros y el pecho de las figuras femeninas y el flequillo se llena de rizos. Las piezas de vestido se superponen y se acentúa la representación de la textura de las telas. La policromía se hace patente en rostros, cabellos y vestimen-

ta. Hacia fines de siglo, la expresión de las estatuas es más natural y la típica sonrisa se reemplaza por una mayor seriedad o calma. Las proporciones de los cuerpos se vuelven más femeninas y la anatomía se detalla. Una de las últimas koraí de la Acrópolis, contiene por encima a la escultura del *Jooven de Critios*, figura el gusto clásico por la representación realista de los pliegues del vestido femenino, más que por la postura o el movimiento, que son tratados con mayor interés en los prototipos masculinos.

Las figuras sedentes

Otros prototipos escultóricos de esta época son las figuras sedentes, ya conocidas anteriormente, que representan en algunos casos a la diosa Atena y a los dios Dionisos, y cuya finalidad es sobre todo votiva. Otras estatuas femeninas sedentes tenían probablemente un carácter funerario. Los escasos restos conocidos de estatuas ecuestres pudieron tener una finalidad también funeraria o, sobre todo, votiva. Se produjeron, así mismo, grupos escultóricos, que narraban hechos heroicos, pero por desgracia han llegado hasta nuestros días de forma fragmentaria. Por último se creó el prototipo del dios Hermes, consistente en una piastra lisa, en cuya parte superior se representa la cabeza del dios y en el fuste los órganos genitales erectos. Este tipo tendrá una larga perduración.

Innovaciones estilísticas en el relieve

En lo que respecta al relieve arcaico-tónico, los cambios son evidentes. A fines del período arcaico ya se realizan composiciones que reproducen una escena coherente y reconocible para el conjunto del frontón. La solución al proble-



calidad compositiva de este friso debe atribuirse a la habilidad del artista para representar la profundidad mediante la superposición de figuras que, además, aparecen ya a miradas vistas frontalmente o de tres cuartos.

Las estelas sepulcrales

Los mejores ejemplos de relieve no arquitectónico en época arcaica son monumentos funerarios y votivos, especialmente las estelas sepulcrales áticas, que se pueden empezar a datar a partir del año 580 a. C. Se trata de losas verticales, estrechas y alargadas, coronadas por un capitel sobre el que se colocaba una esfinge o, a veces, una gorgona, aunque a partir del año 530 a. C., y sin duda por influencia jónica, el capitel y la esfinge se sustituyen por una palmeta.

La superficie de la estela se decoraba generalmente con una figura masculina de perfil, labrada en bajorrelieve y pintada. Se trata, en la mayoría de los casos, de hombres jóvenes desnudos, armados con una lanza o portando objetos

propios de los atletas (como el disco), aunque a fines del siglo VI a. C. aparecen también personajes con armamento completo y también ancianos acompañados de un perro.

La escultura en época clásica

El 480 a. C. fue un año crítico para los atenienses, ya que se produjo el saqueo de la ciudad por los persas. Al año siguiente los griegos consiguieron derrotarlos y Atenas fue reconstruida. Esta época marca también, en la historia del arte, el paso del arcaísmo al clasicismo. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que algunas de las conexiones de época clásica habían empezado a ser experimentadas antes del 480 a. C. y que la ruptura que representó el final de la guerra contra los persas tuvo como resultado la adopción de las innovaciones, en lugar de volver a las fórmulas del pasado. En este momento los prototipos de la *korai* y *korai* dejan de realizarse y los es-

En Delfos había una serie de templos donde se depositaban los tesoros de la Confederación. Uno de ellos fue el del Tesoro de los Siflios, un fragmento de cuyos frisos (h. 525 a. C.) se reproduce sobre estas líneas. Se trata de un detalle del friso norte, en el que se desarrolla una lucha entre dioses y gigantes. En este fragmento en concreto puede observarse como el León de Cibele muestra ferocidad a uno de los gigantes. La musculatura apenas está esbozada, la melena del León, en cambio, se esculpó minuciosamente.

cultores se arriesgan en fórmulas audaces, como el uso del *contrapposto*, la captación del movimiento o el interés por la representación de los pliegues de la ropa. En época clásica sigue usándose casi únicamente el mármol como material lítico para la escultura. Los utensilios empleados para la talla de la piedra son, en general, los mismos que en la época anterior, si bien la técnica cambia. Ya no se dibujan de la misma manera las cuatro caras del bloque a esculpir, sino que los contornos trazados han de ser dife-

rentes, pues, tal como ocurre en el *Joven de Critios*, la figura resultante no es simétrica ni el peso descansa por igual en ambas piernas. En este momento, los escultores realizaban obras complejas, basándose en dibujos y en modelos de arcilla, tal vez a escala natural. Como en época arcaica, los cabellos, los ojos, los labios y la vestimenta se pintan, así como probablemente la piel, palida en las figuras femeninas, morena en el caso de los hombres. Algunos detalles, como las armas, podían añadirse en bronce.

Un tipo mal conocido, debido a la escasez de restos, es la estatuaria crisolefantina, de la que ya se ha hablado anteriormente, pues se conservan algunos fragmentos de época arcaica. Por las fuentes se sabe que existieron estatuas colosales, como la *Atenea del Partenón* y el *Zeus entronizado de Olimpia*, ambas realizadas por Fidias. De algunas de estas estatuas se hicieron posteriormente copias en mármol.

La técnica de la cera perdida

El material escultórico más utilizado fue, sin embargo, el bronce fundido. A principios del siglo V a. C., paralelamente a la estatuaria en piedra, se incrementó la producción escultórica en este material. Sin duda, el bronce poseía ciertas ventajas sobre la piedra, pues favorecía la experimentación de nuevas posiciones y la expresión del movimiento. Los bronceístas griegos emplearon el procedimiento llamado de la cera perdida (tal vez inventado por ellos) para la fundición de estatuas en bronce, no macizas, de gran envergadura. El método consistía en realizar en primer lugar un modelo en arcilla de la escultura que se deseaba obtener. Ello permitía una libertad mayor del artista durante el proceso de realización de la obra, ya que podía retocar-la y modificarla según fuera necesario.

Una vez acabada la primera escultura en arcilla, ésta era recubierta con una capa de cera y de nuevo con otra de arcilla que actuaba como negativo del primero de los modelos. Barras de hierro, a modo de pinzas, atravesaban las tres capas para evitar que los moldes se movieran de sitio. Así mismo, eran necesarias algunas aberturas de aireación. El espacio intermedio, entre los dos moldes de arcilla, se vertía el bronce fundido, el cual derretía la cera, que escapaba por un orificio practicado en la capa superior de arcilla, y el metal se solidificaba tomando su forma. Retirados los

moldes, se procedía al acabado a mano de la estatua, quitando imperfecciones o ruido, si se trataba de grandes estatuas o fundir la pieza por partes que luego se soldaban. El resultado era una escultura de poco peso —pues no era maciza— que necesitaba pocos puntos de apoyo para cada una de sus partes.

Originales y copias

Pese a que el bronce era muy utilizado en época clásica para la producción escultórica, se conocen pocos ejemplos de obras realizadas en este metal, debido a su valor intrínseco como material susceptible de ser robado y por lo tanto de ser reutilizado.



A la derecha, la famosa escultura en bronce conocida como el *Joven de Delfos* (h. 475 a. C.), que se conserva en el Museo de Delfos, Grecia. Al parecer, formó parte de un grupo escultórico que incluía esta figura (1,80 m de altura) de Polignac, un tirano griego de Sicilia, un carro y cuatro caballos. El joven se ha representado sujetando las riendas. Viste la larga túnica de paño fino de los atletas, atada a la altura de los hombros con dos bandas para evitar que caiga empujada por el viento. Sus ojos son dos piedras negras engarzadas en un metal blanco.



A la izquierda, metopon (h. 465-457 a.C.) procedente del templo de Zeus en Olimpia, que reproduce uno de los episodios de los doce trabajos de Heracles (Heracles) y se conserva en el Museo Arqueológico de Olimpia (Grecia). Heracles, en el centro, sujeta sobre sus hombros el peso del casco, mientras Atlas, a la derecha, le entrega las manzanas de oro de las Hespérides. Arriba, situada detrás de él, presta a este héroe mítológico su ayuda. Se trata de una composición dominada por la verticalidad que transmite una monumentalidad canina y que refleja claramente la austeridad característica del primer clasicismo, denominado también estilo severo.

Algunas de las piezas escultóricas en bronce que se conocen proceden de pecios. En realidad, gracias a que hubo barcos cargados de obras de arte griegas con destino a Roma (ya desde fines del siglo II a.C.) que naufragaron, es posible en la actualidad estudiar y contemplar algunas de estas esculturas, ya que de otro modo probablemente hubiesen acabado fundidas.

En ocasiones se tiene noticia de grandes obras clásicas por las referencias de escritores latinos, como Plinio, quien describe las piezas que eran exhibidas en Roma. Como fuentes indirectas para el estudio de la gran escultura clásica en bronce y en mármol se dispone de las copias, preferentemente en mármol —material más económico que el metal— que fueron realizadas ya desde antiguo. Además, las grandes esculturas sirvieron de inspiración para otro tipo de obras como la pintura cerámica, las jarras y las monedas. En época romana surgieron talleres de copias de obras clásicas, tanto en Grecia como en Italia, en este último caso dirigidas frecuentemente por artistas griegos. Se dispone, por lo

tanto, de copias que se repletan con algunas variaciones, pero no siempre se sabe quién realizó el original, ni cuándo, ni si las copias le son fieles. En el mejor de los casos, las fuentes escritas —y, en especial, las obras de Plinio y Pausanias, a falta de textos contemporáneos de época clásica— relacionan el nombre de un artista con una obra concreta.

El primer clasicismo: el estilo severo

Las obras que han sobrevivido de la primera mitad del siglo V a.C. son escasas en comparación con las del resto del siglo, ya que en esta etapa Grecia se repartió de las guerras persas o médicas. Si bien en Atenas no se realizaron grandes proyectos escultóricos hasta mediados de siglo, se conocen los restos de la escultura arquitectónica del templo de Zeus en Olimpia (Museo Arqueológico de Olimpia). La austeridad de la escultura griega inmediatamente posterior al arcaísmo le ha dado el calificativo de estilo severo.

Durante la época clásica subsistieron los dos prototipos básicos creados en el etapa anterior: el hombre representado desnudo y la mujer vestida, por convención cultural. Así, frente a los modelos este-rectipados del período arcaico, se multiplican en este momento los tipos y las posturas, es decir, son imágenes más concretas e individualizadas. En realidad, cambian las funciones, pues no se trata únicamente de símbolos del oferente o el fallecido. El sucesor del kuros arcaico pasará a tener una función conmemorativa (se evoca las hazañas de un atleta que porta algún atributo deportivo o religioso) o bien representará a divinidades concretas, en general apolos jóvenes. El estilo del cabello también resulta peculiar: un cabello trenzado alrededor de la cabeza a modo de cinta será típico de la primera época clásica. El equivalente femenino es la llamada *pepliphoros* por su vestido, el *peplos*. Este es pesado y tiene pliegues más austeros que el ligero *chiton* que vestían las últimas koral arcaicas.

El *peplos* es menos voluminoso que el *chiton*, pero de tejido más grueso, lo cual condiciona al escultor en el momento de diseñar los profundos pliegues verticales. La *pepliphoros* puede representar di-ferentes deidades femeninas.

Nuevos modelos en relieves y escultura exenta

Aparte de estos prototipos, hay gran cantidad de nuevos modelos en posturas muy variadas, tanto en relieves como en esculturas exentas. El uso del bronce deviene importante desde inicios de la época clásica. Cabe mencionar, como uno de los primeros grupos escultóricos de la época, las estatuas de los *Tiranidas* (Heracles y Aristogiton empujando las armas contra el tirano Hiparco). El grupo, realizado en bronce para ser exhibido en



ARTE GRIEGO

Las estatuas de Heracles y Aristogiton empujando las armas contra el tirano Hiparco constituyen uno de los raros ejemplos de las figuras en actitud de marcha. Pero estas esculturas, realizadas en bronce por Critos y Nestora, probablemente fueron fundidas en el primer cuarto del siglo V a.C. La *Atis* misma, es la primera vez que en el arte de estos tiranos. Los originales de Critos y Nestora han desaparecido, pero desde el grupo se plasma de un modo canónico como los moldes originales, así como copias diversas, entre ellas la de la Villa Adriana, en Tivoli (Roma).

el ágora de Atenas, poco después de la muerte del tirano (514 a.C.), fue expor-se reemplazado por otro grupo realizado después del 480 a.C. por los escultores Critos y Nestora. Para estudiar esta obra, en la actualidad desaparecida, se cuenta con unos valiosos fragmentos de los moldes originales, así como copias diversas, entre ellas la de la Villa Adriana, en Tivoli (Roma).

Otro grupo escultórico, del que sólo se conserva íntegramente el famoso *Aurigo* de Delos (h. 475 a.C., Museo de Delos), data de los años inmediatamente posteriores al final de las guerras persas. La estatua del auriga, en bronce, debía de formar parte de un grupo constituido por el carro, cuatro caballos (de los cuales se conserva algún fragmento) y tal vez otros personajes.

Gracias a la conservación de buena parte del pedestal de la escultura se sabe que el dedicante era un tirano de Sicilia, Polyzelos de Gela, que consiguió una victoria en las carreras de cuadrigas de los Juegos Pítos, probablemente entre los años 478 y 474 a.C. El auriga aparece erguido, en posición casi irremovible. A partir del estudio de los fragmentos encontrados, se supone que los caballos estaban en actitud de reposo o bien caminaban lentamente.

El auriga sostiene las riendas y viste la prenda que, probablemente, usarían los aurigas en las carreras, un *chiton* ajustado en la cintura y que marca profundos pliegues que no se interrumpen por la forma anatómica de la figura. La cabeza está algo inclinada, pero el rostro es poco expresivo. Los ojos, insertos, son de esmalte y piedra de color negro. Los surcos del caballo son poco profundos y recuerda el formalismo arcaico. Los labios están cubiertos de cobre y en la diadema hay restos de plata.

El Posidón o Zeus de Artemision

Otro famoso original en bronce es el llamado Posidón o Zeus de Artemision (Museo Arqueológico Nacional de Atenas), realizado entre los años 460-450 a.C. Esta figura representa a Zeus, el dios principal de la mitología griega, en actitud de lanzar el rayo sobre un enemigo. Algunos estudiosos han querido ver en ella a Posidón, el dios del mar, lanzando su tridente, aunque este último prototipo no es demasiado corriente. Se trata de una de las pocas muestras de gran estatuaría en bronce (mide 2,09 m de altura) que ha llegado hasta nuestros días. Proviene de un barco que naufragó en la Antigüedad frente al cabo de Artemision (Grecia). La postura del dios, en el momento de realizar un movimiento enérgico, era auténticamente nueva para los hitos de la época clásica. Esta obra es, por tanto, un ejemplo de cómo el bronce era un material que se prestaba bien a la experimentación escultórica, ya que una posición semejante sería imposible de conseguir en mármol. Aún así, la sensación de movimiento no está del todo conseguida, pues las extremidades toman un enérgico impulso, mientras que el torso permanece inmóvil. La postura de las piernas, con un pie mirando al frente y el otro de perfil, se asemeja más a las figuras que dibujaron en los vasos cerámicos que a una pose real. Se ha progresado en el estudio anatómico de la figura masculina, pero ésta aún no parece reflejar la sensación de una musculatura en plena tensión por el esfuerzo realizado. Desde luego, la estatua en su conjunto tiene un aspecto mucho más realista que sus irmánulas precedentes, si bien las extremidades, sobre todo las superiores,



El Posidón o Zeus de Artemision (460-450 a.C.), una de las mejores estatuas en bronce griegas originadas que se han conservado (Museo Arqueológico Nacional de Atenas). Zeus aparece representado en su posición tradicional, en decir con el brazo levantado para lanzar el tridente. La escultura muestra una ejemplar armonía y equilibrio de formas, hecho que le otorga una gran majestuosidad.

están excesivamente alargadas. Este naturalismo sería aún más evidente de haberse conservado los ojos, normalmente compuestos por incrustaciones pétreas o de pasta vítrea.

El personaje es un hombre maduro, y esto se nota en la barba, cuyo tratamiento es aquí más realista que en obras contemporáneas en mármol, pero sin llegar al naturalismo de los Guerreros de Fides, más tardíos. El cabello ha perdido totalmente aquella simetría y convención de los modelos arcaicos y se representa por incisiones poco profundas, salvo en la parte frontal, donde las mechones ondulados sobresalen y se superponen unas a otras. El rostro grave y distante del dios y su agresiva postura parecen querer inspirar al espectador un cierto temor.

El Discóbolo de Mirón

Contemporáneo al Zeus de Artemision es el famoso Discóbolo, atribuido, en las descripciones de textos clásicos, al escultor Mirón. La obra, originalmente en bronce, sólo se conoce a través de copias romanas en mármol.



El Discóbolo (460-450 a.C.), copia romana que se conserva en el Museo de las Termas (Roma). La obra original, realizada en bronce, ha sido atribuida al escultor griego Mirón, quien plasmó en esta figura el ideal atlético helénico, senza faticante en la iconografía de la época y que aparece también a menudo en las figuras que decoran las piezas cerámicas.



En éstas, los escultores se ven obligados a situar detrás del áteta un tronco decorativo como soporte disimulado que, obviamente, no sería necesario en la estatua original efectuada en bronce. A pesar de lo novedoso de la postura, el *Diadobolo* presenta algunas limitaciones, como es el hecho de que prevalezca un único punto de vista frontal o que la intransparencia de la cara no se corresponda con la intensidad del movimiento realizado por el resto del cuerpo.

La escultura arquitectónica

Respecto al relieve arquitectónico, el templo de Zeus en Olimpia (Museo Arqueológico de Olimpia), erigido en el segundo cuarto del siglo V a. C., proporciona un excelente ejemplo de las tendencias vigentes a principios del llamado período clásico.

En lo que se refiere a la composición de los frontones, la unidad temática y de escala, así como el equilibrio simétrico del conjunto, basado en una gran figura que ocupa el eje de simetría del tríangulo, están plenamente logrados. El ritmo de la acción, por el contrario, es muy

Sobre estas líneas, fragmento del denominado Trono Ludovisi (h. 470-460 a. C.), en el excepcional bajorrelieve conservado en el Museo de las Termas de Roma. Se cree que el escultor, obra de un artista anónimo jónico, representa el nacimiento de Atenea que surge de las aguas del mar, sostenida a ambos lados por dos figuras femeninas. La composición, por su total simetría, pone de manifiesto la habilidad del artista para conseguir que el pliegue de la ropa se adapten al cuerpo que emerge de las aguas, como si todavía estuviesen húmedos.

diferente en uno y otro lado. En efecto, en el frontón oriental se representa la preparación para la carrera de carros entre Pílope y Enomao, presidida por la figura de Zeus en el centro. Es el momento previo a la acción y, por ello, el movimiento es mínimo. En el frontón occidental, en cambio, la lucha entre cantauras y lapitas, con los distintos personajes unidos en grupos de dos o de tres, tiene una gran intensidad dinámica. Es precisamente el movimiento que se im-

prime a las figuras lo que pone de manifiesto la incapacidad del escultor para representar adecuadamente la vestimenta, cuyos pliegues, excesivamente rígidos, no tienen relación orgánica con las posturas de los cuerpos. No obstante, comienza en este momento a conseguir la expresión de los estados de ánimo, tanto por el estudio de los rasgos faciales como por la actitud y los gestos de los personajes.

La tendencia a la expresión del sentimiento se plasma también en algunos relieves votivos áticos, como la célebre *Atenea pensativa* (Museo de la Acrópolis, Atenas) o el *Joven de Sunion* (Museo Arqueológico Nacional de Atenas). Otra pieza de gran interés es el llamado *Trono Ludovisi* (Museo de las Termas, Roma), un relieve de tres caras que probablemente revestía un altar. En éste los pliegues de la vestimenta, aún poco logrados, recuerdan los relieves del templo de Olimpia, pero por primera vez se manifiesta un interés real por el desnudo femenino, aunque el estudio anatómico presente deficiencias evidentes, especialmente en la figura de la flautista, cuyo muslo derecho parece nacer en el abdomen.

El clasicismo pleno

Mientras que durante el período severo Atenas proporcionó escasos ejemplos estilísticos, a partir de mediados del siglo V a. C., coincidiendo con el deseo de restauración y embellecimiento de la epopeya, se realizan en el Ática las obras más brillantes del clasicismo pleno.

A nivel general, puede decirse que el artista clásico conoce bien la estructura del cuerpo humano, pero su interés no radica tanto en representar la anatomía como de forma realista o particularizada como en observar unas proporciones ideales o matemáticas en la representación de la figura humana, basadas en un conocimiento perfecto del cuerpo, tanto del masculino como del femenino. Uno de los cambios más importantes fue el tratamiento de los vestidos, que mayorita-

riamente aparecen en las figuras femeninas. El estilo severo en el vestir, caracterizado por cubrir el cuerpo a base de profundos pliegues verticales, dará paso, a partir de la segunda mitad del siglo V a. C., a un estilo más complejo y decorativo, cuya intención es amoldar el vestido a la anatomía de la figura, manteniendo las formas con gran naturalidad, como Maso Arqueológico de Olimpia, firmada por Paolinos.

Fidas, arquitecta de Atenas

Atenas, cabeza de la Liga de Delos, tenía grandes recursos después de sus victorias sobre los persas. Durante la administración de Pericles (449-429 a. C.), se inició un plan intensivo de reconstrucción de Atenas. Para dirigir este proyecto, Pericles nombró a Fidas (h. 490-430 a. C.), que supervisó las obras de toda la Acrópolis y aunque no trabajó personalmente las esculturas y relieves que adornaban los edificios conjuntos, sí realizó los bocetos del conjunto. A través de ellos se puede juzgar su estilo, puesto que las obras de su mano han desaparecido y sólo se conservan copias romanas. Sus obras más importantes fueron la colosal estatua de *Atenas Parténos*, en bronce, erigida entre los Propileos y el Erecteón, la *Atenea crisolepifantia*, que se guardaba en la nave del Parténon, y la estatua de Zeus, también crisolepifantia, conservada en el templo

Abajo, las tres caras (Cloto, Locréne, Anaxós), dispuestas en el ángulo derecho del frontón del Parténon (h. 438-431 a. C.), que se conservan en el Museo Británico de Londres. A pesar de estar muy mutiladas, estas tres figuras ponen de manifiesto el nivel de perfección alcanzado por la escultura griega en el siglo V a. C., durante el clasicismo pleno. La representación realista de los personajes, mínima en el laborioso trabajo de las túnicas, contrasta con la perfección de la caída natural de las telas dispuestas sobre el cuerpo humano.



de Zeus en Olimpia. También se le ha atribuido la estatua de *Atenea Ludovisi*, una *Amazona* (copia romana, Bolonia), una *Favita* (un joven atándose una cinta alrededor de la cabeza. Todavía ellas reflejadas en expresiones serenas y una cierta solemnidad en el concepto). A estas características se unía la calidad del modelado de los pliegues de los ropajes, que parecen estar mojados.

Las obras de Policleto

Además de Fidas, protagonista principal de la reconstrucción y embellecimiento de la ciudad de Atenas en época sofocleática, el otro gran escultor de la época clásica es Policleto. Ambos estuvieron preocupados no sólo por cuestiones técnicas, sino también bélicas. En concreto, Policleto estudió el tema de las proporciones del cuerpo humano, que había preocupado desde siempre a los escultores griegos, y escribió sobre ello un rico se manual en latín en distintos estadios de hombres desnudos de tamaño natural, en su mayor parte representaciones de atletas. De estos originales en bronce queda nada que y su obra lo de ser estudiada enteramente a partir de las copias romanas en mármol. Dos de los modelos más famosos de Policleto son el *Dorjoro*, que es la figura de un hom-



Junto a estas líneas, el *Dadámemo* (h. 430 a.C.), según una copia romana conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (1,96 m de altura). Se trata de una de las obras más representativas de Policleto, ya que en ella, al igual que en el *Doriforo*, este insigne escultor consiguió establecer magistralmente un sutil juego armónico entre las distintas partes del cuerpo, a fin de lograr un claro equilibrio de formas que se reflejara en el dinamismo caído. El joven atleta se halla de hecho que se conduce al toro un mayor movimiento. Los brazos están alzados para celarse en torno a la frente la insignia de la victoria.

bre portando una lanza, y el *Dadámemo*, un atleta que se ata la cinta alrededor de la cabeza. Su solución adaptaba las experimentaciones que venían haciéndose desde fines de época arcaica en el sentido de dotar de vida a la estatua del hombre en reposo. El *Doriforo* (h. 440 a.C., Museo Arqueológico Nacional de Nápoles) está representado en actitud de avanzar, en una acción menos energética que, por ejemplo, la del Zeus de Artemisión o la del *Discobolo*. Sin embargo, la relación entre las diversas partes del cuerpo resulta coherente. Así, el toro responde plenamente al movimiento de brazos y piernas, alternando a la perfección los miembros relajados y los miembros tensos en un ritmo que infunde a la estatua un sentido de vitalidad muy intenso. El *Dadámemo* (h. 430 a.C., Museo Arqueológico Nacional de Atenas), algo posterior, responde al mismo esquema, si bien en este caso el cabello ha sido concebido más plásticamente.

Los Guerreros de Riace

Las copias en mármol no siempre permitieron hacerse una idea completa de cómo serían los originales en bronce. Afortunadamente, de mediados de este siglo se conocen dos magníficas estatuas de bronce, los llamados *Guerreros de Riace* (h. 460-430 a.C., Museo Nacional de Reggio di Calabria), encontradas también bajo el mar, y cuyo descubrimiento, relativamente reciente, ha permitido mejorar nuestro conocimiento sobre la escultura de la época clásica. Su actitud se asemeja a la del *Doriforo*. En una mano portaban el escudo y en la otra la lanza o espada, en la actualidad perdidos. Se trata de dos hombres barbados, uno de los cuales parece mayor que el otro, trabajados con gran detalle escultórico. Su cabello y barba presentan un gran sentido plástico. Como era común, en el caso de este tipo de esculturas, los

ojos no eran de bronce. Además, los labios y los pezones estaban cubiertos de cobre y los dientes, de plata. A lo largo de la segunda mitad del siglo v a.C. se desarrollaron modelos de estatuas que fueron copiados hasta la saciedad en época romana: amazonas heridas, diosas y dioses portando atributos religiosos, así como variantes de los prototipos atléticos y guerreros ya vistos. La última gran aportación del siglo v a.C. será la aparición de una incipiente retratística, así como la expresión de caracteres étnicos diferenciales, cosa que sucedió en especial en el mundo griego oriental. Su desarrollo será, sin embargo, más evidente en épocas posteriores.

La escultura arquitectónica del clasicismo pleno: el Partenón

El Partenón es, lógicamente, un punto de referencia obligado para el estudio del relieve arquitectónico de este periodo, tanto por la profusión de decoración escultórica como por la calidad extraordinaria que presenta. En líneas generales, conviene destacar el movimiento contenido de las escenas y la escasa expresividad de las figuras, que contrasta con la vivacidad alcanzada en el frontón oeste de Olimpia y también con obras inmediatamente posteriores, como los relieves de la balaustrada del bastión de Atena Nike, en la misma Acrópolis de Atenas o el friso de Bassae.

Los frontones, muy degradados, son la parte peor conocida, aunque su aspecto aproximado puede ser reconstruido a través de la descripción de Pausanias y de los grabados realizados en el siglo xvii.

En el lado occidental se narra la disputa entre Atena y Posidón por la posesión del Ática. Junto a los carnajes de ambas divinidades aparecen, repre-

sentadas a menor escala, otras figuras que, probablemente, corresponden a reyes y héroes del Ática. En el frontón oriental se evocaba el nacimiento de Atena. En uno y otro caso se representa el momento inmediatamente posterior a la acción: Atena aparece a la izquierda de Zeus en el lado oriental, y el olivo que simboliza la victoria de la diosa ocupa el centro del frontón occidental. El énfasis narrativo se sitúa, como es lógico, en el centro de los proscenios, pero, a diferencia de los precedentes indoeuropeos —Olimpia, Egin—, ésta no se basa en una gran figura central que ocupa el eje de simetría, sino en la combinación de distintos personajes, mientras que el resto de figuras se agrupa en conjuntos de dos o tres.

Estas figuras eran exentas y la mayoría estaban acabadas incluso en la parte posterior, no visible una vez colocadas en el frontón. Uno de los fragmentos mejor conservados (Museo Británico de Londres) corresponde a las figuras de tres diosas, posiblemente Leto, Artemis y Atalanta, del ángulo septentrional del frontón oriental, en el cual es posible

apreciar el tratamiento detallado que se da a la vestimenta. Esta parece, a menudo, adherirse al cuerpo que cubre, como si estuviera mojada o impregnada por un viento violento. En el lado opuesto, la figura echada muestra ya el completo dominio de la representación del desnudo masculino.

Todos los metopas del Partenón (un total de noventa y dos, de las cuales sólo han llegado hasta nuestros días diecisiete, localizadas en el mismo templo o bien conservadas en el Museo Británico de Londres) tenían decoración escultórica, con una temática variada. La calidad de estos relieves es muy desigual, lo que refleja que fueron muchos los manojes que intervinieron en su realización, pero existe en todos ellos una unidad de concepción que permite atribuir a Fidias su diseño.

El friso interior del Partenón

El friso interior (los paneles están repartidos entre su primitivo emplazamiento, el Museo del Louvre de París, el Museo Británico de Londres y el Museo



Junto a estas líneas, una de las metopas que decoraban el friso sur del Partenón y que se conserva en el Museo Británico (Londres). La realización de estas obras corrió a cargo de varios discípulos de Fidias, quienes supieron plasmar el interés que hubo en aquella época por representar la emoción a través de la acción y expresión de los personajes. En esta escena de lucha entre centauros y lianas (h. 443 a.C.), el centauro Quirón, maestro del joven Aquiles, alista a su contrincante, que refleja en el rostro una expresión de dolor. Al elaborarlo modelado de los volantes, hay que sumar la delicada composición triangular de la escena.



Ariba, detalle del friso que recorre por los cuatro lados la colosterna interior del Partenón (siglo V a. C., Museo de la Acrópolis, Atenas). Este friso reproducía la procesión de las panateneas, una gran ceremonia que se celebraba en honor de Atenea. Considerado como una escena cotidiana, contrastaba con la solemnidad procesional de las discoralias. La composición culmina con la entrega del peplo para la estatua de Atenea ante una asamblea de dioses.

para la vieja estatua de madera de Atenea. Se trata, pues, de una escena real, aunque de carácter religioso, lo que supone una novedad radical en la decoración del templo griego.

La narración parte del lado oeste y se desarrolla al norte y al sur en dirección a la fachada oriental, donde se representa una asamblea de los dioses que enmarca, en el centro, la ceremonia de ofrenda de la vestimenta.

El final del clasicismo

La escultura exenta del siglo IV a. C. continúa estilísticamente las características del siglo precedente, pero incorpora la representación plástica de las emociones, así como un naturalismo mayor y el tratamiento de la textura en los ropajes. Otra característica importante del momento será la personificación de ideas abstractas, como la paz, o de distintos

estados de ánimo. A través de los escritos antiguos y también de los fragmentos de pedestales de las estatuas se conocen los nombres de tres de los escultores más importantes del siglo: Praxíteles, Escopas y Lisipo.

La obra de Praxíteles

El *Hermes* de Praxíteles (Museo de Olimpia) ilustra las nuevas tendencias de la primera mitad del siglo IV a. C. Fue hallado bajo el templo de Hera, en Olimpia, y aceptado como original, aunque ello se cuestiona en la actualidad. En todo caso, si no es obra auténtica de Praxíteles, puede suponerse que se trata de una copia bastante antigua. Es en realidad un grupo escultórico, que muestra a Hermes, el mensajero de los dioses, tomando en su brazo izquierdo a Dionisio niño, que, en actitud juguetona, intenta alcanzar probablemente un racimo de uvas sostenido por el brazo derecho —en la

actualidad perdido— de Hermes. La mirada del dios, nostálgica y tierna, y la relación que se establece entre ambos son rasgos nuevos para la época clásica. La musculatura de Hermes está tratada suavemente, sin la dureza o angulosidad de los modelos del escultor Policleto. La curva que describe su postura se ha denominado, por esta razón, «praxiteliana».

Así mismo, el escultor Praxíteles es famoso por incorporar el desnudo femenino como tema nuevo en el arte griego. Su creación más admirada en época antigua fue la *Afrodita de Gnido*, encargada por los habitantes de dicha ciudad. El original está perdido y sólo se poseen variadas copias romanas (Museos Vaticanos, Roma) que muestran la figura desnuda de la diosa, en contrapposto, cubriéndose el pubis y sosteniendo sus pechos por encima de una línea destinada al baño —que actúa a la vez como soporte de la figura en mármol—, como si hubiera sido sorprendida.

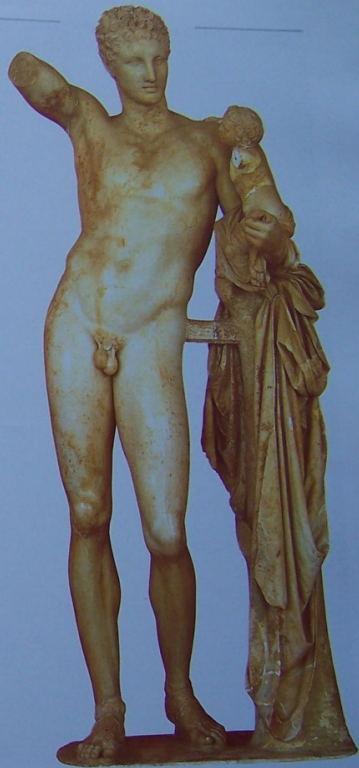
El escultor Escopas

Contemporáneo de Praxíteles, Escopas fue conocido por representar posturas complicadas y contorsiones, así como por la expresión plástica de la emoción y el dramatismo. Hasta 340 a. C., trabajó en la decoración escultórica del templo de Atenea Alea en Tegea, conservada sólo fragmentariamente (Museo de Tegea). Se le atribuye además la *Ménade danzante* (siglo IV a. C., Albertinum de Dresde), también llamada orgiástica. Conocida por copias, aparece semidesnuda y en una postura casi serpentina, fuera de lo común para la época.

Lisipo, prolífico escultor

Lisipo fue un escultor que vivió a fines del periodo clásico. Su mayor aportación fue la introducción de la diversidad de puntos de vista en una sola pieza. Sus obras, conocidas sólo por copias roma-

Justo a estas líneas, el *Hermes* de Praxíteles (siglo IV a. C.), que se conserva en el Museo de Olimpia en Grecia. Se trata de un grupo escultórico (2,13 m de altura) que muestra a Hermes tomando en su brazo a Dionisio niño. Esta obra se caracteriza por la armonía de las líneas y perfiles, el tratamiento realista y sensual de los cuerpos y la perfección en la disposición de las formas y las curvas. Siguiendo estos principios se puede apreciar cómo la figura aparece ligeramente arqueada, insistiendo un movimiento ascendente que finaliza en el brazo alzado.



nas, suponen la superación del canon de Policleto —dándole mayor esbeltez— y el tratamiento detallado de las superficies. Una de sus esculturas más famosas, originalmente en bronce, es el llamado *Apoxíomeno*, atleta quitándose el polvo y el aceite de su brazo con un instrumento para tal efecto, que está perdido en la copia romana en mármol (Museos Vaticanos, Roma). La postura recuerda el contrapposto de las obras de Policleto, pero aquí no hay alternancia entre partes relajadas y partes tensas del cuerpo, ya que el joven ha sido captado en una acción casi anecdótica. El avance de ambos brazos, que supone que uno quede tapado por el otro, sugiere que la obra tiene otros puntos de vista, además del estrictamente frontal, pues de no ser así no podría captarse su tridimensionalidad.

Según las fuentes, Lisipo también fue conocido por sus grupos escultóricos y sus figuras colosales, entre las cuales destacan la escultura del musculoso héroe Heracles y los retratos de Alejandro Magno, para quien trabajó. El relieve de personalidades concretas a través del retrato tendrá un gran desarrollo en época helenística.

De la segunda mitad del siglo IV a C. se tienen también algunos bronce originales, procedentes mayoritariamente de peces, como el llamado *Joven de Anticitera* (Museo Arqueológico Nacional de Atenas), datado hacia 340 a C., que parece asimilar el estilo de Policleto juntamente con el de Lisipo.

La escultura arquitectónica y el relieve en el siglo IV a C.

Entre los relieves arquitectónicos más destacados del periodo se cuentan los frontones del templo de Asclepio en Epidauru (Museo Arqueológico Nacional de Atenas), obra de Timoteo realizada hacia 375 a C. Los temas tratados son la toma y saqueo de Troia, al este, y una

Junto a estas líneas, el célebre Apoxíomeno (Museos Vaticanos, Roma), que representa a un atleta que se limpia el polvo y la grasa acumulados sobre su piel poco después de la competición. Se trata de una copia romana en mármol de un original en bronce de Lisipo, realizada hacia 325-300 a C. En esta obra (2,05 m de altura), el escultor estableció un nuevo canon, que se diferencia del de Policleto, daba una impresión menor a la cabeza. Con esta innovación su autor consiguió otorgar al cuerpo de este atleta mayor gracilidad y esbeltez, así como una apariencia de mayor altura.

En la época helenística la escultura alcanzó un acentuado realismo y se amplió el repertorio temático, que incluía la representación de animales y niños. Los escultores plasmaron también en sus obras escenas de interior y escenas anecdóticas, mostrando un extraordinario gusto creador. Esta es el caso del *Epiturno* (Biblioteca de los Uffizi, Florencia, Italia), reproducido junto a estas líneas, que representa a un niño que intenta sacarse una espina que se le ha clavado en el pie. Sentado sobre un tronco, aparece con el torso desnudo, la cabeza inclinada y una pierna sobre la otra.

escena de combate entre griegos y amazonas, al oeste, rompiendo así con la tradición clásica según la cual la ornamentación de los frontones debía relacionarse con la personalidad de la divinidad a la que se dedicaba el templo. En cuanto a la técnica el tratamiento de las figuras deriva directamente de la tradición ática de fines del siglo V a C., pero la actitud de los personajes, la fuerza del movimiento, la violencia del gesto confieren a estas obras un dramatismo superior a las del primer clasicismo.

Las estelas funerarias

En el campo del relieve no arquitectónico destacan, especialmente, las estelas funerarias áticas, cuya producción se inicia en torno a 430 a C. y perdura hasta el final del siglo IV a C., cuando nuevas leyes antisuntuarias vuelven a limitar los gastos en monumentos funerarios. Las estelas de este periodo son, por lo general, más anchas y bajas que las del periodo arcaico, lo que permite representar varias figuras, y muy a menudo tienen un aspecto arquitectónico, ya que están enmarcadas por dos pilas-tras y coronadas por un frontón.

Los personajes representados en estos monumentos son mucho más variados que en época arcaica, puesto que incluyen tanto figuras masculinas como femeninas, de edades muy diversas y a menudo asociadas formando grupos. Las escenas más corrientes son las despedidas de los familiares o de los objetos y animales domésticos predilectos, pero no faltan los temas militares. La calidad escultórica de estos materiales es, lógicamente, muy variable, pero a menudo notable y, tratándose siempre de obras originales, permiten obtener una visión fidelísima de la evolución estilística de la escultura de la época. Así, las piezas más antiguas recuerdan directamente la escultura del Partenón, no sólo des-



de del punto de vista técnico, sino también por la solemnidad y falta de expresión de las figuras. Con el paso del tiempo, el relieve va adquiriendo profundidad, hasta convertirse casi en figuras esculpidas (segunda mitad del siglo IV a C.). Al mismo tiempo, las figuras, siguiendo las tendencias de la época, ganan en naturalismo y en intensidad emocional, hecho que se traduce generalmente en una expresión de tristeza.

La época helenística: innovaciones formales y temáticas

La época helenística, que se inicia con la muerte de Alejandro Magno, el año 323 a C., y la desmembración de su imperio, es prolífica en esculturas originales, debido a la gran demanda de obras

quo. En ocasiones, la diosa se representaba en forma casi cómica, como en la *Afrodita de la samaria* (Museo Arqueológico Nacional de Atenas) que hace bostezar a Pan por el hecho de aproximarse a ella atrevidamente. Junto a las reminiscencias del estilo clásico, que se advierten igualmente en los relieves, encontramos entre fines del siglo I e inicios del II d. C., obras que recuerdan el estilo severo, como el grupo de *Orestes y Electro*, conservado en una copia romana que se halla en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, e incluso que retoman a protopetos arcaicos.

El grupo escultórico del Laocoonte

Una de las últimas obras helénicas ha de ser el grupo escultórico del *Laocoon*, hallada en Roma en pleno Cinquecento (Museos Vaticanos, Roma). Dada, según los últimos estudios, del siglo primero de nuestra era, momento en que Roma se convierte en un nuevo centro de arte helénico y se hace difícil cualquier distinción entre escultura griega y escultura romana. La estatua muestra al sacerdote troiano *Laocoon* y a sus hijos muriendo estrangulados por serpientes gigantes, como castigo por haber aconsejado a los troyanos que no dejaran penetrar el Caballo de Troya en su ciudad. El dramatismo, que recuerda el caso teatral y el escultor da muestra de gran habilidad técnica.

La escultura arquitectónica

El ejemplo más destacado es el gran friso que decoraba la parte superior del basamento del *Altar de Pérgamo* (en torno a los años 180-160 a. C., Staatliche Museen, Berlín), en el que se representaba una gigantomaquia, un tema recurrente en la escultura arquitectónica desde el siglo VI a. C. Su plasmación en este monumento alado, sin duda, a las victorias de los griegos sobre los bárbaros y, muy especialmente, a las de *Atalo I* de Pérgamo sobre los galatas.

Se trata de una composición monumental, tanto por su escala (el friso mide 2,30 m de altura y las figuras son de tamaño superior al natural) como por su gran longitud (120 m) y el elevado número de personajes que hay representados (ciento de ellos, aproximadamente, sin contar las figuras de animales, de las que se conservan ochenta y cuatro). La



El gran *Altar de Zeus* se levantaba, originalmente, en la parte más alta de la ciudad de Pérgamo. En el año 180 a. C., Eumenes II mandó construirlo para conmemorar las victorias sobre los galos de su padre, *Atalo I*. El encargo, con forma de templo rectangular, rodeada de pórticos interiores y exteriores, con dos alas, una lateral que se adelantaba para enmarcar la escalinata de acceso. Un extenso friso escultórico con el tema de la gigantomaquia recorre el zócalo del pórtico interior, formado por una columna jónica. Sobre estas líneas, vista del ala norte del gran altar.

En el siglo a. C. tuvo lugar en Pérgamo una intensa actividad política y económica, de ahí que esta ciudad se convirtiera en un importante centro de arte helénico. Entre las obras realizadas bajo el reinado de Eumenes II (197-159 a. C.), cabe mencionar el gran altar dedicado a los dioses *Zeus y Atenea* (180-160 a. C.). Este altar (Staatliche Museen, Berlín), que sorprende por su magnitud y su escéntrica configuración, formaba parte del conjunto de la acrópolis. El friso del zócalo exterior (20 m de longitud x 2,30 m de altura) representa una gigantomaquia, es decir, una compleja historia mítica que narra la lucha de los dioses contra los gigantes. Este fue ejecutado por diversos escultores bajo la dirección de un maestro que ideó los modelos. El conjunto escultórico muestra una unidad estilística de clara inspiración griega en la que destaca la ordenación iconográfica, la estética teatral y el humanismo. Una fuerza sobrehumana llena toda la escena, que presenta figuras entrelazadas en un impulso titánico. Del carácter fuertemente plástico de la gigantomaquia, con el clásico fondo neutro, se posa el friso interior, bajo el pórtico (79 m de longitud x 1,57 m de altura), donde se narra el mito del héroe *Teleso*.



El altar de Pérgamo (siglo I a. C.)



El conjunto escultórico del altar de Pérgamo está considerado como el apogeo de la representación realista griega, tanto en lo que se refiere a la composición, como al modelado y la expresión de emociones. Sobre estas líneas, detalle del friso este de la gigantomaquia del altar de Pérgamo, donde se distingue la figura venida del gigante Oto. El artista refleja con gran precisión la anatomía contrariada de este cuerpo masculino, acentuando los detalles más realistas, como los pliegues del vientro o la tensión muscular.

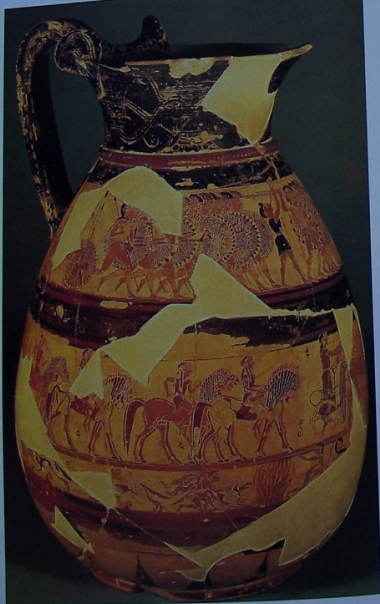
A la izquierda, detalle de la lucha de *Atenea* con el gigante *Aleaxo*, en el friso este del altar de Pérgamo. *Aleaxo* agarra por los cabellos al gigante y lo levanta a fin de arrojárselo del suelo, ya que su fuerza solo es invencible si sus pies reposan sobre la tierra firme. Mientras *Atenea* (a la izquierda) lleva la muerte de su indómito hijo, la composición está llena de fuerza y barroquismo, en la que se subrayan figuras de vigorosas anatomías y violentas actitudes. El dinamismo de la acción es muy acentuado debido al clasicismo que originan los profundos pliegues de las vestimentas.

LA PINTURA GRIEGA

situación del friso en la parte baja del edificio es una novedad radical. Esta proximidad al espectador aumentaba, sin duda, la sensación de grandera, a la que día, la sensación de gran altura del retablero contribuía la gran altura del relieve, cuyas figuras destacaban más o menos, como si se inclinaran hacia el espectador. La sensación de movimiento y la fuerza. La sensación de movimiento y la fuerza. La sensación de movimiento y la fuerza.

Los griegos destacaron en el terreno de la pintura tanto como en los otros campos artísticos, pero un problema de conservación ha privado a la posteridad de la mayor parte de obras originales, si se exceptúa la pintura realizada sobre va-

sos cerámicos. La pintura parietal o de caballete se conserva escasamente y se debe recurrir a fuentes indirectas para conocerla. Las fuentes literarias hablan de conocidos pintores y describen incluso las técnicas usadas y los temas repre-



A la derecha, un pequeño relieve del siglo IV a.C., conservado en el Museo Nacional de Villa Giulia (Roma). A pesar de estar muy fragmentado, todavía se puede apreciar parte de su ornamentación. Las figuras masculinas, a caballo o a pie, dispuestas en bandas, poseen de marfilismo que en este período ya se había introducido plenamente el estilo narrativo como decoración de los vasos pintados.

A la derecha, ánfora funeraria (1,35 m de altura) de estilo geométrico (siglo VII a.C.), perteneciente de la necrópolis ateniense del Dipylon, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Estos recipientes de proporciones caballerías se decoraban en los techos a modo de monumentos funerarios. Su superficie se cubría por completo de paneles y bandas, donde se inscribían motivos decorativos geométricos. En ocasiones se pintaba también la expresión del delfino sobre el hecho funerario.



sentados, pero, para hacerse una idea de cómo fue esta manifestación artística en la antigua Grecia, hay que referirse, casi siempre, a la pintura sobre cerámica, al mosaico y a las obras parietales romanas, mejor conservadas y copias, en gran medida, de la pintura griega. Los vasos cerámicos griegos fueron ampliamente exportados a todo el Mediterráneo y constituyeron objeto de imitación o fuente de inspiración para otras producciones, sobre todo en Etruria (Italia).

La pintura en la cerámica: el estilo geométrico

Hasta principios del siglo VII a.C., la decoración pintada de las cerámicas tiene un carácter esencialmente geométrico y se caracteriza, sobre todo, por su estricta relación con la forma del vaso, cuyos elementos enfatiza mediante la aplicación de líneas o zonas de coloración oscura en la base, el borde o el punto de unión entre el cuerpo y el cuello, y también, a menudo, situando el tema principal en la zona comprendida entre las asas. Es, en definitiva, un sistema ornamental basado en una disciplina rigida y que, partiendo de unas composiciones extremadamente sobrias, evoluciona, a partir del siglo X a.C. y durante las dos centurias siguientes, hacia una mayor riqueza y variedad, hasta cubrir la casi totalidad de la superficie del vaso. Los elementos figurativos se utilizan ya asiduamente en el siglo X a.C., pero las auténticas escenas de carácter narrativo, generalmente de tema funerario o guerrero, no se pintan hasta mediados del siglo VIII a.C. Las figuras son muy esquemáticas, reducidas en general a sus elementos lineales básicos, lo que permite integrarlas cómodamente en un sistema decorativo geométrico. Será precisamente el desarrollo de los elementos

Ahora a esta línea, detalle de la famosa jarra obra de Exekias, que representa a Ajax y Aquiles jugando a las damas (h. 530-540 a.C.) y se conserva en los Museos Vaticanos de Roma. Se trata de una de las pinturas más detalladas y conocidas de la denominada cerámica ática de figuras negras sobre fondo rojo. Se trata con todo lujo de detalles, tanto por lo que se refiere al minucioso estudio anatómico de los miembros como a los elementos anecdóticos personales, como a los elementos anecdóticos que completan la composición (las líneas, los rasgos del rostro, el gesto, el ademán, el uso del vaso, confirma la bien merecida reputación de su autor como el pintor más importante de este período.

decoración suele organizarse en varios frisos superpuestos. Desde el último cuarto del siglo VII a.C., la calidad de la producción corintia decae progresivamente hasta convertirse, en la segunda mitad del siglo VI a.C. en un estilo de aspecto geométrico, sin figuras.

La cerámica en el Ática

En el Ática se desarrolla durante el siglo VII a.C. un estilo llamado protótipo que deriva de la producción geométrica y es muy distinto de la pintura corintia corintia, tanto desde el punto de vista técnico (no utiliza el sistema de «figuras negras») como por el gran tamaño de las figuras y su mayor preferencia por los temas narrativos, aunque no faltan las figuras de animales de rangambre oriental.

Desde el último tercio del siglo VI a.C. los pintores áticos aceptan una mayor influencia corintia, que se traduce en la frecuente presencia de temas animalísticos y en la adopción de la técnica de «figuras negras», que alcanzará en Atenas su pleno desarrollo. Este se produce en los decenios centrales del siglo VI a.C., momento en que decaen los frisos de animales y se tiende a la representación de escenas con figuras humanas en un registro único, como si se tratara de un cuadro. Este momento se caracteriza además por el mayor realismo en la representación del cuerpo humano — que a menudo aparece totalmente de perfil, desvinculándose así del convencionalismo arcaico que muestra el rostro frontalmente — y de los pliegues de las vestimentas. Cabe destacar, así mismo, la preocupación de los mejores pintores por obtener composiciones equilibradas y bien adaptadas a la forma del vaso que se decoraba. Valga como ejemplo la célebre ánfora decorada por Exekias, el ce-

lor de los pintores áticos en «figuras negras». En esta conocida ánfora se representa a Ajax y Aquiles jugando a las damas (Museos Vaticanos, Roma).

Se puede observar la calidad y detallismo del dibujo, tanto en la representación de la musculatura y las armaduras (bolterías) con unos pocos trazos, como en la de la cabellera y los ropajes, en este último caso se empleó, por el contrario, profusamente la incisión.

La técnica de «figuras rojas»

Hacia 530 a.C. se produjo en Atenas la invención de una nueva técnica pictórica, llamada de «figuras rojas», cuya innovación más aparente es el uso de figuras en silueta del color anaranjado de la arcilla, mientras que el fondo del vaso y los detalles internos de las mismas se

pintan en negro. Esta nueva técnica supuso el abandono de la incisión, sustituida por el trazo a pincel, lo que permite una mayor libertad de dibujo y, como consecuencia, un rápido progreso hacia la representación cada vez más realista de la figura humana.

Además, mediante el uso de un barniz diluido era posible obtener unas tonalidades marrones para la líneas secundarias y para determinados detalles, como

las cabelleras. Ello permitía obtener una riqueza de matices muy superior a la de un sistema estrictamente bicromo. La técnica de «figuras rojas» perdurará en la producción ática hasta la segunda mitad del siglo IV a.C., y será imitada en diversos puntos del mundo griego y áreas culturalmente próximas, especialmente en la Italia meridional y en Etruria. Las posibilidades ofrecidas por la técnica de «figuras rojas» resultan ya evidentes en la obra



de los pintores que trabajaron en torno a 500 a.C. Estos se centran en la representación detallada de todos y cada uno de los músculos del cuerpo masculino y de posturas, aunque no siempre con acierto, según puede observarse, por ejemplo, en la figura central de la crietra con una competición atlética (Staatliche Museen, Berlín), pieza decorada por Eufrosino, una de las personalidades áticas más desveladas del momento.

Así mismo, las caras siguen apareciendo de perfil — pero con los ojos frontales —, sin ningún intento de representación de tres cuartos, y es manifiesta la incapacidad para reproducir con realismo el pecho femenino.

Fine a ello, la magnitud del progreso artístico experimentado en unos pocos años resulta evidente cuando se comparan estas obras con los mejores vasos decorados en técnica de «figuras negras», incluyendo los de Exekias. Los pintores de la última etapa del período arcaico (500-480 a.C.) continuaron desarrollando las posibilidades ofrecidas por el color en la representación del volumen.

En este mismo momento alcanza también su pleno desarrollo una técnica derivada, llamada de fondo blanco, que consiste en recubrir la pieza con un engobe de color crema o, más adelante, blanco, sobre el que se aplica la decoración pintada, a menudo policroma, pero frecuentemente mal conservada.

Orígenes de la pintura parietal

La pintura parietal del siglo VI a.C. apenas se conoce. De hecho, nada se conserva de la gran pintura mural, sobre cuyas características tan sólo se puede especular a partir de algunos objetos como la placa votiva de madera hallada en la cueva de Pisa, cerca de Corinto, en la que se representa una escena de sacrificio (Museo Arqueológico Nacional, Atenas). Se aprecia en esta obra, fechada hacia el año 540 a.C., el uso de colores planos,

sin matices y sin profundidad, siguiendo la tradición oriental y de la Edad del Bronce georgiana. Por lo demás, las posturas son las características del período arcaico, con decoraciones de perfil y gestos rígidos, estereotipados. También se conserva un cierto número de placas de terracota, utilizadas como falsidades de esculturas de los templos dóricos, o revestimiento de monumentos funerarios o sim-



ples objetos votivos. Entre estas piezas, cabe destacar las espléndidas metopas policromas del templo de Apolo en Thermón, de fines del siglo VI a.C. (Museo Arqueológico Nacional, Atenas).

Entre los escasos testimonios de la pintura no cerámica de principios del siglo V a.C., cabe destacar la *Tumba del Nodador*, en Possidonia (Paestum, Italia), cuyas figuras, con el torso frontal, visto de tres cuartos o en plena torsión, recuerdan las representaciones contem-

poráneas en cerámica ática de «figuras rojas» (Museo de Possidonia). Los colores, sin embargo, se utilizan todavía planos, uniformes, y la sensación de profundidad queda reducida a la superposición parcial de las figuras. Durante esta época debieron de coexistir las pinturas murales (al fresco) que decoraban en especial el interior de los edificios públicos y la pintura de caballete (realizada a la encaustica sobre tablas de madera), que no permitía grandes composiciones.

Sobre estas líneas, una de las cuatro plaquetas pintadas descubiertas en una cueva de Sigóni (Grecia). Este conjunto, datado en la segunda mitad del siglo VI a.C., se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas y constituye la única muestra de pintura griega sobre tabla. En la escena se reproduce una proceción de oferentes llevando sus dones al altar. Sobre un fondo blanco, se destacan las figuras, dibujadas de perfil, apenas plasmadas con un leve trazo y ataviadas con trajes de vivos colores.

Evolución de la pintura durante el clasicismo

La representación plenamente realista del cuerpo y el rostro humanos en cualquier postura, incluyendo la visión de tres cuartos, se alcanzó durante el primer clasicismo, a mediados del siglo V a.C. Un buen ejemplo es una cratera decorada hacia 460-450 a.C. por el pintor de los Nóbides, en la que las distintas fi-

guras aparecen representadas con un detallismo extraordinario y en poses muy distintas (Museo del Louvre, París). Esta pieza presenta además una composición que revela la influencia de la gran pintura mural o de caballete, del momento. En efecto, se sabe por los testimonios literarios que los pintores de esta época, especialmente Polígnoto de Tases, disponían los distintos personajes sobre niveles diferentes, según la distancia entre ellos, como si estuvieran en un terreno

accidentado, aunque todas las figuras se pintaban a la misma escala. De este modo difícilmente podía existir sensación de profundidad, aunque el intento de representar el espacio en la superficie plana del cuadro o de la pared es una novedad en la historia de la pintura antigua.

Es muy probable que la crítica que se está comentando se inspirase en este tipo de pintura, aunque sin duda no se logró representar todos sus matices, especialmente en lo que se refiere al



paisaje, que no encuentra lugar en el fondo negro del vaso. Parece, pues, probable que en el siglo V a. C. los paisajes representados en la gran pintura tuvieron un aspecto sumario y poco realista, puesto que tampoco aparecen representados en los vasos de fondo blanco de la época, incluso en los de mayores proporciones, como la cratera del pintor de la

Fiale. En ella aparece Hermes entregando el pequeño Dioniso a Sileno (Museos Vaticanos, Roma). Las composiciones con figuras superpuestas en distintos planos son poco adecuadas para la pintura aplicada a los vasos cerámicos. Es por ello que el experimento realizado por el pintor de los Niños tuvo escasa continuidad. Con todo, en algunos vasos áticos

de fines del siglo V a. C. se insiste en esta fórmula, con mayor fortuna en este momento, como se observa en la hite decorada por el pintor de Meías. Las figuras femeninas representadas en esta pieza cerámica muestran ropajes (dotados de abundantes pliegues), que se adhieren al cuerpo (Museo Arqueológico, Florencia).

Es también a principios del período clásico cuando, según las descripciones antiguas, algunos pintores, entre ellos Polignoto de Tasos y Micon, logran plasmar el sentimiento a través de la expresión facial y también de las posturas y actitudes de los personajes. Un reflejo de esta capacidad expresiva puede hallarse en algunos vasos de -figuras rojas-

A la izquierda, el famoso fresco procedente de la Tumba del Diver, en Posidonia (Paestum, Italia). Esta sencilla composición, capta a la perfección el momento del salto, describiendo la actitud tensa del cuerpo para motivos ornamentales cercanos, en cambio, en la escena de la comedia y la importancia que se otorga en la escena al personaje principal.

Hay que tener en cuenta, como se representa el momento en que Dioniso, hijo de Zeus, es entregado por Hermes a Sileno, con el fin de que este lo proteja de la ira de Hera, celosa de los amores de su esposo (Museos Vaticanos, Roma). Las figuras representadas muestran que alcanzan la pintura realista en este período, como puede observarse en la profusión de detalles.

contemporáneos. Uno de los mejores ejemplos que se conservan en la copa que da nombre al pintor de Potentillas. En ella que aparece Aquiles dando muerte a la reina de los amazonas, cuya mirada parece expresar el amor que siente por su vencedor (Antikensammlung, Munich).

Los progresos pictóricos del clasicismo pleno

A caballo entre los siglos V y IV a. C. la pintura mural experimenta un nuevo progreso con el uso por parte de Apolodoro y de Zeús de la sikiografía, esto es, literalmente, la pintura de la sombra, que sin duda hay que interpretar como la utilización de matizes de color para obtener el claroscuro y, con él, la sensación de volumen, de relieve y de profundidad.





que hasta el momento se alcanzaban únicamente a través del *eskorzo* y de la superposición de figuras. Desafortunadamente, nada se conserva del trabajo original de los pintores de la época y el reflejo de la *skiagraphia* en la pintura de los vasos cerámicos es mínimo, aunque no del todo ausente, al menos en algunos grandes vasos funerarios de fondo blanco de fines del siglo V a.C. En ellos se advierte, sobre todo, la influencia del pintor Parrasio, conocido únicamente por las fuentes, quien sugería la sensación de volumen a través del contorno lineal, en lugar del método más pictórico de Zeuxis.

Por el contrario, es fácil reconocer en algunos vasos de fines del siglo V a.C., y, sobre todo, de la centuria siguiente, otra de las grandes innovaciones del mo-

mento: el dibujo en perspectiva, que los griegos llamaban *skenographia* y que, según la tradición, fue desarrollado por Agatemo a partir del decorado que realizó en la escena de la cratera del pintor de la *Iliupersis*, fechada hacia 375 a.C. (Museo Británico, Londres).

En la pintura de los vasos cerámicos este recurso se advierte primeramente en la representación de objetos, como en el vaso funerario de fondo blanco de fines del siglo V a.C., en el que se representan claramente en perspectiva los vasos depositados sobre la tumba (Museo Británico, Londres).

Va en el siglo IV a.C., los vasos funerarios de figuras rojas de la escuela de Apulia se ornamentan en ocasiones con monumentos funerarios en forma de pequeños templos que suelen representarse en perspectiva, aunque a menudo son

errores importantes o, por lo menos, sin que todos los elementos se representen desde el mismo punto de vista, como puede apreciarse en la cratera del pintor de la *Iliupersis*, fechada hacia 375 a.C. (Museo Británico, Londres).

Evolución de la pintura en el siglo IV a.C.

En la segunda mitad del siglo IV a.C. y en la época helenística, la pintura se beneficia de las experiencias de los artistas anteriores en los campos de la perspectiva, la plasmación del volumen y la tendencia hacia el realismo. Mientras que la densidad hacia el realismo pierde impor-

Sobre estas líneas, una de las cinco pinturas halladas cerca de Paestum y que al parecer sirven para decorar un sarcófago.

En la actualidad se encuentran perfectamente conservadas y se hallan expuestas en el Museo de Paestum (Italia). Estas pinturas, que fueron ejecutadas en colores planos, presentan grandes similitudes con los frescos hallados en las tumbas etruscas, fechados aproximadamente hacia 480 a.C. Todas las escenas se inspiran en temas de la vida cotidiana. En esta, concretamente, se representa la celebración de un banquete. Los hombres están recostados y sostienen en alto las copas vacías para que les sean llenadas de nuevo.

tancia y son raros los temas figurados, la pintura mural y de caballete se diversifica y la representación de la naturaleza como fondo de la escena queda perfectamente incorporada. De esta época existen unas pinturas murales originales que dan cuenta de la diversificación de estilos durante el helenismo.

Se trata de las pinturas murales de Vergina (h. 340-330 a.C., Macedonia), donde se halla la necrópolis de la dinastía real macedónica, a la que pertenece Alejandro Magno.

Este conjunto está compuesto por grandes túmulos de tierra que cubren cámaras funerarias en piedra, de planta cuadrangular y cubiertas con una bóveda, decoradas en su interior y exterior con pinturas murales. Dos de los conjuntos mejor conservados son las esc-

nas que representan el rapto de Perséfone en el interior de una cámara y un episodio de cacería en la fachada de otra, que podría ser la tumba de Filipo II, padre de Alejandro.

Se ha discutido mucho hasta qué punto las pinturas de la época romana pueden dar idea de la pintura griega. Los murales de las antiguas ciudades de Pompeya y Herculano, en Italia, son en su mayoría copias de originales griegos perdidos. E incluso, para corroborar esta afirmación, se pueden reconocer, en algunos murales y mosaicos romanos, pinturas griegas específicas de los siglos IV y a.C., mencionados por los escritores antiguos. Este es el caso del fresco de las Tres Gracias (Museo Arqueológico Nacional, Nápoles), pintado a partir de modelos helenísticos.



Los mosaicos del siglo IV a.C.

En cuanto a la técnica mosaística, su evolución hasta el siglo IV a.C. es poco conocida. Los únicos restos anteriores, datados en el siglo V a.C., se hallaron en Corinto.

Éstos estaban decorados con figuraciones y motivos puramente ornamentales poco elaborados en blanco y negro. De la primera mitad del siglo IV a.C. hay algunos ejemplos en Olimpia. Las figuraciones se sitúan en el centro de la composición, rodeadas por motivos geométricos, y el conjunto se realiza también combinando

pedras blancas y negras. De fines del siglo IV a.C. sobresale la magnífica serie de mosaicos de la capital de Macedonia, Pella, entre los que destaca un mosaico que representa la caza del ciervo (h. 330-300 a.C.). La escena se representa en un recuadro rodeado por motivos florales decorativos.

En la página anterior, detalle de uno de los mosaicos hallados en Pella (Macedonia, Grecia). En él se puede apreciar el alto grado de desarrollo que había alcanzado el arte de mosaico en el siglo IV a.C., época en la que se ha fechado esta escena de caza (Museo Arqueológico de Pella, Grecia). Bajo estas líneas, un mosaico romano del siglo II a.C. que representa a cuatro palomas bebiendo que se representa en un mosaico romano del siglo II a.C. que, según el Museo Capitolino, Roma) y que, según algunas fuentes, reproducen una gran las fuentes mosaicas, reproducen una gran composición del pintor griego Sosias de Pirgamo. Al igual que en la pintura romana, también en algunos mosaicos, como éste, se aprecia claramente que son copias de originales griegos.

En el recuadro se destacan dos personajes y un perro en el momento de cazar un ciervo. Todas las figuras están tratadas con gran sentido pictórico, a fin de crear la sensación de volumen.

La pintura y el mosaico en la etapa helenística

Las pinturas de las tumbas reales de Vergina muestran la calidad de ejecución de los artistas griegos del siglo IV a.C., pero, lamentablemente, son un ejemplo

aislado. La evolución de la pintura helenística, como sucede en gran parte con la escultura, sólo es posible estudiarla a partir de las fuentes literarias y de las escopieron modelos de pintura helenística y en ocasiones los trasladaron a una técnica diferente, pero igualmente bidimensional, como el mosaico. Un ejemplo de ello es el famoso Mosaico de Pompeya (casa del Fauno) de una pintura realizada a inicios del siglo II a.C. (Museo Arqueológico Nacional, Nápoles).



El uso de tenebras de dimensiones muy reducidas da una calidad casi pictórica al mosaico. En él se narra la victoria de Alejandro Magno sobre el rey persa Darío III en la batalla de Issos, el año 333 a. C., un gran número de personajes en posturas muy diversas, algunos a pie, otros a caballo, se cruzaban en la pelea. Alejandro se abalanza sobre su enemigo, que le mira asustado. La sensación de profundidad es evidente por la superposición de los personajes, si bien el paisaje de fondo está sólo sugiriendo por la representación de un tronco de árbol.

Los temas plasmados son variados. Se reproducen escenas de la vida cotidiana, naturalezas muertas, paisajes, animales, panorámicas arquitectónicas, etcétera. Ello sólo es posible estudiarlo a partir de las copias, como el famoso mosaico de las palomas bebendo de un recipiente de agua (Museos Capitolinos, Roma). La copia fue realizada a partir de un original del siglo II a. C., obra de un artista, llamado Sosos de Pérgamo, conocido por las fuentes literarias.

Por las panorámicas arquitectónicas que copiaran los romanos de los griegos, se aprecia que, desde los tiempos de Agatángora, la perspectiva, entonces bastante arbitraria, había progresado mucho, pero sin llegar a ser unitaria, en el sentido en que fue formulada, posteriormente, en el Renacimiento.



Junto a estas Issos, el impresionante Mosaico de Alejandro, hallado en la casa del Fauno de Pompeya (Italia). Al parecer, esta obra mostraría en una copia de una famosa pintura realizada por Filiseno de Efrasia, pintor de la escuela sica, para el rey Casandro de Macedonia. Reproducir la gran batalla de Issos en la que Alejandro Magno venció a Darío III, rey de los persas. La escena, en concreto, muestra el momento en que el héroe maccedónico ataca al grupo de sus hermanos, llamados los inmortales, que formaban la invencible escuadra del rey persa. Se trata de una composición de exuberante realismo. Dividida en tres planos, en primer término aparecen los armamentos el suelo; en segundo, los caballos y soldados en el fragor de la batalla; y, por último, las lucas arretradas a modo de telón de fondo, hecho que crea una acentuada sensación de profundidad (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia).



ARTE ROMANO

«La pintura, que transmitía a la posteridad el parecido más perfecto de las personas, ha caído en desuso. Se conmagran escudos de bronce, efígies de plomo; insensibles a las diferencias de las figuras, se cambian las cabezas de las estatuas y sobre esto, desde hace tiempo, circulan versos satíricos; en esto tan cierto que todos prefieren prestar más atención a la materia empleada que al parecido. Y no obstante, las galerías se adornan con viejos cuadros y se buscan efígies extranjeras. Pero lo apreciado no es otra cosa que el metal de la erige, sin duda a fin de que el que la herede la destruya o que el lazo de un ladrón se apodere de ella [...]. Parece que la desidia haya perdido las artes; y como las almas no tienen fuerza, se descuidan también la representación de los cuerpos.»

Plinio el Viejo, *Historia Natural* (l. 77)



A la izquierda, el fresco decorativo que reproduce un jardín (fines siglo I a. C., Museo Nacional, Roma), procedente de la villa de Pausanias (Roma), que perteneció a Livia, la tercera esposa del emperador Augusto. Obra maestra del género paisajista, su habilidad técnica, a base de vivos pinceladas, demuestra la capacidad ilimitada de los pintores romanos. Sobre estas líneas, la famosa estatua de terracota del Apolo de Vevey, que data de fines del siglo VI a. C. (1,20 m de altura) y se conserva en el Museo Nacional de Villa Giulia (Roma). Siguiendo un dato histórico recogido por Plinio, se atribuye a una concepción local llamado Vela y constituye un ejemplo de gran impresión de movimiento y a la puerca caligráfica de sus detalles decorativos.

ROMA, SINTESIS DEL PASADO

Junto a estas líneas, detalle de una máscara trágica que formaba parte de un largo frontón mosáico compuesto de flores, hojas y frutos que decoraba el umbral de la casa del Fauno, en Pompeya (Italia). En el centro de esta composición mosáica se representó al genio tragado por el águila, antes personificación del cielo. Dada probablemente en la segunda mitad del siglo I a.C., este magnífico mosaico, que se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (Italia), destaca sobre todo por la variedad y vitalidad de sus colores y por la espontaneidad de su elegante dibujo.



La primera fase de contacto directo entre Roma y los centros artísticos del mundo griego está marcada por los numerosos pilajes que los ejércitos romanos cometieron en las tierras que iban conquistando, sobre todo de las obras de arte griegas. En las procesiones de los generales victoriosos se exhibía el botín obtenido, lo que creó un entusiasmo por el arte griego y se aseguró así la supervivencia de la tradición helénica en el Imperio Romano. Esta aportación de obras de arte fue acompañada de una afluencia de artistas helenos u orientales que llegaron a Roma atraídos por una clientela rica enriquecida por las conquistas y deseosa de rodearse de los refinamientos desconocidos hasta entonces. Pero en el Lacio no se puede olvidar que se había desarrollado desde el siglo VII una civilización, la de los etruscos, que perduró hasta el siglo IV a.C. y que también contribuyó a sentar las bases del mundo romano. Por lo tanto, el arte que denominamos romano es producto de una fusión, por un lado, del realismo helé-

nico griego y, por otro, del naturalismo etrusco, que respondía mejor al temperamento local.

Los etruscos fueron un pueblo muy ligado a sus creencias religiosas, sobre todo las relativas a la muerte. Para ellos la vida era un tránsito hacia un mundo definitivo; de ahí que, tanto a las ciudades de los vivos, hubiera también ciudades de los muertos. Los cementerios estaban perfectamente organizados y en las tumbas, bellamente decoradas con temas de la vida cotidiana, se colocaban los sarcófagos, sobre cuyas tapas reproducían a los difuntos recostados, generalmente en parejas, con una enigmática sonrisa.

Dos son los conceptos que determinan el arte romano: el pragmatismo y el realismo. En las obras arquitectónicas es donde los romanos reflejaron mejor su espíritu práctico, pues los nuevos edificios que se crearon —anfiteatros, temas, archivos, casas o mercados— respondían a las necesidades de la vida, bien oficial, bien privada. El realismo se refleja especialmente en la escultura, donde se pro-

El emperador Domitiano, para conmemorar la conquista de Jerusalén hecha por su hermano Tito en el año 70, erigió un arco de triunfo de mármol en la vía Sacra de Roma, que comunicaba el Coliseo con los foros imperiales. Este monumento conmemorativo (derecha) consta de un sinuado arco con dos entablamentos y está coronado por un ático, sobre el que debió situarse una cuadrilla de bronce conducida por el propio emperador. La decoración consiste en dos pares de columnas que sostienen un entablamento con un friso escultórico. Los capiteles son compuestos, semejantes al orden corintio pero con las volutas jónicas.



EL ARTE DE LOS ETRUSCOS

Según la tradición, la ciudad de Roma fue fundada en el año 753 a. C. y, entre los años 616 y 510 a. C., estuvo bajo el dominio de reyes etruscos.

Pero al margen de este hecho, las manifestaciones artísticas etruscas constituyen, entre los siglos VI y a. C., la expresión de una civilización que es la base de la cultura italiana.

Origen y extensión territorial

El área etrusca ocupaba el espacio comprendido entre el mar Tirreno y el mar Adriático, al norte, y Tíber, al sur. Esta área se dividía, por razones tanto de índole geográfica como histórica, en dos zonas, separadas por los ríos Fiora y Paglia, este último, afluente del Tíber. La Paglia, este último, afluente del Tíber, la zona meridional estaba caracterizada por un desarrollo más temprano, con ciuda-

des, próximas entre sí, situadas a escasa distancia del mar o vinculadas a vías fluviales, como Veves, Caere (Cerveteri), Tarquinia, Volsini o Volturni.

En general estas ciudades tuvieron una decadencia rápida en la etapa final de la civilización etrusca. En la zona septentrional, las ciudades costeras, como Reginum, las ciudades interiores, como Caere, Veves, Tarquinia o Populonia, se desarrollaron en el mismo proceso de desarrollo y decadencia que las de la Etruria meridional, en tanto que las de la parte interior, Chasi, Cortona, Perugia, Arezzo, Fiesole o Volterra, más distantes entre sí, florecieron en momentos avanzados de la civilización etrusca y en época romana.

A partir de este núcleo inicial, la influencia etrusca se extendió en dos direcciones, hacia el sur, a lo largo de la zona del Tirreno, por el Lacio y la Campania, e incluso por la ciudad de Roma hasta en época arcaica (siglo VI a. C.), y hacia

el norte, más allá de los Apeninos, en el valle del Po, centrándose principalmente en torno a la actual Bolonia.

La influencia griega en el arte etrusco

En su conjunto, el arte etrusco muestra una notable inspiración griega. Esta primera impresión podría inducir a que se interpretara lo etrusco como mera versión provincial de lo griego. No obstante, la valoración global del arte etrusco debe formularse sobre la distinción de fases netamente diferenciadas. Durante el periodo orientalista no puede hablarse de subordinación al arte griego, pues que en esa época Etruria y Grecia vivieron un proceso de formación análogo. A lo largo del siglo VI a. C., el arte etrusco recibió influencias del arte arcaico que en dicho periodo cuando el arte etrusco se manifestó con mayor vigor y personalidad. Transcurrido el siglo VI a. C., mientras en Grecia se produjo la extraordinaria evolución de la cultura clásica,

los etruscos no consiguieron elaborar una fase artística propiamente nacional. Fue a partir de ese momento cuando sus producciones estéticas, en general, condicionadas por el arte griego, aunque incluyendo siempre elementos propios.

Arquitectura etrusca

Los edificios etruscos son, básicamente, templos y tumbas. Tanto en las construcciones religiosas como en las civiles utilizaban sobre todo el adobe y la madera. El empleo de la piedra se restringió a obras de carácter militar o funerario y en los cimientos y zócalos.

Los templos

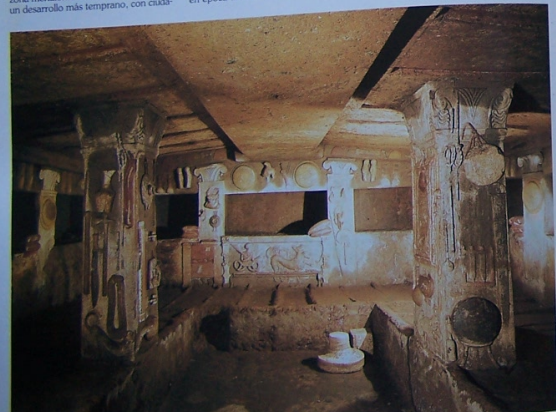
Aunque las primeras construcciones se remontan a fines del siglo VI a. C., hasta fines del siglo VI a. C. no se produce la sistematización del templo etrusco que, a partir de este momento, admite tres tipos de planta: uno de cella (nave) única rectangular, con o sin columnas en la fachada,

como el templo de Mater Matuta de Sutricio; otro de cella flanqueada por columnas longitudinales cerradas por columnas o por columnas como, posiblemente, el santuario del Portuaceno de Veves; y el triple cello con doble fila de columnas en la fachada, en el cual las tres celdas estaban dedicadas a las diidades Juno, Minerva, de este último tipo es el templo de Júpiter Capitolino de Roma levantado en el año 509 a. C. A partir de la construcción de templos no experimentó modificaciones, salvo en el estilo de la decoración arquitectónica, como, por ejemplo, la presencia en época helenística del frontón decorado. El carácter peculiar de los materiales de construcción empleados explica que sólo se conozcan las estructuras en piedra de los cimientos. Esta pobreza de elementos estructurales está compensada por la conservación de importantes restos de decoración arquitectónica, realizada en terracota policromada con relieves.

Las primeras tumbas monumentales

La arquitectura funeraria constituye una valiosa fuente de información sobre otros aspectos del arte etrusco, como la arquitectura doméstica o la pintura. A partir del siglo VI a. C., se construyeron tumbas de cámara subterránea cubiertas por un túmulo. El ejemplo más notable se encuentra en la ciudad de Caere, donde en la necrópolis de La Banditaccia existen túmulos dispuestos de modo irregular a lo largo de una vía de trazado sinuoso.

Entre las tumbas cretanas de esta fase, destaca la conocida como Regolini Galassi, compuesta por un dromos o corredor de acceso y una cámara rectangular, subdividida en una antecámara más estrecha y la cella. Al final de la antecámara se abren dos celos laterales de planta ovalada. La tumba, hallada intacta, proporcionó un ajuar de extraordinaria riqueza, con objetos de oro de adorno personal, como un pectoral o una fibula con placa decorada



En la página anterior, cámara mortuoria conocida como la tumba de los Relieves de Cerveteri (Italia), que está decorada con estucos pintados. Contemplando este recinto funerario etrusco es posible conocer el universo cotidiano de una familia noble de Cerveteri de fines del siglo IV a. C., ya que en él se representaron los objetos que podían ser útiles al día a día. Entre los elementos domésticos, motivos que se reproducen, sobrealza el elemento de la muerte, con extremidades a modo de serpientes, y Cerbero, el perro de tres cabezas que guardaba el Hades o mundo subterráneo. Normalmente las tumbas eran subterráneas y estaban cubiertas por un túmulo, como los de la necrópolis de La Banditaccia, en Caere (derecha). Los túmulos se apoyan en un basamento circular de bloques de piedra. Un podio permitía acceder a la cámara, donde se celebraban ritos funerarios.





Cabeza de Zeus ð. 400 a.C., Museo Nacional de Villa Giulia, Roma), atornillado en terracota que formaba parte de la decoración del templo de Scasato de Faleri, el *Marite de Todí* (400 a.C., Museos Vaticanos), auténtica obra maestra en bronce. Ambos constituyeron buena prueba de la vinculación con modelos griegos muy precisos, en este caso Fidias y Policleto, respectivamente. Otra obra singular de los sitios de transición del siglo V al siglo IV a.C. es, sin lugar a dudas, La quimera de Arezzo (Museo Arqueológico de Florencia), excelente muestra de que esta ciudad fue en esa época un importante centro de producción de escultura de bronce. La penetración de formas griegas continuó manifestándose a lo largo

El *Marite de Todí* (iguierda) fue realizado en bronce en un taller etrusco (400 a.C., Museos Vaticanos, Roma) y pertenece al auge de la época clásica, tal como lo demuestra el naturalismo del cuerpo y el rostro, aunque el drapado y la cabellera planos todavía son cierto arcaísmo. A pesar de ello, el bronceista no consiguió articular el movimiento de las extremidades con la rigidez del torso. Falcan el yelmo, la lanza en que apoya la mano izquierda y los globos oculares, que no debían ser de bronce.

Los frescos conservados de la necrópolis de Tarquinia (Italia) revelan una floreciente escuela pictórica local, cuya influencia griega pierde fuerza frente a la originalidad de la expresión etrusca. Muchas de estas tumbas estaban decoradas con escenas de la vida cotidiana, como por ejemplo el banquete funerario. Este es el caso de la figura recluida de la tumba de las Lecoras (derecha), que data de inicios del siglo V a.C. En ella los energéticos costureros y los colores planos son influencia de la pintura griega, mientras que el dinamismo es típicamente etrusco.

del siglo IV a.C., según atestiguan obras como los alforrelieves del templo de Scasato de Faleri, relacionados muy estrechamente con la obra de los escultores griegos Praxiteles y Escopas.

Una manifestación escultórica muy particular la constituyeron unas urnas crematorias denominadas *caropos*, halladas en Chiusi. En su versión más antiguas, de forma de cabeza humana, tratada con gran ingeniería en su intención de plasmar la semejanza humana del difunto. Durante el siglo VI a.C., este tipo de urna evoluciona hacia la representación de la figura humana completa y el vaso asume, de modo muy esquematizado, los rasgos del cuerpo humano.

También en el ámbito del arte lunarario se afirma el papel de la decoración en relieve en ánforas, cipos, sarcófagos y urnas crematorias, sin olvidar las columnas túmbas con letras inspidoras, prioritariamente en la vida del difunto y en su viaje al más allá.

Creaciones pictóricas

Como antes se indicó, las especiales características de las tumbas —ámbros subterráneas— han permitido conservar un importante conjunto de pintura parietal. Aunque la necrópolis de Tarquinia es la que ha proporcionado mayor número

de ejemplos, existen también otros conjuntos importantes en Chiusi, Veies, Caere, Vulci y Orvieto.

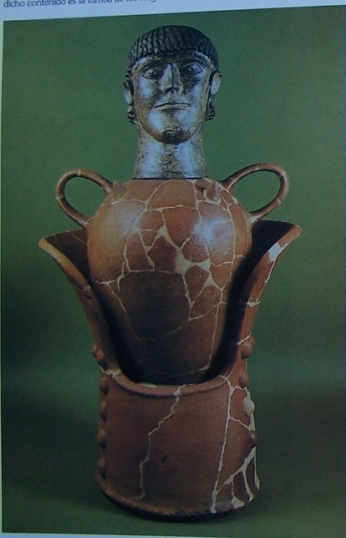
Se trata de realizaciones en fresco, en las que el dibujo y el color responden a ciertos convencionalismos, que rigieron también en la pintura griega arcaica. Así, oscuro se utiliza para los cuerpos y rojos para las faldas masculinas y el blanco los motivos se silanearon con un trazo continuo oscuro que se reflejaba en pigmentos. A partir del siglo IV a.C., la línea de contorno tendió a diluarse y el tratamiento del color, empujando con el sombreado y el degradado, contribuyó a dar corporeidad a las representaciones.



Principales temas reproducidos

En relación con su contenido se observa, durante los siglos VI y V a. C., una producción por la representación de escenas, siendo un buen ejemplo de ello la tumba de la Caza y de la Pesca, de los años 530-520 a. C., en Tarquinia. Abundan también las pinturas que ilustran algunos ritos de los funerales, como banquetes y danzas, adelantándose una progresiva estilización de este tema a lo largo del siglo V a. C. Excelente ejemplo de pinturas con dicho contenido es la tumba de los Auz-

Las urnas de arcilla destinadas a contener los cenizas del difunto prepararon el desarrollo de la estatuaria etrusca. Se trata de vasos de arcilla y más tarde en bronce. Los vasos equitaban a los bustos y la tapa representaba un aspecto de arcilla de resplando sentido en una especie de tronco que presentando de esta forma al difunto aho, representando la dignidad. Abajo, la urna funeraria de Didiaco, conservada en el Museo Arqueológico de Florencia (Italia). Se trata de un vaso cilíndrico de terracota, con la tapa en bronce a modo de capazo, que reproducía exactamente los rasgos peculiares del rostro del difunto.



res, fechada en el año 530 a. C. y situada también en Tarquinia. A partir del siglo IV a. C. cobran importancia las representaciones del mundo de ultratumba y las composiciones mitológicas. Los difuntos, individualizados por los retratos y por las inscripciones, se acompañaron de seres infernales y divinos y de héroes mitológicos. Cabe señalar como muestra la tumba del Oro II, de Tarquinia, construida hacia el año 350 a. C. Sin embargo, aparte de la pintura parietal en cámaras funerarias hay otro tipo de manifestaciones pictóricas. Se conservan también placas de terracota pintadas, destinadas a decorar paredes de edificios sagrados.

La cerámica

La variedad más original de la cerámica es la conocida como *bucchero*, cerámica negra y de aspecto brillante, producida desde mediados del siglo VI a. C. Pero, de forma paralela y hasta la mitad del siglo VI a. C., la alfarería con decoración pintada, de influencia griega, concretamente corintia, tuvo un auge importante en Etruria. Durante la segunda mitad de este siglo, la presencia en Etruria de artesanos griegos, como el autor de los Helios de Caere, favoreció la imitación de la cerámica griega de figuras negras, proceso que persistió a lo largo de los siglos IV y III a. C. Con la imitación de la cerámica de figuras rojas alica. Más tarde, hacia la primera mitad del siglo II a. C., un taller romano conocido como «de las pequeñas estampillas» inició la producción de vasos de barniz negro.

La orfebrería y las artes suntuarias

Es en las producciones de objetos suntuarios (de oro, marfil y plata principalmente) donde el arte etrusco, en especial en las épocas orientalizante y arcaica, pertenecientes a los siglos VII y VI a. C., muestra mayor originalidad. De la primera mitad del siglo VII a. C. son las refinadas piezas de orfebrería (fibulas, brazaletes, pectorales y, en general, joyas de adorno personal) depositadas en las tumbas principescales de Etruria, como las ya citadas Regolini Galassi de Caere o Bernardini y Barberini de Praeneste. Las elaboradas técnicas de repujado, filigrana y granulado y la calidad estilística de los motivos decorativos parecen confirmar que su factura se debió a la presencia de artesanos extranjeros, seguramente griegos y fuertemente imbuidos de cul-



Entre los espléndidos piezas de orfebrería que forman parte del auge funerario de la tumba principesca de una Dama de unos años 530 en de altura conservada en los Museos Vaticanos (Roma), que serviría para fijar la ornamentación de los vestidos bordados. A pesar de haberse fragmentado a consecuencia de una época pesada etrusca, su decoración orientalizante. En el arco de la Dama se encuentran, además de las piezas de joyas, una pieza de cerámica que ilustra un rito de entierro con un difunto en un sarcófago decorado con leones, también en relieve, dentro de un doble marco de arco orientalizante y peltano.

tura oriental, que trabajaban en la misma Etruria o en las colonias griegas del sur de Italia y Sicilia, en estrecho contacto con el mundo etrusco. A fines del siglo VI a. C., se constata la implantación de artesanos en Vulci, en la Etruria meridional, y en Veulonia, en la septentrional. Posteriormente, a lo largo del siglo V a. C., se introdujeron en Caere y, en menor grado, en Vevey, en Chiusi y, quizás, en Populonia.

Así mismo, se documenta el trabajo de la plata desde mediados del siglo VII a. C. en algunos objetos, como la Stitula

Castellani de Praeneste (h. 650 a. C.), producidos en Etruria por artesanos de origen oriental. A esta primera serie siguieron objetos como el Skyphos de la tumba del Duca de Veulonia (h. 650-630 a. C., Museo Arqueológico, Florencia), fabricados probablemente por un artesano local.

Las grandes tumbas orientalizantes han proporcionado también objetos de marfil (pernas, estatuillas y mangos de abanicos), algunos de los cuales son, sin lugar a dudas, de fabricación oriental. Otros, sin embargo, aun presentando temas

orientales, deben ser considerados, por sus características, como objetos realizados por artesanos locales. Testimonio de que existió una producción local es la presencia, en las tumbas de Veulonia de la primera mitad del siglo VII a. C., de pequeños bloques de marfil sin trabajar.

A partir del siglo VI a. C., ya no se logra la perfección que se alcanzó en la producción de objetos de lujo durante las bases orientalizante y arcaica. Prohíben los pendientes y anillos de calidad modesta, versión empobrecida de la orfebrería griega contemporánea.



ROMA Y EL ESPÍRITU DE LA REALIDAD

El desarrollo del arte romano en sus primeras fases es difícil de evaluar debido a la escasez de información arqueológica. Los pocos restos de arquitectura religiosa que se han conservado llevan a pensar que se mantuvieron algunos rasgos etruscos, como la presencia constante del podio y, esporádicamente, la superposición del pórtico traiano.

También se incorporaron algunos elementos propios de la arquitectura griega, como la construcción de edificios de plantas rectangulares, la presencia del pórtico

y el empleo de la piedra, e incluso del mármol, en sustitución del adobe. La expansión romana por el sur de Italia y Sicilia, así como la anexión del Asia Menor helenizada e incluso de Grecia, iniciada en el siglo II a. C. y finalizada a mediados del siglo I a. C., desencadenó un complejo proceso de asimilación que implicó una profunda transformación de la sociedad romana y dejó una impronta notable en sus manifestaciones artísticas. Este proceso se caracterizó por la afluencia cuantiosa de obras

del patrimonio artístico griego que se dieron a conocer en Roma como botín. Con ellas llegaron también los artesanos, cautivos de guerra o individuos libres, que propiciaron la introducción de la cultura material griega entre las clases altas de la sociedad romana. Esta sociedad, cautivada por la civilización del vencido, desarrolló un gran interés por el coleccionismo, que llegó a límites exagerados al amparo de una concentración de capital sin precedentes en manos del estado y de particulares. Este ambiente fue el caldo de cultivo adecuado que favoreció el nacimiento y la consolidación de las manifestaciones artísticas que merecen el calificativo de romanas. Es seguramente en el campo de la arquitectura donde los romanos ma-

Según la leyenda los fundadores de Roma fueron Remo y Romo, de ahí que los antiguos romanos se equivocaron que la palabra Roma derivaba del nombre de Remo. Basándose en los descubrimientos arqueológicos, hay que suponer que esta gran ciudad nació de la unión de las diversas poblaciones que se habían establecido sobre las siete colinas que había junto al río Tiber. A la izquierda, el sitio del circo Máximo en la colina del Palatino (Roma), donde se encontraban los palacios de los emperadores romanos.

A la derecha, el templo de Vesta, en Roma, que originalmente estaba rodeado por un peristilo de esbeltas columnas corintias. Se erigió en el mismo lugar y mantuvo, en lo fundamental, la misma forma de un templo anterior, también circular, que tenía una estructura a base de postes de madera que sostenía un tejado de paja, parecido al de una choza. El templo de Vesta estaba dedicado a la diosa del hogar y patrona del estado. En él se custodiaba también el Palladium, imagen sagrada de Minerva.

nifestaron una mayor originalidad, derivada de las ventajas que, con sabiduría e indudable innovación, supieron extraer de la adaptación y combinación de experiencias previas.

Soluciones arquitectónicas como el arco y la bóveda no son ciertamente un invento romano, pero sí, en cambio, resulta innovador su uso.

El arco se había empleado en la arquitectura griega y en las puertas de los recintos amurallados etruscos de época helénica. La innovación romana consistió en su aplicación, por razones técnicas obvias, en obras de ingeniería tan significativas como puentes y acueductos tan sólidamente construidos que han llegado hasta la actualidad en perfecto estado.



LA ARQUITECTURA EN LA REPÚBLICA ROMANA

Este periodo de la historia de Roma comprende desde el año 509 a. C. hasta el 31 a. C., año en que la batalla de Actium puso fin a este régimen y comenzó el reinado de Augusto.

Durante este periodo, las conquistas de Grecia y del Próximo Oriente helenizado, a lo largo del siglo I, incidieron de forma notable en la civilización romana, cuyas manifestaciones artísticas alcanzaron un alto nivel durante el siglo I a. C. Desde épocas muy tempranas Roma conoció y practicó la construcción con si-

lares paralelepípedos (opus quadratum). Si bien esta técnica nunca dejó de emplearse por completo, a su lado cobraron auge otras nuevas basadas en el conocido aparejo pétreo (opus incertum, opus reticulatum), así como en el ladrillo (opus testaceum). Su uso es inseparable del mortero, técnica en la que los romanos fueron auténticos maestros. La rápida consolidación del mortero permitía una construcción fácil y adaptable a cualquier tipo de estructura, sin que requiriera, además, una mano de obra es-

modificaciones, entre las que destaca, por su repercusión ulterior, el sistema de calefacción. En su fase inicial, se utilizan braseros para calentar los espacios que así lo requieren. No obstante, las remodelaciones llevadas a cabo a fines del siglo I o comienzos del siglo I a. C. incorporaron el revolucionario sistema de calefacción hipocaustica, basado en la difusión de aire caliente a partir de un punto de calor (*praefurnium*) bajo un suelo y otro (*supernarium*) elevado sobre pilares de ladrillo. Aunque los mismos romanos se atribían este invento, parece italiano, casi con toda certeza, una solución ya adoptada en la arquitectura helénistica.

Las novedades del siglo I a. C.

Durante el siglo I a. C. prosigue el innovador proceso arquitectónico enriquecido con la incorporación de las técnicas y soluciones consolidadas en las

edificaciones del siglo II a. C. Se crean nuevas tipologías de edificios en virtud de las necesidades sociales y económicas que van surgiendo, apareciendo arcos, anfiteatros, templos y teatros.

El anfiteatro, escenario de espectáculos

En torno al año 70 a. C. se fecha la construcción del anfiteatro de Pompeya. Este espacio constituye una creación genuinamente romana destinada a uno de los espectáculos de masas que gozaba de más aceptación entre los romanos: las luchas entre gladiadores y fieras. Aunque perdieron pronto su origenario significado religioso, no se celebraron en un edificio específico hasta la construcción del anfiteatro de Pompeya, el más antiguo conocido. El edificio resulta de la yuxtaposición de dos teatros en la escena. El recinto resultante es de planta elíptica con un espacio central (arena), donde se desarrollaba el espectáculo, y el graditorio (cavea), que arrancaba de un nivel

sensiblemente elevado con respecto a la arena. En relación con anfiteatros posteriores, en el ejemplo pompeyano, a fin de evitar construcciones subterráneas complejas, la arena y una parte del edificio se construyeron a un nivel más bajo que el del terreno circundante.

El archedo

Entre las obras realizadas en Roma durante la primera mitad del siglo I a. C. destaca, por varias razones, el Tabularium (archivo de documentos), inaugurado en el año 78 a. C. del cual se conservan restos importantes en la fachada del foro, integrados posteriormente en el palacio Senatorial. El edificio, de unos 70 metros de longitud, se articulaba mediante tres plantas. En los recintos interiores conservados se observa, por otra parte, la utilización de varias clases de bóvedas. Si las soluciones arquitectónicas (templo de arcos y bóvedas, con función estructural, en *opus caementicium*) deben ser consideradas romanas, la decoración (columnas y dinteles) adopta formas griegas. En este sentido el Tabularium constituye uno de los primeros ejemplos de neta separación entre función y decoración arquitectónicas, rasgo novedoso que cabe señalar sobre todo por las repercusiones que tuvo en la arquitectura romana posterior.

Templos de nueva planta

Otra obra contemporánea también innovadora es el santuario de la Fortuna Primitigena de Praeneste. Se trata de un conjunto formado por dos grandes grupos de edificios. Al pie de la colina se levanta un templo de triple *cella* y, detrás de éste, una construcción alargada con la fachada articulada en doble columnata, dóica la inferior y jónica la

superior. El resultado obtenido es un conjunto notable, tanto por sus dimensiones como por la grandiosidad de su concepción, basado en una estricta ordenación simétrica con fines estéticos en los que la utilización rítmica de los órdenes dórico y jónico desempeña un importante papel.

A menor escala, ejemplos más o menos contemporáneos, como los templos de Hércules Victor en Tivoli y de Júpiter Atraxer en Terracina, muestran, una vez más, el dominio de las técnicas y de las soluciones en la realización de conjuntos caracterizados por el empleo sistemático de arcos y bóvedas para la construcción de importantes construcciones subterráneas y en la estilización escenográfica de los mismos.

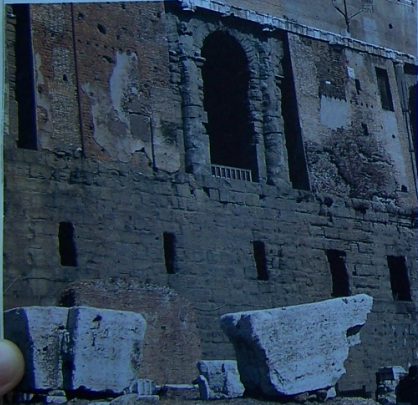
La configuración del teatro romano

El teatro romano se inspira claramente en el griego, pero con ciertas diferencias resultantes de su adaptación a las caracte-

terísticas de las representaciones romanas. En esencia, consta de tres secciones netamente diferenciadas: el graditorio o cavea semicircular, la *orchestra* (escenaria) elevada respecto a la *orchestrastris* (en escena), en la que se desarrollaba la representación. Aunque se conservan escasos restos del primer teatro construido en Roma por Pompeyo a mediados del siglo I a. C., las descripciones que de él existen permiten reconstruirlo con bastante exactitud. El edificio constaba de dos partes, el teatro propiamente dicho y un pórtico rectangular situado de enfrente. La cavea descansaba sobre la infraestructura artificial y exteriormente se articulaba en tres plantas con arcos adosados, alternando con medias columnas jónicas las del segundo y constando de una novena, corintias las del tercero y último. Esta superposición de órdenes se replicó en construcciones de características similares pertenecientes también a la época imperial.

Urbanismo: el foro de César

Con los proyectos de César en Roma se cierra el apartado de arquitectura romana republicana. A él se debe el primer monumental serrio destruido y reconstruido el superabundante centro de la ciudad, el *forum* de César, a fin de dotar, y el proyecto de remodelación total truncado por su muerte, el segundo foro de César, terminado por Octaviano tras la muerte del dictador. Consiste en un gran recinto, con doble pórtico por tres de sus lados, concebido para realizar, al fondo del mismo, el templo consagrado a Venus Genetrix, progenitora de la estirpe Julia. A parte de entonces, el concepto de foro como espacio cerrado, concebido como un monumento con tres partes básicas: pórtico, templo y basílica, tuvo una gran difusión, en contraste con los foros anteriores, más antiguos, como el primitivo de Roma o los de Terracina y Pompeya.



A la izquierda, un detalle del Tabularium de Roma, construido en el Capitolio, frente a los foros, en el año 78 a. C. para ser utilizado como archivo estatal. La fachada, concebida por un muro de sillares doblados de toba verde griega, presenta por primera vez el motivo, por un muro, de los arcos abiertos entre una serie de columnas que sostienen un archedo. A la derecha, vista parcial del foro de César (Roma), el primer foro imperial, consagrado en el año 21 a. C., y concluido en la época de Augusto. En el sector oeste se encontraba el templo de Venus Genetrix, de quien el propio César se consideraba descendiente. En el centro de la fotografía puede apreciarse las columnas corintias que se han conservado de este edificio religioso.



antonomastía. De forma elíptica, sus ejes miden 188 metros el mayor y 156 metros el menor, presenta una altura de casi 50 metros y una capacidad aproximada de 50 000 espectadores. La fachada, en travertino, está articulada en tres pisos con arcos alternando con semicolumnas adosadas, de orden dórico-toscano en el inferior, jónico en el segundo y corintio en el tercero. Por encima de este último hay un ático, en cuyos intercolumnios ciegos las pequeñas aberturas cuadradas albergaban, en su momento,

escudos de bronce. El interior de la concha presenta una complejísima red de corredores y escaleras construidos con hornos, ladrillo y también tufo. Las gradas y las zonas más nobles estaban recubiertas, en su origen, con placas de mármol.

El templo de la Paz

La conmemoración del restablecimiento de la paz, finalizada la guerra judaica, impulsó a Vespasiano a construir el templo de la Paz (Templum Pacis).



En la página anterior, detalle exterior del Coliseo (Roma), edificio que se inauguró en el año 80. Como se observa arriba, en el dibujo de Louis-Joseph Duc *El Coliseo restaurado* (1830-1831, mesa china y aguada, 94 x 245 cm, Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París), se trata de un edificio elíptico a cielo abierto, rodeado por un conjunto de gradas que podían albergar a unos cincuenta mil espectadores. Para que el público pudiera acceder fácilmente a las gradas, se diseñaron numerosas escaleras y salidas. La fachada, en travertino, se estructura con aristas superpuestas apoyadas sobre pilastros con columnas adosadas que sostienen los pilares: el dórico en el primero, el jónico en el segundo y el corintio en el tercero. Una caseta había forma un ático, sin arcos, pero con ventanas. Las galerías internas están abovedadas con una gran variedad de formas: bóvedas de cañón, de arista, con nervios y ojivas.

El conjunto estaba formado por una gran plaza cuadrangular porticada y el templo que se levantaba en el lado sudeste. Este edificio estaba constituido por una nave cuadrangular y absida, mientras el pórtico servía de pronos. No sólo se trataba de un espacio público abierto, sino que además albergaba una interesante colección de obras de arte, seguramente pro-

cedentes de la Domus Aurea. La intención última no era tanto la celebración de la victoria personal como la de proporcionar a la población la oportunidad de gozar de bienes culturales, algo que aparece por vez primera como una de las competencias oficiales del soberano.

Pocos restos han quedado de las termas de Tito (80), aunque un plano de Palladio permite tener una idea del conjunto. A pesar de presentar un tamaño modesto, su característica planta duplicaba de forma simétrica los ambientes dispuestos en torno a un eje central, por lo que constituye un claro antecedente de los grandes conatos termales que se desarrollaron posteriormente.

La Domus Flavia de Domiciano

La época de Domiciano (81-96) comportó una excepcional actividad constructiva y urbanística. Desde el punto de vista estrictamente arquitectónico, la obra más importante es el nuevo palacio construido en el Palatino, conocido como Domus Flavia. En su construcción, obra del arquitecto Rabirius, se plantean por vez primera soluciones funcionales a las exigencias políticas que se habían manifestado desde comien-

zos de la época imperial. El conjunto estaba dividido en dos partes, la occidental, ocupada por ámbitos oficiales y de representación, y la oriental, destinada a residencia. La primera se articulaba en torno a un peristilo en cuyo centro había una gran fuente octogonal. De las salas del lado norte destacaba, por sus dimensiones y complejidad planimétrica, la central, conocida como Aula Regia (sala de audiencias), cuyo ábside estaba reservado al trono imperial. En el mismo eje que ésta, en el lado opuesto del peristilo, se abría un gran triclinio, la cornisaio *lois* o comedor del emperador, flanqueado por ninfeos. La parte oriental, menos conocida, parece que mostraba una articulación similar, también en torno a un peristilo. La parte sudeste de la Domus Flavia, conocida como Domus Augustia, constituía una ampliación del sector residencial del palacio. De nuevo la construcción se centra en torno a un peristilo alrededor del cual se distribuyen diferentes salas, dos de ellas, por el lado norte, de planta octogonal flanqueando una sala terminada en dos ábsides. Adosado a la Domus Augustia y formando parte del mismo proyecto se extendía el estadio, espacio abierto rectangular, con el extremo meridional

redondeado, rodeado de un pórtico de dos plantas.

La actividad constructiva en época de Domitiano tuvo también por escenario el Campo de Marte, donde se construyó un odeón, así como un estadio, la plaza del cual ocupa en la actualidad la plaza Navona, que conserva la forma rectangular alargada con el lado menor septentrional curvado. A él se debe también la construcción, en el centro histórico de la ciudad, de un foro, conocido como de Nerva, dado que fue inaugurado por este emperador en el año 97. También se le denominaba *Transitorium*, porque conectaba los foros ya existentes (Burbicano, César, Augusto y templo de la Paz). Este espacio, alargado y estrecho, rodeado de columnas en sus lados largos, estaba presidido por un templo dedicado a Minerva, del cual quedan escasos restos tras el expolio al que fue sometido a comienzos del siglo XVI.

Actividad constructiva en Hispania durante los Flavios

En Hispania, favorecida por Vespasiano con la concesión general del *ius latii* (derecho latino), se percibe una actividad notable en época flavia, siendo la mejor muestra la construcción del foro provincial de Tarraco (Tarragona), el complejo de estas características mejor do-

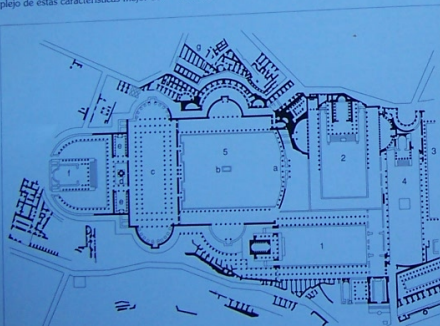
cumentado del mundo romano. Situado en la parte alta de la ciudad, estaba formado por dos grandes plazas porticadas a diferente nivel y estructuradas según un eje de simetría. La superior, destinada a recinto de culto imperial, y la inferior, de superficie sensiblemente mayor, era el verdadero foro de la provincia, conocida como plaza de representación, en el verdadero foro de la provincia, en la parte más baja. El proyecto incluía, en la parte más baja, un arco y una fachada meridional, una en su curva fachada meridional, una en la vía Augusta. Cerca de Tarraco, y sobre esta vía se erigió el arco de Bará entre los años 102-107.

La arquitectura en la época de los Antoninos

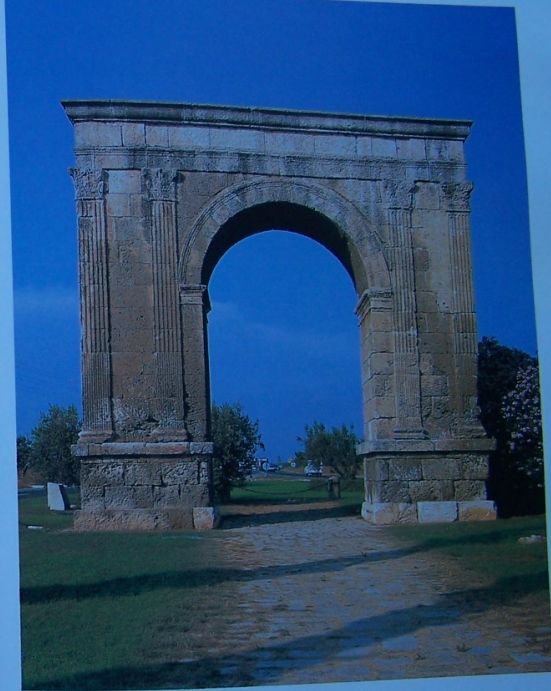
La época de los Antoninos, dinastía que reinó en Roma de 96 a 192, estuvo marcada por el respeto de la tradición romana y el equilibrio entre el poder del emperador y el del senado. Fue, en definitiva, un período de estabilidad económica y de prosperidad, que, unidas a la paz reinante, contribuyeron a la gran actividad artística de este momento.

Trajano y su arquitecto Apolodoro de Damasco

El reinado de Trajano (98-117) marca un hito en Roma, puesto que los proyectos urbanísticos que impulsó se concibieron de manera unitaria y orgánica, con objeto de solucionar, de forma adecuada, las necesidades cada vez más complejas de la administración imperial y de la ciudad que la acogía. Al nombre de Trajano va indisolublemente unido el de Apolodoro de Damasco, su arquitecto oficial y principal artífice de estos proyectos. De ellos destaca, sin lugar a dudas, el foro, el último y más grandioso de los proyectados en Roma, cuya construcción implicó un magno movimiento de tierras para obtener el espacio adecuado. El conjunto consistía en una gran plaza rectangular a la que se accedía por un arco y cuyos lados estaban cerrados por pórticos columnados. El fondo de la plaza quedaba cerrado por la imponente mole de la basílica Ulpia, el interior de la cual estaba dividido en cinco naves. Su situación, ocupando el lugar destinado al templo en los foros anteriores, debe entenderse como la materialización del interés del príncipe por el bienestar de los súbditos, a través de una administración justa y abierta a todos. Al norte de la basílica, dos bibliotecas, la griega y la latina, flanqueaban la columna



A la izquierda, plano de los foros imperiales de Roma: foro Julio y templo de Venus Genetrix (1), foro de Augusto y templo de Mars Ultor (2), templo Pace (3), foro Transitorio y templo de Minerva (4) y foro de Trajano (5). Este último comprendía una estrada monumental (a), la estatua ecuestre de Trajano (b), la basílica Ulpia (c), la columna de Trajano (d), la biblioteca (e), el templo de Trajano (f) y el mercado de Trajano (g). A la derecha, el arco de Bará (102-107), erigido sobre la calzada de la vía Augusta en Tarragona (España) en memoria de Lucio Licinio Sura, general de Trajano. Es de tipo simple, ya que comprende un solo arco de medio punto enmarcado por dos pilastras estradas a cada lado que sostienen el entablamento.



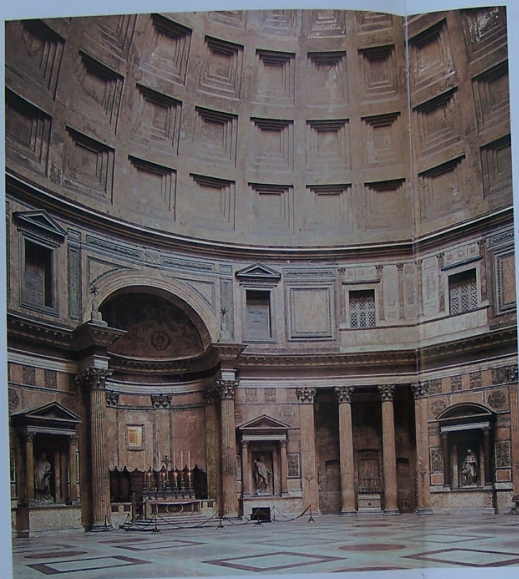
trajano, cuyo fuste desarrolla, en espiral, un relieve narrativo sobre las dos guerras dacias. En su basamento se depositaron las cenizas de Trajano, colocadas en el interior de una urna de oro. Completando el complejo, por su lado norte, se erigió, en tiempos de Adriano, un templo dedicado a Trajano y a su esposa Plotina.

Nuevas obras públicas: los mercados y las termas de Trajano

Al este del nuevo foro se construyó un complejo utilitario, los mercados de Trajano, en el cual se resolvieron con brillantez los problemas derivados de su emplazamiento. La construcción en la empinada pendiente se planificó en tres niveles. De ellos, el inferior estaba formado por dos pisos de tiendas dispuestas en semicírculo. Los dos niveles superiores se dispusieron también en torno a terrazas y espacios curvos, porque estas formas eran el medio más eficaz para contrarrestar el empuje de la ladera de la colina. Desde el punto de vista urbanístico, su articulación asimétrica, adaptada a las condiciones topográficas y a la optimización del espacio, completan en una de las obras más complejas de arquitectura civil romana.

A Apolodoro de Damasco hay que atribuir también el proyecto de las termas de Trajano, construidas en parte sobre los restos de la Domus Aurea neroniana, orientándose del modo más adecuado al sol y a los vientos dominantes. Estaban formadas por un gran recinto rectangular, abierto, con una exedra situada en el mismo eje que el cuerpo central, el *temal*, adosado a uno de los lados mayores. En éste se adoptó el esquema desarrollado en dimensiones mucho más modestas en las termas de Tito, basado en el doblamiento simétrico de ambientes sobre un eje.

Testimonios notables de la arquitectura de este período se documentan igualmente en las provincias, tanto en las orientales, con pervivencias helenísticas más acusadas (Traianum de Pérgamo o la biblioteca de Efeeso), como en las occidentales, donde asumen formas típicamente romanas. En Hispania, patria de Trajano, el puente de Alcántara (Caceres) sobre el río Tago, obra del arquitecto Gaius Lucius Lacer, es la obra más excepcional que se ha conservado de época romana. Fue terminado en 106, y a su entrada se levantó un sencillo templo *in antis* dedicado al emperador Trajano.

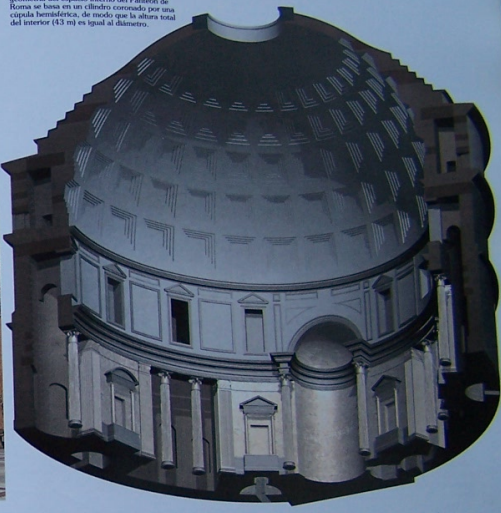


La época de Adriano: el Panteón

Si la época trajana se caracteriza por la realización de grandes programas urbanísticos, con su sucesor, Adriano (117-138), se advierte un notable cambio de orientación. Es posible que la causa se deba a la menor disponibilidad de recursos financieros, que ciertamente fueron excepcionales en época de Trajano como resultado de la conquista de la Dacia. Ahora bien, el cambio debe relacionarse sobre todo con la personalidad de Adriano y con sus intereses perso-

Arriba, interior del Panteón de Roma, un grandioso templo de forma circular con cúpula de principios del siglo II, que estuvo consagrado a los siete dioses del panteón planetario. La fachada exterior delantera presenta un pórtico con un frontón, que reposaba en ocho columnas de granito egipcio. El interior de la cúpula tiene un profundo artesonado, dispuesto en filas decrecientes de veintiocho cañones. El óculo de la parte superior constituye la única entrada de luz.

Como se aprecia en la perspectiva axonométrica, junto a estas líneas, la perfecta geometría del espacio interior del Panteón de Roma se basa en un cilindro coronado por una cúpula hemisférica, de modo que la altura total del interior (43 m) es igual al diámetro.



nales y políticos, caracterizados por un retorno a la tradición augustal, en el fondo y en la forma, y por un interés notable por las provincias, en especial por Grecia. De todas las obras de Adriano, destaca el Panteón de Roma, por él reconstituido y conservado prácticamente intacto.

El edificio, precedido por un pórtico, con ocho columnas de granito y rematado por un frontón, adopta la forma de un cilindro cubierto por una cúpula hemisférica. En su interior presenta ocho exedras, entre las cuales otras tantas machones reciben las cargas de la cúpula

y las dirige hacia el robusto anillo de los cimientos. El interior de la cúpula está decorado con cinco filas decrecientes de veintiocho cañones y, en la parte superior, un óculo constituye la única entrada de luz. El aspecto de robusta solidez que se desprende de su contemplación exterior queda contrarrestado, en el interior, por el contraste absolutamente conseguido de luces y sombras al cual contribuyen tanto la articulación y decoración arquitectónica internas, como el racionamiento de colores. El efecto de Adriano de vincularlo a la tradición augustal se manifiesta de

modo innovador pero igualmente importante porque amplía el antiguo foro del templo dedicado a Venus y Roma. El templo se componía de dos naves yuxtapuestas en uno de los lados menores y tenía veinte columnas en los lados mayores, que descansaban sobre una base escalonada. El conjunto se situaba sobre una amplia terraza flanqueada por una doble columnata con dos propileos centrales en los lados. Se trata pues de un edificio religioso de tipo griego, el mayor en su género de los construidos en Roma.

El deseo de Adriano de vincularlo a la gran tradición augustal se manifiesta de

taben recordados por hileras de columnas superpuestas en dos pisos. La decoración arquitectónica del foro y de la basílica de Lepus denota una influencia egipcia o de la escuela de Pirámides. En ella dominan los elementos vegetales y figurados.

Completaba el plano el arco de Septimio Severo (v. 203), decorado con relieves que llegaban hasta el ático, con el estilo pacífico del homónimo arco del foro de Roma.

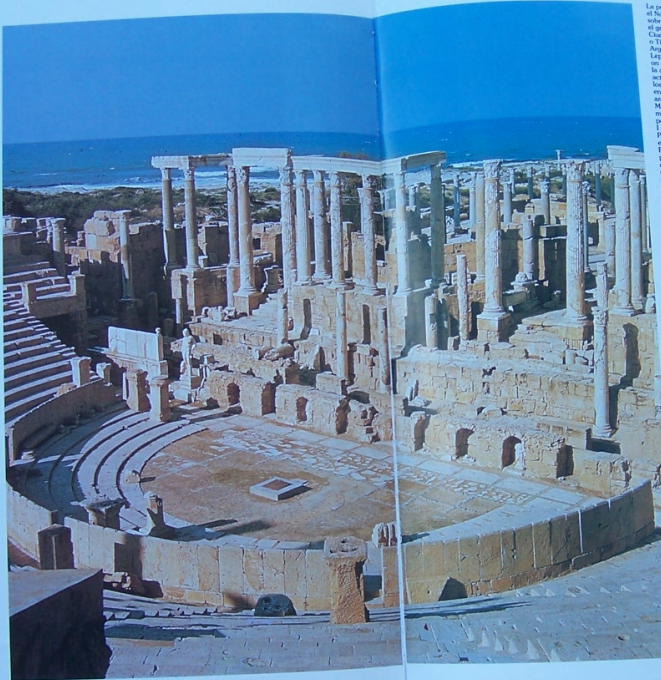
La actividad constructiva del resto de las ciudades norteafricanas, desde la Mauritania atlántica hasta la Proconnesa (Tunisia), se traduce también en numerosos monumentos. Destacan los arcos de Thebasta (Tebeña), en 214 y Calcol (Dionisia) en Angula, el anfiteatro de Thiedra (El Dem, Tunikia), parecido por sus medidas al Coliseo de Roma (148 x 122 m) y el teatro de Sabaria (Llba), el mejor conservado, con tres órdenes de columnas en el escenario, de composición muy parecida al Seprizodium de Roma. Otras ciudades importantes fueron Thagga (Tunisia), Volubis (Marruecos) o Timgad, Tipasa y Seif (Argelia).

La arquitectura con los emperadores salidos: Galieno y Aureliano

Gordiano Pio (238) fue el último emperador designado por el Senado. A continuación, hombres ávidos de poder, de procedencia itálica, árabe, tracia o siria, fueron sucesivos, con el apoyo de sus ejércitos, se convirtieron en emperadores. Constituyeron una larga serie que se sembró en la tetrarquía (285-312).

Durante el gobierno de Aureliano (270-275) se reemprendieron las actividades constructivas en Roma. En el Campo de Marte se levantó un templo circular. Era el templo del Sol (273), conocido por noticias históricas y por los dibujos de Palladio en el Renacimiento. Pero la obra más representativa del período son las murallas aurelianas (270-275). Las amenazas incesantes de los bárbaros del norte, que en tiempos de Caligula habían llegado hasta el valle del Po, evidenciaron la urgente necesidad de dotar a la ciudad de estructuras defensivas.

Aureliano construyó un cinturón anular, de unos 19 kilómetros de perímetro, que rodeaba las colinas y, sin dejar fuera ningún gran edificio, alcanzaba la orilla derecha del Tíber hasta el Vaticano. Se trata de un muro de hormigón



La proyección máxima en el Norte de Italia se hizo sobre todo de muestreo en ciudades como Eborac (York) en la actual Anglia, o bien Sabaria y Lepus Magnus, en Italia, con un excepcional ejemplo de la monumentalidad y monumentalidad de la arquitectura que en esta época regió. La Magna, situada en la costa por los foros que el Imperio romano se construyó en ciudad federada de Roma. En época de Trajano durante el siglo II comenzó a ser rodeada por una gran prospección monumental siendo punto de partida de planes de expansión. A finales del siglo II empezó a disminuir el tiempo que fue demorado por diversas tensiones, hasta quedar definitivamente anulada en el siglo III. Las excavaciones modernas han sacado a la luz inscripciones que son un claro reflejo de la opulencia y riqueza que tuvo esta ciudad en época romana. De modo que se ha podido documentar en detalle la información que de ella se tenía gracias a las fuentes escritas. Aquí se detallan, una lista parcial del Norte de Lepus Magnus (siglo III), uno de los edificios más destacados de época romana. Se puede observar parte de la granada o casco, donde se situaba el palacio, y el principal espacio de planta semicircular, situado al pie de la cresta. Junto a ésta había la acme local, elevada respecto a la arquitectura, en la que se desarrollaba la representación.

con sus paramentos de ladrillos reutilizados, que embudo en su recorrido a grandes monumentos y construcciones por ciudades, así como jardines y casas privadas. En la villa cuenta un camino de tierra, descubierta, protegido por un determinado muro, el del borde. Cada de tierra cuadrada de dos pisos. Las puentes, en número de diecinueve, tenían el nombre de la vía principal.

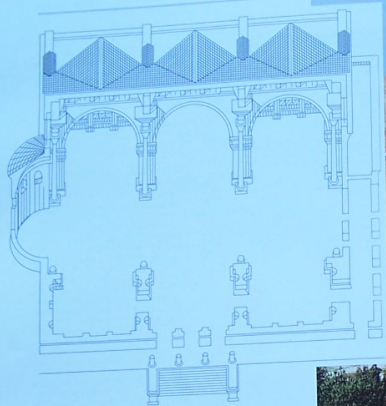
La arquitectura durante la tetrarquía

Diocleciano estableció la tetrarquía (284-312), gobierno subdividido de cuatro líderes, dos de ellos augustos, cada uno de los cuales tenía a su cargo la administración y defensa de una parte del Imperio. Roma fue sustituida por otras sedes o capitales más próximas a las zonas de conflicto y a los campamentos militares en Italia y en las fronteras septentrionales y orientales. Las nuevas capitales fueron Siracusa (Marruecos), Sebaste, Telesina (Sicilia), Nicomedia (Grecia), y en la actual Turquía, Nicomedia (Izmit), Antioquia del Oriente y Constantinopla, la mayor de todas. El patrocinio imperial impulsó una arquitectura y un arte sin fronteras, capaz de asumir ideologías, formas y decoraciones de diverso origen en un lenguaje común a Oriente y Occidente.

Desde Split o Salona a Roma se levantaron mausoleos de planta centralizada con nichos radiales, según el modelo romano del Panteón. El palacio de Split (Croacia) es una obra clave en la arquitectura tardorromana por su monumentalidad y excepcional estado de conservación. En la residencia que Diocleciano mandó construir en la costa adriática para su retiro en 305. El palacio es una combinación entre residencia imperial y campamento militar, castrum. Una potente muralla con torres rodeaba el palacio, de planta ligeramente trapezoidal, atravesado por dos calles que se cruzaban en ángulo recto y desembocaban en las puertas de cada lado. En la fachada sur o marítima había una galería de columnas, conocida por arco en el centro y en los extremos.

La grandiosidad de las termas de Diocleciano

Sin apartarse de los vestigios habitos constructivos, Diocleciano impulsó en Roma grandes obras de restauración y reconstrucción después del incendio de



Carino (283), como la curia Julia. Sin embargo, el edificio más emblemático de su gobierno son las termas de Diocleciano, paradigma del modelo imperial por su grandiosidad, por su altura y por las soluciones arquitectónicas desarrolladas en bóvedas y cúpulas. Su construcción comenzó en el 298, en tiempos de Maximiano, y finalizó en el 306, según consta en la inscripción dedicada a Diocleciano. Se trata de un gigantesco recinto de 14 hectáreas, con capacidad para más de tres mil personas, situado en una zona superpoblada comprendida entre el Quirinal y el Viminal. Sigue el prototipo de las termas de Trajano, con una gran exedra en el sudoeste del recinto. Sin embargo, a diferencia de aquéllas, tenía el edificio termal anexo y no adosado.

El *frigidarium*, que en 1563-1566 Miguel Ángel convirtió en la iglesia de los Angeles, es la mayor sala basilical en su género. La fachada, de gran ritmo y monumentalidad, data a la sazón (*thronos publicus*). El modelo de residencias impulsado por la tetrarquía tuvo su eco

La basílica de Máximo (derecha), también llamada basílica Nova, en el foro de Roma, fue empezada por Máximo en 308 y terminada por Constantino. Como se observa arriba en la planta, comprendía tres naves monumentales, de las cuales la central, con 30 metros de altura, estaba cubierta con tres sólidas bóvedas de arista, que descansaban en ocho columnas de mármol. Un gran abside, situado al oeste, contenía la estatua del emperador y al este había una estrecha cámara con cinco puertas de entrada. La iluminación del edificio se realizaba por las ventanas, localizadas en la parte alta de la nave central, más alta que las otras, y en los muros de las laterales.



en las provincias. Tal es el caso del conjunto palatino de Caracalla (Córdoba), datado entre fines del siglo II y principios del IV. A partir de un grandioso hemiciclo, se generaron en sentido radial diversos edificios, los más significativos de planta basilical.

La arquitectura del emperador Máximo: la basílica

Maximiano (305-312), el gran rival de Constantino, eligió Roma como sede de su gobierno en Italia e impulsó un vasto programa de construcciones que devolvió a la ciudad algo de su viejo esplendor. Lo más peculiar de su época es la nueva residencia imperial en la Via Apia y su modificación por Constantino. El complejo de la Via Apia se alinea a la asociación de circo, villa y templo (inscripción), propia de las capitales tetrarquicas. El circo permitía celebrar los juegos deportivos y acaparar la presencia del emperador. De ahí la existencia de un comedor que comunicaba el palacio imperial con la residencia. El circo de Máximo (ASL 2 y 73) es de las mejor conservados. Todavía quedan en pie las dos torres cilíndricas que flanqueaban las carreras (caballerizas) y los muros que definían la alargada UJ del edificio. La técnica constructiva alterna hileras de ladrillos con otras de pequeños bloques de toba en los paramentos.

La basílica de Máximo, que es uno de los edificios más impresionantes de Roma, representa la audacia de alisar un acantilado, el *frigidarium*. El empuje lateral de las bóvedas de arista (32 m de altura) fue contrarrestado por muros transversales entre los compartimentos de las naves laterales. El exterior oeste acababa en un abside y el este constituía la entrada a través de un estrecho vestíbulo con cinco puertas. Los pilares exteriores estaban perforados por dos niveles de arcos que, junto a las lunetas superiores, contribuían a realzar el esplendor de la estructura y la riqueza de los mármoles decorativos.

De Constantino a Teodosio: las últimas obras

La tetrarquía no sobrevivió a Diocleciano por la ambición y la movilidad de los emperadores. Constantino, tras vencer a Máximo (312) y a Licinio (324),

LA ESCULTURA: RETRATOS Y RELIEVES

Menos innovaciones materiales y técnicas se advierten en la escultura. Al igual que en Grecia, los materiales utilizados fueron, por lo general, el mármol y el bronce. Las piezas de menor calidad se utilizaron para esculpir piezas secundarias, mientras que el barro, cuyo empleo

fue predominante entre los etruscos, sirvió únicamente para realizar figurillas. Pero son los temas los que confieren personalidad a la escultura romana, sobre todo el llamado relieve histórico y el retrato. Los relieves históricos reproducían gestos protagonizados por personajes ro-

manos o acontecimientos de interés público y, generalmente, decoraban monumentos arquitectónicos encargados por los protagonistas de los episodios que conmemoraban o bien por entidades públicas que pretendían rendirles homenaje o acatamiento.

El relieve histórico no es una invención romana, ya que mucho antes los egipcios y los asirios lo habían utilizado para glorificar y conmemorar las hazañas de sus soberanos.

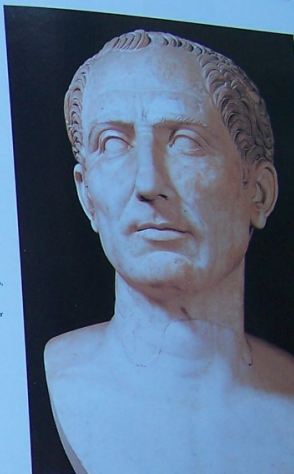


A la izquierda, detalle escultórico de una de las piedras exteriores del Ara Pacis; famoso altar conmemorativo, erigido en mármol por Augusto entre los años 13 y 9 a.C. En este fragmento (Museo del Louvre, París), que reproduce una procesión de alto dignitades del momento de los pactos. Existe también una preocupación por la profundidad y un marcado contraste entre la suavidad del fondo y las figuras, casi de bulto redondo, del primer plano.

El retrato: origen y clasificación

El retrato, sobre cuyos orígenes se ha debatido ampliamente, es uno de los géneros más característicos de la escultura romana. Durante largo tiempo se consideró que el carácter eminentemente moderno que el carácter eminentemente moderno que el retrato romano era fruto de una lista del retrato romano era fruto de una necesidad no tanto estética como social y religiosa, relacionada con el culto a los

Los modelos patricios romanos imponían que se conservaran las imágenes de los antepasados en el hogar familiar. Al principio se trataba de simples mascarillas de cera, pero posteriormente estas fueron sustituidas por bustos esculpidos. Esta costumbre favoreció el desarrollo del retrato en el mundo romano o, al menos, favoreció el desarrollo plástico de este arte. La escultura romana alcanzó su máxima expresión en el retrato, gracias a la variedad de temas y a la variedad de estilos. Los bustos de los emperadores, realizados sobre moldes oficiales para ser repartidos por todo el imperio, permiten apreciar con acierto realismo. A la derecha, busto en mármol de Julio César (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia), en el que se han captado los rasgos esenciales de su personalidad.



antepasados practicado por la clase patricia y regulado en el ius imaginum (derecho de representar las imágenes de los antepasados), estrictamente reservado a la nobleza, que se concretaba en el privilegio de guardar las imágenes de los antepasados en máscaras especiales en el atrio de las casas y de exhibirlas al público en ocasiones determinadas. En su origen se trataba de simples mascarillas de cera, pero a fines de la época republicana se reemplazaron por bustos esculpidos, de los que se debieron realizar numerosas reproducciones, contemporáneas y posteriores, para las diferentes ramas de la familia.

Si este componente puede rastrearse en algunos retratos de este período, gracias a su riguroso realismo, no pueden criticarse las aportaciones de las corrientes centrista y bolsetista. La primera corriente se caracteriza por la intensidad de expresión predominantemente combinada con ciertos rasgos técnicos heredados de la escultura en bronce, como lo atestiguan las cabezas en bronce de Bratus, arrietas macarrada, y la de un joven, conservadas en la Biblioteca Nacional de París. La tradición helénica en el retrato es eminentemente estética. Esta confluencia de factores cristaliza, en el siglo I a.C., en dos modelos de retrato

LA BÚSQUEDA DE LA EXPRESIÓN EN EL IMPERIO TARDÍO

Es en la escultura donde mejor se aprecian los cambios que definen el arte tardío clásico y de paso a la expresión deseada. El «expresionismo» que define los rostros alargados, marcado por la ar-

composición de la estructura anatómica del rostro que pone fin a la irremediable belleza clásica y da paso a la expresión deseada. El «expresionismo» que define los rostros alargados, marcado por la ar-



perspectiva clásica, pero conforman unas representaciones originales que muestran gran vivacidad.

Una orientación muy distinta se observa en relieves de la época de Cómodo, que ilustran, según Bianchi Bandinelli, la revolución artística que tiene lugar en Roma entre los años 180 y 190. En este sentido son muy significativos los ocho relieves, integrados a posteriori en el dintel del arco de Constantino, cuyos escudos narran acontecimientos del reinado de Marco Aurelio. En ellos los temas usuales del relieve histórico conmemorativo se tratan con una originalidad a la ratio se resalta a través del modelado negativo obtenido mediante el uso del tripartito. Se consigue así un marco electo espacial, en la línea iniciada en los relieves del arco de Tito, que se halla, en este momento, plenamente desarrollado, aunque participa todavía de una estructura de fondo helénistica.

Otro ejemplo notable lo constituye la columna de Marco Aurelio, obra de los primeros años del reinado de Cómodo, en la que en un relieve contrario en espiral se representan las guerras de Marco Aurelio contra los germanos y los sármatas. Inspira evidentemente en la columna de Trajano, revela, no obstante, una concepción artística profundamente distinta. La reducción de espaldas y la mayor altura de éstas implica la adopción de figuras mayores —a menudo mal proporcionadas, con un relieve más acentuado y rígido—, en las cuales el uso del tripartito crea acentuados contrastes. El tripartito pasa, por otra parte, del elemento parajéxico, por otra parte, a un elemento parajéxico y las escenas se suceden de manera más concisa y separadas.

A la derecha, el arco de Septimio Severo, construido en el año 203 para conmemorar las victorias en Odena del emperador y de sus dos hijos, Geta y Caracalla. Este arco se decora profusamente con relieves escultóricos. A la izquierda, detalle de la parte superior derecha de la fachada del arco de Constantino, erigido en el año 316 para conmemorar la victoria del emperador sobre Maxencio. Con un relieve de otros edificios romanos. Se distinguen las estatuas de dos prisioneros de la época de Trajano (98-117). Entre estas estatuas, hay dos bajorrelieves del siglo I que representan al emperador Marco Aurelio dirigiéndose a su armada y una ceremonia de sacrificio.



vantada sobre la tumba, la Anastasis, comunicada mediante un patio porticado con una gran sala compuesta por cinco naves.

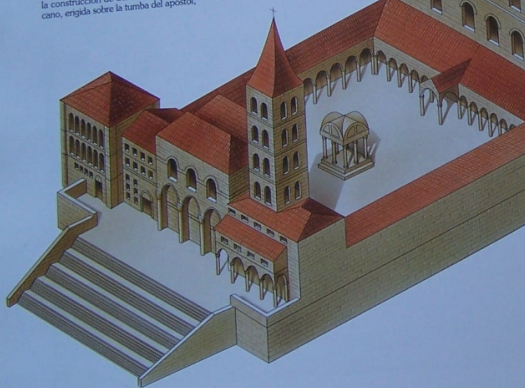
Otra gran construcción patrocinada por la familia imperial fue la iglesia de la Natividad en Belén (n. 333), destinado a conmemorar el lugar del nacimiento de Jesús. Conocida también como un gran centro de peregrinaje, esta iglesia consistía, en su parte central, un magnífico octógono, al cual se añadían un patio con cinco naves y, en su lado occidental, un patio porticado.

Edificios constantinianos en Roma

La dinastía constantiniana favoreció también un gran programa constructivo con el fin de magnificar las tumbas de los apóstoles Pedro y Pablo, así como la de otras mártires en Roma. El primer templo construido fue el de San Juan de Letrán (312-319), al que se añadió un baptisterio, que fue posteriormente reedificado. No obstante, la obra más importante fue la construcción de San Pedro del Vaticano, erigida sobre la tumba del apóstol,

en una antigua necrópolis, entre los años 320 y 340. En ella se consagró, fijo, de la manera más brillante, el tipo de planta basilical. Consistía en una enorme sala basilical con cinco naves, unida a la cabecera mediante un transepto; el altar se situaba exactamente sobre la tumba de san Pedro. Sólo el ábside estaba abovedado, y los restantes dependencias menores que estaban cubiertas con una techumbre plana de madera. Este enorme conjunto se regía por el principio de subordinación y orientación de todas sus partes hacia el altar, que constituye el núcleo principal. Para la construcción de capiteles, moldes y baptisterios se adoptaron como modelos los más variados tipos de edificaciones paganas centralizadas, como

rotondas, construcciones octogonales o plantas en forma de cruz griega. Sin embargo, son raros los edificios centrales que disponen en torno a un anillo interior de columnas una galería circular o poligonal, como en el mausoleo de Santa Constanza de Roma, construido bajo la protección de Constanza, hija de Constantino, entre el año 338 y el 350. Es éste un edificio circular, rodeado por un pórtico y precedido por un patio rectangular. El espacio interior está dividido en dos ámbitos concéntricos con doce pares de columnas de capiteles compuestos. La bóveda está recubierta por un mosaico con la representación de la sendadira. En la pared opuesta a la entrada se hallaba el sarcófago de portico



Como la propagación del culto de Milán o de Tolencia en el año 313, la iglesia comenzó un nuevo camino bajo los auspicios del emperador Constantino, quien mandó construir numerosas iglesias en Roma, Milán, Constantinopla y Jerusalén. La tipología basilical fue la más empleada como edificio para el culto comunitario. En Roma se construyó la basílica de San Pedro del Vaticano (320-360), consagrada a albergar la tumba del apóstol san Pedro. Antes, dibujo de la reconstrucción del templo, que fue destruido en el Renacimiento para erigir la iglesia actual. Constituye el modelo más bello de iglesia de cinco naves con transepto.

Presenta también una cabecera con ábside y un enorme patio porticado en los pies.

de Constanza (320-340), que en la actualidad se conserva en los Museos Vaticanos de Roma. Hispania cuenta con uno de esos magníficos mausoleos en Centocelles (Constantina, Taragona), relacionado con la argel y Hauschid defendiendo que puede tratarse de la tumba de Constante, hijo de Constantino, asesinado en Elna.

Otros edificios cristianos de esta época o algo más tardíos son, por ejemplo, San Pablo Extramuros, construido con el propósito de magnificar la tumba de san Pablo en el cementerio de la vía San Pablo, en el año 440. Ostense y terminado hacia el año 440. De igual modo, la iglesia de San Marcelo y la de San Pedro y San Marcelino son las iglesias carentes de arcos, edificadas con la intención de albergar los restos venen-

dos de felices santos y mártires. Son importantes las basílicas romanas de San Simón y Santa María la Mayor (322-366), Santa Sabina (422-432) y San Clemente, todas ellas organizadas según el esquema de una planta basilical.

Cabe destacar así mismo algunas construcciones constantinianas en Constantinopla, donde el emperador hizo edificar la iglesia de los Santos Apóstoles y su catedral imperial es la que se conserva en Milán a instancias de Teodosio y del obispo san Ambrosio en la segunda mitad del siglo IV. Entre las iglesias más importantes se encuentran la de San Lorenzo (355-372) y la basílica de San Martín o de San Ambrosio, primera muestra del tipo de arquitectura octogonal para los baptisterios.

La perduración de las formas arquitectónicas paleocristianas

Tanto las fórmulas arquitectónicas como la disposición de los espacios litúrgicos perduraron largo tiempo a pesar de la desaparición del Imperio Romano. Rápidamente se convirtió en capital del Imperio Romano de Occidente en tiempos de Honorio; posteriormente, fue la capital del reino ostrogodo de Teodorico, para convertirse, finalmente, en el siglo VI, en el centro del ensacado bizantino del emperador Justiniano. Todo esto explica el gran número de monumentos importantes que allí se conservan. Entre sus edificios paleocristianos, de planta central, destaca el mausoleo de Gala Placidia (402-425), construido al final del nártex de la iglesia de Santa Cruz con el fin de albergar los sarcófagos del emperador Honorio, de Gala Placidia y de su esposo. La sencillez exterior del monumento contrasta con la riqueza decorativa de su interior a base de bellos mosaicos parciales de fondo azul oscuro.

La planta centralizada se mantiene en el baptisterio de los Ortodoxos, del primer cuarto del siglo V, copiado, a fines de dicho siglo, en otros edificios de esas características conocido como baptisterios de los Arzobispos. Ambos constataron una impresionante decoración de mosaicos, realizada en torno al año 450, que continúa la tradición iniciada en el mausoleo de Gala Placidia. Las dos basílicas, San Apolinar el Nuevo y San Apolinar el Viejo, construidas entre los siglos IV y V, exhiben con propiedad bizantina y setas estudiadas, por tanto, en el volumen dedicado a Bizancio. En Hispania y en el Norte de África hay iglesias que presentan ábsides con



trapaños, como la iglesia de Cosa Herrera (Badajoz, España) o la de Bellator (Sbeitla, Túnez). En estas mismas zonas geográficas existen iglesias con cabecera tripartita y un contraarco, como la iglesia de Candelaria (Hadra, Túnez) o la de El Bualar (Sieris, España).

En Siria y Palestina se construyeron iglesias con cabecera tripartita, aunque, a diferencia de las áreas geográficas an-

teriores, se reservan una o dos de las cámaras que flanquean el ábside como lugares para depositar las reliquias de los mártires. En Madaba (Jordania) se conocen más de veinticinco iglesias, de las que cabe destacar la de San Jorge o del Mapa, llamada así porque contiene un mapa de Tierra Santa que data del siglo vi, uno de los más antiguos documentos cartográficos de la humanidad.

En el Imperio Oriental fueron construidos también grandes centros de peregrinaje sobre lugares de culto martirial. En Siria destaca el santuario de Qal'at Sim'an, dedicado a san Simeón el Estilita, que se erigió en el siglo v, alrededor de la columna desde la que el sanador de la columna desde la que el sanador predicaba. El espacio principal de este santuario fue concebido como un gran octógono, en cuyo centro se situó dicha

A la izquierda, vista exterior del mausoleo de Galla Placidia en Ravena (Italia), construido en el siglo v. En la columna central del ábside del brazo de la cabecera se conserva el relieve de la asunción de María. En la izquierda, detalle del relieve de la asunción de María. En la derecha, detalle del relieve de la asunción de María. En la izquierda, detalle del relieve de la asunción de María. En la derecha, detalle del relieve de la asunción de María.

columna, mientras los pios de nuestro edificio conservados correspondían con el lugar de edificación, el complejo contemporáneo. En Egipto hay que señalar otro gran ejemplo de estas características, el santuario de San Marcos, lugar muy frecuentado por los peregrinos occidentales, a juzgar por el hallazgo de ampullas, botellas que contienen agua de San Pío que se conserva en la catedral de Monza (Italia).



ARTE DE LOS PUEBLOS GERMÁNICOS



«Este benéfico hombre [Aguello] recorrió todas las iglesias de los godos, entre las que se habían construido en tiempos de los godos y en especial por el rey Teodorico; y que eran de culto arriano. El muy benéfico obispo Aguello recorrió la iglesia de San Martín y Corcoses [San Apolinar el Nuevo] en esta ciudad, iglesia que había sido fundada por el rey Teodorico y que es conocida como «el Cielo Dorado». Había sido fundada por el rey Teodorico y que es conocida como «el Cielo Dorado». Decoró la tribuna y arcos muros con imágenes en mosaico de los apóstoles y hizo un maravilloso pavimento de piedras incrustadas [...] No hay otra iglesia que se pueda comparar a esta en lo que a paredes de la cubierta o vigas se refiere.»

Aguello, Liber pontificalis Ecclesiae Ravennatis (siglo VI)



Las manifestaciones artísticas de los pueblos germánicos son muy variadas y muestran una forma distinta sobre el territorio en el que cada uno de ellos se estableció. Los visigodos recogieron la tradición romana de construcción con muros de sillares y, con sus conocimientos de cincuenta, originaron iglesias como la de Santa María de Querquene de las Vilas de Burgos, España (siglo VI), Los francos, por su parte, alcanzaron el nivel artístico de los visigodos, como puede observarse en el famoso relieve que decora la piedra angular de Santhouffroy (siglo VI, Rheimsches Landesmuseum, Francia), sobre estos temas. En este caso se reproduce de nuevo la figura humana, tema que ya era habitual en la tradición artística de los pueblos germánicos.

LA CRISIS DEL MUNDO ANTIGUO

La principal manifestación artística de los pueblos germanicos es, sin duda, la orfebrería. Esta se caracteriza por una ornamentación muy pesada, cada vez más entallada, y se alcanza su máxima expresión en la del clivostano con esmaltes incrustados en piedras preciosas.

Junto a estas cosas, la cruz votiva de Agallu, rey de los lombardos (900-616), que son de las piezas que componen el tesoro de Monza (Italia).

Esta excepcional pieza data del siglo VI y fue realizada en oro con incrustaciones de rubíes. Se expone actualmente en la catedral de Monza.



En la página siguiente, relieve de la Adoración de los Magos, uno de las caras que decoran el altar del duque Rastko (1397-1414). Museo de la Catedral, Ciudad del Friburgo, Suiza. La pieza escultórica más sobresaliente del arte longobardo. Sus características formales como el modelado tosco, ejecutado con la técnica de los planos, la pérdida de la noción del bello acabado, la frontalidad de las figuras y los centros asimétricos precizan la estética medieval. Los pliegues de la indumentaria se ajustan a una rígida abstracción lineal, seguramente inspirada en el repertorio de las ilustraciones de los libros miniados.

Consideraciones sobre el arte de las invasiones

de modo, lo que se ha dado en denominar la «barbarización» del Imperio Romano. Las manifestaciones artísticas de estos pueblos (ostrogodos, longobardos, francos, sajones, visigodos, burgundios, etc.), que preconizaron el paso de lo abstracto a lo concreto, puede rastrearse en los objetos y adornos personales que transportaban y heredaban de generación en generación.

Por otra parte, el estudio del escaso arte monumental permite concretar la evolución y los núcleos en los que se establecieron.

En primer lugar, cabe señalar que el arte de la época de las migraciones se caracteriza por ser particularmente prolijo en la fabricación de objetos de lítica en la fabricación de la madera, la dedicación al trabajo de la madera, la dedicación a los sepulchros, las esculturas o la escultura constructiva. Si bien estas producciones tienen carácter propio,



rente de las obras romanas clásicas, todas ellas reflejan el proceso de aculturación al que estuvieron sometidos estos pueblos. En segundo lugar, se debe destacar que no se trata de un periodo de ruptura o decadencia, sino de una época de continuidad con irregulares innovaciones y una evolución propia determinada por cada pueblo. Es evidente que no son iguales las producciones anglosajonas, que las visigodas, las ostrogodas o las francas y longobardas. Sin embargo, todas ellas responden a una cierta homogeneidad innovadora, que perfila las características de las producciones de los siglos posteriores.

La construcción más significativa del paso de los ostrogodos por Ravena (Italia) es el mausoleo de Teodorico (tercer), construido a principios del siglo VI. Es un edificio de planta octogonal que se divide en dos pisos, en el inferior hay la cripta funeraria y en el superior la capilla. Está erigido con grandes bloques de alfiler de piedra y cubierto por un enorme monolito de mármol de rojo medio del Báltico, al que se le dio una forma curva. La única decoración escultórica se centra en el fiso que recorre la cúpula monolítica, en el que se resiten los motivos geométricos característicos de la orfebrería de los pueblos germánicos.

El estilo animalístico I

El mar Negro, conocido en la Antigüedad como Pontus Euxinus, fue el punto geográfico aglutinador de diversos pueblos, procedentes del norte de Europa o de Asia, y el lugar donde se forjaron las técnicas e ideas básicas del arte de la época de las migraciones. Pero no debe pensarse que fuera éste el único polo de atracción, aunque se le considere el punto también toda la geografía germánica, es decir, toda el área donde durante la Edad del Bronce se desarrolló el arte celta, que marcó profundamente a estos pue-

blos bárbaros. De forma paulatina, éstos se instalaron como líderes o no, en los territorios que entonces pertenecían al Imperio Romano y que luego se convertirían en las tierras de sus propios reinos.

Al parecer fue en el norte de Europa, es decir en la Germania septentrional, donde se forjó el original estilo que los historiadores del arte denominan animalístico I. La fuente de inspiración de este estilo debe buscarse, básicamente, en el arte provincial romano, donde se mezclaban la deformación y la estilización de animales fantásticos con motivos geométricos. Este estilo fue aplicado tanto a los objetos de carácter personal, fabricados en oro o bronce, como a las pocas obras escultóricas que se conservan. Su área de expansión no fue más allá de los países nórdicos, aunque causó un fuerte impacto en las artes del metal europeas e incluso llegó a ejercer cierta influencia en la escultura arquitectónica. La principal característica de la zona nórdica y póntica es la figuración esquemática, claramente diferenciable de las producciones occidentales de estilo policromo.

El estilo policromo

Los ostrogodos y los visigodos produjeron esencialmente objetos de adorno personal policromos y decorados con motivos de cédulas, técnica que habitualmente se define como cloisonné. El origen del estilo policromo debe buscarse en las producciones artesanales de los hunos, pueblo de origen asiático turco-

Los visigodos usaban rosetas cilíndricas de orfebrería para su adorno personal. Tal es el caso de las fibulas o broches que incluyen para su decoración protuberancias que imitan a los ejemplares más bellos en la pareja de Hispania visigótica en forma de tapa sigilii (véase Museo Arqueológico Nacional, Madrid), procedente de Noroeste (Escandinavia, España). Estas piezas labradas responden a un diseño esquemático, se representan al ser sin piernas, con la cabeza erguida, vista de perfil, las alas semiabiertas y una pluma rotunda, engarada a modo de ojo. Tienen su origen en el estilo animalístico celta y están modeladas sobre un base de bronce tabicada y sellada con piezas de vidrio de colores, que forman plátanos precisos.



mol. Sus armas y objetos de adorno personal tenían una decoración geométrica realizada con incrustaciones y cloisonnés de piedras duras. Los ejemplares conocidos, fechados en la primera mitad del siglo V, son los tesoros de Kertich, en la península de Crimea, Pájaros de Samped Nagasbata, hallado en Rumanía, y Aphasia (Chal), ambos en Hungría, y por último, el gran conjunto de los visigodos descubiertos en el 20 de diciembre por los territorios occidentales que ocuparon.

Las obras artísticas ostrogodas

Los ostrogodos, pueblo godo, mandados por Teodorico, se establecieron definitivamente en Italia a fines del siglo y tras un largo recorrido desde las costas bálticas hasta el mar Negro. Teodorico, llamado el Grande (454-526), había sido sucesor del emperador Zenón para someter al usurpador Odoacro.

La actividad constructiva de Teodorico

Los edificios que se levantaron en Ravenna, capital del reino ostrogodo, al guarnecer las zonas constructivas del Imperio Romano y, por tanto, la evolución lógica de lo que fueron la gran arquitectura y la iconografía imperiales. Al norte de la ciudad, en el barrio godo Al norte de la ciudad, en el barrio godo de Ravenna, se levantó un centro de culto, llamado de los Arriano, y un baptisterio. En ese período también se octogonal. En ese período también se octogonal. En ese período también se octogonal.

Fue levantado a principios del siglo VI en el centro del cementerio octogodo, se ha dicho que este tipo de edificio responde, posiblemente, al recuerdo románico de una tienda de campaña, de marfil de un campamento bárbaro o de un túmulo funerario, construido con metales verticales. No obstante, es evidente que refleja también, de forma indirecta, el perfil romano, que recurre siempre a los edificios de planta circular.

La ofebria y los adornos personales

Gracias a las excavaciones arqueológicas, en la actualidad se conoce mejor el arte de los ostrogodos, pues, básicamente en el norte de Italia, se han descubierto diversos objetos fechados en su mayoría en la primera mitad del siglo VI. Entre ellos abundan las fibulas y los broches de ornato, producidos básicamente en metales nobles, como el oro y la plata, pero también en bronce, en el estilo palermitano que habían adquirido a su paso por el mar Negro y el Danubio. La técnica más característica es la de las piezas profundamente talladas produciendo un efecto de claroscuro y la de los mosaicos de celidias o cloisonné. Claro ejemplo de esta última son los objetos hallados en una tumba femenina en Dogmaro (República de San Marino), que muestran la calidad de los talleres ostrogodos, en este caso búlicos. El conjunto se compone de adornos personales pertenecientes a una dama de alta clase social. Destaca una pareja de fibulas aguiliformes para sujetar el manto sobre los hombros (h. 500, Germanisches



Nationalmuseum, Nuremberg). Es quizás en los tesoros de Desana, conservados en el Museo Municipal de Arte Antiguo de Turin y en el de Reggio Emilia, donde el proceso de aculturación romana de los ostrogodos es más patente. En ellos se vislumbran diversas influencias que anuncian la llegada del arte bizantino.

Arquitectura y escultura longobardas

Los longobardos formaban parte del grupo germánico septentrional. Se establecieron durante un tiempo en el valle del Elba, pasando posteriormente al Danubio y a Pavia, donde fueron admitidos como federados. Se instalaron en el año 568 en Italia bajo el mando del rey Alboino, pero, a causa de la presión bizantina, el proceso de aculturación y de ocupación fue largo. Sin embargo, a fines del siglo VI conquistaron el valle del Po, donde finalmente se instalaron. A partir de ese momento y hasta el año 774, los artesanos y artistas desarrollaron

un arte propio que se extendió por toda la Península, arraigando con fuerza a partir del año 571 en las tierras del ducado de Benevento (Campania).

Conjunción de estilos

Los longobardos, al igual que los anglosajones, conjugaron la utilización del estilo animalístico y el estilo policromo, tanto de origen pónico como bizantino. Uno de los cementerios que ha proporcionado mayor variedad de objetos situados cronológicamente entre los siglos VI y VII es el de Castel Trovino (Acosi Piceno), sin que deba olvidarse la necrópolis de Noera Umbra (Foligno), cuyos restos se conservan en el Museo de Arte Antiguo de Roma. Así, por ejemplo, cabe citar que una de las mejores piezas, hallada en el interior de una tumba de una princesa alamanca de Donauwörth (Ulm, Baviera), es la fibula del siglo VI, Praehistorische Staatssammlung, Munich). Cuyo artista, Wagesammlung, Munich). Cuyo artista, Wagesammlung, Munich). Cuyo artista, Wagesammlung, Munich).

Con la llegada de los ostrogodos la ciudad italiana de Ravenna fue un momento de gran esplendor. Se inició entonces la construcción de importantes edificios como el baptisterio de San Apollinare (siglo VI), realizado a fines del siglo V. Este es un edificio de planta centralizada inscrita en un primer octógono que emerge sobre el conjunto casi como una torre. La sobriedad de su aspecto exterior contrasta con la riqueza decorativa de sus muros interiores.

Cuando longobardos a Italia, los longobardos establecieron su capital en Cividale del Friuli. Allí construyeron diversos edificios entre los que se encuentra el oratorio de Santa Maria in Valle. Es un pequeño recinto rectangular, cuyo interior se halla dividido en dos espacios idénticos. Este oratorio es conocido por su característica decoración en estuco, propia de los pueblos germánicos, que contrasta con elementos tan clásicos como los capiteles corintios de las columnas.

concerniente al estilo animalístico, los artesanos longobardos crearon una variante que los investigadores han denominado como el estilo animalístico II, cuya principal característica es la profusión de entrelazos. Excelente muestra de este estilo son las cruces pectorales en lámina de oro, que en muchos casos debían ir cosidas a la indumentaria.

Sin embargo, y a pesar de la importancia de los objetos hallados en las necrópolis, uno de los tesoros que más información ha proporcionado acerca del estilo animalístico II, cuya principal característica es la profusión de entrelazos. Excelente muestra de este estilo son las cruces pectorales en lámina de oro, que en muchos casos debían ir cosidas a la indumentaria.



constante en la arquitectura visigoda en el templo del arco de herradura. Algunas construcciones, como San Juan de Baños de Gerraio en Palencia (661), fueron dedicadas a los monarcas, en este caso a Recaristo. Otras, de gran belleza plástica, en las que se ensayaron formas arquitectónicas, son las de Santa María de Isidoriense, en las Vitis en Burgos (finales del siglo VII) y San Pedro de la Nave en Zamora (segunda mitad del siglo VII). En ambos edificios se advierte una importante compartimentación del espacio en tres naves, que responde a necesidades litúrgicas. La ornamentación escultórica es sumamente rica. En Quintanilla de las Vitis, la cabecera de la iglesia presenta, adosadamente, varios registros ornamentales superpuestos y continuos, decorados con motivos vegetales y animales. El origen de este tipo de motivos

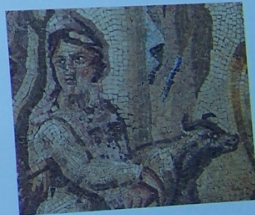
se localiza en diversos focos artísticos de la geografía peninsular occidental, especialmente en Mérida y en Lisboa, donde los escultores crearon un estilo propio. En el caso específico de la iglesia de Quintanilla de las Vitis, la rica ornamentación exterior e interior, ilustra un programa iconográfico cerrado. Lo mismo ocurre con la decoración escultórica de la iglesia zamorana de San Pedro de la Nave, donde, gracias al análisis del prototipo de la piedra y al estudio de la propia producción escultórica, se han podido detectar dos artesanos o bien dos talleres diferentes. Ello permite suponer, a su vez, que existieron restauraciones posteriores.

Hay diversos registros que recorren interiormente los muros de la iglesia, puntos, exclusivamente, por motivos geométricos, como cruces inscritas en

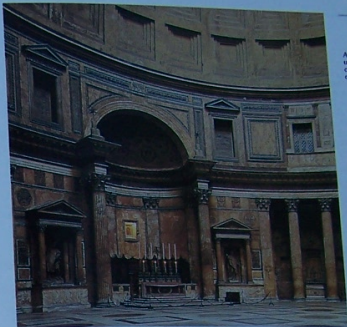
círculos, florones, rosetas y estrellas. Por otra parte, las basas y los capiteles de las columnas del cimborio presentan una iconografía diferente, que incluye motivos animales y escenas figuradas. Así, por ejemplo, la escena de Daniel en el foso de los leones y la del sacrificio de Isaac muestran la complejidad del programa iconográfico que establecieron los artistas en este conjunto.

Otras construcciones arquitectónicas importantes del mundo visigodo son San Tructuoso de Monteliso en Braga (Portugal), edificio concebido como mausoleo del propio santo y en el que se aprecian claros influjos mediterráneos, procedentes sobre todo de Ravena. En esta actividad constructiva destacan también las iglesias portuguesas de San Pedro de Balsemao y de San Gato de Nazaré, y, en Orense, Santa Comba de Bande.

BIBLIOGRAFÍA



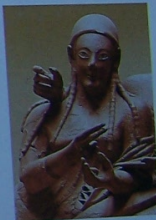
Detalles de un mosaico del siglo V descubiertos en una villa de Antioquia (Turquía). Representa el juicio de Paris y fue realizado probablemente según un modelo helenístico. Se conserva en el Museo del Louvre (París).



A la izquierda, interior del Pantheon de Roma, en granitosa templa de forma circular con cúpula de pilastras del siglo I, que estuvo consagrado a los siete dioses planetarios.

OBRAS GENERALES

- ANDREA E. B., *Arte romano*. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
 BIANCHI BANDINELLI, R., *Storia dell'arte classica*. G. C. Sansoni, Florencia, 1943.
 — *Il problema della pittura antica*. Editrice Universitaria, Florencia, 1953.
 — *Roma. Centro del poder*. Aguilar, Madrid, 1970.
 — *Roma. El fin del arte antiguo*. Aguilar, Madrid, 1971.
 — *Del Helenismo a la Edad Media*. Akal, Madrid, 1981.
 BIANCHI BANDINELLI, R. y GIULIANO, A., *Los etruscos y la Italia anterior a Roma*. Aguilar, Madrid, 1974.
 BLANCO FREJERO, A., *Historia del Arte Hispánico*. Alhambra, Madrid, 1981.
 BOARDMAN, J., *El arte griego*. Destino, Barcelona, 1991.
 CHARBONNEAUX, J., *Grecia arcaica*. Colección El Universo de las Formas, Aguilar, Madrid, 1970-1971.
 — *Grecia helenística*. Colección El Universo de las Formas, Aguilar, Madrid, 1970-1971.
 CHARBONNEAUX, J., MARTIN, R. y VILLARD, F., *Grecia clásica*. Colección El Universo de las Formas, Aguilar, Madrid, 1970-1971.
 GRABAR, A., *El primer arte cristiano*. Aguilar, Madrid, 1967.
 HENIG, M., *El arte romano*. Destino, Barcelona, 1985.
 HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLBACH, W.F., *L'Europe des invasions*. Gallimard, Paris, 1967.
 MATZ, F., *La Crète et la Grèce primitive*. Prolegomènes à l'histoire de l'art grec. Alban Michel, Paris, 1962.
 MARTIN, R., *L'Arte greca*. Unione Tipografico-Editrice Tortinese, Turin, 1984.
 PAPAIOANNOU, K., *Arte griego*. Gustavo Gili, Barcelona, 1973.
 RICHTER, G. M. A., *El arte griego*. Barcelona, 1988.
 ROBERTSON, M., *El arte griego*. Alianza, Madrid, 1985.
 ROBERTSON, D. S., *Arquitectura griega y romana*. Catedra, Madrid, 1985.
 SEVERYNS, A., *Crète et Proche-Orient avant l'homme*. Office de Publicité, Bruxelles, 1960.
 WOODFORD, S., *An Introduction to Greek Art*. Londres, 1985.
 Y. YARZA, *Arte y arquitectura en España, 500-1250*. Catedra, Madrid, 1984.



Detalle del terracota etrusco de Los Espanos (Museo Nacional de Villa Giulia, Roma), que procede de Cerveteri Italia y data de 500-300 a.C.

ARTE GREGO

- ARIAS, P. E., *Storia della ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e de le pitture di età arcaica e classica*. Società Editrice Internazionale, Turin, 1963.
- BOARDMAN, J., *Greek Sculpture. The Archaic Period* y *Greek Sculpture. The Classical Period*. Thames & Hudson, Londres, 1985.
- COOK, R. M., *Greek painted Pottery*. Methuen & C. Ltd., Londres, 1972.
- COULTON, J. J., *Greek Architects at Work. Problems of Structure and Design*. Oxford Books, Oxford, 1988.
- DEMARQNE, P., *Naissance de l'art grec*. Gallimard, Paris, 1964.
- DINSMOOR, W. B., *The Architecture of Ancient Greece*. B.T. Batsford Ltd., Londres, 1950.
- EVANS, A., *The Palace of Minos*. Londres, 1935.
- FAURE, P., *La vie quotidienne en Crète au temps de Minos (1500 ans a.J.C.)*. Hachette, Paris, 1973.
- *La vie quotidienne en Grèce au temps de la guerre de Troie*. Hachette, Paris, 1975.
- FUCHS, W., *Die Skulptur der Griechen*. Munich, 1983.
- GARCIA BELLIIDO, A., *Urbanística de las grandes ciudades del mundo antiguo*. CSIC, Madrid, 1966.
- GREGO, E. y TORELLI, M., *Storia dell'urbanistica. Il mondo greco*. Bari, 1983.
- HIGGINS, R. A., *Greek Terracotta*. Methuen & C. Ltd., Londres, 1967.
- MARTIN, R., *L'urbanisme dans la Grèce antique*. Éditions A & J. Picard & Cie., Paris, 1974.
- MATTON, R., *Myènes et Argolide antique*. Klincksieck, Atenas-Paris, 1966.
- MYLONAS, G., *Mycenae and the Mycenaean age*. Routledge, Princeton, 1966.
- PLATON, N., *Crete. Juventud*. Barcelona, 1974.
- RICHTER, G. M. A., *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*. Yale University Press, New Haven, 1970.
- ROLLEY, C., *Les bronzes grecs*. Office du Livre, Friburgo, 1983.



Sobre estas líneas, un detalle del íreco Damos de azul (h. 1500 a.C.), del palacio de Cnosos y conservado en el Museo de Heraklion (Creta, Grecia). A la izquierda, vista general de la Acrópolis de Atenas.



ARTE ROMANO

- AA. VV., *La peinture Romaine. Les Douviers. Histoire et Archéologie*, 89, Dijon, 1984.
- *Principes urbium. Cultura e vita sociale dell'Italia romana*. Garzanti Schesafiler, Milán, 1993.
- *La ciudad en el mundo romano*. Actas XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica, CSIC e IEC, Tarragona, 1994.
- BANTI, L., *Il mondo degli etruschi*. Biblioteca di Storia Patria, Roma, 1960.
- BOVNI, G., *I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*. Ciudad del Vaticano, 1949.
- *Edifici cristiani di culto d'età costantiniana a Roma*. Bologna, 1968.
- BOETHIUS, A. y WARD FERNS, J.B., *Etruscan and Roman Architecture*. Penguin Books, Harmondsworth, 1970.
- BRENDEL, O.J., *Etruscan Art*. Penguin Books, Harmondsworth, 1978.
- CARANEN, A., RICCLA, y DE VOS, M., *Filosofía. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*. S.F. Flaccio, Palermo, 1982.
- COMELLI, F., *Guida Archeologica di Roma*. Arnoldo Mondadori, Verona, 1980.
- *I santuari del Lazio in età repubblicana*. Laterza, Roma, 1987.
- DONCEEL-VOUÏE, P., *Les pavements des églises byzantines de la Syrie et du Liban. Decor, archéologie et liturgie*. Universidad Católica de Louvain-la-Neuve, Louvain-la-Neuve, 1988.
- DUVAL, N., *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien*. Longo, Ravena, 1976.
- GODOY, C., *Arqueología y liturgia: Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 1995.
- GRABAR, A., *Las vías de creación en la iconografía cristiana*. Alianza, Madrid, 1985.
- GROS, P. y TORELLI, M., *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*. Laterza, Roma-Bari, 1994.

Vista parcial del teatro romano de Mérida (España), la Emerita Augusta de la Hispania romana. Data de fines del siglo I y es uno de los mejor conservados de la península Ibérica.



La Antigüedad clásica es el objeto de este segundo volumen de la HISTORIA DEL ARTE que edita el INSTITUTO GALLACH DE LIBRERÍA Y EDICIONES.

Los ideales paganos de armonía y belleza, el patrón humano como medida del universo, el ajuste y equilibrio de las formas... Tras el precedente cronocéntrico, del espíritu griego arranca la línea que, a través de Etruria y de Roma, ventilará la civilización, el arte y la cultura de Occidente.

Con el análisis detallado de las manifestaciones artísticas paleocristianas y germánicas se completa el estudio de la que acaso sea la etapa más significativa de la Historia del Arte. De ella obtendrá el lector, a lo largo de los sucesivos capítulos, la perspectiva global del águila y la visión minuciosa de la hormiga.

Los textos, a cargo de los mejores especialistas, se apoyan en excepcionales fotografías y en una cuidadosa selección de dibujos, plantas y perspectivas axonométricas de extraordinaria riqueza informativa.

Al final del volumen el lector dispone de una completa bibliografía.

Schrozobuerta. Fachada occidental del Partenón (s. V a. C.) en la Acrópolis de Atenas.


**INSTITUTO
GALLACH**