

3. EL ARTE CLÁSICO.

*El término clásico deriva del adjetivo latino *classicus*: “perteneciente a una clase”, que hacía referencia frecuentemente a las clases superiores o al carácter de calidad de éstas respecto a las inferiores. De aquí surge el sentido de “superioridad” del concepto, que llegó a alcanzar una interpretación histórica al ser considerado como clásico (superior) todo lo perteneciente a la cultura griega y romana. A principios del siglo XIX el término alcanzó un significado estilístico por contraposición con lo romántico; como clásico se reconocía la naturaleza mesurada, contenida, equilibrada y ordenada de lo grecolatino.*

*Desde el punto de vista de nuestra disciplina, el **Arte Clásico** se interpreta como el conjunto de formas artísticas que se mezclan a partir de las diversas influencias de una sociedad humanista como la griega y tienen su continuidad práctica en el mundo romano. Se desarrolla durante el primer milenio a.C. y hasta la primera mitad del primero d.C., como expresión plástica de las civilizaciones griega y romana. Y supone, en primer lugar, un desplazamiento de los centros culturales hacia el Mediterráneo: Atenas y Roma, así como también la constatación de un nuevo espíritu ideológico más cercano a lo positivo, al hombre y la razón.*

3.1. EL ARTE GRIEGO.

El arte griego es la expresión estética de una civilización que rompe con las formas tradicionales del pensamiento mítico, iniciando el camino hacia la racionalidad que solemos considerar como el soporte de nuestra propia civilización. Desde esa racionalidad la belleza deja de ser algo abstracto y se concibe como un sistema de medidas y proporciones en el cual el hombre se convierte en referente principal.

A pesar de ello, el arte griego no es totalmente original: Egipto, Mesopotamia y las civilizaciones prehelénicas le prestaron buena parte de sus viejas fórmulas plásticas; la innovación del artista griego residió en reinterpretarlas desde su propia reflexión, de ahí

su espontaneidad y su validez, recogiénolas y replanteándolas desde el antropomorfismo y su marco social: la polis, los sistemas de gobierno de estas y una religión menos dogmática y más libre.

En Grecia, el arte fue entendido como una habilidad (*techné*) más. No se trata de un arte anónimo, pero el artista es considerado como un oficial artesano, con la sola excepción de los grandes creadores: Fidias, Zeuxis..., que participan también de la vida política. No es tampoco un arte autóctono y presenta unos precedentes geográficos indiscutibles en las culturas prehelénicas.

3.1.1. EL ARTE PREHELÉNICO.

Se gesta en el marco geográfico del mar Egeo durante el III y II milenio a.C., a partir de tres civilizaciones que se suceden en el tiempo:

3.1.1. 1. El arte de las islas Cícladas.

Se desarrolla a lo largo del III milenio a.C. en torno a un grupo de pequeñas islas en la zona central del Egeo, donde aparece una próspera civilización basada en un comercio de cabotaje que llegó a extenderse por todo el Mediterráneo oriental e incluso las costas italianas y provenzales.

El símbolo de identidad de esta cultura son los ídolos de mármol o alabastro, representaciones humanas (generalmente femeninas) de enorme simplicidad y esquematismo, y por ello muy valorados por el arte del s. XX. Conocemos mal la evolución y el propósito de estas figuras. Las que tienen forma de violín parecen corresponder a un momento temprano, identificándose con representaciones de divinidades: de la fecundidad o protectora de los muertos, o simplemente con exvotos dedicados a dioses asociados con el sol o la regeneración de la vida. Algo más tardías son las figuras de instrumentistas (de ambos sexos): *tañedor de la*

lira, flautista de Keros..., realizadas con una sencillez de extraordinaria modernidad, que representarían escenas cotidianas –tal vez el acompañamiento musical de los rituales fúnebres- y podrían tener una ascendencia siria.

De interés por sus motivos decorativos son también las cerámicas cicládicas, en especial las denominadas “sartenes”, decoradas con espirales incisas o estampilladas, símbolo de las olas del mar, que serán retomadas en la cultura cretense y griega como motivo ornamental.

Al parecer los pobladores de las islas Cícladas procedían de Anatolia y, desde luego, sus piezas no se parecen mucho al arte que posteriormente se desarrollará en Grecia, pero sí hay ya una constante en el tema antropomórfico que será desarrollado por los griegos un milenio más tarde.

3.1.1.2. El arte minoico o cretense.

Hacia el año -2000 el centro cultural del Egeo se traslada al sur, a la isla de Creta, coincidiendo con el esplendor de una civilización sorprendente y de gran actividad durante este periodo; en parte debido al desarrollo marítimo y comercial de la isla, en parte a una tradición cultural acumulada por efecto de las migraciones procedentes de Asia Menor.

El arte cretense concreta una producción rica y variada, en la que destaca su arquitectura y su pintura, muy originales –como la propia civilización- y con una influencia decisiva sobre lo griego.

Los principales edificios cretenses son los palacios o residencias señoriales, de gran complejidad y magnificencia. En realidad se trataba de palacios-santuario –regidos por un rey sacerdote-, que eran al mismo tiempo residencia real, lugar de celebración ritual y centro económico de las ciudades-estado minoicas; encargados de la producción y control de los bienes, según patrones heredados de Próximo Oriente.

El desarrollo de la civilización cretense transcurre paralelo a la aparición de los primeros núcleos urbanos de cierta entidad: Cnosos, Faistos, Malia... La estructura básica de los palacios se establece en este momento (*1^{os} Palacios, 2000-1700 aC*) como resultado de un sistema productivo agrario: el palacio organiza, concentra y distribuye los productos del campo cretense (vino, aceite, cereales, etc.) que se guardan en sus almacenes. El soberano controla la distribución de estos bienes y

favorece el desarrollo de una artesanía especializada en torno al palacio. Lejos de constituir una aglomeración caótica, el palacio cretense es muy organizado especialmente a partir del periodo de los *2^{os} Palacios (1700-1500 aC)*. El de Cnosos, por ejemplo, se configura en torno a un patio central, núcleo de llegada y redistribución de productos, al que se accede a través de distintos corredores procesionales. En torno al mismo se distribuyen los almacenes en la planta baja y la zona de vivienda, gobierno y rituales, en la planta alta.

El palacio es expresión del microcosmos cretense: vital, aperturista y relacionado con la naturaleza. Y sus decoraciones pictóricas contribuyen a fortalecer esta idea. Se trata de una pintura mural al fresco, de carácter lineal, tonos planos y un gusto especial por los arabescos y las ondulaciones, por lo que fue comparada por sus descubridores con el *art nouveau* de principios del s. XX. Sus antecedentes hay que buscarlos en Egipto y Próximo Oriente, sin embargo, las corrientes importadas se asimilaron de forma tan peculiar que el resultado final fue un lenguaje pictórico inconfundible por su gran originalidad. La inspiración de la pintura cretense tiene sus raíces en la naturaleza y el mar, y aun en el caso de escenas rituales o religiosas evocan una profunda alegría de vivir. En la pintura cretense las formas, los colores y los movimientos se supeditan a la fantasía creadora. Hombres y animales se representan con gran expresividad, mientras los motivos paisajistas y florales se tratan con una sutil libertad cromática y gran soltura de líneas. Todas estas características sorprenden en mayor grado si se comparan con las de las civilizaciones contemporáneas: rígidas y estereotipadas. La variedad y fantasía de los frescos ponen de manifiesto la sensibilidad de sus creadores, ya sea en composiciones zoomorfas (*friso de los delfines*), rituales (*salto del toro*) o funerarias (*procesión del sarcófago de Hagia Triada*).

La escultura cretense, exvoto siempre de pequeño tamaño y sin la menor pretensión de monumentalidad se caracteriza, al igual que la pintura, por su originalidad y sentido expresionista. A una fase ya tardía corresponden las denominadas *diosas de las serpientes*, figuras femeninas de loza –en menor medida criselefantinas- que portan estos reptiles y son identificadas con sacerdotisas o divinidades asociadas a genios tutelares.

De gran importancia es también la cerámica cretense, decorada con la libertad y profusión que caracteriza todo el arte minoico. Los vasos

del estilo Camarés, propio de los primeros palacios, se decoran en color blanco, rojo, violeta o amarillo, sobre fondo negro, componiendo motivos geométricos, espirales, etc. Al periodo de los segundos palacios corresponde la cerámica palacial o marina, decorada con ejemplares de la fauna marina: peces o pulpos en negro, sobre fondo claro.

3.1.1.3. El arte micénico.

A mediados del II milenio aC. se consolida en el continente (península del Peloponeso) una tercera cultura debida a un pueblo indoeuropeo procedente del norte: los aqueos. Se trata de un típico pueblo de la Edad de los Metales, belicoso, dedicado a la agricultura y la ganadería, y establecido en ciudades fuertemente amuralladas y situadas en lo alto de colinas dominando amplias zonas fértiles: las acrópolis, entre las que sobresalen Tirinto, Argos y, sobre todo, Micenas, que da nombre a la propia civilización. El mundo micénico fue paulatinamente imponiéndose en el Egeo sobre Creta, estableciendo relaciones por todo el Mediterráneo Oriental, Egipto y Sicilia, y entrando en conflicto con Ilion (Guerra de Troya, reflejada en la Iliada y la Odisea homéricas).

El arte micénico no se explica sin el minoico; aquel hace propias las formas y técnicas artesanales de éste, incorporando incluso artistas cretenses. Sin embargo perviven en la cultura micénica aspectos intrínsecos de la Edad del Bronce centroeuropea, que determinan un arte ecléctico y singular.

El edificio principal, como el Creta, sigue siendo el palacio pero con una configuración muy distinta. En la cultura micénica los palacios son las propias ciudades, fuertemente amuralladas con aparejos ciclópeos (porque su construcción se atribuía a los ciclopes, los hijos de Urano y Gea, famosos por su fuerza y habilidad) y situadas en cerros de fácil defensa. A veces presentan puertas monumentales como la *Puerta de los Leones* en la acrópolis de Micenas, que son expresión del nuevo poder de la realeza y entroncan con el mundo de Asia Menor. El espacio interior se organiza en

función de distintos patios que conducen al edificio principal: el *mégaron*, una estancia rectangular que es al tiempo lugar de ofrendas y salón del trono. El *mégaron* presenta siempre una estructura similar, dividido en tres ambientes: un pórtico con dos columnas (de tipo cretense), un vestíbulo y una sala regia, con cuatro columnas que protegen un hogar central. Es frecuente que, separada de la zona de vivienda pero dentro de la muralla, se habilite un área explanada para el refugio de los campesinos en caso de guerra.

Fuera del recinto amurallado, al menos en época tardía, suelen construirse las tumbas siguiendo diversas tipologías. Las más significativas y que guardan cierto paralelismo con enterramientos de otros pueblos de la Edad de los Metales europea son los *Tholos*, constituidas por un pasillo (*dromos*) que da acceso a una cámara circular cubierta con una enorme cúpula por aproximación de hiladas para el depósito funerario y desde ésta a otra segunda estancia mucho menor e irregular que constituye la verdadera cámara sepulcral. Dentro de este tipo de tumbas destaca la bautizada por Schliemann como el *Tesoro de Atreo*, en honor al célebre rey homérico.

Sabemos que los *mégaron* y tumbas micénicas estuvieron decoradas con pinturas, siguiendo las mismas técnicas minoicas, aunque con menor sutileza. Sin embargo, las grandes diferencias se advierten en el repertorio temático, donde las escenas amables serán sustituidas por otras de caza, guerra, etc.

Más interesantes son, sin duda, los trabajos de orfebrería, lo que pone de manifiesto el poderío económico de Micenas y su vinculación con las sociedades de los metales. En este sentido sobresalen las máscaras funerarias como la célebre atribuida a *Agamenón* o los denominados *vasos de Vafio*, en realidad realizados por un artista cretense e importados por un rey micénico. Capítulo importante son también las armas. En todos los casos, los artesanos micénicos hicieron gala de nuevas técnicas en el tratamiento del metal, como el repujado, el burilado o el nielado (incrustaciones de un metal sobre otro).

3.1.2. EL ARTE GRIEGO.

Se desarrolla a lo largo del primer milenio aC. hasta la romanización de Grecia, coincidiendo con la consolidación, esplendor y decadencia de

la civilización griega. Tradicionalmente se pueden distinguir tres periodos evolutivos que coinciden con otras tantas etapas históricas:

a) *La Época Arcaica*. En sentido amplio abarca desde el final de las culturas del Bronce en Micenas (s. XII aC) hasta las invasiones persas (inicios del s. V aC). Durante este tiempo se sistematiza el conocimiento técnico de los materiales, asimilando ideas nuevas y métodos procedentes del exterior. Se distinguen dos momentos:

1. Periodo Geométrico. Se desarrolla durante la Época Oscura (hasta el s. VII aC). En lo artístico es un periodo de experimentación y localismos, con importantes trabajos en cerámica.
2. Periodo Arcaico. Se desarrolla durante los siglos VII-VI aC. Supone una ampliación de los repertorios artísticos, creando las estructuras del arte posterior. Se nutre del orientalismo y la mitología como base para sus creaciones.

b) *La Época Clásica*. Se desarrolla desde la derrota persa hasta la muerte de Alejandro Magno (ss. V-IV aC. aprox.). Supone un notable cambio respecto a lo arcaico: se pasa del interés por hacer al interés por ser, culminándose el proceso creativo de la civilización griega. Bajo la influencia de poetas y filósofos, el individuo pasa a ser lo más importante, traducándose en una suavización y humanización de las formas, el estilo y los temas artísticos. Pierden importancia los mitos en función de una cotidianeidad idealizada que refleja el esplendor de las polis. Presenta también dos momentos:

1. El siglo V. Caracterizado por la conceptualización de la belleza (el *canon*).
2. El siglo IV. Caracterizado por el amaneramiento de las formas a través de aspectos singulares: la delicadeza, la emoción, el dinamismo, etc.

c) *La Época Helenística*. Desde la muerte de Alejandro hasta la romanización (ss. III y II aC. aprox.). Se trata de un periodo de eclecticismo, derivado de la disgregación del Imperio de Alejandro. Tendencias experimentales hacia un mayor realismo y una promoción artística basada en el mecenazgo privado.

3.1.2.1. Algunos rasgos del arte griego.

Como ya dijimos, el arte griego, en mayor medida que las manifestaciones artísticas anteriores, está directamente vinculado a su sociedad. Por eso, va más allá de los aspectos puramente religiosos, funerarios o palaciegos, siendo expresión de una realidad plural – ideológica y formal- muy compleja. En este sentido, el arte griego es expresión de un pensamiento que tiene como aspectos más característicos:

- a) La dualidad entre el *Pathos* (caos) y el *Ethos* (orden). El primero representado por las divinidades míticas y el segundo por el hombre que es capaz de racionalizar sus actuaciones (*logos*). La tendencia debe ser superar el caos para conseguir el orden.
- b) El orden se entiende como base del ideal de belleza espiritual: “la medida y la proporción realizan en todas partes la belleza y la virtud” (PLATÓN. *Fitebo*). Y se concreta en los siguientes conceptos: *symmetria*, *rhythmos* (proporción), armonía y equilibrio.
- c) Estos conceptos deben ser aplicados por la lógica humana. El hombre se convierte en la medida de todas las cosas (antropocentrismo). La lógica impone que todas las formas sean analizadas a partir de sus componentes siguiendo un criterio matemático (pitagorismo).
- d) Con ello se consigue representar lo específico a la luz de lo genérico, es decir, buscar las formas esenciales, prescindiendo de los errores que comporta la naturaleza. A pesar de ello se es consciente de la imposibilidad de conseguirlo en su totalidad debido al carácter técnico de los oficios artísticos.

Estos rasgos confieren al arte griego una gran homogeneidad, no obstante son aspectos vinculados esencialmente a la época clásica como punto cumbre del ideario estético griego.

3.1.2.2. La arquitectura griega.

Se trata de una arquitectura adintelada, sencilla, clara y armónica, construida por y para los hombres. Emplea la piedra como material en los edificios nobles y el mampuesto, el adobe y la madera para los edificios familiares, apenas conservados. En general, las formas arquitectónicas griegas quedan definidas en la época arcaica, siendo concretadas y perfeccionadas durante el periodo clásico y se mantienen invariables durante el helenismo, con la sola excepción de los monumentos

conmemorativos que adoptan nuevos modelos como exaltación de su carácter cortesano.

El origen de la arquitectura monumental hay que buscarlo en el plano de la religión y dentro de ella en el templo, el único edificio capaz de aglutinar los sentimientos de un pueblo como el griego, tan heterogéneo en lo político y lo social. En la disposición de los elementos del templo se acuñaron los célebres órdenes clásicos, que más tarde se extendieron a otros edificios. De la sabiduría de los arquitectos griegos se fraguaron también los principales edificios civiles y de recreo, así como los principios del urbanismo moderno.

El templo griego.

Se concibe como lugar de depósito de la escultura del dios, alzado sobre un solar sagrado: el *témenos*, rodeado por un muro perimetral que lo separa del mundo profano. Su ubicación se asoció siempre a lugares de especial significación natural: grutas, manantiales, árboles... que podían ser considerados como manifestaciones de la divinidad y otorgaban al lugar una sensibilidad especial.

Los primitivos templos fueron realizados en madera, con una estructura muy variable según las zonas, aunque con un precedente remoto en el *mégaron* micénico. A lo largo del siglo VII aC. se fue introduciendo la piedra en su construcción, primero en el interior y más tarde en el orden de columnas. Al mismo tiempo la *cella*, muy alargada (lo que condicionó desde el principio el uso del tejado a dos aguas, para evitar utilizar grandes vigas) fue compartimentándose en diferentes estancias hasta llegar a la solución canónica que será frecuente desde el s. VI aC: *pronaos* (vestíbulo), *naos* o *cella* (templo propiamente dicho) y *opistódomos* (sala posterior, sin comunicación con la *cella* y destinada al depósito de exvotos). El templo más simple era el denominado *in antis*, por tener dos columnas entre las pilastras o *antae* que remataban las paredes laterales de la *cella*. En ocasiones, podía estar precedido de un pórtico columnado en la fachada principal: *próstilo*, y repetirse también en la fachada trasera: *anfipróstilo*. Si estaba rodeado de columnas era *periptero*, y *díptero*, si la columnata que lo rodeaba era doble.

Atendiendo al número de columnas que aparecían en su fachada, el templo podía ser dístilo (dos columnas), tetrástilo (cuatro columnas), hexástilo (seis columnas), octástilo

(ocho columnas), decástilo (diez columnas)... Los templos que presentaron un número impar de columnas en su fachada principal fueron muy raros, pero los hubo, sobre todo en la época arcaica.

Como hemos dicho el templo se convirtió desde antiguo en la imagen arquitectónica de lo griego, pueblo muy dividido en lo político, lo económico y lo social, pero consciente de tener un acervo cultural común en el que la religión – muy humanizada– constituyó el principal referente de unión. La arquitectura templaria debía responder, por ello, a unos esquemas de construcción muy homogéneos que reprodujeran la misma tipología de edificios en lugares muy distanciados geográficamente. Por eso, surgen y se consolidan los órdenes arquitectónicos, conjunto de elementos constructivos que regularizan la edificación de los templos conforme a su proporción y armonía. Los dos más empleados fueron el dórico y el jónico, uniéndoseles a partir de la época clásica un tercero: el orden corintio.

Los órdenes arquitectónicos.

El orden dórico es el más antiguo de todos y debe su nombre a que la tradición lo consideraba una creación de los dorios, pueblo severo y disciplinado, habitantes del Peloponeso y la Magna Grecia, quienes se sentían orgullosos de su estructura recia y sobria. A pesar de lo cual, resultan evidentes algunos precedentes como las columnas protodóricas egipcias o el capitel cretense. Su concreción definitiva se atribuía a Doros, arquitecto del primitivo templo de Hera en Argos, a través de los siguientes elementos:

Sustentantes:

1. Un pedestal o *krepis*, compuesto por tres escalones: *estereobato*, los inferiores, y *estilobato*, el superior.
2. Un orden de columnas, sin *basa*, que arranca directamente del estilobato y está compuesto por un *fuste* estriado (de aristas vivas) y un *capitel* con dos elementos principales: un elemento circular, el *equino*, cuyo tamaño va disminuyendo con el tiempo, y el *ábaco*, un prisma cuadrangular y liso.

Sostenidos:

3. El *entablamento*, compuesto por tres elementos:
 - 3.1. El *arquitrabe* o *epistilo*, cuerpo de vigas lisas perimetrales, sobre el que

- descansa el peso de la techumbre y que transmite dicho peso a las columnas.
- 3.2. El *friso*, sobre el arquitrabe, se corresponde con el entramado de vigas del techo. Al exterior estaba decorado con *triglifos* (tres estrias verticales) y *metopas*. Los primeros se interpretan como la petrificación del corte en sección de las primitivas vigas de madera o simplemente como montantes pétreos que expresan con las estrias verticales su función de soporte vertical; las segundas son placas pétreas destinadas a rellenar los huecos entre triglifos, utilizadas para la decoración con relieves.
 - 3.3. La *cornisa* es un elemento sobresaliente a modo de pequeño alero que protegía las decoraciones relivarias.
 4. El tejado, a doble vertiente, dejaba en su frente un espacio triangular o *frontón*, cuya parte interna, el *tímpano*, solía estar decorada con esculturas alusivas a los dioses.

El orden dórico se desarrolló y extendió desde fines del s. VII aC. por toda Grecia Continental y las colonias del Mediterráneo: Sicilia y Magna Grecia, donde fue evolucionando desde su primitivo aspecto achaparrado hacia soluciones más equilibradas, a través de la reducción del diámetro del fuste, la modificación de los intercolumnios e incluso correcciones ópticas de gran sofisticación. El conjunto arquitectónico debe imaginarse estucado y policromado, siendo los colores preferidos el rojo (para destacar los elementos horizontales) y el azul (para los verticales).

El orden jónico nació y fue característico de las islas y costas de Jonia (Asia Menor), donde alcanzó su mayor monumentalidad y difusión. Se trata de un orden de inspiración naturalista con el que, según Vitruvio (arquitecto romano del s. IdC), se intentaba plasmar la suavidad y belleza del cuerpo femenino. Lo cierto es que en Egipto, Mesopotamia y Palestina existieron antecedentes del capitel con volutas, por lo que, al igual que en caso del orden dórico, debemos considerar una cierta influencia externa.

El orden jónico no presenta en su planta y krepis diferencias significativas respecto al dórico, pero sí en la configuración de los elementos de sus columnas y entablamento. Así, las columnas jónicas, más esbeltas que las dóricas, no arrancan directamente del estilobato, sino que apoyan sobre una *basa* moldurada. El fuste jónico es acanalado (con aristas muertas o

planas). Y el capitel está coronado por dos espirales enfrentadas, denominadas *volutas*. El arquitrabe jónico está dividido en tres bandas horizontales o *fasciae*, el friso presenta una decoración continua de relieves y la cornisa suele ser más pronunciada.

En general, el jónico se caracteriza por sus esbeltas proporciones, su riqueza decorativa y la supresión de los severos cánones del dórico. Fue empleado preferentemente en las costas de Anatolia, pero también se construyeron notables edificios jónicos en la Grecia continental e incluso en Atenas, como expresión reivindicativa de su pasado jonio.

El orden corintio –el último en aparecer– es en realidad una variante ornamental del anterior, del que sólo se distingue por sus dimensiones más esbeltas y por la utilización de un capitel conformado por dos filas de hojas de acanto superpuestas y unas pequeñas volutas en las esquinas. La tradición (recogida por Vitruvio) supone su invención a un famoso orfebre, Kalímaco, natural de la ciudad de Corinto y discípulo de Fidias. Su uso se remonta a la época clásica en el Peloponeso y Atenas, sin embargo alcanzó su mayor desarrollo en época helenística y romana.

Evolución de la arquitectura y el urbanismo griegos.

A) La época arcaica.

Siguiendo la tradición micénica, las polis griegas surgidas durante la época arcaica se concibieron como ciudades-estado independientes y autárquicas. Del mismo modo, en la génesis de las nuevas ciudades desempeñó un papel importante la topografía del suelo griego que condicionó los primeros asentamientos en acrópolis, sobre una colina más o menos plana, fuertemente amurallados y desde los que era posible defender valles fértiles y fuentes de agua.

La consolidación del sistema de polis durante el s. VII aC. permitió el desarrollo de un tejido urbano perimetral (en la zona baja, alrededor de la primitiva fortaleza) que paulatinamente fue dotándose de diversos servicios y reduciendo la acrópolis a un simple recinto sagrado. El trazado urbano, bastante irregular, fue centralizándose en el *ágora*, lugar de encuentro y mercado en un principio, que progresivamente fue convirtiéndose en sitio de actividad política y social de los ciudadanos. En su entorno se levantaban los principales edificios públicos: el

Pritaneo (sala de gobierno de la ciudad), el *Bouleuterion* (sala de reunión del Consejo), etc. Con el tiempo proliferaron también las construcciones gimnásticas, como el estadio o la palestra, y ya en época clásica los teatros.

El templo, dedicado al dios patronímico de la ciudad, se levantaba siempre en sitios preferentes –frecuentemente las acrópolis- y siempre en conexión con sus atributos o con una simbología específica. Durante la época arcaica asistimos a la concreción de la forma definitiva del templo, cuya estructura pudiera tener su origen –como vimos- en el *mégaron* micénico, completada por la aparición de los órdenes. Hacia el año 600 aC. el dórico estaba ya definido en el Peloponeso y se extendía por el continente griego. De esta época son los templos de Hera en Olimpia y Artemisa en Corfú. Con la expansión colonial del s. VI aC. llegará también a las nuevas polis de la Magna Grecia y Sicilia: Paestum, Selinonte, Agrigento, etc. Son edificios donde están por resolver problemas de armonía y proporción, aunque los elementos del orden se encontraban ya plenamente asimilados.

A mediados del mismo siglo, la Grecia oriental de la costa de Anatolia y de las islas del Egeo conoce la expansión del orden jónico. En la isla de Samos los arquitectos Teodoro y Roico construyen un templo de dimensiones colosales en honor a Hera, emulado poco después en el dedicado a Artemisa en Éfeso. Se trata de templos monumentales, más próximos todavía al colosalismo de las civilizaciones mesopotámicas que al antropocentrismo griego.

B) La época clásica.

b.1) El siglo V.

La arquitectura de este periodo estuvo enormemente condicionada por los acontecimientos históricos que la precedieron: *Las Guerras Médicas*, que a pesar de la victoria final de las polis griegas sobre los persas llevaron aparejada la destrucción de algunas de éstas y de muchos de sus principales monumentos.

Desde el punto de vista urbanístico este hecho se traduce en la planificación de las nuevas ciudades conforme a un trazado reticular u ortogonal, es decir, de calles paralelas y perpendiculares entre sí, formando manzanas regulares destinadas a la construcción de edificios. Esta estructura urbana tenía unos precedentes antiquísimos en algunas ciudades de India, pero es en este momento cuando

Hipódamos de Mileto (considerado como “el padre del urbanismo”) implanta su uso habitual en las ciudades griegas de nuevo cuño y, sobre todo, la organización sistemática de todos sus elementos: un *ágora* central espacioso, suntuosos edificios públicos en las proximidades, zonas residenciales y comerciales, zonas deportivas, recreativas y de ocio, etc.; todo ello rodeado de una muralla defensiva. Hipódamos sentó las bases de este nuevo urbanismo en la reconstrucción de su ciudad natal, Mileto, hacia el 479 aC, realizando también el nuevo trazado del puerto ateniense de El Pireo a mediados del s. V aC. e importantes trabajos de colonización y urbanización en el sur de Italia. El *trazado hipodámico* se convirtió en el patrón urbanístico por el que iban a regirse no sólo las ciudades clásicas y helenísticas de los siglos siguientes, sino también las urbes romanas.

En lo arquitectónico asistimos a un primer periodo de austera grandiosidad (coincidiendo con la denominada época severa), ejemplificada por el orden dórico más canónico y solemne de los templos de Afaia en Egina y de Zeus en Olimpia, este último terminado hacia el 456 aC.

Sin embargo, el clasicismo en la arquitectura debe asociarse a la figura de Pericles y a las obras para el embellecimiento de la zona más noble de la ciudad de Atenas: **LA ACRÓPOLIS.**

Gracias al prestigio político obtenido con la victoria sobre los persas (confirmada por la paz de Calias de 449 aC.) y al control económico del tesoro y los tributos de sus aliados, Pericles desarrolla un programa de reconstrucción de la Acrópolis –arrasada durante la guerra- llamado a convertirse en el modelo de la nueva Grecia y en la culminación de la serenidad y emoción contenidas como reflejo de la plenitud interior que es el clasicismo. Para el embellecimiento de la Acrópolis, Pericles contó con el talento del escultor Fidias, al que nombró inspector de todas las obras (*epískopos panton*), y con la colaboración de los mejores arquitectos de la época: Ictino, Calícrates y Mnésicles.

Los dos primeros fueron los autores de la construcción más emblemática de la cultura griega: **El Partenón**, entre el 447 y el 438 aC., dedicado a la diosa *Atenea Párthenos* (Atenea virgen), como símbolo inequívoco del imperialismo ateniense. Es un templo dórico octástilo (8 X 17 columnas) de 69,5m. de longitud y 31m. de anchura, con *pronaos*, *cella* y *opístódomos*. Construido de mármol pentélico (canteras próximas a Atenas), estuvo estucado y

policromado en su día. Tanto en su estructura como en sus detalles ornamentales se aprecian influjos de las corrientes jónicas (Atenas había sido habitada por los jonios, algo de lo cual los atenienses se sentían orgullosos por diferenciarlos de las demás polis del continente), así como una constante preocupación por los efectos ópticos y de perspectiva que se plasmaron en la curvatura de los elementos horizontales, la inclinación de los verticales y el aumento del volumen de las columnas exteriores, innovaciones técnicas que confieren al conjunto una sorprendente impresión de armonía y plasticidad.

Su *cella*, cuya altura alcanzó los 19m. estaba dividida en forma de U por una fila continua de dobles columnas dóricas superpuestas que creaban el escenario propicio para el depósito de la colosal imagen criselefantina de la diosa Atenea, una de las obras más famosas de Fidias y de toda la Antigüedad. Tras ésta, y sin comunicación interior se situaba el *opistódomos*, la cámara de las doncellas (estancia que originalmente recibió la denominación de partenón), con cuatro columnas jónicas en su interior y destinado a albergar los exvotos del templo y el tesoro de las polis aliadas.

La columnata exterior, de 10m. de altura, soportaba un entablamento al modo dórico, cuyas metopas estaban decoradas con temas de la *gigantomaquia* (friso oriental), la *amazonomaquia* (el occidental), la *Guerra de Troya* (el septentrional) y la *centauromaquia* (el meridional). Por su parte, el friso que ciñe los muros interiores de la *cella* –rasgo de inspiración jónica– se decoró con la *procesión de las panateneas*, fiestas quinquenales celebradas en honor de la diosa y en las que participaba todo el pueblo ateniense. Para la decoración de los frontones se eligieron dos de los temas más significativos de la vida de Atenea. En el oriental, su nacimiento del cerebro de Zeus; en el occidental, su disputa con Poseidón por el dominio del Ática.

El *Partenón* representa la culminación de la arquitectura griega: la simetría, el ritmo, las dimensiones humanas y la proporción (en todo el edificio con un ritmo 4:9 de evocación áurea), están aquí llevados a su máxima perfección.

Un año después de la conclusión del *Partenón* se inicia la construcción de *los Propileos* (437-433 aC.), la entrada monumental de la Acrópolis, concebida con la magnificencia que merecía tan noble recinto. Fue construido por Mnésikles en mármol pentélico y mármol

azulado de Eleusis, con el fin de realzar las líneas arquitectónicas. Estructuralmente respondía a una tradicional forma en “H” ya presente en algunos edificios micénicos, con un cuerpo central y dos alas laterales simétricas. Sus dos frentes se concibieron como fachadas de templos hexástilos, con el intercolumnio central más ancho para favorecer el acceso desde la calzada que ascendía desde el ágora; de los edificios laterales se completó sólo el ala norte, que fue dedicada a pinacoteca.

Poco más tarde y después de superar una serie de problemas relacionados con la terminación de las obras de los *Propileos* y el estallido de la Guerra del Peloponeso, se construye el pequeño (8,27 X 5,44m.) *templo de Atenea Nike* (Atenea victoriosa), conocido también como el templo de la *Niké Aptera* (Victoria sin alas), para significar que el genio caprichoso de la victoria nunca abandonaría a la polis ateniense. Se retomaba así un viejo proyecto de Calícrates que fue abandonado por la construcción del Partenón. Está construido en mármol pentélico, es de orden jónico, tetrástilo y anfipróstilo. Además, situado en el baluarte de entrada al recinto acropolitano, era un símbolo más de la herencia jonia de la ciudad. Fue inaugurado en el 421aC., coincidiendo con la paz de Nicias y ocho años después de la muerte de Pericles.

También en el 421 aC comienza la construcción del último gran templo de la Acrópolis: el **Erecteion** (421-406 aC.), atribuido a Mnésikles por lo delicado de su estilo. Es, sin duda, el más complejo, por tener que salvar importantes desniveles que no podían ser modificados debido al simbolismo religioso del terreno y porque debía servir para venerar a las divinidades y héroes que tenían algo que ver con Atenas: Atenea, Poseidón, Erecteo, Cecrops, Erictonio, etc. Además, se construyó en orden jónico para rivalizar con el próximo *Partenón*. El edificio se concebía como un templo tradicional de planta rectangular y orientado de Este a Oeste, aunque con tres pórticos, cada uno situado a distinto nivel, por exigencias del terreno y por respeto a los puntos que eran motivo de veneración. El inferior, al norte, es un pórtico tetrástilo que conduce al santuario de Poseidón-Erecteo, donde el dios había golpeado la roca con su tridente y donde tenían lugar ancestrales cultos a la tierra. La parte oriental, sensiblemente más elevada, presentaba un pórtico hexástilo y se dedicaba a la *Atenea polías* (Atenea ciudadana). Hacia el sur, frente al Partenón, se elevaba un tercer pórtico, en realidad una tribuna-balconada sustentada por seis *cariátides* (estatuas-columna femeninas) atribuidas al escultor Alcámenes,

discípulo de Fidias. En el lado occidental se repitió, sobre un alto muro, la disposición del oriental, con columnas adosadas.

La distribución interior sigue siendo motivo de dudas, aunque, condicionada por sus tres pórticos, presentaría también una gran singularidad favorecida por el valor autóctono que se le pretendía otorgar.

El orden jónico alcanzó en este edificio su más alta expresión, siendo muy imitado en épocas posteriores. Frente a la elegante sencillez del *Partenón*, el *Erecteión* aporta una mayor riqueza y variedad decorativa que anticipa la arquitectura del s. IV aC.

Fuera de la Acrópolis ateniense la arquitectura se vio mediatizada por tan singulares monumentos. Con un carácter menor se construyeron interesantes templos como el de *Hefesto en Atenas* o el *de Poseidón en el cabo Sunión*, debidos a un mismo y anónimo arquitecto; y el de *Apolo Epicurio en Bassae*, atribuido al propio Ictino. Muy interesantes son también el *Odeón de Pericles* y el *Telesterión en Eleusis*, ambiciosos proyectos de crear superficies cubiertas mediante bosques de columnas.

b.5) El siglo IV.

Durante el siglo IV aC. la arquitectura griega va perdiendo el equilibrio clasicista, como consecuencia de la crisis ideológica que había supuesto la Guerra del Peloponeso, al tiempo que ampliando el repertorio constructivo, convirtiéndose en un antecedente de la arquitectura de la etapa helenística.

Desde el punto de vista templario destacan los grandes edificios jónicos de Asia Menor en las ciudades de Priene y Sardes, del mismo modo que aparecen nuevos modelos como los *Tholos* –templos circulares-, entre los que destacan los de Marmaria en Delfos, Olimpia y Epidauro.

El *tholos* se convierte también en modelo para monumentos conmemorativos, tal es el caso de la Linterna de Lisícrates, erigido en Atenas como premio a un certamen musical y una de las primeras construcciones conservadas en la que se emplea el capitel corintio.

De esta época son también los grandes teatros griegos, como el de Dionisos, en la falda de la Acrópolis ateniense, y el de Epidauro. La tragedia era para los griegos la manifestación literaria más importante, formando parte

fundamental de sus vidas los certámenes literarios, celebrados en un principio en las hondonadas entre varias colinas. El crecimiento de las polis y las nuevas necesidades de las representaciones derivaron hacia la creación de edificios estables que guardaban alguna relación con aquellos primitivos espacios: así se trazaban siempre en las laderas de las colinas, aprovechadas para el diseño de un graderío o *theatrón* (cávea, en latín) ultrasemicircular, que definía un espacio circular: la *orchestra* circular, donde se sitúa el coro y los danzantes, y detrás de la cual se coloca el escenario o *skené*.

Finalmente, surgen también en el siglo IV aC. los primeros monumentos funerarios de importancia –hasta entonces los enterramientos se significaban con simples estelas- como el sepulcro del gobernante de Carias Mausolo (de ahí la palabra mausoleo) en Halicarnaso. Este edificio supone el alejamiento de los modelos clásicos, utilizando los órdenes como recurso decorativo, y anuncia la proximidad del dinamismo helenístico. Sobre una escalinata se levanta un cuerpo cúbico –al modo de la *cella* de un templo-, por encima de este un orden de columnas jónicas y todo ello coronado por un cuerpo piramidal rematado con un grupo escultórico.

C) La época helenística.

El Imperio de Alejandro Magno supuso para Grecia la pérdida del concepto de individualidad y la desaparición de la polis tradicional a favor de un estado de dimensiones colosales del que surgirán, tras la muerte de Alejandro, un sinnúmero de reinos helenísticos. Los nuevos soberanos, con el objeto de confirmar y demostrar su poder, desarrollarán grandes programas constructivos de carácter áulico y propagandístico, tanto en sus capitales como en la propia Atenas, ciudad a la que reconocen como madre. La racionalidad y el equilibrio clasicista dejan paso así a edificios colosales, en los que prima la monumentalidad y el deseo de asombrar a la propia armonía arquitectónica.

El plano hipodámico se extiende como símbolo de las nuevas ciudades, que se engrandecen con edificios públicos: *stoas* (como la de Atalo en Atenas), palacios, bibliotecas, faros (como el de Alejandría), etc.

Desde el punto de vista religioso, los templos pierden también su medida y proporcionalidad humana, como demuestra el *Olimpeion* o templo de Zeus Olímpico en Atenas, de proporciones gigantescas y terminado en época romana; o por

el contrario adquieren formas inusuales, como en el caso del Altar de Zeus en Pérgamo, donde se transgreden absolutamente los órdenes a favor de los efectos de teatralidad propios del helenismo.

Tras la invasión de Roma a mediados del s. II aC., la arquitectura helenística se funde con la romana, que tomará buena parte de los elementos y recursos escénicos de aquella.

3.1.2.3. La escultura griega.

La escultura alcanza una importancia extraordinaria dentro del arte griego, tanto por las novedades que introduce como por servir de referencia formal a toda la estatuaria posterior. Ya es significativo que a la arquitectura se le asignen “valores escultóricos”, lo que confirma que la estatuaria tuvo una preeminencia fundamental en el contexto del arte griego, como demuestra la especial consideración de los escultores por encima del resto de los artistas y el hecho de que los griegos intentasen expresar a través de ella su sensibilidad y su ideario de belleza.

Esencialmente se trata de una escultura antropomórfica, que exalta el ideal del hombre perfecto a través de la armonía y la proporcionalidad del cuerpo humano, a la que se añade una perfección espiritual representada por su abstracción expresiva. Se trabajan distintos materiales, siendo los más significativos la piedra y el mármol, y diferentes tipologías, pudiendo encontrar interesantes ejemplos exentos, así como de relieves asociados a las grandes arquitecturas.

En cuanto a su periodización, la escultura sigue el mismo desarrollo estudiado para la arquitectura y, aunque como ésta resulta bastante homogénea desde un punto de vista general, cada etapa evidencia una concepción ideológica y formal peculiar.

A) La escultura arcaica.

El origen más remoto de la estatuaria griega hay que buscarlo en las viejas y veneradas imágenes de madera (*xóanas*) de las que nos hablan las fuentes. Posiblemente se tallaron en madera de árboles considerados sagrados para, más tarde, repetirse en ídolos de terracota y piedra caliza, primero, y bronce y mármol, después. A estas primitivas esculturas se le fueron añadiendo rasgos derivados del contacto con otras

civilizaciones como consecuencia del proceso de colonización, fundamentalmente Egipto, donde los griegos había fundado la ciudad de Naucratis en el delta del Nilo. La gran escultura egipcia se impuso así como punto de partida para la estatuaria griega, aunque los artistas helenos no tardaron en adecuar dichos modelos a su peculiar sentido de la belleza formal y de la proporción, concebida en este primer momento del arte griego como una lucha de opuestos (“de las cosas opuestas nace la más bella armonía”, había subrayado Heráclito).

Quizá por eso, los motivos que barajaron los escultores en un primer momento fueron poco variados y contrapuestos: el joven atleta desnudo (*kouros*) como tema predilecto; la mujer joven vestida (*koré*); y en menor medida, figuras de monstruos mitológicos y animales. *Kouroi* y *korai* poseen un sentido genérico y ambiguo. Son estatuas de varonía o feminidad, representados en la flor de la vida. Y así, adquieren múltiples funciones: son imágenes adecuadas para representar a un dios –Apolo o Atenea-, pueden ser exvotos agradables para la divinidad, representaciones de imágenes para una tumba, a símbolos identificativos de una ciudad, de un linaje familiar o de una victoria. Las esculturas de esta época fueron obra de talleres, cada uno de ellos con rasgos y peculiaridades propias. Afán primordial en todos ellos fue animar la piedra inerte y conquistar la expresión de actitudes primarias; en el caso del *kouros*, el movimiento y la corporeidad, en el de la *koré*, la quietud y la insinuación. Todas ellas son figuras arquetípicas, volumétricas y de gran geometrismo; acusan una pronunciada frontalidad y destaca sobremedida el tratamiento de unos rostros estereotipados de ojos globulares y sonrisa enigmática. Los modelos masculinos iniciales suelen ser de grandes dimensiones y rasgos muy acusados (como por ejemplo el *kouros* del Ática o la pareja de *Cleobis y Bitón* del museo de Delfos), evolucionando con el tiempo hacia medidas más próximas al natural y una mayor delicadeza en el tratamiento de las anatomías y la musculatura (caso del *kouros de Anavyssos*). Los modelos femeninos, son de menor tamaño del natural, evolucionando desde las formas más austeras de la *Dama de Auxerre* (s. VII aC.), hasta las más insinuantes de la *koré del Pepló* o las *korai del museo de la Acrópolis*.

Derivadas de estas esculturas son aquellas que introducen escenas con animales, dotándolas de una incipiente narrativa, como el oferente del carnero o *Mocóforo*, o el *jinete Rampín* sobre su caballo.

Al margen de estas esculturas que caracterizan el periodo, no debemos olvidar la existencia de una estatuaria asociada a las estelas funerarias, así como la ejecución de los primeros programas decorativos de las grandes arquitecturas: tímpanos, metopas y frisos. Se trata de imágenes relacionada con el mito y las divinidades, donde el artista experimenta las posibilidades de la adecuación al marco. En los primeros templos, como el de *Artemisa en Corfú*, dicha adecuación se soluciona toscamente utilizando diferentes escalas en los personajes representados. Con el tiempo se mejoran las posibilidades de adaptación a los espacios narrativos del templo, que culminan en los frontones de *Atàya en Egina*, obra maestra del último arcaísmo.

B) La escultura clásica.

En la primera mitad del s. V aC. se asiste a una evolución de la escultura que va a liberarse progresivamente de la rigidez y el estatismo del periodo arcaico, desarrollando pautas y criterios más ágiles y dinámicos que anticipan lo que habrá de ser el pleno clasicismo de la mitad del siglo. Además, también se emplea más variedad de materiales y una mayor diversidad temática. A este periodo, que transcurre entre la terminación del frontón oriental del templo de Afaia y la ejecución de las esculturas de los frontones del templo de Zeus en Olimpia se le denomina periodo o **estilo severo**, que se refleja en los rostros serios y ensimismados de los personajes representados, llenos del *ethos* o solemnidad que subyace de las repercusiones que los efectos de las Guerras Médicas dejan traducir en el arte.

Frente al auge del mármol en la época arcaica, el siglo V desarrolla las técnicas del bronce para la escultura exenta. Se aplica ahora el procedimiento llamado a la cera perdida: el bronce fundido sustituía a la cera derretida, previamente introducida en un núcleo de arcilla. Entre las esculturas de bronce cabe señalar el célebre *grupo de los Tiranicidas Harmodio y Aristogeitón*. La obra fue realizada por Kritios y Nesiotes para sustituir a otra anterior, robada por los persas y conocida a través de copias romanas. Este grupo escultórico que exalta a los héroes populares que posibilitaron la caída de la dinastía pisistrátida tiene una connotación política impensable en la época arcaica. A este mismo momento corresponde también el dios hallado junto al *cabo Artemisión, Poseidón, o Zeus* para otros autores, que representa al dios con el brazo izquierdo extendido en gesto de dominio y el derecho en la actitud de arrojar su

tridente o rayo (según se trate de uno u otro). La escultura manifiesta la poderosa existencia divina, reflejada por la dignidad del gesto y una anatomía magnífica. La multiplicidad de vistas despliegan la actitud mostrativa del cuerpo en acción. Sin embargo, la escultura más emblemática del periodo es el célebre *Auriga de Delfos*, dedicado por el tirano Polyzalos de Gela al mencionado santuario en conmemoración de su victoria en una competición de carreras en 474 aC. La figura del auriga guía serenamente su cuadriga tras la carrera en el solemne momento del triunfo. Su actitud contenida y su rostro evocan el *ethos* y la concentración reservada típica del estilo severo, vuelto levemente hacia un lado, indican la *árete*, la virtud, propia del vencedor atlético.

Entre la estatuaria en mármol y junto a la figura del escultor Kalamis –cuyas obras no han sido identificadas con seguridad- sobresalen los llamados *Trono Ludovisi y de Boston*, especialmente el primero, donde se representa quizá el nacimiento de Afrodita utilizándose por vez primera la técnica de paños mojados para la talla de las anatomías femeninas.

A mediados del s. V se produce el momento de mayor esplendor de la escultura griega: **el clasicismo pleno**, tanto en el número como en la calidad de las obras y sus autores. Es el siglo de Pericles que engrandece la Atenas democrática, pero es también la etapa de autores universales como Mirón, Policeto y Fidias quienes, según la tradición, serían discípulos del un mismo maestro: Hageladas de Argos. Gracias a ellos la escultura se convirtió en la expresión más sublime del arte griego. La belleza de los cuerpos, la proporción de las formas, la agilidad de movimientos y la conquista de las expresiones, de acuerdo con los más profundos sentimientos, en consonancia con los ideales filosóficos platónicos, fueron algunos de los principales logros alcanzados a partir de entonces en la gran estatuaria. La variedad de los temas tratados y la atinada conjunción de los dioses con héroes y mortales en muchas de sus grandes composiciones, han servido para fijar prototipos y repertorios que pueden calificarse de inmortales. Estudiar en profundidad la obra de los escultores griegos a partir de mediados del s. V aC. supone adentrarse en el mundo de las copias romanas que, en distintas épocas y talleres, repitieron una y otra vez, a tenor de la demanda, las más célebres obras de los artistas griegos.

Mirón de Eleutere es el mayor del trío. Fue discípulo directo de Hageladas y cultivó exclusivamente la escultura en bronce. Su

preocupación primordial fue la captación del movimiento instantáneo y su veraz reflejo en la composición, en las actitudes y en la anatomía. Sin embargo, Mirón descuidó las expresiones del rostro, que conservaron las actitudes ensimismadas del periodo severo. Se le han atribuido entre otras obras el *grupo de Atenea y Marsias*, esculturas de *Hércules*, *Perseo* y *Apolo*, y varias estatuas de atletas entre las que sobresale el célebre *Discóbolo*: el lanzador de disco. La escultura fija un tiempo sintético en el que pasado y futuro confluyen en un instante simétrico, creando una secuencia temporal o “ritmo”. Para conseguirlo, la disposición de la figura es muy atrevida, curvilínea y en espiral, multiplicando sus puntos de vista y el dinamismo de la obra. Estamos en el umbral del clasicismo al subrayar el equilibrio emocional de la imagen, si bien arrastra la rémora severa de la inconexión entre la acción representada y el rostro inexpresivo del atleta.

Policleto de Argos es el mayor representante de la escultura peloponesia que conduce al clasicismo durante el tercer cuarto del siglo V aC. Quiso reproducir en sus esculturas un modelo de realidad sin imperfecciones. Como el filósofo y matemático Pitágoras, que veía en el universo una armonía de números, Policleto creyó en una realidad superior basada en proporciones matemáticas. Escribió un tratado, el *Canon*, sobre las relaciones numéricas y la simetría o relación entre las partes del cuerpo humano para alcanzar sus proporciones ideales. Y encarnó su teoría en una escultura en bronce: el *Doríforo*, que conocemos por numerosas copias romanas en mármol. Es un joven desnudo que lleva la pesada lanza heroica – *dory*– en su mano izquierda, doblando el brazo izquierdo por el codo, mientras el derecho cae relajado junto al cuerpo. Su pierna derecha, plenamente apoyada, sostiene el peso, pero la izquierda inicia un movimiento potencial, entendido como tensión inmediata y posibilidad inminente (*contrapposto*). La medida y ponderación de fuerzas diversas conlleva una precisa articulación del cuerpo atlético. El rostro, sereno, gira hacia nuestra izquierda. Se ha propuesto que este cuerpo desnudo no es sólo una abstracción, un canon, sino que encarna un ideal de héroe aristocrático (tal vez Aquiles) a quien corresponde una armonía superior. En el *Diadúmeno*, el joven que se anuda sus cintas de atleta con ambos brazos extendidos, Policleto acentuó su preocupación por el cuerpo de belleza perfecta recurriendo a la mayor riqueza de movimientos y equilibrios de una figura en aspa.

Respecto a **Fidias**, tal vez el más importante de los escultores clásicos, conservamos una breve biografía: era ateniense y su trabajo se desarrolla entre el -470 y el -430. Su estrecha relación con Pericles en el momento de mayor esplendor de la historia de Atenas le convirtió en el principal coordinador y supervisor de las obras del Partenón, donde se concentran sus mayores logros. Cuando Pericles caiga en desgracia y Atenas se aboque a la Guerra del Peloponeso, Fidias también sufrirá sus consecuencias, huyendo a Olimpia, donde realizaría otra de sus obras cumbres: la escultura criselefantina de Zeus Olímpico.

Dentro de sus obras atenienses debemos significar la estatua de *Atenea Parthenos*, la escultura criselefantina de más de 12 metros de altura que presidía la cella del Partenón. Los tratadistas antiguos la celebraron como su obra más emblemática, que hoy conocemos a través de copias romanas muy deformadas. En el contexto de las obras del mencionado templo y al margen de la estatua de Atenea, Fidias dirigió la decoración de las metopas, el friso interior y los frontones del templo, si bien en su mayoría fueron realizadas por los discípulos de su taller. Las 92 metopas representan los temas de la Gigantomaquia, la Amazonomaquia, La Guerra de Troya y la Centauromaquia. El friso interior alude a las fiestas Panateneas, cuando toda la ciudad desfilaba detrás de las doncellas para ofrecer a la diosa un rico peplo tejido por ellas. Los frontones se decoran con escenas de la diosa titular: el nacimiento de Atenea y su disputa con Poseidón por el dominio del Ática.

En todas estas esculturas queda patente el genio del escultor, la exquisita armonía de sus figuras, sus composiciones equilibradas, el tratamiento de los cuerpos proporcionados, sus delicadas anatomías, sus formas elegantes y un rigor extremo en el tratamiento psicológico de los personajes que se aleja definitivamente de la inexpresividad severa para conseguir un sutil equilibrio espiritual. La perfecta plástica de las obras fidíacas queda ejemplarizada en el tratamiento especial de los ropajes, elemento que el utiliza con todo su caudal expresivo gracias a la técnica de los “paños mojados”, con la cual acentúa la belleza de sus figuras, gracias a la sensualidad que de aquellos se desprende.

La evolución de esta elegancia armónica que representan las obras de Fidias se concreta a fines del siglo V en el denominado “Estilo bello”, en consonancia también con la progresiva pérdida de valor de los centros artísticos tradicionales en plena Guerra del Peloponeso. La escultura adopta entonces un

refinamiento ligero, casi frágil, fruto de la asunción de calidades pictóricas conseguidas con modelados muy tenues que anticipan las obras del siglo siguiente. Es el caso de la *Niké de Olimpia*, obra del escultor Peonios de Mende.

Superado el momento de esplendor del clasicismo, durante el siglo IV aC. asistimos a un amañamiento de las formas, la estilización de los cánones, la acentuación del movimiento y la pérdida de la ortodoxia en el equilibrio, armonía y proporción de las imágenes: **el clasicismo tardío**. El fenómeno es paralelo a la crisis de Atenas como consecuencia de su derrota Guerra del Peloponeso, y por ende de los ideales platónicos, que son sustituidos por una visión más pragmática e individualizada del arte heredada de los sofistas. La nueva estatuaria está reflejada a través de tres de sus artistas principales: Praxíteles, Scopas y Lisipo.

Praxíteles, ateniense, hijo del escultor Cefisodoto, eligió como material preferente para sus creaciones el mármol, a través del cual expresa la gracia (*charis*) femenina y de la adolescencia. Es el escultor de la sensualidad contenida, buscada intencionadamente como contrapunto a la solemnidad del periodo anterior. Se considera obra salida directamente de sus manos el *Hermes con Dioniso niño* de Olimpia. De sus creaciones, inconfundibles por las curvas que describen las caderas de sus personajes (curva praxitélica), se conservan numerosas copias que gozaron de gran demanda en época romana.

Scopas, contemporáneo del anterior, logró reflejar en sus obras los estados del alma y las pasiones cuyos efectos se denotan en los rostros y en las actitudes y movimientos de los personajes. Así como Praxíteles se le considera el escultor de la *charis*, a Scopas se le atribuye la conquista del *pathos*, el sentimiento expresado desde las cuencas profundas de los ojos de sus personajes y por medio de los giros violentos de sus cuerpos. Trabajó en el *Artemisión de Éfeso* y probablemente corrió a su cargo la dirección del *mausoleo de Halicarnaso*. Se le atribuye además la *Ménade* del Museo Albertinum de Dresde.

Lisipo siguió en la línea de los grandes broncistas, empleando este material casi exclusivamente en sus obras, la mayoría de las cuales fueron cuerpos de atletas en los que la vida y el movimiento se articulan con toda verosimilitud. Así sucede en su famoso *Apoxiomeno*, quitándose los restos de arena y grasa después de la competición, que evidencia

la estilización de los cánones policléticos. Lisipo fue además el escultor predilecto de Alejandro Magno y su mejor retratista.

C) La escultura helenística.

Al igual que sucedió en la época arcaica, la escultura de los siglos III al I aC. vuelve a ser el resultado de la producción de diferentes talleres, cada uno con peculiaridades propias, aunque en todos se aprecia la herencia de los grandes maestros clásicos. Como rasgos generales compartieron el gusto por la teatralidad, las composiciones piramidales, las actitudes desenfadadas y violentas en las que no se evitaron las torsiones y giros en espiral, las expresiones patéticas, los temas eróticos, etc. El afán permanente por acercarse lo más posible a la realidad condujo, en muchas ocasiones, a una exageración y barroquización de las formas e, incluso, la utilización del feísmo y de la decrepitud como medio para conseguir un impacto efectista. Se rompieron así el equilibrio y la armonía en pos de la belleza que habían sido inspiradores de los siglos anteriores, imponiéndose un concepto de belleza aristotélico concebido como imitación: *mimesis* de la realidad.

Las diferentes corrientes de este periodo se pueden estudiar a modo de escuelas:

- La escuela clasicista. Centrada preferentemente en Ática a través de los continuadores de Praxíteles, Scopas y Lisipo, se mantuvo más o menos fiel a los planteamientos clásicos precedentes. Tal vez las obras más significativas de este momento sean la famosa *Venus de Milo* y el *Torso Belvedere* de Apollonios.
- La escuela de Pérgamo. A través de dos momentos diferenciados. Una primera escuela desarrollada durante el reinado de Atalo I (s. III aC), a la que pertenecen una serie de estatuas de gálatas vencidos que figuraron en un monumento conmemorativo de la victoria obtenida sobre galos y sirios en el 225 aC. Son figuras de enorme fuerza expresivas, tratadas todavía con enorme clasicismo formal y entre las que sobresale el *Galo moribundo* del Museo Capitolino. Un segundo momento corresponde a la decoración escultórica del famoso Altar de Zeus, levantado por Eumenes II (s. II aC.), con magníficos relieves de enorme tensión emocional y fuerte carga compositiva y teatral.

- La escuela de Rodas. Muy influenciada por la obra de Bryaxis, escultor cario que trabajó en el Mausoleo de Halicarnaso, y cuya principal característica fue una decidida tendencia al colosalismo. Obra que responde a esta corriente es la *Victoria de Samotracia* que se erigía en el santuario de los cabiros de dicha isla. Aparece erguida sobre un pedestal en forma de casco de navío, aún con las alas desplegadas y los ropajes agitados por el viento. Atribuida a Pitócritos de Samos, se ha fechado hacia el 190 aC. Aunque la obra más célebre de esta escuela es el grupo escultórico de *Laocoonte* obra de Agesandros, Polidoros y Atanadoros en el s. I dC, aunque quizás copiando modelos del s. II aC. Describe un episodio de la Eneida de Virgilio, cuando Laocoonte, sacerdote de Apolo, se opone a la entrada del caballo de Troya, siendo atacados por entonces por la serpiente Pitón. La obra es de una gran espectacularidad dramática, hasta el punto de ser considerada expresión universal del dolor. En este efecto dramático tiene mucho que ver la disposición teatral de los personajes, sus posturas retorcidas y la fuerza expresiva de sus anatomías, así como el empleo de la técnica del trépano en el trabajo del mármol. Esta escultura, descubierta en 1506, tuvo un impacto enorme en artistas del Renacimiento como Miguel Ángel o Bandinelli.
- La escuela de Alejandría. La carencia de mármol favoreció una estatuaria de género y adorno realizada frecuentemente en terracota. Siguiendo modelos continentales proliferaron las *tanagras*, esculturillas decorativas con las que se satisfacía las demandas de la sociedad acaudalada alejandrina.

3.1.2.4. La pintura y cerámica griegas.

A pesar de la práctica inexistencia de obras originales, sabemos por las fuentes literarias que el arte pictórico alcanzó un importante desarrollo en Grecia, donde logró desarrollar técnicas tan importantes como el dominio del claroscuro o la representación de la perspectiva. De hecho, algunos pintores merecieron un reconocimiento poco habitual entre los artistas y sólo alcanzable para los grandes escultores de la época clásica. Sin embargo, podemos imaginar buena parte de sus logros gracias a la influencia que posteriormente tuvo sobre la pintura romana y, en especial, gracias al paralelismo que ofrece con las decoraciones pictóricas sobre los objetos

cerámicos, que se convierten así en elemento de primer orden para el estudio integral de la plástica griega.

La cerámica griega cuenta con una precisa periodización, que permite distinguir con claridad la sucesión de formas y estilos decorativos:

- En el periodo geométrico (s. IX-VIII) la cerámica se convierte en el principal producto artístico de Grecia. Se trata de piezas de tradición micénica, realizadas esencialmente por talleres áticos y caracterizadas por una decoración de tipo geométrico entre los que se intercalan motivos de tipo zoomórfico muy estilizados.
- A finales del siglo VIII comienza a desarrollarse una nueva forma cerámica, primero en Corinto y después en toda Grecia, que amplía el repertorio formal de los vasos (*ánforas, cráteras, cántaros, kilix, oinochoes, ritón, alabstrón, lekitos, etc.*) y de los temas representados, inundado ahora por animales mitológicos y reales, y por figuras humanas. Técnicamente la aportación más importante es la aparición de las denominadas figuras negras (cerámica melanográfica), consistente en la representación de figuras en silueta negra sobre el fondo claro del barro, complementando los detalles con incisiones a punzón. El enorme éxito de esta técnica se concreta en la proliferación de talleres en Ática donde el estilo alcanza su madurez en los siglos VII y VI aC.
- A finales del s. VI aC. se experimenta una nueva técnica en el taller de *Exequias* que progresivamente irá sustituyendo a la anterior. Es la denominada de figuras rojas (eritográfica) que viene a ser el inverso de la anterior, ya que ahora el fondo se cubre de negro y las figuras quedan destacadas por el color rojizo del barro. Es además algo más preciosista y delicada en su ejecución. De manera que los detalles que antes se punzonaban ahora se terminan con finas pinceladas. El tono general es más sobrio y las figuras ganan en volumen y modelado, lo mismo que las composiciones que van siendo cada vez más complejas en consonancia con la propia evolución del arte.

3.2. EL ARTE ROMANO.

El arte romano es un arte sincrético inspirado en los modelos plásticos de Grecia y en especial del Helenismo con el que convive directamente durante la conquista, y de Etruria, la civilización más desarrollada de la Península Itálica. A pesar de ello, no se trata de un arte imitativo, por el contrario su originalidad reside en ser capaz de readaptar las formulas heredadas de otras culturas al espíritu y la idiosincrasia del pueblo romano, haciendo de este eclecticismo un elemento de originalidad y cosmopolitismo que tiene sus aspectos más destacados en:

- La configuración de un arte áulico y cortesano, concebido como expresión del poder de la ciudad de Roma.

- La formación de un arte práctico, conforme al utilitarismo y el sentido de la realidad romanos.

En palabras del arquitecto romano Vitruvio (época de Augusto), aplicadas a la arquitectura, pero ampliables al resto de las manifestaciones estéticas, los rasgos que definen el arte romano son su firmeza, su utilidad y su belleza.

Queda claro, por tanto, que el romano es un arte de asimilación, que tiene sus fuentes principales en lo griego (tratado con anterioridad) y en el mundo etrusco, cuyas características esenciales pasamos a describir.

3.2.1. EL ARTE ETRUSCO.

La civilización etrusca se desarrolla en Etruria (actual Toscana) durante la primera mitad del primer milenio aC., hundiéndose sus raíces hasta bien entrada la república romana. Y tiene su mayor esplendor entre los siglos VI y IV aC.

Presenta un origen incierto, lo que ha suscitado enormes controversias entre sus estudiosos; para unos se trata simplemente de un arte provinciano influido por el griego, para otros sin embargo es un arte original. Parcialmente los dos tienen razón, pues aunque la influencia helena es evidente, también lo es su originalidad, en muchos casos decisiva para la caracterización posterior del arte romano.

El arte etrusco está íntimamente ligado al mundo de ultratumba. Para el etrusco, la vida terrenal no es más que un tránsito hacia la vida del más allá en donde habrá de disfrutar de la felicidad eterna. De ahí las ceremonias gozosas ante la muerte representadas en sus tumbas, los ricos ajuares funerarios del difunto y el realismo de la representación que tanto influirá en lo romano. Es un arte sencillo, que no busca símbolos ni persigue una valoración absoluta de la belleza; es un arte cotidiano, enraizado en la austera tradición latina que será la esencia de la practicidad romana.

Dos son los grandes logros aportados por Etruria al arte romano: por una parte el sentido del utilitarismo, llevado a la práctica a través del empleo del arco y la bóveda en arquitectura; por otra, el afán por expresar la realidad, que se

traduce en Roma en la gestación del retrato escultórico.

3.2.1.1. La arquitectura.

Los arquitectos etruscos no se interesaron por el equilibrio ni por la armonía de fachadas y edificios como los griegos, sino que centraron su interés en aspectos no tratados por aquellos: la conformación del espacio interior, frente al ritmo de los volúmenes arquitectónicos, y el interés por la comodidad urbanística, constructiva y espacial. El primero de dichos aspectos tuvo su campo de desarrollo en la casa tuscania, embrión de la *domus* (casa) romana, y en las tumbas (hipogeos excavados o túmulos cubiertos); el segundo en el trazado de calzadas, y en la construcción de obras de ingeniería (alcantarillado y traída de aguas) y de murallas con grandes portadas (como la de Volterra). Todos ellos fueron logros aprovechados más tarde por los romanos, como el empleo del arco de dovelas y la bóveda de piedra, técnicas constructivas que, sumadas al empleo del hormigón (*opus caementicium*) y del ladrillo (*cocti lateres*), permitieron a Roma construir imponentes edificios. También la arquitectura religiosa dejó como huella una serie de rasgos peculiares: al alto *podium* o basamento, el orden toscano y la utilización de los ornamentos como parte insoluble de lo estructural.

3.2.1.2. La escultura.

Los artífices etruscos trabajaron esencialmente el modelado de arcilla, aunque no es infrecuente la utilización de calizas locales y la fundición del bronce. La influencia griega se dejó sentir desde el s. VIIaC. a través de obras importadas, y más tarde mediante el contacto con las colonias de la Magna Grecia e, incluso, por los escultores griegos establecidos en Etruria.

Muy significativos son los sarcófagos, que responden al interés por la vida ultraterrena de los etruscos. El *sarcófago de Cerveteri*, concebido en forma de lecho, representa a un matrimonio que, superada la muerte, comparte la eternidad y con ello se aleja de la proximidad formal al arcaísmo griego que evidencian. Sin embargo, la influencia de los *kouros* es palmaria en estatuas como el *Apolo de Veyes*, atribuida al célebre escultor Vulca.

La escultura animalística presenta también algunas obras maestras que evidencian el carácter austero y realista de los etruscos: *la Loba Capitolina*, de extraordinaria veracidad, se concibe como guardiana de una tumba; *la Quimera de Arezzo*, más tardía, es una peculiar visión etrusca de los seres míticos imaginados por los griegos, con los que guarda un evidente paralelismo.

A medio camino entre lo etrusco y lo itálico se encuentran algunas esculturas entre las que sobresale el *Arringatore* u Orador del Museo de Florencia, caracterizada por la exactitud de sus

rasgos, la inexpresividad y la sencillez de la tradición etrusca, sin embargo el interés por los detalles retratísticos y el distanciamiento que estos sugieren anuncian ya unos planteamientos plenamente romanos.

5.2.1.3. La pintura.

De todas las artes, fue la que alcanzó un desarrollo más brillante, gracias a la variedad de modelos que tuvo a su alcance en las cerámicas que se importaron de Grecia o fueron fabricadas por ceramistas griegos establecidos en Etruria. A través de dichos talleres no sólo se difundió la técnica, sino también los temas y tradiciones de la gran pintura helénica. Nada se ha conservado de la pintura civil y religiosa, sin embargo es abundante la funeraria, que refleja la preocupación por disfrutar de un bienestar eterno, como evidencian los temas de banquetes, danzas y juegos, o escenas de caza y pesca.

La técnica empleada fue una pintura mural ejecutada al fresco o *alla secca*, dibujada y luego rellena con colores planos, como el rojo, el verde, el azul, el amarillo, el negro y el violeta. En la carnación de los cuerpos se respetó el convencionalismo tradicional. Este hecho, y el dinamismo de algunas escenas evocan sin duda la pintura del mediterráneo oriental.

3.2.2. EL ARTE ROMANO.

Si el arte griego en su momento histórico pudo influir como ningún otro desde la península Ibérica a India, no es menos cierto que la consolidación del lenguaje clásico y su proyección futura sería incomprensible sin el arte romano. Se extiende aproximadamente durante un milenio a lo largo de los siguientes periodos:

- 753-510 aC. Monárquico. Asimilación de todo lo etrusco.

- 510-30 aC. Republicano. Concreción de las primeras formas arquitectónicas y del retrato, que pronto se entrelazan con la influencia helenística.
- 30 aC.-235 dC. Alto Imperial. Arte como representación del régimen. Conjugación clasicista con un barroquismo que tiende al refinamiento y la emotividad.
- 235-476 dC. Bajo Imperial. La emoción deja paso a la formalización. Tras Constantino se produce una cristianización de las formas tradicionales del clasicismo.

3.2.2.1. La arquitectura.

Aunque tiene puntos en común con las arquitecturas griega y etrusca, de las que proceden algunos elementos, es incuestionable

su personalidad y la trascendencia de sus aportaciones:

- Se trata de una arquitectura ordenada y planificada, lo que se traduce en un predominio de la regularidad y la simetría.
- Presenta un sentido utilitario y práctico, conforme al carácter romano. Los edificios se hacen para que sean funcionales y duraderos, lo que conlleva experimentaciones y avances técnicos.
- Tiene un carácter monumental y colosal, que es expresión del poder de Roma y de sus ciudadanos.
- Valora los espacios interiores, siempre muy ricos, pero adecuados al tipo de construcción y su función.
- Usa la ornamentación arquitectónica para subrayar la idea de suntuosidad.

Todos estos rasgos se traducen en una gran variedad tipológica, en la que los romanos siempre demostraron su originalidad, pragmatismo y perfeccionamiento, como reflejan las concepciones urbanísticas, la arquitectura civil, los templos, los monumentos funerarios y los conmemorativos.

Los romanos utilizaron todo tipo de materiales, pero fundamentalmente tres: la piedra, por ser material resistente se usa en cimientos y muros y como revestimiento, en aparejo irregular (mampostería) o regular (sillería). El ladrillo, muy utilizado por su bajo coste de producción y su fácil adaptación a las distintas formas arquitectónicas; a menudo se reviste con mármoles o mosaicos. El hormigón (*opus caementicium*), elemento típicamente romano, se producía con guijarros, cal, arena y agua, utilizándose como material resistente y ligero en bóvedas y cúpulas.

La arquitectura romana respetó también los órdenes arquitectónicos, pero adaptándolos a las nuevas necesidades y, en ocasiones, como simples elementos decorativos. Vitruvio considera la existencia de cuatro órdenes:

1. El orden toscano, en realidad una reinterpretación del dórico realizada por los etruscos. La columna toscana tiene basa, un fuste liso y un capitel dórico, con ábaco y equino.
2. El orden jónico, similar al griego, aunque las volutas tienden a situarse en sentido oblicuo.
3. El orden corintio, también muy parecido al griego, acaso con un mayor rizado en las hojas de acanto del capitel. Será el más utilizado por los romanos.
4. El orden compuesto, síntesis del jónico y el corintio, con un capitel de hojas de acanto sobre las que se disponen grandes volutas.

Los entablamentos pueden presentar también algunas diferencias respecto a los griegos, esencialmente para reforzar su carácter decorativo, con guirnaldas, motivos florales, etc.

Como hemos comentado, los órdenes se usarán también, con un sentido exclusivamente ornamental, en las grandes fachadas, donde se utilizan mediante superposición, es decir, cada orden se corresponde con un piso y se presentan unos sobre otros: en el piso de abajo el toscano, por encima el jónico y así sucesivamente.

La arquitectura civil.

A) El urbanismo y la casa romana.

También aquí observamos una síntesis de lo etrusco y lo griego; de los primeros tomarán el sentido práctico para la realización de obras de ingeniería que mejoren las condiciones de vida de la ciudad, de los segundos multitud de edificios y algunas soluciones de trazado.

La Roma antigua tenía un plano totalmente irregular, se trataba más bien de una aglomeración de casas de barro y madera. Tras el contacto con los griegos, se plantea el trazado ortogonal -mucho más racional- en las zonas de ampliación de la ciudad o destruidas por incendios.

Las ciudades fundadas en provincias llegarán también a una solución parecida a través de una vía muy diferente: la evolución del campamento militar romano, de trazado cuadrangular, rodeado de empalizadas en las que se abren cuatro puertas que dan lugar a sendas avenidas entrecruzadas: el *cardo* (de dirección N_S) y el *decúmano* (de dirección E_W). En el cruce de ambas se situaría el *foro* o principal espacio público de la ciudad, y el resto de las calles se dispondrían paralelas o perpendiculares a las anteriores. En el foro, rectangular y porticado, se erigían los edificios civiles y religiosos más destacados, componiendo en su conjunto el marco funcional para el desarrollo político y social de la ciudad. La curia era el edificio donde se celebraban las reuniones municipales y el *macellum* (mercado), el destinado a la venta de alimentos. Al lado de estos edificios se alzaban los templos o aras, delimitados por un recinto sagrado.

El crecimiento de las ciudades, y en especial de Roma, originó los problemas característicos de toda gran ciudad: escasez de suelo urbanizable y especulación del mismo, lo que se tradujo en la aparición de los primeros edificios en altura

(que se contraponían a la tradicional vivienda romana, *domus*, de planta baja y articulada por patios), las *Turris Mamília*, y de los cementerios subterráneos, las *catacumbas*, ya durante la expansión del cristianismo.

Las viviendas más características son tres:

- Las *insulas (turris mamília)* son edificios de varias plantas, próximos a los actuales, habitados en régimen de alquiler por familias humildes.
- Las *domus* (casa pompeyana) son las residencias de los patricios, de planta baja y articuladas en patios:

. Primero el atrio, de origen etrusco, al cual se abren las estancias públicas. Presenta tejados inclinados hacia el interior para recoger el agua de lluvia (*compluvium*) en una cisterna central (*impluvium*). Su ambiente sombrío alberga el *larario* o santuario de los dioses Lares (domésticos) y al fondo el *tablinum*, una especie de sala de recepción que es al tiempo la estancia principal de la casa.

. Más adelante el peristilo, de tradición griega, formado por galerías columnadas. Es de mayores dimensiones que el anterior, solía ajardinarse y a él se abrían las dependencias privadas: comedores, dormitorios, biblioteca...

Es frecuente que en ambas viviendas se abran tiendas al exterior de las calles, las *tabernae*.

- Las *villas* son grandes fincas asociadas a explotaciones agrícolas. Muy frecuentes a partir de la crisis del siglo III dC.

B) Las obras de ingeniería.

Conocen en Roma un enorme desarrollo, debido a sus condicionantes políticos, territoriales e incluso sociales. A los romanos se debe la creación de una serie de infraestructuras, algunas de las cuales han llegado hasta nuestros días cumpliendo su uso inicial: calzadas, puentes, acueductos, faros, etc.

b.1) Las calzadas. Son las vías de comunicación creadas por los romanos para poner en contacto los extensos territorios y numerosas ciudades del Imperio, primero con fines militares y más tarde con fines comerciales. En su trazado, los ingenieros romanos demostraron un perfecto conocimiento del terreno, aprovechando los pasos naturales, que suponían un considerable ahorro de esfuerzos y costos. Desde el punto de vista técnico, presentaban una construcción estratigráfica sin apenas variación, en la que se alternaban capas de cimentación (el *statumen basamentale* a base de grandes piedras trabadas con cal que actuaban como drenaje), guijarros

(*rudus*), gravilla (*nucleus*) y losas de piedra (*summa crusta*). Levemente abombadas, disponían de aceras para peatones. Solían tener unos 6 metros de anchura y estaban complementadas por posadas para el descanso o relevo de caballerías. Las distancias del recorrido se marcaban en millas por medio de los miliarios, monolitos de piedra en los que podía aparecer también el nombre del emperador o magistrado al cual se debía su construcción. Desde el punto de vista de su configuración y su trazado no fueron superadas hasta las actuales carreteras.

En España, por ejemplo, sobresalen la *Vía Augusta*, que recorría toda la costa mediterránea, y la *Vía Platea*, que atravesaba la Península de Sur a Norte, desde *Hispalis* (Sevilla) hasta *Asturica Augusta* (Astorga).

b.2) Los puentes. Salvaban desniveles por los que discurrían las vías. En muchos casos son verdaderas obras maestras de ingeniería, como *el puente de Alcántara* (Cáceres), construido por el arquitecto Cayo Julio Lacer sobre las aguas del Tajo durante el imperio de Trajano (s. II dC); o el *Pont du Gard* (en Nimes, Francia), erigido durante el periodo augusteo (fines s. I aC) y que es al tiempo un acueducto. Numerosas ciudades españolas cuentan con este tipo de puentes, lo que habla también de la gran cantidad de vías existentes, así *Mérida*, *Salamanca*, *Córdoba*, etc.

b.3) Los acueductos. Son construcciones que servían para trasladar agua a las ciudades desde fuentes próximas. En esencia se trata de un canal superior o *specus*, por el que discurre el agua, asentado sobre una serie de arcadas que salvan el desnivel del terreno. Desde el punto de vista técnico, encontramos dos sistemas de construcción distintos: por un lado, una arquería (frecuentemente dos o más superpuestas) con el *specus* encima; por otro, una serie de pilares unidos por filas de arcos entibos (cuya función es sujetar dichos pilares). Como ejemplos más significativos entre los primeros señalamos *el acueducto de Segovia* (construido entre los s. I y II dC.), el de *Les Ferreres* en Tarragona y el *Pont du Gard* (antes mencionado); de los segundos, el *acueducto de los Milagros* en Mérida.

Estaban complementados por otras construcciones: los pantanos, donde se recogía el agua en origen (como el de *Proserpina* en Mérida) y las *castella aquarum*, torres de depuración y distribución de las aguas a la entrada de las ciudades.

C) Edificios públicos.

c.1) Las basílicas. Tipológicamente son edificios rectangulares, de tres o cinco naves, y terminados en un ábside en uno de sus extremos. La nave central era más alta, para permitir la iluminación interior, y estaba cubierta por una techumbre plana de madera. Cumplían una doble función, económica y judicial; en este último caso, el ábside era el lugar -por emblemático- destinado al magistrado. Existen, dos tipologías, la oriental, cuando la fachada de acceso se sitúa en uno de los laterales largos, y la griega, cuando lo hace en uno de los laterales cortos (luego empleada por los cristianos como edificio religioso). En Roma destaca la **basílica de Majencio o Constantino**, en el foro.

c.2) Las termas. Cumplen al tiempo una función higiénica y social, siendo por ello edificios muy habituales, con los que los emperadores solían atraerse la popularidad de sus súbditos. Desde el punto de vista estructural, constan de varias zonas dedicadas al ritual del baño: *apoditerium* (vestíbulo), *frigidarium* (sala de baño frío), *tepidarium* (sala de baño templado), *caldarium* (sala de baño caliente) y *natatio* o piscina central; su construcción exigía un gran dominio técnico por la propia infraestructura que requiere el baño, su carácter abovedado y las grandes dimensiones que algunas de ellas podían alcanzar. Además de para el baño, las termas eran utilizadas como lugar de recreo; estaban complementadas por bibliotecas, gimnasios... y allí se cerraban importantes negocios. El Roma sobresalen las de **Caracalla** y **Diocleciano**.

D) Edificios públicos, para espectáculos.

d.1) Los teatros. Toman al teatro griego como referencia, aunque con diferencias notables desde el punto de vista formal. Son casi todos ellos construidos en su totalidad, es decir, no aprovechan las laderas de las montañas como los griegos, sino que se erigen frecuentemente sobre terrenos llanos. Su forma es semicircular (no ultrasemicircular como los griegos), lo que condiciona un graderío (*cavea*) y una *orchestra* semicirculares. La *scena* es más grande que en el teatro griego y solía tener un fondo arquitectónico muy elaborado: el *frons scenae*. En España destacan los de **Mérida**, **Sagunto**, **Cartagena** o **Segóbriga**. En el norte de África el de **Sabratha**. En Asia Menor el de **Éfeso**. Y en la propia Roma el **teatro Marcelo**, construido en época de Augusto y que sirvió de modelo a los teatros de provincias.

d.2) Los anfiteatros. Son obras propias del espíritu romano. Resultan de la unión de dos teatros por su *scena*, aunque la planta no es circular sino elíptica. Estaba destinado a los juegos con fieras o luchas de gladiadores. Entre todos ellos destaca el anfiteatro Flavio, concluido por el emperador Tito hacia el 80dC. y conocido también como el **Coliseo** (por la estatua colosal de Nerón que se situaba a su entrada). Sus inmensas gradas, con capacidad para más de 50.000 espectadores, son construidas mediante una estructura de ladrillo macizada con cemento, que permite múltiples combinaciones de escaleras, rampas, túneles y arquerías ocultadas al exterior por una fachada decorativa con tres órdenes de arcos (toscano, jónico y corintio, en una sucesión vertical que se hará modélica) más uno de pilastras sin función tectónica. Además, la arena o pista central aporta una novedad importante: bajo el suelo se abre un laberinto de pasadizos que permitían trasladar y hacer aparecer a las fieras en cualquier lugar de la pista. En España destacan los de **Mérida**, **Itálica** y **Segóbriga**; en Francia, los de **Arlés** o **Nimes**.

d.3) Los circos. Se destinaban a carreras de caballos o cuadrigas. Tenían una forma alargada y estaban divididos longitudinalmente por un muro central o *spina* en torno al cual discurría la competición. La cabecera de la arena se remataba en una curva semicircular, en cuyo centro se abría la llamada "puerta triunfal"; en el otro extremo, donde estaban las *carceres* o caballerizas, la curva era más suave. A ambos lados del recorrido se levantaban los graderíos para espectadores, no siendo extraño que alcanzaran cifras superiores a los 30.000 espectadores. El más famoso fue el **circo Máximo** de Roma, que algunos historiadores suponen para más de 200.000 espectadores. En España se conserva el **circo de Toledo**.

La arquitectura religiosa y funeraria: templos y tumbas.

A) Los templos.

Sigue los patrones tuscánico (etrusco) y griego. Se elevaba sobre un alto *podium* o basamento rectangular, en uno de cuyos lados se abría la escalinata de acceso. Sobre el mismo, un amplio pórtico de entrada que ocupaba prácticamente la mitad de la superficie total; la *cella*, casi cuadrangular, se ensancha adosándose al peristilo y convirtiendo casi todos los templos en pseudoperípteros. El orden más empleado en la columnata es el toscano, derivado del dórico, pero con basa y fuste liso, y el corintio, usado

de forma generalizada desde que Sila trajera para ornato del templo de Júpiter Capitolino columnas del *Olimpeion* de Atenas (s. I aC). Esta feliz síntesis entre lo etrusco y lo griego se difundió rápidamente convirtiéndose en el esquema clásico del templo oficial, como observamos en los ejemplos dedicados a **Portuno** (llamado antiguamente de la Fortuna Viril) en Roma (s. II aC) o la **Maison Carrée** en Nîmes (transición al s. I dC). No obstante los romanos construyeron otros modelos templarios de inspiración helénica: los *tholos*, templos circulares difundidos con entusiasmo durante el s. I aC. y llamados más tarde a decaer, entre los que destacan los dedicados a **Hércules Olivario** (antes de Vesta) en Roma y el **templo de Sibila** en Tívoli.

Pero entre todos los templos destaca, por su originalidad, el **Panteón**, edificio que Agripa (general y yerno de Augusto) consagrara en 27 aC. a todos los dioses de acuerdo con la nueva espiritualidad augustea de tolerancia religiosa. Fue destruido por importantes incendios y reconstruido de forma completamente nueva en época del emperador Adriano durante la primera mitad del siglo II (118-125 dC), a pesar de lo cual el emperador mantuvo la inscripción original que lo atribuía a Marco Agripa, en clara consonancia con el carácter continuista de su gobierno respecto al creador del Imperio (Augusto). El edificio presenta una estructura principal circular con un pórtico de acceso al modo clásico: octástilo y de orden corintio. La sala central se concibe como la expresión del universo celeste identificado por el carácter esférico del monumento, que bajo una aparente homogeneidad oculta una gran complejidad técnica. Está configurado por un muro cilíndrico en el que se abren capillas internas para colocar las imágenes de culto, lo que obliga a construir arcos de descarga para gravitar el peso sobre ocho gruesos pilares de hormigón. Progresivamente en altura el cemento va reduciéndose en densidad y aligerándose de materiales, primero ladrillos y después escoria volcánica hasta conformar una enorme bóveda hemisférica con casetones (43,5m), abierta en su clave por un óculo que ilumina el interior de forma cenital. El resultado es un edificio muy singular aunque responda a parámetros típicamente romanos, como la estética del cemento, su carácter áulico y su escenografía al servicio del espacio perfecto para acoger a todos los dioses de Roma. El emperador se convierte así en un verdadero *Cosmocrator* (dominador del Cosmos). La originalidad de la obra ha llevado a relacionarla con Apolodoro de Damasco, arquitecto de Trajano, uno de los más geniales y atrevidos de la Roma imperial, que

siguió trabajando durante la primera época adrianea hasta su enemistad con el emperador.

B) Las tumbas.

El rito funerario más usual en el mundo romano fue la incineración del cadáver, en especial hasta la época de Adriano (s. II dC) a partir de la cual se practicará la inhumación en ricos sarcófagos, especialmente entre las clases altas de la sociedad. Según la disposición de la Ley de las Doce Tablas, los romanos se preocuparon de situar las sepulturas a los lados de los caminos de salida de las ciudades para ser recordados por los viandantes; el crecimiento de las ciudades y la especulación urbana permitió posteriormente la proliferación de necrópolis, algunas de ellas subterráneas: las catacumbas.

El tipo más sencillo de enterramiento era la simple fosa, a veces revestida de piedra, en la cual se depositaba la urna funeraria, frecuentemente de barro; solía estar complementada por un ara o estela con la correspondiente inscripción. También eran frecuente las esculturas alegóricas o los bustos-retrato del difunto colocados sobre un plinto. Junto a estas sepulturas populares, se alzaron también ricos mausoleos pertenecientes a las familias más acaudaladas; responden a tres tipos: torre, templo y columbario. Al primero pertenecen las estructuras cilíndricas de **Cecilia Métela, Augusto** (ambas del s. I aC) y **Adriano** (s. II dC), síntesis de los túmulos etruscos; o las cuadrangulares de los **Julios** (Francia) o de los **Escipiones** (Tarragona), ambas del s. I aC. y en la tradición de monumentos helenísticos. Forma de templo presenta el **mausoleo de Fabara** (Zaragoza) y de tipo columbario (nichos) son las catacumbas. No obstante la tolerancia y el sincretismo de formas que adopta la Urbe permite la construcción de otras tumbas tan singulares como la del **panadero Eurysaces**, al modo de su propio horno, o la célebre de **Cayo Cestio**, en Roma, siguiendo a los faraones egipcios, ambas en Roma.

Los monumentos conmemorativos.

A) Los arcos de triunfo.

Sus orígenes los encontramos en las puertas de las ciudades, a las que en un primer momento se les prestaba especial significación. Es una construcción típicamente romana, que servía para conmemorar algún acontecimiento importante o glorificar a un emperador victorioso. La construcción es lógicamente abovedada, utilizándose elementos adintelados para su decoración; podían constar de uno o tres

ojos, y excepcionalmente cuatro, al enfrentar un arco en cada uno de los frentes de un cuadrilátero: arco *quadrifronte*. Sobre los arcos se situaba un ático destinado a la inscripción epigráfica que advertía sobre el constructor y sus hazañas. El conjunto se decoraba con relieves y podía estar rematado con esculturas exentas. En Roma destacan los arcos de **Tito**, construido en el s. I dC., de un ojo, y los de **Septimio Severo** (ppss. s. III) y **Constantino** (s. IV), de tres. En España, al primer ejemplo corresponde el arco de **Bará** en Tarragona; al segundo el de **Medinaceli** en Soria; y al arco *quadrifronte* el de **Cáparra** en Cáceres.

B) *Las columnas.*

Son también características de la cultura romana en su finalidad conmemorativa. Suelen elevarse sobre un alto plinto, no responden a un orden concreto y su fuste se decora con un friso helicoidal corrido sobre las gestas del emperador a quien se dedica. La más importante es la de **Traiano**, en el foro realizado por él, y destinada también a servirle de tumba. A imitación de ésta se realizaron la de Marco Aurelio y la de Antonino en Roma, esta última no conservada, y más tarde la de Constantino con motivo de la refundación de Bizancio (Constantinopla).

Las residencias imperiales.

Surgen tras la consolidación del Imperio como institución, conforme a la idea de asociar la figura del emperador a la de la Urbe, y la grandiosidad de aquél con la de la propia Roma. Los precedentes más inmediatos los encontramos en los palacios de los reyes helenísticos, aunque con un avance respecto a ellos al aplicar los romanos su particular genio constructivo en muros, bóvedas y plantas de gran complejidad.

A) *La Domus Áurea de Nerón.*

Construida por el emperador Nerón tras el incendio de Roma del año 64 dC. Sus enormes dimensiones, su lujo y magnificencia le valieron el título de Casa Dorada. Desde el punto de vista estructural presenta una planta dinámica; una exedra divide el edificio en dos zonas, el ala oeste dedicada a la familia imperial y el ala este destinada al emperador. Allí se construye la célebre sala octogonal, posible salón del trono y un alarde técnico en cuanto a cubrición.

El palacio lograba una síntesis perfecta entre arquitectura y naturaleza, con fuentes, jardines, etc., que servirían de modelo para futuras construcciones palaciegas, y estaba decorado

con frescos y esculturas procedentes de Grecia o en la tradición helénica.

B) *La Domus Flavia.*

Construida en época de los emperadores flavios (Vespasiano, Tito y Domiciano) durante la segunda mitad del s. I dC por el arquitecto Rabirius. Constituye la residencia definitiva de los Césares sobre el Palatino (Palacio). Su construcción es perfectamente racional, pues concibe el conjunto como tres grandes cuerpos paralelos y yuxtapuestos: la parte pública o *Domus Flavia* (propia de dicha) hacia occidente, la parte privada o *Domus Augustana* en el centro y un pequeño estadio hacia el este. De los tres sectores el primero es el mejor conservado y el más interesante por sus novedades. Hacia el norte se abren tres salas: una basílica absidada donde el emperador impartía justicia; el aula regia o salón del trono cubierto por una gran bóveda de cañón; y el Larario, que pudo servir de cuerpo de guardia. Detrás se sitúa un peristilo con fuente octogonal. Y al fondo, entre dos grandes fuentes decorativas, la *Coenatio Jovis*, el fastuoso comedor de gala.

C) *El palacio de Adriano en Tívoli (Villa Tiburina).*

Realizada por Adriano entre los años 120 y 138. El emperador, amante de la cultura griega y oriental, se deja influir por concepciones artísticas orientales en la construcción de su residencia. Así, sobre una gran extensión de terreno se disponen un sinnúmero de palacetes, bibliotecas, estanques, pórticos, etc., en armonía con la naturaleza. Para conseguirlo, la planta evita un conjunto regularizado, los ejes axiales tan característico de lo romano se vinculan individualmente a cada edificio, sin que el espacio global esté presidido por la simetría, sino delimitado por el propio paisaje.

D) *El palacio de Diocleciano en Spalato.*

Construido para retiro de este emperador en la actual Split (Yugoslavia) a principios del s. IV. Es la última gran obra de la antigüedad romano-pagana, reuniendo la triple función de palacio, templo y tumba. Su planta está inspirada en un campamento militar: rectangular y fortificado, imagen artística de la amenaza de los bárbaros y de la decadencia interna de Roma. Está articulado por patios en torno a los cuales se abren las estancias palaciegas, un templo dedicado a Júpiter y el mausoleo del propio emperador. Junto a su estructura racionalista, típicamente romana, se aprecia un tono

helenístico en la abundancia de arquerías y pórticos, acorde con su propia ubicación

geográfica.

3.2.2.2. La escultura.

Ha sido tradicionalmente objeto de discusión sobre si se trata de una degradación de la griega o, por el contrario, de un arte independiente, con sus características propias y sus aportaciones originales. Sea como fuere, parece indiscutible su carácter híbrido y difícil de definir, en el que se mezclan diversas tendencias estilísticas, y múltiples estratos sociales y étnicos, que contribuyeron a la formación de un variado cuerpo de manifestaciones escultóricas. Así, por ejemplo, entre los patricios predominó una escultura al modo griego, mientras las clases medias y populares gustaron más del retrato funerario de tradición etrusca. Además, el encuentro entre la civilización clásica y las tradiciones artísticas indígenas, iniciado en época de Alejandro, continuó con mayor intensidad bajo la dominación romana, añadiendo al racionalismo característico del arte griego, la rigidez y el hieratismo de lo centroeuropeo, o el simbolismo y decorativismo oriental.

Lo cierto es que todas estas características preexistentes se sintetizan de una manera nueva en Roma, respondiendo al espíritu utilitario y magnífico de sus ciudadanos, y dando lugar a nuevos modelos escultóricos: el relieve histórico y el retrato, y al triunfo de la realidad trascendente frente al racionalismo griego, que se manifiestan principalmente desde finales del periodo republicano.

Los relieves históricos.

Son esculturas conmemorativas referidas a acontecimientos concretos protagonizados por estadistas romanos. Formaban parte invariablemente de monumentos, en general arquitectónicos, encargados por los propios protagonistas o por instituciones públicas. Se trata de creaciones genuinamente romanas en tanto que representaciones objetivas de hechos históricos, pues los griegos solían ocultar el elemento objetivo mediante el mito o la alegoría (Guerra de Troya, gigantomaquia, amazonomaquia, centauromaquia...), y por su carácter escultórico, pues los etruscos habían cultivado una modalidad similar en las denominadas “pinturas triunfales” pero nunca en la estatuaria.

No se ha podido determinar si estas pinturas triunfales dieron lugar al desarrollo de los relieves conmemorativos. Lo que es seguro es que tanto pinturas como relieves expresan la pasión de los romanos por la historia, y por el tratamiento objetivo y realista de la misma, de ahí su doble carácter narrativo y pictórico. Narrativo por cuanto son descripciones puntuales de un acontecimiento concreto, siguiendo una tradición inaugurada en Asiria; pictórico, por sus alardes técnicos para conseguir construcciones veraces desde el punto de vista de la profundidad o la perspectiva.

El más antiguo que se conoce es el conocido como *altar de Domicio Ahenobarbo* (pps. s. I aC.), cuyo fragmento principal se conserva en el Museo del Louvre (París). Actualmente se descarta su relación con la familia Domicia y se cree parte de un grupo de esculturas ubicadas en un templo y no un altar. Representa una doble escena típicamente romana: un censo militar, a la izquierda, y una *suovetaurilia* (sacrificio de un cerdo, un cordero y un toro), a la derecha. Su estilo es realista, pero la ejecución de sus figuras es todavía desproporcionada y algo torpe.

Al periodo imperial corresponde ya el *Ara Pacis Augustae* (altar de la paz), el monumento realizado por el Senado en el Campo de Marte de Roma para celebrar el regreso de Octavio Augusto de sus campañas militares de Hispania y Galia en 13 aC., y la paz que siguió a las guerras civiles. El ara se halla en un recinto rectangular cerrado por muros y con dos entradas enfrentadas. Los relieves que decoran dichos muros son un mensaje de propaganda augustea basado en las ideas de paz y renacimiento romano. Las esquinas se decoran con pilastras corintias de fuste cajado y con decoración de *candelieri*; entre ellas se sitúan los frisos decorativos a dos niveles, separados por una greca. Los inferiores, decorados con roleos, aluden al tópico de la renovación de la vida a través de la naturaleza (Virgilio). Por encima de estos se exponen tres iconografías bien diferenciadas: a los lados de la puerta occidental las escenas del sacrificio de Eneas y de la Loba y los gemelos evocan la fundación de Roma. De forma simétrica, en el lado contrario aparecen las personificaciones de Roma e Italia (o la Tierra y la Paz). Y finalmente, en los laterales más alargados, se recuerda la procesión que tuvo lugar el día de la consagración del altar

(4 de julio de 13aC), en la que figuran los senadores en pleno, funcionarios, sacerdotes y miembros de la familia imperial encabezada por Augusto y Agripa.

El relieve histórico, hasta entonces limitado por una rigidez descriptiva y técnica, alcanza en este monumento una de las cumbres del arte romano, al fundir la composición etrusca tradicional (paratáctica), con la elegante simplicidad y claridad del clasicismo, lo que evidencia su ejecución por parte de escultores griegos – inspirados por el friso de las Panateneas del Partenón-, cuyo arte gozaba por entonces del favor de las instituciones del estado. Como en el friso ateniense, la procesión avanza hacia la misma dirección en los dos lados del edificio, para dar la sensación de encontrarse en la entrada principal, la oeste; pero el relieve romano es más ordenado y profundo (relieve medio y bajo), y los personajes se presentan de forma individualizada.

Durante la dinastía Flavia (2ª mitad s. IaC) se replantea la problemática del relieve oficial; junto con una línea que abunda en los logros del *Ara Pacis*, asistimos a la aparición de otra más representativa del nuevo periodo y de unos emperadores pertenecientes a una familia media alejada de la aristocracia patricia y de sus gustos helenizantes. Los dos relieves que adornan el interior del *arco de Tito* en Roma son buen ejemplo de esta tendencia que culmina en la consecución del “ilusionismo espacial”: Representan al emperador conquistando Jerusalén y el posterior desfile militar (71 dC), y por sus cualidades pictóricas evidencian un nuevo concepto de interpretación visual. Las figuras se alejan gradualmente hacia el fondo en varios planos de relieve; además, los paneles son ligeramente cóncavos, mientras que las figuras destacan en un relieve progresivamente más alto cuanto más se aproximan al centro. Se resuelve así el problema de representar formas humanas envueltas en aire y luz, creando en el espectador una complicidad directa, casi física.

El reinado de *Traiano* es el de mayor riqueza en relieves monumentales, entre los que sobresalen los de su propia *columna conmemorativa*, concebida como punto focal de foro trajano. Los relieves tienen la forma de un friso en espiral que recubre el fuste de la columna y que muestra, en un estilo narrativo continuo, los acontecimientos de las campañas del emperador contra los dacios en la actual Rumanía (101 a 107 dC).

Las escenas están directamente relacionadas unas con otras sin la menor ruptura, o bien separadas por un elemento paisajístico (árbol,

roca..) que indica un cambio en la narración. Las figuras humanas dominan el paisaje circundante, representado a escala reducida y contemplado en un plano inclinado hacia el espectador lo que aumenta el efecto pictórico y de perspectiva. El relieve es muy bajo, a fin de no alterar el contorno del fuste y muchos detalles están simplemente grabados.

A imitación de la columna trajana se realizaron las de Antonino y Marco Aurelio en Roma, de las que sólo se conserva esta última. Las características de sus relieves están muy alejadas, sin embargo, del naturalismo objetivo de aquella. Las figuras aparecen torpemente esculpidas y mal proporcionadas; en composiciones frontales y con actitud hierática, siguiendo los modelos típicos de la antigüedad tardía. En parecidos términos se expresan los *relieves de los arcos de Septimio Severo en Roma y Leptis Magna*.

La reorganización del estado llevada a cabo por Diocleciano a principios del s. IV tiene su expresión artística en los *relieves del arco de Constantino* realizados por este emperador (otros se reaprovecharon de monumentos de Trajano, Adriano y Marco Aurelio). Las imágenes se disponen ahora conforme a la rigidez de un orden mecánico impuesto desde el poder; todo, figuras y objetos, está en estricta simetría y subordinado a la figura dominante y central del emperador. Las proporciones rechonchas de las figuras derivan de la corriente narrativa romana, la visión tópica y trascendente del mundo preludia el arte bizantino, cuyos inicios podrían rastrearse en la *base del obelisco de Teodosio en Constantinopla* (fines s. IV dC): la narración se ha convertido en puro concepto, los individuos se jerarquizan por su tamaño y el espacio pictórico se ha reducido a una simple isocefalia.

Al margen de los contenidos históricos, los relieves tendrán también un vehículo de expresión a través de los sarcófagos a partir del s. II, cuando se impone en Roma la costumbre de inhumar a los muertos. Desde sus orígenes destacan dos tipologías esenciales:

- Los sarcófagos de tipo occidental, realizados en la Urbe. Sencillos y con predominio del relieve continuo, suelen estar esculpidos por tres lados y su remate es liso.
- Los sarcófagos de tipo oriental, realizados en Atenas y Asia Menor, más complejos y acordes con el gusto helénico. Suelen presentar escenas enmarcadas por columnas y motivos arquitectónicos, y como remate

un tejadillo a dos aguas o un lecho en el que descansa figuradamente el difunto.

La temática de estos sarcófagos es muy variada: temas mitológicos relacionados con la muerte (Orfeo y Eurídice), racimos de pámpanos vinculados a las fiestas de Baco, etc. La importancia de estos sarcófagos radica precisamente en que mucha de la simbología pagana utilizada en ellos será cristianizada y readaptada a los rituales litúrgicos del primer cristianismo.

El retrato.

Los orígenes y la originalidad del retrato romano han sido objeto de serios debates entre los historiadores del arte. En la actualidad se suele creer que resulta de una convergencia de varias corrientes distintas:

- En primer lugar, las tradicionales mascarillas mortuorias realizadas a los difuntos en cera o yeso (*imagines maiorum*), de las que adquiere su riguroso realismo.
- En segundo lugar, el retrato egipcio, que con su afición por representar la fidelidad fisonómica, influyó directa o indirectamente en la evolución de retrato romano.
- En tercer lugar, la contribución del arte griego a nivel estilístico, cuyo modelado convencional permite trascender -con las imágenes de los grandes dignatarios- el plano puramente real.
- Finalmente, la intensidad de la expresión, cuando existe, es un rasgo típicamente etrusco.

A medio camino entre lo italo-etrusco y lo romano se encuentran esculturas como el retrato de **Lucio Junio Bruto** (s. III aC) y el **Arringatore** (Orador, s. I aC), síntesis de la idealización griega y el expresionismo de tradición itálica.

Pero la aparición del retrato honorífico romano habrá de esperar hasta finales del periodo republicano: en el s. I aC., cuando son identificables las principales figuras políticas del momento: **Pompeyo**, **Cesar**, **Cicerón**... Los tres representan las corrientes retratísticas que convergen inicialmente en Roma. Así, mientras que Pompeyo se deja retratar a la griega siguiendo los gustos patricios, Cesar insiste en los elementos más realistas de su efigie, consciente de liderar el partido opuesto a las novedades helénicas; y Cicerón acaba buscando un compromiso entre la seriedad romana y la

inspiración griega. Las esculturas privadas, siguiendo la tradición de las *imagines maiorum*, sintetizan el hiperrealismo de las mascarillas con una gran expresividad cargada de austeridad, como demuestra el retrato del **Anciano del Museo Torlonia**. En la misma línea, el **patricio con los retratos de los antepasados** del palacio de los Conservadores privilegia la importancia del *pater familias* y de las *imagines maiorum* en el seno de la estructura familiar republicana

La tradición realista del retrato romano republicano no parece haber sobrevivido durante el Imperio, ni siquiera en la estatuaria privada. El tipo de retrato verista que aparece repetidamente desde el periodo augusteo y en adelante no procede de las mascarillas funerarias, sino del tipo helenizado. El propio Augusto aceptó durante su primera época una iconografía inspirada en la de Alejandro Magno, y tras su victoria sobre Marco Antonio decidió inclinarse por una versión más clásica: bella y enérgica; idealizada, abstracta y serena, de grandes ojos, mejillas tersas y una cabellera elegantemente descuidada con mechones que caían sobre la amplia frente. Esta imagen se repitió con pequeñas variantes en todas las esculturas de Augusto, entre las que sobresalen los **Augustos de Prima Porta y de la Vía Labicana**.

La primera representa al emperador con coraza (*thoracatae*) y constituye un verdadero resumen de los planteamientos estéticos augusteos: toma la actitud y la anatomía del **Doríforo** de Policleto, las adapta a la iconografía italo-etrusca del **Arringatore**, añade unos paños lineales de tradición helenística, y, gracias a la iconografía de la coraza, la dota de una significación histórica: Augusto como restauración del orden tras el establecimiento de la paz. Además, la cabeza, idealizada y fría, prescinde de la penetración psicológica del helenismo y nos traslada a los criterios estéticos de la idealidad platónica. El Augusto de la Vía Labicana que viste toga y presenta la cabeza cubierta siguiendo el tipo puramente romano de **Pontifex Maximus**, es también, sin embargo, abiertamente clasicista.

Inspirados por obras de este tipo, los familiares del emperador e incluso personas ajenas a la corte adoptaron la misma estética (aunque el retrato realista sobrevivió en el arte funerario no oficial). La idealización y el clasicismo, expresado en grandes ojos de tradición fidiaca, se repiten por ejemplo en los **retratos de Livia** (mujer de Augusto), a menudo peinada con el moño en la frente típico de la época.

Los sucesores de Augusto (la dinastía Julio-Claudia) siguieron la trayectoria idealizada de su predecesor, en consonancia con una concepción de continuidad política: Tiberio, o de divinización en vida: Calígula. No obstante en tiempos de Claudio empieza a surgir una nueva tendencia hacia lo pictórico y lo real, más acusada en el reinado de Nerón, lo que provoca una incoherencia estilística entre sus expresiones idealizantes y sus facciones vulgares.

Esta tendencia hacia el realismo se constata definitivamente entre los emperadores de la dinastía Flavia, en consonancia con su ascendencia familiar no perteneciente a un patriciado que se decanta habitualmente por gustos áticos (griegos). Vespasiano, haciendo gala de una gran versatilidad, se deja retratar en dos estilos, uno de carácter idealizado, muy oficial, y otro más directo y realista, en consonancia con su gusto particular. Un elemento nuevo resalta en sus imágenes, como en las de Tito y Domiciano, su impresión de familiaridad. En época de este último asistimos a la prolongación del busto hasta el pecho, junto a *retratos* femeninos caracterizados por un ostentoso peinado de “nido de avispa”, como el *de Vivia Matidia en el Capitolio*.

Tras la muerte de Nerva se suceden una serie de emperadores elegidos por adopción. Durante el reinado de *Trajano*, consumado administrador y soldado, los retratos continúan técnica y conceptualmente la tradición flavia, aunque prescinden de la familiaridad de éstos en aras a una mayor energía que refleja eficazmente sus cualidades. Su sucesor, *Adriano*, experimentó un nostálgico retorno a los ideales clásicos griegos, tanto en estilo como en contenido. Su busto con barba evidencia una clara influencia oriental, sirviendo además de modelo de todos los emperadores posteriores durante más de un siglo. Con todo, no se aleja definitivamente del realismo, lo que sí ocurre en los *retratos de Antínoo*, el joven amigo del emperador, inspirados directamente en las obras griegas del siglo V. Los retratos de damas de la casa imperial conservan los rasgos austeros del periodo anterior, pero el estilo de sus peinados se va apartando de la complicación que caracterizaba a las mujeres flavias para adquirir una forma más sencilla, con diadema y raya central.

La dinastía de los Antoninos inicia un claro distanciamiento de los modelos ideales griegos. Coincidiendo con una crisis y falta de creatividad arquitectónica, motivada por las continuas guerras, el retrato cobra una especial

relevancia como medio de propaganda. Se impone con éxito la fórmula imperial con *paludamentum* o manto de general fijado por un broche y, tras un periodo de transición marcado por Antonino, se desarrolla una verdadera pasión por las efigies grandiosas, cargadas de dignidad y realizadas con particular virtuosismo. Un nuevo lenguaje formal dio lugar a llamativos contrastes entre las pulidas y lisas superficies de la piel y el agitado tratamiento de los cabellos (claroscuro), realizados al trépano. Incluso en el contenido se produce una transformación importante: las caras adoptan expresiones trascendentes y lánguidas, creadas sobre todo por los ojos, que miran arriba o a los lados, y por los gruesos párpados superiores. Resultado de todo ello son retratos muy decorativos y pictóricos, que atrajeron a los escultores manieristas y barrocos del s. XVI y XVII. Además, introdujeron fórmulas de representación nuevas, como el *retrato de medio cuerpo de Cómodo como Hércules* o el *retrato ecuestre de Marco Aurelio* en el Capitolio, que habría de servir como modelo de la escultura conmemorativa de todos los tiempos.

Los Severos continuarán con la trayectoria anterior: posiciones oblicuas y contrastes lumínicos. La renuncia a los modelos helénicos se evidencia en el exagerado expresionismo de los rostros entre el que sobresale el del denominado *Caracalla Satán*. Tipológicamente, las barbas y los cabellos se recortan, aunque siguen tratándose de forma agitada mediante incisiones a buril, y enfatizan las facciones del rostro, más como forma de expresar la fugacidad del poder y el tormento de una época agitada, que la propia fisonomía del retratado. En cambio, los retratos femeninos conservan en lo esencial la tradición clasicista, de cabellos largos y abiertos en el medio.

El periodo de anarquía militar coincide con un proceso de degradación en la retratística romana que se concreta durante la Tetrarquía (división del Imperio por Diocleciano) a través de representaciones burdas, grotescas y desproporcionadas, con ojos profundos que dan a las figuras un aspecto terrorífico (*grupo de los tetrarcas en la plaza de s. Marcos de Venecia*). Es posible que el Egipto romano haya tenido gran influencia en la formación del estilo tetrárquico, pues de allí venía el porfirio duro que se reservaba a este tipo de escultura imperial y quizás también los escultores expertos en su talla.

Originarias de las provincias orientales del Imperio son las influencias, tanto ideológicas

como estilísticas, sobre el nuevo concepto de esencia divina y el carácter sagrado de los gobernantes. El resultado de esta influencia es la gradual supresión de los rasgos fisonómicos y de personalidad del individuo, y la reafirmación del retrato tipológico: la imagen del soberano

absoluto. Prevalece un anticlasicismo, basado en la estricta frontalidad, la rígida simetría, el esquematismo y los tópicos de representación, como en la colosal *estatua de Constantino del Palacio de los Conservadores*, que nos sitúa a las puertas del arte medieval.

5.2.3. La pintura y el mosaico.

Alcanzan un gran desarrollo en Roma, aunque casi siempre vinculadas al ámbito de lo privado.

La pintura es preferentemente mural y asociada a las decoraciones de las casas y residencias palaciegas. A mediados del s. I aC. ya estaba muy extendido su uso mediante técnicas de preparación que son descritas por Vitruvio y Plinio el Viejo. Los colores solían ser de tierra y se aplicaban cuando el muro estaba aún húmedo (fresco), aunque era frecuente el uso de un temple en seco, aglutinado con cera, para los detalles.

Algunos autores ven en la pintura romana una simple copia de la griega, pero esto no es del todo cierto. Las versiones romanas no suelen ser réplicas exactas de lo griego, y aunque la influencia helenística es evidente, la selección de temas estuvo cada vez más influida por la asimilación romana de los mitos y leyendas clásicos, e incluso aquí se insistió más en el significado religioso y misterioso de los temas.

La pintura romana suele vincularse a los cuatro estilos pompeyanos que diferenció Mau en 1882. Aunque sujetos a revisión, son hoy día una forma válida para estructurarla por periodos y características:

- El primer estilo data probablemente de principios del s. II aC y en él es aún muy marcada la influencia helenística. Se conoce como estilo “de incrustación” por cuanto imita revestimientos de mármoles.
- El segundo estilo, “arquitectónico”, nace en Roma a principios del s. I aC y se caracteriza por simular edificaciones en las que pueden introducirse figuras o bodegones.
- El tercer estilo aparece a finales del s. I aC, coincidiendo con el inicio del Imperio. Se denomina “ornamental”, por cuanto la arquitectura racional del estilo anterior es sustituida por otra de tipo fantástico, que no aspira a reproducir ninguna solidez, entre la que se intercalan motivos decorativos como guirnaldas o amorcitos.

- El cuarto estilo nace a finales del s. I dC, tras el terremoto que asoló la ciudad de Pompeya. En él se mezclan los dos anteriores, introduciendo formas arquitectónicas diversas, paisajes arquitectónicos y escenas mitológicas enmarcadas.

Aunque asociada a la ciudad de Pompeya, este tipo de pintura se extendió por toda Roma, junto con otra de carácter retratístico y popular, pintada sobre tabla y con técnica de encaústica.

Junto a la pintura el mosaico se extendió abundantemente, en este caso como forma de revestir el suelo de las viviendas. Entre las diversas técnicas utilizadas destacan el *opus sectile*, imitando labores de mármoles o piedras, y, sobre todo, el *opus tesellatum*, configurado por pequeños cubitos de colores (tesellas), que permitían el desarrollo de escenas casi pictóricas, siendo así el antecedente del mosaico paleocristiano y bizantino.