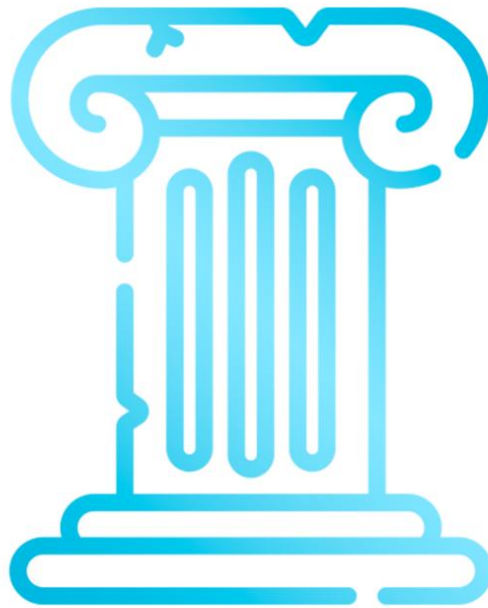


HISTORIA DEL ARTE02

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO

TEORÍA



Aviso legal

Todo el contenido textual -sin imágenes- de este material didáctico es propiedad intelectual de Academia Montes S.L. y se encuentra protegido por la legislación vigente en materia de derechos de autor.

Queda estrictamente prohibida su reproducción, distribución, venta, alquiler, intercambio o cualquier otro uso con fines comerciales o lucrativos, total o parcial.

La persona que incumpla esta normativa incurrirá en delitos según el Código Penal español y leyes de derechos de autor y protección de datos, con las sanciones correspondientes.

ÍNDICE

1. TEORÍA: Historia del Arte Antiguo..... 2

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO: Egipto 2

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES..... 2

2. ARQUITECTURA EGIPCIA 2

3. ESCULTURA..... 5

4. PINTURA Y ARTES APLICADAS 7

5. ICONOGRAFÍA..... 9

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO: Próximo Oriente..... 10

1. ARQUITECTURA: CARACTERÍSTICAS GENERALES..... 10

2. ARTES PLÁSTICAS: CARACTERÍSTICAS GENERALES..... 11

3. ARTE SUMERIO Y ACADIO..... 11

4. ARTE ASIRIO 13

5. ARTE NEOBABILÓNICO 14

6. ARTE PERSA..... 14

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO: Iberia..... 16

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO: Grecia..... 22

1. REFERENTES HISTÓRICOS Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA 22

2. PRECEDENTES DEL ARTE GRIEGO 22

3. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ARTE GRIEGO..... 24

4. LA CIUDAD 28

5. MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS: ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA..... 28

6. PRESENCIA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA..... 46

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO: Roma..... 47

1. REFERENTES HISTÓRICOS Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA 47

2. ANTECEDENTES: EL ARTE ETRUSCO 47

3. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ARTE ROMANO 48

4. PRESENCIA EN HISPANIA..... 63

5. ICONOGRAFÍA. DIOSES GRIEGOS/ROMANOS..... 66

EXPLORANDO LOS ODS CON EL ARTE ANTIGUO..... 67

2. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA..... 69



1. TEORÍA: Historia del Arte Antiguo¹

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO: Egipto

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Estilo artístico desarrollado por la cultura egipcia durante tres milenios, a lo largo de los cuales apenas se introdujeron variaciones en su estética y en los conceptos básicos que lo definen, como la monumentalidad, el hieratismo y la falta de realismo.

La **civilización egipcia** ha dejado para la posteridad el conjunto de obras artísticas más espectaculares de toda la Antigüedad. Son obras concebidas para existir eternamente, por estar dedicadas a los dioses y a los muertos. Para conseguir tal permanencia, los materiales y las técnicas utilizados en su construcción también debían ser eternos; la piedra y el sistema arquitectónico adintelado caracterizan estas construcciones. Frente a esto, las construcciones corrientes, incluidos los palacios de los faraones, se realizaron con materiales perecederos, ladrillo y tapiales, que han dejado pocos e irreconocibles restos.

Tres **caracteres** parecen perdurar a lo largo de los tres milenios del arte egipcio: la monumentalidad de sus obras, la rigidez de la normativa constructora y de las formas plásticas, y el conservadurismo en las tradiciones, sobre todo religiosas, que impide innovaciones artísticas. Estas características se muestran desde las primeras obras predinásticas, en particular en los bajorrelieves de las plaquetas y estelas. Durante el Imperio Antiguo son la arquitectura y la escultura funeraria las que asumen el papel más representativo, sobre todo durante la IV dinastía. Durante el Imperio Medio aparecieron nuevos elementos estéticos basados en una concepción menos mayestática del poder y con un mayor naturalismo, tanto en concepciones religiosas como en las terrenas.

Este proceso continuó desarrollándose en el Imperio Nuevo, durante el cual se fraguó la revolución religiosa de Akenatón (Amenofis IV), que tuvo su concreción en el arte en las obras de Tell-Amarna del siglo XIV a.C., caracterizadas por un refinado naturalismo que se truncó con la política antirreformista de los faraones de la XIX dinastía. A partir de esta dinastía el arte egipcio vuelve a los moldes clásicos, renaciendo en el gusto de los "ramésidas" los modelos de la época menfita.

2. ARQUITECTURA EGIPCIA

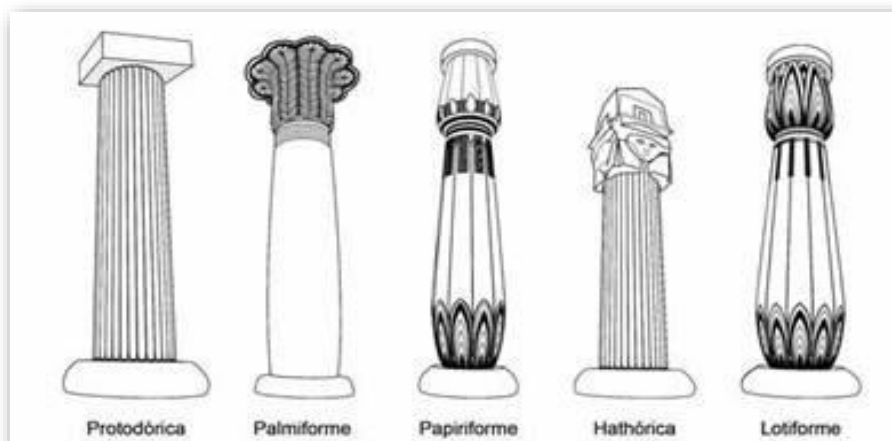
Los faraones encargaron grandes monumentos para manifestar su poder en la vida y para perpetuar su recuerdo tras la muerte. Los sacerdotes mandaron edificar grandes templos para el culto religioso y como ofrenda a los dioses, para atraer su protección. Las **características** de estas construcciones son las siguientes:

- ✓ Construcciones colosales de grandes dimensiones, con predominio del muro sobre el vano para obtener un aspecto recio, y con empleo de materiales de construcción resistentes para que durasen eternamente. Los muros se construían en talud, siendo más anchos por debajo.
- ✓ El material más usado en edificios representativos fue la piedra, aunque también se utilizaron el ladrillo, el adobe y la madera.
- ✓ El sistema constructivo empleado fue el adintelado o arquitebado. Las cubiertas son planas. Los soportes continuos son los gruesos muros de sillería (formados por piedras en forma de

¹ La teoría parte del tema 56. Se recomienda haber estudiado anteriormente este tema para comprender el bloque.

paralelepípedo), con sillares de gran tamaño que se sujetan por su peso, con pocos vanos; los soportes aislados son los pilares (de sección cuadrangular o poligonal) y columnas (de sección circular), de gran tamaño y grosor. Los egipcios conocieron el uso del arco y la bóveda, de procedencia mesopotámica, pero no los usaron en las obras importantes.

- ✓ Existe una variada tipología de columnas según la decoración de sus capiteles:
 - a. De motivos vegetales: son las más características y se inspiran en árboles y plantas del entorno, pudiendo ser palmiformes (palmera), lotiformes (loto), papiroiformes (papiro), campaniformes (capullo), etc.
 - b. Hathóricas: representan la cabeza de la diosa Hathor, protectora del ganado y de la fertilidad.
 - c. Protodóricas: llamadas así porque las columnas dóricas griegas se inspirarán en ellas, constan de un fuste estriado con arista viva (el fuste acanalado tiene las estrías situadas una a continuación de otra, formando aristas) y un capitel con forma de paralelepípedo.



- ✓ La arquitectura se ornamentaba con relieves y pinturas de temas vegetales, figurativos, simbólicos, jeroglíficos, etc. y con molduras como la gola egipcia (de perfil ondulado en forma de “S”, con la parte superior cóncava y la inferior convexa).

Las construcciones más características del arte egipcio son las **tumbas** y los templos. Durante el Imperio Antiguo, la arquitectura funeraria logró el mayor esplendor con la construcción de las grandes pirámides, cuyo origen hay que buscarlo en la mastaba de la etapa predinástica, que es el tipo más antiguo de tumba. Consiste en un tronco de pirámide de planta rectangular bajo la cual se encuentra la cámara mortuoria, cegada después del enterramiento. En la parte superior tiene una capilla para las estatuas y ofrendas. La superposición de mastabas origina la pirámide escalonada, como la construida en Sakkarah para el faraón *Zoser*, de la III dinastía y la de *Meidum* del siglo XXVI a.C. Un ejemplo notable de esta evolución es la *Pirámide romboidal de Esnefru*, cuya forma particular es una tentativa fallida de pirámide de caras lisas.

Los ejemplos más notables de tumbas faraónicas son las *pirámides de Guiza*, construidas durante la IV dinastía por los faraones Keops, Kefrén y Micerinos.

En su estructura, las pirámides tienen un formato muy parecido a las mastabas: una o dos cámaras funerarias bajo tierra con gran cantidad de corredores y falsos pasillos, y uno o varios templos funerarios que conducen a la ribera del Nilo. El acceso al templo de la tumba de Kefrén está presidido por la *Esfinge*

de Guiza, retrato del faraón. En la cámara central de las pirámides se depositaban el sarcófago del faraón y su estatua de sustitución, destinada a acoger al alma (ka) del difunto en caso de que el cuerpo momificado se hubiese corrompido.

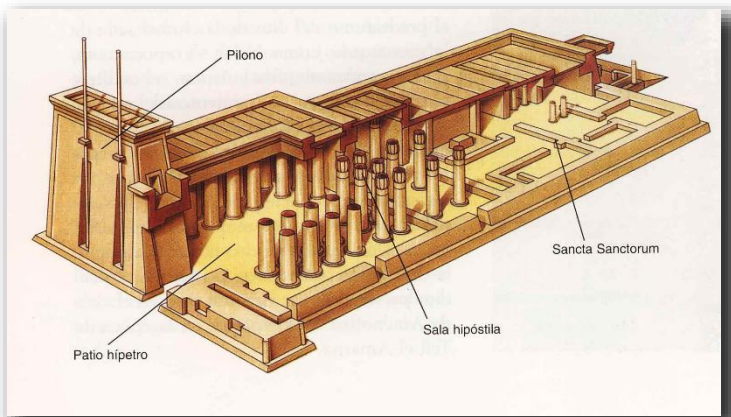
Durante el Imperio Medio en Egipto, el sistema de enterramientos experimentó cambios. Aunque durante este período se seguían construyendo pirámides, también se desarrolló la práctica de excavar tumbas directamente en la roca, dando origen a los hipogeos. A diferencia de las pirámides, estos hipogeos no revelaban su presencia en la superficie para evitar saqueos.

La idea de las tumbas excavadas en la roca se consolidó, y durante el Imperio Nuevo, los faraones continuaron utilizando hipogeos como lugares de sepultura. Este cambio implicó una separación entre el lugar de sepultura, más oculto y menos vulnerable a saqueos, y el templo funerario, marcando una evolución en el modelo de conjunto funerario real. De esta época son los hipogeos de Beni-Hassan y las tumbas de los Valles de los Reyes y de las Reinas.



Hipogeo-esquema

Los templos más solemnes corresponden al Imperio Nuevo, en el siglo XVI a.C. Su estructura era muy complicada; una larga avenida de estatuas y esfinges, llamada *dromos*, conducían al templo. El acceso al mismo, a través del pilono, daba paso a un patio sin cubierta con una fila de columnas en todo su alrededor (hipetro), al que seguía la sala hipóstila, cubierta y con varias filas de columnas formando naves a diferente altura. Los capiteles de estas columnas podían ser papiroformes, lotiformes, palmiformes y hathóricos, los fustes de las columnas estaban policromados con relieves referidos a temas religiosos o gestas de los faraones. Al fondo de ella se situaba una pequeña cámara reservada para el culto del faraón y al lado de esta, había una cámara donde se guardaba la barca en la cual, los días solemnes, se paseaba en procesión una figura del dios Amón. Son característicos de este momento el templo de Amón en Luxor y en Karnak, construidos ambos durante el Imperio Nuevo.



Templo egipcio-esquema

Otro tipo de templos, que a la vez tienen un carácter funerario, son los speos. En su estructura se parecen a los hipogeos, pues la mayoría de sus salas están excavadas y sólo al exterior se aprecia una gran obra arquitectónica, unas veces en forma de pirámide, como ocurre en el templo de la reina Hathshepsut -obra del arquitecto Senmut-, organizado sobre la franja occidental del Nilo en terrazas porticadas con columnas protodóricas, y otras veces es una fachada como un gran pilono que contiene talladas en la misma roca la efigie del faraón. Es el caso del templo de Abú Simbel, sobre el que están esculpidas esculturas sedentes de Ramsés II. El templo de Medinet Habú construido por el faraón Ramsés III, presenta la típica planta de templo egipcio.

3. ESCULTURA

La escultura tenía una doble **función**, representativa y religiosa. Por un lado, tenía una función propagandística del poder de los dioses, faraones y clases dirigentes y por otra servían como soporte del *ka* (fuerza vital), en las tumbas. Debían estar idealizadas y ennoblecidas para mostrar su jerarquía, pero también tener cierto realismo para poder identificar al personaje retratado.

Los **materiales** más usados fueron la piedra caliza, basalto, granito, diorita y esquisto (una roca de color negro azulado que se divide con facilidad en hojas y que se tallaba con grandes mazos). También se realizaban esculturas en madera y en bronce, este último trabajado con el método de la cera perdida. En algunas estatuas, los ojos se hicieron de obsidiana, una roca volcánica de color negro, y la córnea, de marfil. Se produjeron esculturas de bulto redondo y en relieve. Muchas veces, las obras se policromaban. La mayor parte de las producciones escultóricas se han encontrado en las tumbas y templos.

Los **temas** son variados, destacando las esculturas de faraones y personajes importantes, de dioses y escenas religiosas, históricas, de la vida cotidiana, etc., incluyendo escritura jeroglífica y temas decorativos, geométricos o vegetales.

Las **características** principales de estas esculturas son:

- ✓ La frontalidad o representación de la figura vista de frente.
- ✓ La simetría de las composiciones, de modo que las formas dispuestas a ambos lados del eje principal sean iguales o estén equilibradas.
- ✓ El hieratismo o falta de movimiento de los personajes, que a lo sumo avanzan una pierna.
- ✓ La perspectiva jerárquica o ley de la jerarquía, de modo que las figuras más importantes (dioses, faraones) se representan más grandes que las demás.
- ✓ La inexpresividad de los rostros, que nunca manifiestan ningún sentimiento.
- ✓ Las anatomías de formas geométricas y simples, que generalmente muestran unos cuerpos fuertes, robustos e idealizados de los personajes.
- ✓ El empleo de un canon para las figuras, donde la altura suele ser dieciocho veces el tamaño del puño. Este concepto influyó mucho en la escultura griega.
- ✓ En los relieves, que suelen ser bajorrelieves (sobresale menos de la mitad del bulto) y muchas veces policromos, no se utiliza la perspectiva para representar la profundidad (son bidimensionales), y las figuras se someten a ciertos convencionalismos para apreciar mejor sus distintas partes, como la representación frontal del torso y los ojos, mientras la cabeza y las piernas estaban de perfil. También se utilizó la técnica del rehundido, que consiste en vaciar el interior de los contornos de las figuras, de tal forma que solo resalten por el contraste de luz y sombras. Claros ejemplos son *los relieves de la sala hipóstila del templo de Amón en Karnak*, en Luxor, y *los relieves del templo de Kom Ombo*, creados durante la dinastía Ptolemaica. Aunque estos dos ejemplos se separan por más de mil años, ambos demuestran la rica tradición del arte del relieve en la historia egipcia.

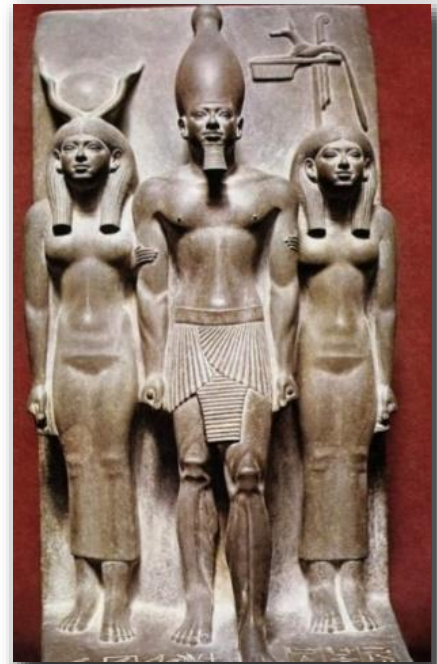
Las primeras esculturas conocidas corresponden a los últimos momentos del período predinástico, en forma de paletas de tocador y estelas con temas simbólico-narrativos. La *Paleta de Narmer* (El Cairo) es una de las obras importantes de este momento; en ella podemos observar la representación del faraón venciendo a un enemigo desfilando.

Durante el Imperio Antiguo se esculpieron las obras más características del arte egipcio; tales son las figuras sedentes y policromadas de los príncipes *Rahotep* y *Nofret* (El Cairo) en la que llama poderosamente la atención los convencionalismos en el color de la piel, siendo más claro en la mujer y más oscuro en el hombre; la figura de *Kefrén* también sedente y majestuosa, de rostro impenetrable, con todos los atributos faraónicos, que es todo un alarde de perfección técnica; y cualquiera de los ejemplares existentes de la *Tríada de Micerino* en diorita negra, muestras simbólicas del arte egipcio.

La majestuosidad solemne de los retratos reales se pierde cuando el artista tiene que representar a personajes de menor rango en favor de un realismo extraordinario como puede observarse en las figuras de los *escribas* del Louvre y de El Cairo o el popularmente llamado *Alcalde de pueblo* o *Cheik-el-Beled*.

Imperio Antiguo, IV dinastía (ca. 2460 a.C.). Tríada de Micerino [Escultura]. Museo Egipcio de El Cairo, Egipto

En la imagen podemos observar una escultura de un gran alto relieve, en un bloque formado por un conjunto de tres figuras de pie. En el centro de la composición encontramos al faraón Micerino, que reinó durante la IV dinastía, coronado con la tiara blanca que representa el poder sobre el Alto y Bajo Egipto, acompañado de la diosa Hathor, coronada con sus atributos -cuernos de vaca y disco solar-, y al otro lado una figura femenina que representa un *nomos* o provincia de Egipto, símbolo de la fertilidad. La escultura está realizada sobre un bloque de diorita, que es una roca parecida a la pizarra, lo que explica su color oscuro. Se trata de una escultura figurativa y de carácter naturalista. Toda la representación en su conjunto se caracteriza por un gran hieratismo, donde las figuras parecen mirar con rostro solemne hacia un punto en el infinito y sólo se aprecian rasgos expresivos en las tímidas sonrisas de los personajes representados. Una de las principales funciones de este tipo de producciones es su utilidad funeraria, su ubicación en el templo del valle de Guiza serviría de doble del faraón, representando el ka, y para dar paso al más allá, en este caso acompañado de la diosa Hathor y un representante de un *nomos* que simbolizaría el acopio de presentes y tributos. Por otro lado, cabe advertir también cierta función religiosa de la obra, Micerino quedaría emparentado de esta manera con la diosa Hathor, lo que simbolizaría su papel de mediador entre



los hombres y las deidades, el faraón, en una sociedad profundamente teocrática como lo fue la egipcia, representa el máximo poder y autoridad. También, tiene una lectura política, se cree que este conjunto formaría parte de un total de 8 triadas, de las que sólo se conservan 4, en cada una de ellas, además del faraón Micerino y la diosa Hathor, aparece una figura representando a los ocho mayores *nomos* o provincias que conformaban Egipto.

Durante el Imperio Nuevo se desarrolló una tendencia idealizante en las esculturas de los faraones, manteniendo, no obstante, el tradicional hieratismo y la majestuosidad, sobre todo en los primeros momentos del período. El cambio de tendencia se manifestó en *Mujer dando a luz ayudada por las diosas Hathor y Taweret*, constituye un alto relieve que representa a una mujer dando a luz ayudada por dos diosas egipcias, Hathor, diosa del amor, y Taweret, diosa de la fertilidad.

En el reinado de Amenofis IV, y a tenor de las transformaciones de carácter religioso que el mismo faraón potencia, en la nueva capital del imperio, Tell El-Amarna, surgió una escuela artística en la que triunfan los principios de naturalidad, elegancia y de humanidad majestuosa. La obra más característica de este momento es el *Busto de la reina Nefertiti* (Berlín) -hallada en el estudio del escultor Tutmosis- y algunos relieves del faraón (llamado ahora *Akenatón*) y sus hijas, en escenas religiosas en las que las figuras son tratadas con rasgos humanos exentos de la majestuosa divinidad. Todavía las figuras del tesoro de Tutankamón, sucesor de Amenofis, tienen algo de estos revolucionarios caracteres que desaparecen totalmente a la vuelta a la ortodoxia con el reinado del faraón Ramsés II, algo patente en la producción escultórica de *Abú Simbel*.

En las últimas etapas del arte egipcio, la escultura cayó en una tendencia decadente y ecléctica, influenciada por otras fuentes artísticas. De la Baja Época destacan pocas muestras de escultura, como *La cabeza verde* de Berlín, retrato de un anciano que revela el realismo de la escultura saíta, y la *Reina Karomama*.

4. PINTURA Y ARTES APLICADAS

Los mejores ejemplos de pintura egipcia se han encontrado en las tumbas, bien decorando las paredes con escenas de carácter religioso y de la vida cotidiana. Un ejemplo notable se encuentra en las *Ocas de Meidum*, que destaca en la mastaba de Nefermaat de la IV Dinastía. Este trabajo presenta seis ocas dispuestas simétricamente, utilizando pinceladas para crear texturas que contrastan tonos.

En el contexto del Imperio Nuevo encontramos varios ejemplos notables en tumbas. La *tumba de Sennefer*, también conocido como el “Alcalde de la ciudad” de Tebas durante el reinado de Amenhotep II, es famosa por su decoración de viñas con racimos de uvas negras en el techo de su cámara funeraria. La *tumba de Nebamón* es otro ejemplo significativo, mostrando escenas de un banquete con músicos y bailarinas que parecen danzar al ritmo de la música. La *tumba de Sennedjem*, un artesano que trabajó en la construcción de tumbas reales durante los reinados de Seti I y Ramsés II, es conocida por su excelente conservación y la viveza de su colorido. También se destacan la *tumba de Tutmosis III* y la *tumba de Sethy I*.

Además, también se encuentran en papiros que describen los ritos ceremoniales funerarios, como se observa en el conocido *Libro de los muertos*, de la XIX dinastía. Estas pinturas se caracterizan por la nitidez de los perfiles, la riqueza y suavidad cromática, el frontalismo disimétrico y la belleza majestuosa.

XIX dinastía (ca. 1350-1275 a. C.). *El Juicio de Osiris, Libro de los muertos*. [Pintura] British Museum, Londres, Reino Unido

En Egipto fue muy importante la creencia en la inmortalidad del alma y en el más allá. La representación de las escenas funerarias iba pareja a la construcción de tumbas, sarcófagos, momificación, etc. Para los egipcios, perder la inmortalidad era el peor de los males posibles. Por ello, en *El libro de los muertos* se describía el paso a la otra vida, y se daban consejos al difunto de cómo superar el juicio de los muertos. Existen numerosos papiros relativos a este tema, donde se ilustra su desarrollo. Así, el dios Anubis (ayudante de Osiris), que era representado con cuerpo masculino y cabeza de chacal, conducía el alma del difunto ante Osiris (dios de los muertos), que suele aparecer con forma masculina, momificado, tocado con una corona y de color verde. Anubis se dirigía a una balanza, donde colocaba el corazón del difunto en un platillo y en el otro una pluma que simbolizaba a la diosa Maat (diosa de la justicia). Un tribunal compuesto por los dioses, le hacía preguntas sobre su conducta en vida. Si la balanza permanecía equilibrada, es que el difunto había sido piadoso y bueno, había sido sincero en las respuestas, superaba el juicio y accedía a la inmortalidad. Si por el contrario su comportamiento terrenal había sido impío y criminal, inmediatamente era devorado por Ammit, deidad monstruosa (mezcla de cocodrilo, hipopótamo y león) que aguardaba bajo la balanza; el difunto perdía la inmortalidad. Thot, dios de la sabiduría y patrón de los escribas, representado con cuerpo masculino y cabeza de ibis, tomaba nota del resultado del pesaje.



Las artes aplicadas es otro de los campos en el que los egipcios destacaron, tanto por la calidad de los materiales empleados como por las técnicas y diseños utilizados. Los objetos hallados en los ajueres

funerarios, que eran una parte integral de la vida cotidiana, nos proporcionan una visión de la vida y la estética egipcia.

Es importante destacar los muebles, las obras de orfebrería, las joyas y los utensilios que constituyen auténticos tesoros que acompañaban a los faraones en su vida de ultratumba. La joyería, en particular, es un elemento destacado, apreciada tanto por la belleza de sus diseños como por la variedad y riqueza de los materiales utilizados, que incluyen oro, lapislázuli, obsidiana, cornalina, perlas, calcedonias, turquesas y pastas vítreas. Además, las joyas tenían una función protectora de la persona, por cuyo motivo eran utilizadas tanto en la vida terrenal como en la vida eterna.

El conjunto extraído de la tumba de Tutankamón es la muestra más relevante de estas actividades egipcias. Este tesoro combina ebanistería, joyería y orfebrería en una colección de gran valor documental. Entre los objetos más destacados se encuentra el *Trono dorado de Tutankamón*, un ejemplo notable de la maestría de los egipcios en las artes aplicadas.

Además, un ejemplo emblemático de las máscaras funerarias que enriquece este tesoro es la *Máscara de Tutankamón*. Esta impresionante obra está decorada con exquisitos detalles de oro, piedras semipreciosas y vidrio, resaltando la habilidad y el refinamiento artístico de la antigua civilización egipcia. La *Máscara de Tutankamón* no solo sirve como un testimonio de la riqueza y la sofisticación de las prácticas funerarias, sino que también destaca la importancia de la orfebrería en la expresión artística de la época.

Además de la joyería, las máscaras funerarias y los objetos de alabastro, los vasos canopos desempeñaron un papel crucial en las artes decorativas y suntuarias de Egipto. Estos recipientes, generalmente elaborados en alabastro o piedra caliza, se utilizaban en el proceso de momificación para contener las vísceras del difunto. La historia de los vasos canopos se remonta a la dinastía IV, marcando un hito cuando las vísceras comenzaron a ser extraídas y colocadas en recipientes separados.



Vasos canopos. XIX Dinastía. Museo de Berlín. Alemania.

Durante el período que abarca desde la dinastía IV hasta la dinastía XIX, la práctica de utilizar vasos canopos para preservar órganos internos persistió sin interrupción. Sin embargo, lo que experimentó cambios significativos fue la forma y la estética de estos recipientes. En sus primeras manifestaciones, los vasos canopos se insertaban en un "cofre canopoe", y sus tapas eran predominantemente planas o ligeramente cónicas.

Fue durante el Primer Período Intermedio cuando se produjo una transformación en el diseño de los vasos canopos. En este período, las tapas lisas originales fueron reemplazadas por otras modeladas en forma de cabeza humana, representando al difunto. Este estilo ganó popularidad y perduró hasta la dinastía XIX, marcando una evolución estilística en la representación de los vasos canopos en la cultura egipcia. Estas cabezas esculpidas en las tapas se identificaban comúnmente con los cuatro hijos del dios Horus: Imsety, Hapy, Duamutef y Qebehsenuef, cada uno asociado a un órgano específico del difunto. Además, los vasos canopos presentaban en su exterior dibujos e inscripciones que hacían referencia al difunto y a sus creencias sobre la vida en el más allá.

Entre las piezas de orfebrería de la Baja Época, se ha conservado la *Tríada de Osorkon II*, que es un testimonio de la habilidad y la creatividad de los artesanos egipcios. Todos estos elementos juntos ilustran la riqueza y la diversidad de las artes aplicadas en el antiguo Egipto, reflejando una cultura profundamente arraigada en la belleza y la estética.

5. ICONOGRAFÍA

La abundancia de divinidades egipcias en las representaciones artísticas revela la importancia de la religión en la vida del Antiguo Egipto.

Nombre	Iconografía	Función
Amón	Cuerpo masculino tocado con corona y dos grandes plumas	Dios creador. Se asimila a Ra
Ra	Cuerpo masculino y cabeza de halcón con disco solar	Dios solar. Se asimila a Amón
Osiris	Cuerpo masculino momificado, con corona	Dios de los muertos
Anubis	Cuerpo masculino y cabeza de chacal	Dios de la momificación
Isis	Cuerpo femenino, coronada con un trono o disco solar	Diosa madre
Horus	Cuerpo masculino, cabeza de halcón	Dios del cielo
Hator	Cuerpo femenino, cabeza de mujer con orejas de vaca, cuernos y disco solar	Diosa del amor y fertilidad

Tabla 1. Divinidades egipcias

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO: Próximo Oriente

La **civilización mesopotámica**, considerada junto con la egipcia la más antigua de la era histórica, se desarrolló en la zona del "Creciente Fértil" en forma de medialuna (norte de Mesopotamia y Siria), en torno a unos 6000 años a.C., y de una forma más intensa a partir de finales del cuarto milenio. Desde los momentos históricos es fácil distinguir dos grupos étnicos y culturales diferenciados: al sur los sumerios y acadios, y al norte los asirios. Reyes y sacerdotes fueron los principales demandantes de obras de arte, e impusieron una auténtica dictadura del gusto estético. Los artistas que trabajaban en los talleres de palacios y templos eran generalmente artesanos o esclavos anónimos al servicio de sus amos.

1. ARQUITECTURA: CARACTERÍSTICAS GENERALES

La arquitectura mesopotámica fue grandiosa y monumental, símbolo del poder de los reyes y sacerdotes, así como de los dioses, que protegían a las clases dirigentes y justificaban su jerarquía económica, social, política y religiosa. Las **características** principales son:

- ✓ Empleo del adobe (barro mezclado con paja y secado al sol) y del ladrillo (barro cocido en horno) como materiales de construcción, debido a la carencia de piedra.
- ✓ Los constructores en Mesopotamia fueron los creadores de una arquitectura abovedada (de cubiertas curvas), utilizando primero falsas cúpulas y más tarde el arco de medio punto (semicircular) y la bóveda de cañón (resultante de prolongar el arco de medio punto en sentido longitudinal), que trasmite el peso a los muros (elementos sustentantes). Apenas construyeron cubiertas adinteladas como en Egipto, por falta de piedra y madera.
- ✓ Uso de muros muy gruesos como soportes, debido a la menor resistencia al peso del adobe y el ladrillo. La pobreza de estos materiales, frente a la piedra, explica que se recubriesen de cerámica vidriada (ladrillos barnizados con esmalte vítreo coloreado) o alabastro, para darles más resistencia y belleza. Los interiores de templos y palacios se decoraban con relieves y pintura mural.

La **tipología** de edificios es la siguiente:

- ✓ **El palacio.** Es el principal edificio, a diferencia de Egipto, símbolo del poder real. Aunque en Mesopotamia no se divinizaron a los reyes como en Egipto, estos gozaban de un poder totalitario, característico de las monarquías orientales. Suele incluir uno o varios templos y tienen grandes dimensiones, su construcción influirá en los palacios romanos, bizantinos e islámicos. En general todas las dependencias (templos, almacenes, salón del trono, habitaciones) se conciben en torno a un patio principal. Las paredes de las principales salas estaban decoradas con relieves y pinturas murales, que mostraban escenas propagandísticas de reyes y dioses.
- ✓ **El templo.** De planta rectangular y gran tamaño, suele ir dentro del palacio. Su parte más característica es el zigurat o torre escalonada de varios pisos, con muros en talud (inclinados hacia el interior) reforzados con estribos o contrafuertes (pilares adosados al muro) y rampas de acceso, que dominaban las ciudades con su altura -los primeros debieron construirse a nivel del suelo, pero con el tiempo fueron ganando en altura creando plataformas elevadas, lo que confería a la parte superior un carácter más sagrado-. En la cima había una estancia con la estatua del dios y allí se hacían ofrendas y sacrificios. Su simbolismo podría ser el de una montaña sagrada o lugar de encuentro con los dioses, aunque también se usaron de observatorio astronómico. Influyeron en los alminares de las mezquitas islámicas y en las torres de las iglesias cristianas.

- ✓ **Los sepulcros.** Las tumbas mesopotámicas se caracterizan por ser espacios excavados, compuestos por un corredor que conduce a la cámara funeraria. En esta cámara, se depositaba el ajuar del difunto y se encontraba la tumba en sí. A diferencia de las elaboradas tumbas egipcias, los sepulcros mesopotámicos experimentaron un desarrollo significativamente menor. Esta disparidad se atribuye, en parte, a las diferencias religiosas; las creencias mesopotámicas carecían de los conceptos nítidos asociados con el más allá y la inmortalidad del alma que se observaban en la religión egipcia. Este aspecto influyó en la simplicidad y enfoque más pragmático de los sepulcros mesopotámicos, marcando una distinción notable con las elaboradas prácticas funerarias de la vecina civilización egipcia.

2. ARTES PLÁSTICAS: CARACTERÍSTICAS GENERALES

Al igual que en Egipto, la escultura y pintura mesopotámicas estuvieron al servicio de las clases dirigentes, que las utilizaron como símbolo de poder. Tuvieron también un carácter oficialista y ceremonial, marcadamente propagandístico. Existieron similares **convencionalismos**, como la frontalidad (disposición de las figuras para ser vistas de frente), el hieratismo (rigidez y falta de movimiento), la perspectiva jerárquica, la falta de expresividad de los personajes, la geometrización y simplicidad de las anatomías y la falta de perspectiva y profundidad en los relieves y pinturas.

Como en Egipto, las **figuras** menos importantes y los animales tienen más espontaneidad y naturalismo. Los personajes protagonistas presentan un tamaño mayor que el resto y, en relieves y pinturas, las figuras se agolpan unas junto a otras para sugerir profundidad. Los animales -toros y leones fundamentalmente- además de su evidente función ornamental pudieron tener una funcionalidad religiosa, simbólica y apotropaica ya que este tipo de animales eran habituales en la ornamentación de puertas de palacios con un sentido protector. Algunos **rasgos distintivos** de las artes plásticas mesopotámicas son: un mayor naturalismo en los retratos y un menor monumentalismo que en Egipto (salvo en el arte asirio); la tendencia a encuadrar las escenas y subdividirlas en registros horizontales, tanto en relieves como en pinturas, dando un ritmo de progresión indefinido a las figuras en una u otra dirección. Esto último es un efecto de las improntas de los cilindros-sellos (marcas de propiedad) sobre la arcilla blanda, y trascendió principalmente a los frisos asirios y persas.

2.2. ESCULTURA

Los materiales habituales de la escultura mesopotámica fueron la piedra, la arcilla, la madera y el bronce; se conocía la técnica de la fundición a la cera perdida (se modela una figura en cera y se recubre con moldes de arcilla o yeso; en la parte superior se hace un orificio por donde se vierte el bronce fundido, que derrite la cera y ocupa su espacio; al romper los moldes se extrae la figura en bronce).

2.3. LA PINTURA

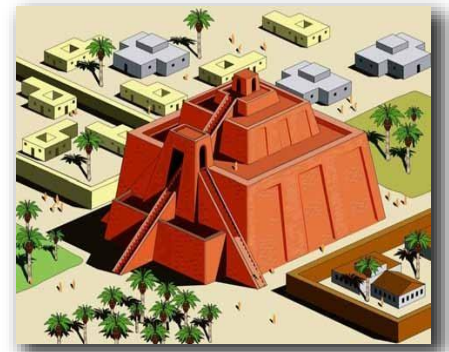
La pintura mural se realizaba con la técnica del fresco (ejecutada sobre una superficie preparada con una ligera capa de yeso y un revoque de cal húmedo, se aplican los colores desleídos en agua de cal antes de que seque) y los ejemplos más interesantes están en los palacios asirios ya citados. Repite los convencionalismos del relieve y es una pintura plana, carente de cualquier efecto de claroscuro o perspectiva.

3. ARTE SUMERIO Y ACADIO

La región de Caldea es la primera que accede a la cultura. Se trata de **pueblos** de vocación agrícola y ganadera, organizados en ciudades-estado como Ur y Babilonia, gobernadas por un rey que tiene también funciones sacerdotales.

3.1. ARQUITECTURA SUMERIA Y ACADIA

Tanto sumerios como acadios emprendieron obras arquitectónicas de carácter religioso, cuyo monumento más representativo es el **zigurat** consistente en una torre escalonada de planta cuadrada o rectangular y diversos pisos (normalmente tres, cuatro o siete) a los que se accede por una rampa o por medio de escalinatas. Esta torre está rematada por un templo con funciones religiosas y astronómicas. El núcleo estaba construido en adobes, sin embargo, el templo de la cima solía realizarse en ladrillos esmaltados. Uno de los ejemplos mejor conservados es el *zigurat de Ur*, del periodo neosumerio.



Debido a la carencia de grandes canteras y bosques, por una parte, y a la abundancia de barro y lodo procedente de las inundaciones periódicas de los ríos Tigris y Éufrates, por otra, se impone el uso del ladrillo y adobe como **material** exclusivo para sus construcciones, y por primera vez se utilizan el arco y la bóveda.

Otros edificios creados por los caldeos fueron los palacios, construidos sobre extensas plataformas en alto, formados por gran cantidad de habitaciones que se articulaban en torno a patios interiores. Entre estos hay que citar el *palacio de Marí* que tenía más de 260 habitaciones.

3.2. ESCULTURA SUMERIA Y ACADIA

En cuanto a la escultura, los pueblos caldeos, sumerios y acadios, tuvieron un sentido y una estética distintos. Las obras sumerias se identifican por sus tipos rechonchos de nariz aquilina y cabeza afeitada, en tanto que los acadios tienen un aspecto más esbelto.

Al **período sumerio** corresponden pequeñas estatuas, como el *Intendente Ebeih-el* de Marí (Museo del Louvre), de perfiles angulosos, con pasta vítrea en los ojos y desnudas de medio cuerpo hacia arriba, con las manos cruzadas sobre el pecho en actitud orante y vistiendo únicamente un gran faldón (llamado "kaunakes") de piel de oveja que cubre la figura hasta los pies. De este periodo son los relieves narrativos de las hazañas de los reyes, divididos en registros o bandas, como la *Estela de Ur-Nina*, donde el rey de Lagash aparece con su familia construyendo un templo arriba y celebrándolo abajo, la *Estela de los buitres* y la impresión del *Cilindro-sello de Khashkhamer*, patesi de Ishkun-Sin y vasallo de Ur-Engur, rey de Ur.

Una obra excepcional de taracea (incrustación de diversos materiales sobre madera) es el *Estandarte de Ur*, en el que se representan escenas de guerra y de ofrendas al rey victorioso, con trozos de lapislázuli, piedra caliza y concha. Es un ejemplo característico del empleo del ritmo de progresión.

Del **período acadio** se han conservado las esculturas que tienen una mayor humanización y majestuosidad. De esta etapa es la *Estela de Naram-Sin* (Museo del Louvre), obra maestra del arte acadio que rompe el modelo sumerio de bajorrelieves en bandas para ofrecer una escena de carácter religioso que se desarrolla sobre un paisaje, con una composición en diagonal y gran movimiento con sentido pictórico. Otro gran ejemplar es la *Máscara de Sargón*.

Al período **neosumerio** corresponden las extraordinarias representaciones del rey *Gudea de Lagash* esculpidas sobre piedras duras y negras (esteatita, diorita), destacando la existente en el Museo del Louvre, sedente con el manto sumerio que deja al descubierto su hombro derecho, las manos entrelazadas sobre el pecho, turbante cubriendo la cabeza y manto sobre las piernas con grabados de

planos urbanos. A este periodo también pertenece la *Estela de Ur-Nammu*, que representa a este general sumerio en una escena del culto lunar a la diosa Nannar.

Durante el **primer imperio babilónico**, en la III dinastía de Ur, destaca la figura del rey legislador Hammurabi. A este período corresponde la *Estela de Hammurabi* (Museo del Louvre), que contiene el famoso código grabado en una grandiosa estela de basalto de más de dos metros de altura; en la parte superior aparece un relieve con la figura de este rey legislador recibiendo las leyes del dios Shamash. Hammurabi viste bonete y manto sumerio, adoptando una actitud orante ante la divinidad, a la vez que luce largas y rizadas barbas semitas.

4. ARTE ASIRIO

Los **asirios**, pueblo especializado en la guerra, tuvieron diferentes momentos de esplendor artístico, destacando los correspondientes a los reinados de Asurnasirpal II (884-859 a.C.), Sargón II (722-705 a.C.) y Asurbanipal III (669-631 a.C.), cuando se levantaron los principales palacios en Assur, Nimrud y Nínive, capitales del Imperio asirio.

4.1. ARQUITECTURA ASIRIA

Al igual que sus antecesores babilónicos, los asirios construyeron sus gigantescos palacios sobre extensas terrazas, utilizando materiales de ladrillo y adobe revestidos de piedra. Destaca el *palacio de Jorsabad* levantado por el rey Sargón II. El acceso al recinto del palacio se hacía a través de solemnes puertas defendidas por parejas de gigantescos toros alados antropocéfalos. Además, contenía numerosas dependencias decoradas con relieves, azulejos y pintura al fresco. Entre las dependencias del complejo palaciego de Jorsabad había varios templos entre los que sobresalía el gran zigurat, formado por siete niveles a los que se ascendía por una rampa helicoidal.

4.2. ESCULTURA ASIRIA

Los temas de la escultura asiria reflejan perfectamente el espíritu belicoso de este pueblo. Escenas de batallas, cacerías, o esculturas solemnes de sus poderosos reyes, son los temas más frecuentes. El minucioso detalle naturalista en la descripción de la anatomía humana y de los animales, es la técnica para resaltar la sensación de fuerza física y exaltar la figura del soberano. Estas obras decoran los muros de los palacios, distribuidos en franjas horizontales con un claro sentido narrativo. Los mejores ejemplos los encontramos en las escenas de caza del *palacio de Nínive* en el que el rey Asurbanipal, montado sobre un carro, dispara sus dardos a leones que le atacan. De este conjunto es el famoso bajorrelieve de la *Leona herida*, de sorprendente realismo al describir los efectos paralizantes de un dardo clavado sobre la columna vertebral del animal que le inmoviliza los cuartos traseros, mientras que los delanteros muestran el poder de sus garras. Además de estos, hay otros relieves destacables que incluyen varias *escenas de cacería y ceremoniales religiosos*, así como detalles de la cacería y una *escena de Asurnasirpal II cazando*. Cada uno de estos relieves ofrece una visión única de la cultura y las prácticas asirias.

Como el resto de las culturas existentes en el Próximo Oriente, la cultura de los asirios realizó estelas como el *Obelisco negro de Salmanasar III* y la *Estela de Adad-nirari III*. Y al igual que la cultura de los acadios, simbólicamente defendieron sus palacios por medio de toros alados antropocéfalos, llamados *lamasus*. Estas quimeras animalistas están formadas por un cuerpo de toro, alas de águila y melena de león, una cabeza humana coronada por una especie de mitra y largas barbas rizadas, fundamentalmente se esculpían en altorrelieve. También en altorrelieve es muy notable la figura del héroe de la mitología mesopotámica (Gilgamesh o Enkidu), venciendo a un león procedente del palacio de Sargón II en Khorsabad.

En escultura exenta destacan las representaciones de bulto redondo de *Asurnasirpal*, de una gran rigidez y detallismo anatómico.

5. ARTE NEOBABILÓNICO

El Imperio neobabilónico alcanzó su máximo esplendor con Nabucodonosor (605-562 a.C.) hasta que en el año 539 a.C. el rey persa Ciro tomó la ciudad de Babilonia. Sus obras arquitectónicas no hacen más que continuar la tradición mesopotámica. Babilonia fue una ciudad amurallada con escasas puertas de acceso, entre las que destaca la *puerta de Ishtar*, flanqueada por torres cuadradas construidas a base de ladrillos decorados con cerámica vidriada, que forman animales quiméricos simbólicamente defensivos de la entrada. Hoy está reconstruida en el Museo de Berlín donde podemos apreciar la majestuosidad de sus rotundos volúmenes y su riqueza cromática. En el recinto de la ciudad debió de existir también un santuario al dios Marduk, cuya esbelta torre o zigurat alcanzaba casi los 90 metros, es considerada como la bíblica Torre de Babel, "casa del cielo y de la tierra".

6. ARTE PERSA

El arte persa se refiere al conjunto de manifestaciones artísticas desarrolladas durante el Imperio persa. Genéricamente pueden distinguirse en él dos grandes etapas: la de dominación meda (650-560 a.C.), de escasas manifestaciones artísticas, y la aqueménida, desde el año 560 a.C., con los reinados de Ciro II, Cambises, Darío I y Jerjes, hasta el año 330 a.C. con Darío III. Posteriormente, ya en la era cristiana y después de la helenización de Persia, el mundo iraní alcanzó otra era esplendorosa, de gran influencia para el arte romano, bizantino y árabe, con los sasánidas (226-640 d.C.).

6.1. ARQUITECTURA PERSA

Los persas han dejado exclusivamente palacios y tumbas. No era un pueblo que celebrase ritos litúrgicos en templos sino al aire libre. Los palacios persas, del que son modelos los de *Pasargada*, construido por Ciro, y el de *Persépolis*, levantado por Darío y Jerjes, están edificados en terrazas sobre basamentos de piedra y escaleras que conducen a la gran entrada. Sus materiales son el ladrillo y la piedra, fundiendo formas egipcias y mesopotámicas sobre todo en la composición de las puertas adinteladas que están rematadas, como los pilonos egipcios, con una gola. Entre las dependencias de estos palacios hay que destacar los grandes salones de recepciones llamadas *apadanas* cuya cubierta debió de descansar sobre elevadas columnas con un capitel formado por una doble fila de volutas que sostienen dos medios cuerpos de toros arrodillados sobre los que descansaba el entablamento.



Columna persa

En relación con las tumbas podemos encontrar dos modelos fundamentales: la *tumba de Ciro*, en las ruinas de Pasargada, constituida por un edículo de piedra con cubierta a dos aguas, relacionada con el arte funerario del Asia Menor, y la *tumba de Darío I*, en las ruinas de Persépolis, en el conjunto de Naqsh-e Rostam. Se trata de una serie de tumbas reales de la dinastía aqueménida excavadas en la roca que presentan una monumental fachada como los hipogeos egipcios. En su entrada cruciforme se aprecian bajorrelieves ornamentales y una serie de inscripciones en el caso de la tumba de Darío que habrían permitido identificar a su destinatario. Junto a Darío I estarían sepultados Jerjes I, Artajerjes I y Darío II, si bien la ausencia de inscripciones no permite afirmarlo con total seguridad.

6.2. ESCULTURA PERSA

En la escultura persa son manifiestas las influencias asirias, no en la temática guerrera de aquellos, sino en su técnica detallista y rítmica, con un gusto muy cercano al mundo clásico. Destacan el *Friso de los arqueros* de los accesos al palacio de Persépolis y los desfiles de personajes que ofrecen al rey sus presentes, cuyos temas se repiten incansablemente. Estos relieves se ejecutaron unas veces en piedra decorando los basamentos del palacio, y otras veces, las más, con ladrillos esmaltados con vivos colores, como es el caso del más famoso *Friso de los Inmortales* del palacio de Susa.

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO: Iberia

Uno de los aspectos más sorprendentes de la **cultura íbera** fue el de sus manifestaciones artísticas, que destacan sobre las de otros pueblos peninsulares y se aproximan a las que produjeron griegos o etruscos. Este florecimiento artístico encuentra sus raíces en la interacción entre los fenicios y las poblaciones locales en la península ibérica desde el primer milenio a.C.

Desde la llegada de los fenicios y el establecimiento de sus colonias a partir del siglo VIII a.C., empezaron a llegar al sur de la península piezas que incorporan iconografía a sus diseños. Así, las figuras de la diosa fenicia Astarté, las divinidades masculinas en actitud guerrera, los recipientes de bronce adornados con leones, grifos o esfinges, y los objetos de marfil con los mismos motivos se hicieron frecuentes. Un ejemplo destacado de esta influencia fenicia es la *Dama de Galera*, una figurilla fenicia del siglo VII a.C., encontrada en un yacimiento ibérico. Esta figura, hecha en alabastro, probablemente representa a la diosa Astarté, sus características iconográficas remiten a un estilo artístico de origen fenicio con elementos sirios. Aunque fue encontrada en un yacimiento ibérico, su presencia en la península ibérica es un testimonio de la influencia cultural fenicia.

Muy pronto estas mismas piezas se fabricarían en los talleres del mediodía peninsular, caracterizando las producciones tartésicas. Se incorporó así a las organizaciones indígenas todo un universo mítico y de expresión de posición social que fue adoptado e incluso producido localmente, lo que revela una rápida asimilación.

Sobre esta base surgió el **arte íbero**, una de cuyas primeras manifestaciones es la **tumba** en forma de *torre de Pozo Moro* (Albacete). Esta sepultura se levantó como referente en el paisaje de una gran llanura, y generó alrededor una necrópolis que alcanza fechas avanzadas. Para su construcción fueron necesarios maestros canteros, un arquitecto o constructor, que realizara el diseño y controlara la obra, y un escultor. Los sillares, hechos de arenisca propia de la zona, se adaptaron unos a otros y en las zonas más débiles se sujetaron entre sí mediante grapas de plomo. Los leones que flanquean sus esquinas forman parte del monumento; sobresale sólo su parte delantera, mientras que el resto está tallado en relieve sobre un sillar. Frisos de temas fantásticos se sitúan en el alzado de la torre, entre los que cabe destacar un tema sexual, otro relativo a un banquete infernal en el que un personaje monstruoso de doble cabeza tiene un cuenco en cuyo interior hay un cuerpo humano, y otros en los que siguen representándose acciones situadas en un universo mítico. El estilo, tanto de los leones como de los relieves, responde claramente a modelos orientales. Los artistas recurrieron a modelos similares a los que estaban en uso tiempo atrás en Anatolia o Siria. El hallazgo de Albacete, sin embargo, se fecha a fines del siglo VI a.C., y en el ajuar de la tumba se encuentran materiales de procedencia griega. Es un buen ejemplo de la multiplicidad de influencias que siempre parece presentar el arte íbero, y que en realidad no es sino uno de los rasgos característicos de su personalidad propia.

El mejor ejemplo de construcción funeraria turriforme es el de *Pozo Moro* (Albacete), pero fueron más abundantes los **monumentos funerarios de pilar-estela**, de los cuales hubo varios modelos, que poseían las siguientes partes comunes: un pódium escalonado; un pilar de distinta anchura y altura que podía estar decorado con relieves (estela) o ser liso; un capitel o estructura que remataba el pilar con decoración vegetal o figurativa; y una estatua animal (toro o león) o de ser mitológico (esfinge, bicha) como remate. El pilar sería un lugar de visitas periódicas que irían acompañadas de ritos u ofrendas para recordar la memoria del personaje al que allí se rinde homenaje. Gran parte de la escultura íbera conservada procede de estos pilares-estela, uno de los más representativos es el hallado en Jumilla (Murcia), en la necrópolis de Coímbra del Barranco Ancho.

La **escultura en piedra** fue una expresión artística que nunca dejó de practicarse en el mundo ibérico, con una incidencia especial en toda la zona al sur de la provincia de Valencia, incluyendo el cuadrante sureste peninsular y Andalucía oriental. Son pocas las piezas recuperadas en excavaciones controladas, lo que dificulta el establecimiento de su cronología. Sin embargo, podemos asegurar que, excepto en el caso de *Pozo Moro*, alguna pieza de *Porcuna* ligada a una colonia púnica -como es el caso del *guerrero* hallado en el yacimiento de Cerrillo Blanco-, la mayor parte de las obras tienen una cierta inspiración griega.

Ésta es más clara en el caso de las **esfinges**, especialmente en las procedentes de *Agost* (Alicante), que repiten los modelos griegos arcaicos en los que el felino con cabeza femenina y alas de pájaro se sienta sobre una columna mirando al espectador. El mismo tema, pero readaptado en el mundo ibérico para formar parte de la parte superior de monumentos funerarios pilar-estela, como se observa en el caso de la *Esfinge de Haches*, en Bogarra (Albacete). Las esfinges eran consideradas como un animal protector de las tumbas, pero su papel principal era el de transporte del alma de los difuntos al más allá.

Los **leones** fueron, como en el resto del Mediterráneo, otros de los animales adecuados para ser representados en este contexto sepulcral. Como máximos exponentes de la fuerza, eran entonces emblema y signo del poder real. Sólo los más poderosos se asimilan a su figura, que además es también indicativa del valor del personaje enterrado. Los felinos ibéricos tienen unos rasgos muy característicos; predominan los cuerpos finos de garras delgadas, y melenas poco voluminosas o incluso simplemente incisas sobre el cuello. La falta de modelos reales tiene sin duda algo que ver en esta simplificación de las formas, ya que en la península no existía este tipo de animales. Nos sirven como ejemplos:

La *Leona de Baena* (siglo V a.C. Córdoba), representa a una leona tumbada en actitud amenazante. Su boca entreabierta ofrece una dentadura con piezas rectangulares y anchas. Ojos de forma ovalada y orejas con forma lanceolada y echadas hacia detrás. El animal está sentado sobre las cuatro patas. Se conservan íntegras las dos traseras y, en las delanteras, falta la parte de las garras. Toda la pieza apoya sobre un pedestal. Está tallada únicamente por su cara frontal ya que la posterior se adosaría a uno de los lados del monumento funerario que protegía.

La *Leona de Bujalance* (siglo V a.C., Córdoba), se trata de una escultura exenta de bulto redondo, está en pie mirando al frente y le faltan parte de sus cuatro extremidades, de las que solo conserva la parte superior de las mismas. Lo que más llama la atención es el tratamiento que ha recibido la cabeza con forma cúbica, el hocico se resuelve mediante forma triangular flanqueando la boca entre una serie de incisiones paralelas dispuestas horizontalmente. La boca está entreabierta apreciándose los dientes enfrentados y cerrados, a pesar de ello, sobresale la lengua que cae sobre la mandíbula inferior. Los ojos son almendrados de gran tamaño presentan marcados los párpados y carecen de iris. Las orejas están replegadas hacia la sien. La melena del león ha sido dibujada mediante finas líneas incisas simétricos, compuesta por gruesos mechones enroscados unos con otros, intentando simular algo de volumen. El resto del cuerpo está perfectamente pulido, señalar que la parte posterior de la pieza está en un mal estado de conservación debido a fragmentaciones del material. Por ello en esta parte trasera solo se aprecia parte de la cola que se esconde entre las nalgas para apoyarse sobre el lomo.

El *León de Nueva Carteya* (siglo IV a. C, Córdoba) es representado tumbado con la parte anterior resaltada en proporciones y decoración, la boca abierta y dotada de grandes colmillos entre los que asoma la lengua, en una actitud abiertamente amenazante. Tiene además unas características orejas con forma de corazón triangulares pegadas a la cabeza; la escultura es de un realismo que resalta el poder del animal, cabe destacar al abdomen, las garras, el lagrimal y la melena, delineada en trazos paralelos muy minuciosos más propios de un grabador en marfil o de un orfebre que de un escultor.

El *León de Coy* o *Bicha de Coy* (siglo IV a.C., Murcia) aparece sentado con la cabeza al frente y las patas delanteras extendidas hacia delante. La parte inferior se encuentra muy deteriorada. Pero en la parte superior, concretamente en la cabeza, se puede apreciar la boca abierta y dentro de esta una hilera de dientes tallados. La zona del hocico se encuentra marcada con incisiones en forma de líneas, así como la melena del león. También se aprecian dos incisiones redondeadas a la altura de los ojos. El cuerpo del león presenta grandes incisiones que marcan las costillas y la caja torácica. Esto da voluminosidad a la escultura. Se cree que la estatua formaría parte de un monumento funerario del tipo pilar estela, formado por un capitel con pequeñas volutas y una escultura que remataría el monumento.

Como las esfinges o los grifos, de los que se hablará más tarde, los leones forman en realidad parte de un mundo irreal en el que es más importante el significado que la forma, y donde, al no tener patrones vivos de los que copiar, se deja libertad a los artistas para recrear el modelo una y otra vez.

Este gusto por la esquematización se contagió incluso en ocasiones a otros animales de gran importancia en el contexto íbero, como son los toros, el pequeño *Toro de Porcuna* ilustra este caso. Los **novillos-toro** de Porcuna (Jaén), que quizás forman parte de una escena de sacrificio, son piezas casi de tamaño natural, que debían de sujetarse con columnas centrales a su plinto, ya que están representados de pie. En Grecia el toro podía guardar relación con personaje femeninos, pero en la península parece vincularse a la divinidad masculina, de quien en ocasiones podría ser la imagen alusiva. Este carácter masculino es evidente en la conocida *Bicha de Balazote* (Albacete), que añade al cuerpo de toro una cabeza barbada. Otros animales, como ciervos o carneros, estuvieron también presentes en la iconografía en piedra, pero siempre en un porcentaje muy inferior. Muy interesante es también el conocido *Oso de Porcuna* más reciente, del siglo I a.C. como una de las últimas manifestaciones de arte íbero.

Distinto carácter presenta los **grifos** o los **lobos**, animales peligrosos y amenazadores para el hombre y sus posesiones. Los primeros son, como las esfinges, seres mixtos, con cuerpo de león, orejas equinas y pico de rapaz. Como es lógico, forman parte del más allá, y suponen un riesgo para el tránsito adecuado por el mundo de los muertos. El sorprendente *combate entre un varón y un grifo representado en Porcuna* traslada a la iconografía a gran escala un tema mediterráneo que hasta entonces no había sobrepasado el nivel de las pinturas cerámicas o los grabados en los recipientes metálicos o en los objetos de marfil. El modelo está tipificado: el hombre, que aquí va curiosamente desarmado, sujeta al grifo por la boca y por una oreja, mientras que la fiera le clava una de sus garras en pleno muslo. La postura repite exactamente la fórmula empleada desde el segundo milenio en el Mediterráneo oriental para expresar el combate entre el héroe y el monstruo, remitido a un ambiente fantástico. La figura es del siglo V a.C., y como todo el conjunto restante fue cuidadosamente enterrado poco después de haber sido tallado, debido seguramente a unas circunstancias desfavorables.

Este personaje nos lleva a hablar de las **representaciones humanas** en la escultura monumental de piedra, que también fueron frecuentes en el arte íbero. Es inigualable el conjunto de Porcuna (Jaén), que presenta decenas de personajes en las más diversas actitudes. Como se señaló anteriormente, su cronología debe situarse en el siglo V a.C., y supone la existencia de un gran monumento en el que las figuras son casi todas exentas, aunque existieron también los relieves. Las representaciones son muy variadas: desde personajes oferentes a escenas de lucha y caza. Es conocido el *conjunto de guerreros en combate*, uno de cuyos bandos ha cogido por sorpresa a otro, que es abatido sin contemplaciones. Otro conjunto tiene un carácter más marcadamente religioso: individuos masculinos y femeninos acompañados de niños parecen disponerse en un desfile procesional, mientras que otro sujeta dos carneros que se levantan a sus lados. El escultor o escultores trabajaron siguiendo un esquema prefijado, narrando hechos y leyendas, y representando acciones propias de las clases aristocráticas ibéricas. En bronce es muy notorio el conocido *Guerrero de Mogente*, figura de reducidas dimensiones perteneciente

al siglo V-IV a.C. en la región de la Contestania, se trata de un guerrero montado a caballo, con *falcata* (espada), *caetra* (escudo redondo y pequeño) y un casco caracterizado por un gran adorno tal vez significativo de su estatus.

Estas magníficas escuelas y talleres no fueron fruto de un solo momento a lo largo del periodo íbero, sino que se mantuvieron, con distintas tendencias y calidades, hasta su asimilación por la plástica romana. De una etapa final íbera procede la multitud de restos arqueológicos del término municipal de Osuna (Sevilla). Entre esos restos destaca un altorrelieve dividido en dos sillares. En él podemos contemplar a un *guerrero turdetano tocando una especie de trompeta* o cuerno, la vestimenta que lleva nos recuerda de manera especial al mundo romano. La pieza está fechada en los primeros años del siglo I a. C., pudo formar parte de un monumento funerario de la necrópolis ibérica de Urso, más tarde sería aprovechado, junto numerosos restos turdetanos, para levantar una muralla en tiempos de la guerra civil entre Pompeyo Magno y Julio César.

En el pequeño promontorio conocido como "Cerro de los Santos" (Montealegre del Castillo, Albacete) existió un santuario que fue centro de concentración de numerosos **devotos**, muchos de los cuales dedicaron a la divinidad una escultura en piedra que les representase. El tamaño y la calidad de esta estaría probablemente en función de la capacidad adquisitiva de cada uno, por lo que existen piezas de excelente manufactura, como la conocida *Dama oferente* del Museo Arqueológico Nacional, junto a otras mucho más pequeñas y esquemáticas. El lugar estuvo en activo durante las primeras fases de la dominación romana, y así vemos representados personajes vestidos a la manera romana, e incluso inscripciones latinas asociadas a estas esculturas. Los restos más antiguos del lugar se remontan al siglo IV a.C., pero su máximo desarrollo se produce a partir del siglo III, hasta la introducción del culto imperial en la península.

No se puede hablar de la escultura ibérica en piedra sin hacer alusión a su pieza más emblemática: la *Dama de Elche*. Encontrada fuera de su contexto primitivo en el importante yacimiento de La Alcudia, sufrió numerosos avatares hasta llegar a su exposición en Madrid. Es sin duda una obra destacada, realizada en piedra caliza, nos presenta a un personaje femenino ataviado con ricas vestimentas y adornos. Pese a que se ha propuesto que fuera una escultura completa fracturada en un segundo momento para constituir un busto, los hallazgos realizados en Baza de otra escultura, esta vez de varón, confirman que los bustos existieron como tales en la iconografía ibérica. Ambas piezas presentan un orificio en su espalda que pudo servir para introducir cenizas u ofrendas. La cronología es difícil de establecer, pero no debe alejarse de los siglos V al IV a.C. Como vemos, este tipo de piezas son conocidas en el ambiente íbero, pero lo más llamativo es que todos y cada uno de los rasgos de la *Dama de Elche* se han visto confirmados con hallazgos que son posteriores a ella, y que por lo tanto ratifican su antigua cronología.

Por último, la **cerámica** es un testimonio destacado de la iconografía ibérica, reflejando una técnica que se extendió hacia el sur, el centro y el este de la península ibérica y que mantuvo su personalidad hasta la dominación romana. Los dibujos, estilizados y con motivos geométricos, adornan las vasijas, aunque también se pueden encontrar decoraciones figurativas con motivos florales y figuras humanas.

A partir del siglo III a.C., las cerámicas, ya perfeccionadas desde el punto de vista técnico, comenzaron a incorporar representaciones figuradas. A pesar de su escasez, estas representaciones ofrecen una ilustración destacada de las costumbres y formas de vida de los pueblos íberos. Los artistas organizaban las figuras en escenas, separadas por motivos vegetales o geométricos, destacando un sentido simbólico sobre lo narrativo o historicista. Estas escenas buscaban transmitir creencias e ideales,

principalmente a través de la guerra, considerada una de las actividades más nobles y prestigiosas en la sociedad íbera.

Las figuras generalmente aparecen silueteadas, con visiones frontales del cuerpo y laterales de los rostros. El detalle en las vestimentas, adornos y elementos accesorios prima sobre cualquier interés volumétrico y formal, complementando el deseo de ofrecer a las escenas una sensación de movimiento y un discurso narrativo. La caza y doma de animales salvajes, los acuerdos y pactos, y las celebraciones y rituales religiosos o funerarios, en los que suelen aparecer animales míticos, son también recurrentes en el repertorio iconográfico ibérico. Un ejemplo destacado de la cerámica ibérica es el *Vaso cazorro de Empúries* (Girona), decorado con una escena de caza en la que unos jóvenes corren tras unos ciervos en un probable ritual de iniciación.

Los *kalathoi*, grandes recipientes utilizados como contenedores de líquidos o comida entre los íberos, son otro ejemplo notable. Su forma cilíndrica y profunda con un borde pronunciado les ha valido el apodo de "vasos de sombrero de copa".

Kalathos de Cabezo de la Guardia en Alcorisa [Cerámica]. Teruel

Posiblemente utilizado en rituales donde se consumía una bebida especial como hidromiel, representa un claro ejemplo de la iconografía ibérica y de la complejidad simbólica de las representaciones pintadas. Su único friso, dividido en metopas por aves o motivos vegetales, define tres escenas: la primera con dos conjuntos de personajes afrontados, en actitud de saludo, con una de las manos de tamaño intencionadamente exagerado, y una vasija o un árbol entre ellos. Parece corresponder a un saludo ritual, posiblemente sellando un acuerdo o pacto agrícola. La segunda escena muestra a un hombre labrando la tierra con un arado de timón, tirado por una yunta de bueyes; un ave sobrevuela y en la parte inferior aparece una rapaz nocturna, posiblemente una lechuza. En la última escena, dos jinetes con lanza se enfrentan a sendos jabalíes; detrás, un grupo de carnívoros, posiblemente lobos, en cuyas figuras se resalta la fiera representando las fauces abiertas y las garras afiladas. Debajo de una columna con aves, hay un pez de gran tamaño. La interpretación de las representaciones en la cerámica ibérica ha generado diversas perspectivas, todas ellas reconociendo el carácter simbólico de las escenas. Algunos sugieren que podrían representar un pacto agrícola, simbolizado por el intercambio de vasijas con referencias a su contenido, estableciendo así los límites de uso de los campos, la caza y los ríos. Otra interpretación considera que la obra alude a los dominios fundamentales de la naturaleza, destacando la agricultura como la fuerza dominante, la caza como explotación de recursos y referencias a los dominios acuáticos y celestiales. Además, algunos expertos sugieren que la representación podría ser una manifestación del dios civilizador Georgos, mientras que otros la ven como una referencia a un antepasado mítico, el fundador de la ciudad y el fertilizador de los campos. Por último, algunos interpretan la obra simplemente como un elemento narrativo que refleja las formas de vida comunes en el entorno rural íbero. En resumen, la temática del kalathos de Alcorisa nos sitúa en la representación de un mito o un conjunto de escenas con un fuerte carácter simbólico. Estas escenas cobrarían especial importancia como símbolo cuando estos tipos de vaso eran utilizados en rituales específicos, como banquetes o actos religiosos, ensalzando su sentido dentro de un esquema más amplio de prácticas rituales.



La temática de los *kalathoi* era importante para la expresión de las ideas de la religión íbera, usadas como un fuerte vínculo con su tradición y su pasado. Estas ideas actuaban como una forma de expresar su propia identidad, una acción muy importante en un momento en que la influencia de la romanización avanzaba imparable, absorbiendo la cultura íbera y transformándola hacia una nueva identidad: la romana.

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO: Grecia

1. REFERENTES HISTÓRICOS Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

La civilización griega se desarrolló en un impreciso espacio geográfico que ocupó, además de Grecia, la totalidad del territorio de la península balcánica, las islas del mar Jónico y del Egeo, así como la totalidad de las tierras habitadas por los griegos allende los mares. Su historia arranca en torno al siglo VIII a. C., con la **época arcaica**, que se caracteriza por el auge de las colonizaciones griegas en el Mediterráneo con fines comerciales. Desde el punto de vista artístico, fue el momento en el que los artistas lucharon por el dominio de la técnica, todavía incipiente, y la creación de la forma artística. La **época clásica** se inauguró con las guerras médicas (499-448 a. C.) contra los persas, de las cuales Atenas salió fortalecida políticamente. El imperialismo ateniense condujo a las guerras del Peloponeso y a una crisis que facilitaron la política agresiva de **Alejandro Magno** (356-323 a. C.), quien unificó Grecia y extendió, con sus conquistas, la cultura helénica hasta el Indo. Desde la perspectiva artística, la época clásica supuso un momento de esplendor durante el cual se alcanzaron elevadas cotas de equilibrio y perfección, convirtiéndose en modelo ideal a imitar y referente de la tradición artística posterior. La crisis del siglo IV inauguró la ruptura de la forma equilibrada y perfecta del clasicismo. A la muerte de Alejandro en Babilonia, en el año 323 a. C., su Imperio se dividió en los reinos helenísticos. Estos heredaron el bagaje cultural griego que, mezclado con la tradición oriental, dio lugar a la rica cultura helenística. Los territorios sobre los que se asentaban pasaron, posteriormente, a formar parte de Roma. La **época helenística** fue una fase de ruptura total con el lenguaje clásico.

2. PRECEDENTES DEL ARTE GRIEGO

El arte prehelénico hace referencia a una serie de manifestaciones artísticas producidas por las culturas de las islas Cícladas en el Egeo, el mundo minoico y el micénico. La **civilización cicládica** (III milenio a.C.) dejó tras de sí cientos de **estatuillas** de mármol de rasgos esquemáticos, la mayoría figuras femeninas relacionadas con el culto a la fertilidad.

De estas esculturas destaca el grupo atribuido al maestro Goulandris, nombre con el que los especialistas se refieren a un conjunto de figurillas similares, en parte procedentes de la isla de Siros y conservadas en la colección del Museo de Arte Cicládico (Grecia), fundado por los coleccionistas Nicholas y Dolly Goulandris. Este grupo de figurillas conocidas como de brazos cruzados o de la serie realista, presentan un marcado geometrismo, con anchos hombros y estrechas caderas. Tan solo se marcan los senos y el triángulo púbico. Se han interpretado estos ídolos como diosas de la fertilidad, como amuletos acompañantes de los difuntos o protectoras de los muertos.

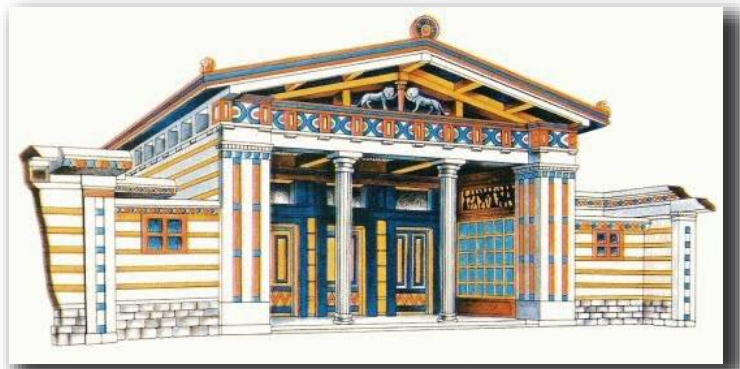
La **cultura minoica** tuvo lugar en la isla de Creta desde el tercer milenio a.C. hasta finales del segundo; coincide con la construcción de los primeros *palacios en Cnossos, Malia y Festos*, que testimonian un nuevo modelo arquitectónico de gran influencia en el arte griego. Estos palacios presentan una serie de caracteres comunes, como son su trazado laberíntico en torno a un gran patio central, cubiertas adinteladas o el uso de un tipo de columna de fuste liso invertido rematado por un capitel, precedente del orden dórico.

El *palacio de Cnossos* es, de todos, el más importante y mejor conservado. Se ha podido datar su construcción en torno al 2000 a.C., fue reconstruido tras un terremoto hacia el 1700 a.C. y en torno al 1400 a.C. fue abandonado. A pesar de ello, dorios y romanos reutilizaron sus estancias en los siglos posteriores.

La cultura minoica se caracteriza también por la existencia de formas urbanas, el desarrollo de la escritura y la decoración de cerámicas y pinturas al fresco de gran calidad.

Ejemplos de pinturas son el llamado *Fresco de los delfines* -con motivos acuáticos por decorar la sala del baño-, los *Frescos del corredor de las procesiones*, el *Fresco de la danzarina*, y el *Fresco del salto del toro* los tres procedentes del palacio de Cnosos. En escultura, sobresalen las pequeñas estatuas de sacerdotisas o diosas-madre realizadas en piedra, cerámica o marfil, ataviadas con una tiara o corona troncocónica -de origen oriental- o tocado, corpiño ajustado que deja los senos al descubierto y larga falda acampanada con volantes; portan serpientes en las manos. Desde el punto de vista formal muestran características similares al arte egipcio y mesopotámico (frontalidad, hieratismo, inexpresividad, formas geométricas, etc.). Suelen estar policromadas y su significado y función se vincula a la práctica de ritos relacionados con la fertilidad. Un magnífico ejemplo lo constituye la famosa *Diosa de las serpientes*. No muy lejos de Esparta se encontró un ajuar funerario compuesto por un conjunto de recipientes de oro repujado de temática y estilo minoico que datan aproximadamente del 1500 a.C., son los conocidos *Vasos de Vafio*.

En el continente, la cultura heládica evolucionó hacia la **Grecia micénica** en el II milenio a.C. con un arte de marcado carácter militar. Sus principales aportaciones arquitectónicas fueron el uso de grandes sillares de piedra sin tallar colocados en seco (técnica ciclópea), la presencia de grandes accesos monumentales, entradas conformadas a partir de falsos arcos (*puerta de los Leones*), y la tipología palaciega del *megarón*, de estructura rectangular precedida por un pórtico -que constituye el precedente del templo griego-. Otro elemento significativo son las tumbas *tholos* de los príncipes micénicos, que constituyen el origen de los santuarios circulares griegos. Estas tumbas están cubiertas por una cúpula falsa creada por aproximación de hileras de piedra (técnica ciclópea), como la *tumba de Atreo*, también llamado *tesoro de Atreo* o *tumba real de Agamenón*, con pasillo de entrada y un *tholo* o cámara circular cubierta con falsa cúpula.



Reconstrucción de un megarón micénico.

De época micénica es el *palacio de Néstor*, en Pilos, compuesto por un palacio principal, las habitaciones de los sirvientes y los talleres.

En las artes plásticas, Micenas destaca por la producción de cerámicas decoradas y por su orfebrería; son especialmente conocidos los ajuares funerarios de los que el *Tesoro de Atreo*, descubierto por Schliemann, constituye un magnífico ejemplo. A este conjunto pertenece la *Máscara de Agamenón*, repujada en oro y con detalles anatómicos que buscan idealizar el rostro del difunto. Este tipo de enterramientos se solían realizar en un tipo de tumba monumental muy característica, con corredor y cámara de planta circular cubierta con falsa cúpula.

El final de la Edad del Bronce coincide con la destrucción de los palacios micénicos y el comienzo de la Edad del Hierro en el Egeo; es la denominada "**época oscura**", que hace referencia a un periodo de la historia de Grecia que abarcaría, aproximadamente, desde la invasión de los pueblos del mar, en torno al siglo XII-XI a. C., hasta el siglo IX-VIII a. C. Recibe este nombre debido a la casi ausencia de fuentes, por lo que la cerámica se ha convertido en el auténtico fósil director del periodo. Las producciones cerámicas de este momento conocen una evolución que va desde una primera fase con decoración geométrica hasta

el desarrollo de la figuración con las tipologías orientalizantes, precedente de las famosas cerámicas griegas posteriores.

En la necrópolis de Dípilon se halló un magnífico conjunto de cerámicas del periodo geométrico, datado hacia el 750 a.C. con decoraciones ordenadas en registros longitudinales con motivos geométricos y bandas centrales figurativas con escenas de *próthesis*, que representan el duelo de la persona fallecida mediante la exposición del muerto y las lamentaciones de plañideras, a las cuales vemos en la obra tirándose del cabello como forma de expresión de su llanto.

3. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ARTE GRIEGO

El arte griego fue el resultado de la **síntesis** de dos corrientes culturales antagónicas: la jonia –elegante, que aporta el sentido dinámico y erótico–; y la doria –sobria, que aporta el sentido estático y ordenado–.

3.1. EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO Y LA FORMA ARTÍSTICA

En la antigua Grecia, el concepto de *arte* era un término amplio que comprendía producciones como la poesía, la música o los oficios manuales. Se distinguía entre las artes creativas y las artes imitativas. La obra de arte, tal y como nosotros la entendemos, estaría en principio entre estas últimas, ya que se consideraba el arte como una imitación imperfecta de la naturaleza. Sin embargo, su consideración fue progresivamente adquiriendo importancia, hasta ser visto como algo que podía incluso llegar a superar a la naturaleza mediante la corrección de sus imperfecciones. Así es como surge la relación arte-verdad-belleza, del mundo de las ideas de la filosofía platónica. **Platón** (427-347 a. C.) recibió una fuerte influencia de su preceptor, **Sócrates** (470-399 a. C.), quien concebían el arte como la plasmación de la perfección. **Aristóteles** (384-322 a. C.) aceptaba los criterios platónicos de lo bello, pero no buscaba la belleza en el ideal inmóvil de Platón, sino en el poder creador del alma humana.

A los filósofos griegos debemos gran parte de los **conceptos estéticos** que nos permiten, hoy en día, pensar y hablar sobre el arte. Uno de los más importantes fue el de la *belleza*, idea que fue asociándose a la simetría, armonía, proporción o eurythmia (combinación armónica de formas, proporciones, sonidos, colores, etc.). Se pensaba en un tipo de belleza que se halla en la unidad y armonía del alma y del cuerpo; este concepto expresaba la estética matemática pitagórica y encontró su plasmación en la idea del canon. **Canon** significa, en su origen, ‘regla del artífice’, y presupone la existencia de una norma obligatoria para el artista que era garantía de perfección; se refería a proporciones expresadas mediante fórmulas matemáticas; fue empleado en un primer momento en la arquitectura, pasó después a la escultura –a partir de **Policleto** (480-420 a. C.), y a otras artes como la música.

Otra de las características del arte griego es que todas sus manifestaciones están presididas por una **visión antropocéntrica** del mundo; hecho que se resume en la célebre frase: “El hombre es la medida de todas las cosas”. Esta visión antropocéntrica se aplicó tanto a las obras arquitectónicas como a las escultóricas (Ramírez *et al.*, 2022). El arte griego tiene, además, un carácter universal, impersonal y racional. Los artistas griegos no trataban su arte como objeto de inspiración e imaginación, sino de habilidad y obediencia a unas normas generales deducidas a partir de la naturaleza y de la propia conducta del hombre e interpretadas por los pensadores, escritores y artistas griegos. La dignidad y la belleza del ser humano constituye a la vez el tema, el objetivo y la causa última de la creación artística griega.

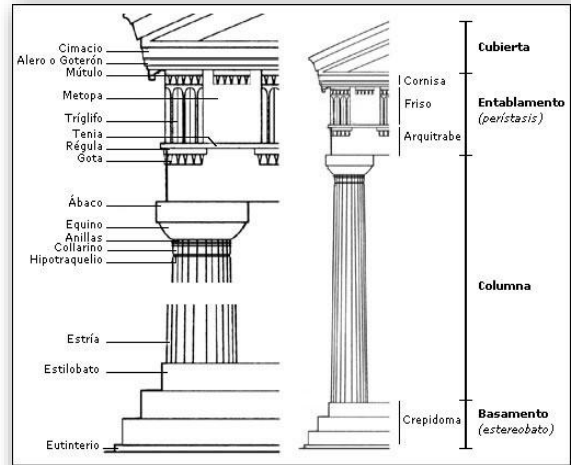
3.2. ARQUITECTURA

Los griegos hicieron uso de una **arquitectura arquitebada**, caracterizada por la ausencia de arco y bóveda, donde el predominio de la línea recta es absoluto. Los principales **materiales** empleados fueron

piedra caliza y mármol –razón por la cual muchas de sus construcciones perduran hoy en día–; la riqueza de estos materiales demuestra el espíritu eterno de la cultura griega. Los edificios griegos eran bastante sobrios en cuanto a **elementos ornamentales** se refiere. Con frecuencia, el exterior de los edificios era policromado, aunque lamentablemente esta policromía se ha perdido con el paso del tiempo, lo que nos impide conocer con exactitud cuál fue el aspecto original de sus construcciones. Una de las aportaciones más destacadas de la arquitectura griega han sido los órdenes arquitectónicos, dórico, jónico y corintio:

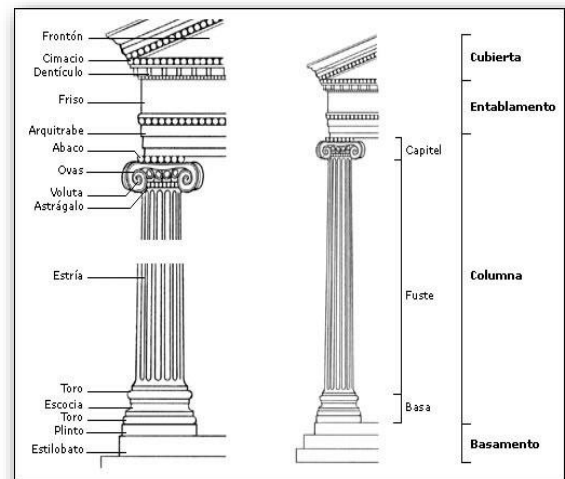
- ✓ **El orden dórico** se inicia en su parte inferior con un *krepis* o basamento de peldaños. La columna carece de basa, su fuste tiene un ligero abombamiento en la parte central, el capitel está formado por un collarino, equino, y se remata con el ábaco. El entablamento está formado por el arquitrabe o dintel, el friso, en el que se alternan triglifos y metopas, y la cornisa. El frontón es triangular y, en su parte central, en el tímpano, presenta decoración escultórica de bulto redondo y medio bulto. Su origen se remonta al siglo VIII a. C.

Esquema estructural del orden dórico



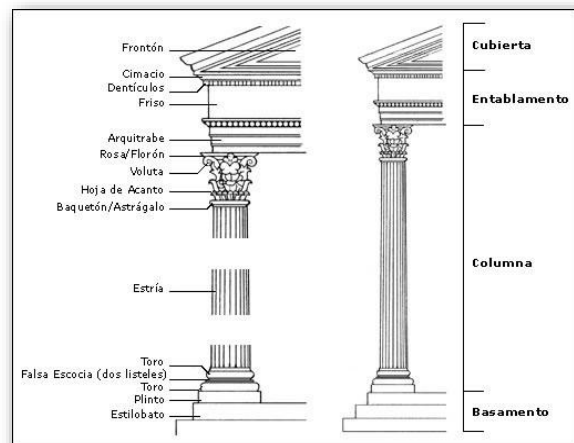
- ✓ **El orden jónico** también presenta *krepis*. La columna dispone de basa –formada por plinto, escocia y toro–; su fuste es más fino y alto que en el orden dórico y el capitel está formado por un collarino en forma de astrágalo, un equino con volutas y un ábaco. El entablamento está constituido por un arquitrabe, un friso que muestra decoración figurativa, y la cornisa. El frontón es igual que el del orden dórico. Las columnas se pueden sustituir por cariátides –figuras femeninas– o atlantes –figuras masculinas–. Este modelo se expandió a partir del siglo VI a. C.

Esquema estructural del orden jónico



- ✓ **El orden corintio** es semejante al jónico excepto por su capitel, que está formado por un astrágalo, un equino de hojas de acanto con caulículos (volutas muy pequeñas), y un ábaco con rosetas. Se difundió en el periodo helenístico.

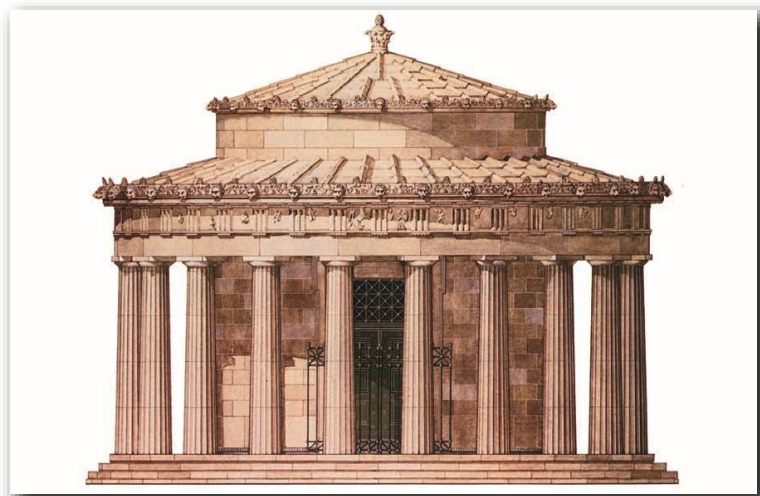
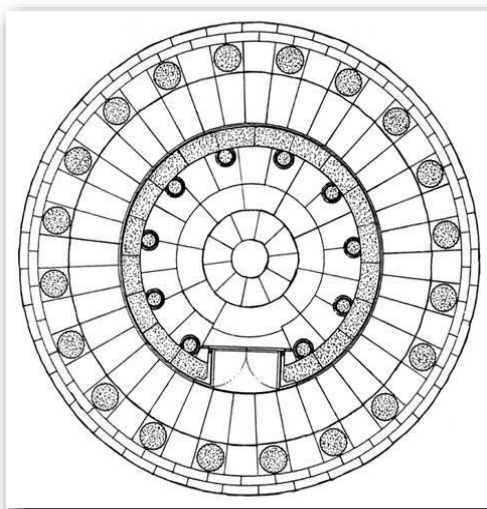
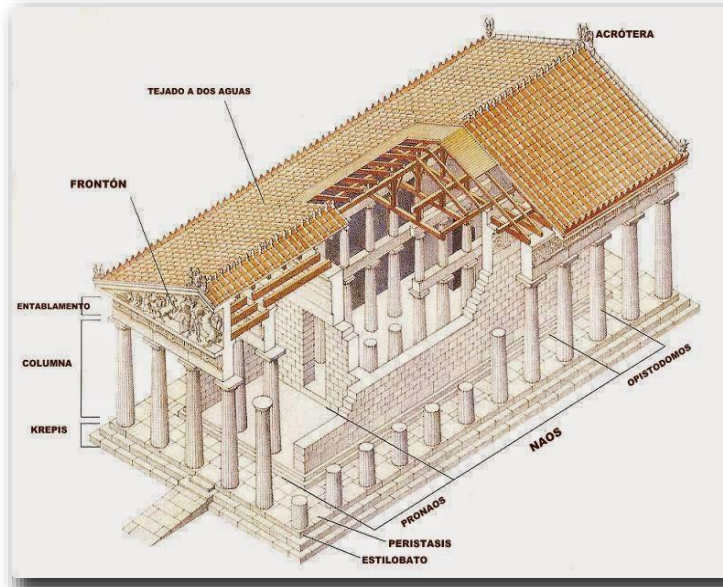
Esquema estructural del orden corintio



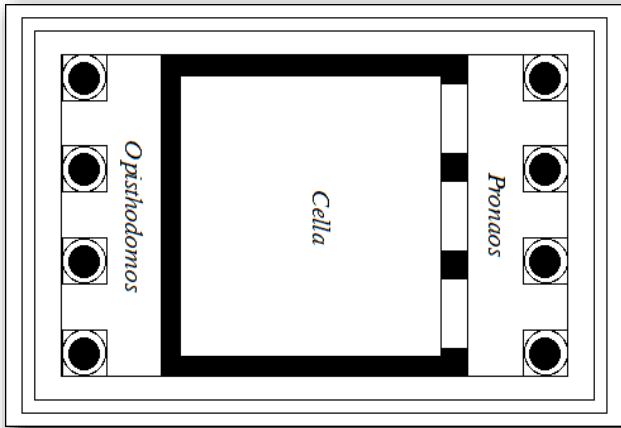
Una de las peculiaridades más interesantes de la arquitectura de este periodo fue la búsqueda de la **armonía visual**, que condujo a la práctica de pequeñas modificaciones, refinamientos ópticos, como sucede en el *Partenón*, donde **Fidias** (480-430 a. C.) no dudó en curvar las columnas del pórtico con el fin de corregir la

ligera sensación visual de ondulación. Por otra parte, las construcciones tomaban al hombre como medida, por lo que, lejos del colosalismo y la monumentalidad orientales, los edificios griegos estaban pensados a **escala humana**.

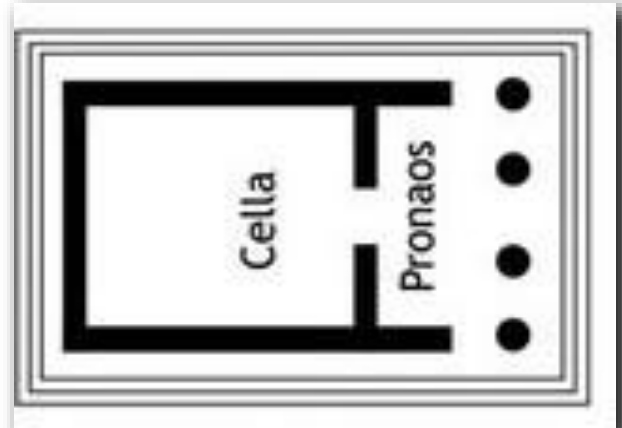
En cuanto a tipologías arquitectónicas, el edificio griego por antonomasia es **el templo**. En comparación con los templos orientales, el templo griego es de pequeño tamaño, debido a que no se trataba de un lugar de culto por parte de la comunidad de fieles, sino de la morada de una divinidad. Se trata de edificios concebidos para ser observados desde el exterior, quedando vedado el acceso a toda persona ajena a los oficios religiosos; por lo tanto, su ornamentación interna resulta muy austera, con excepción de las estatuas que representaban a la propia deidad. El plano es rectangular, con la excepción de los templos tipo *tholos*, que presentan una planta circular. El templo griego se articula en torno a varias naves, generalmente de una a tres, que están separadas por columnas de diferentes órdenes; las principales salas son las siguientes: *pronaos*, que actuaba de vestíbulo; *naos* o *cella*, que era la capilla con la estatua del dios titular; y *opistodomos*, donde se guardaba el tesoro. Algunos disponían de una sala auxiliar, llamada *ádyton*. Podemos clasificar los templos griegos por el número de columnas del pórtico, así, encontraríamos templos dístilos –o de dos columnas–, templos tetrástilos –de cuatro columnas–, templos hexástilos –de seis columnas–, octástilos –de ocho–, etc. Otra clasificación se puede realizar según el número de pórticos, de modo que tenemos templos próstilos –de un solo pórtico– y templos anfipróstilos –de dos pórticos–. También podemos catalogarlos según el número de columnas que los rodean: períptero, cuando el edificio está rodeado de columnas alineadas en cada uno de sus lados; díptero, cuando el templo está completamente rodeado por dos filas de columnas; y áptero, cuando carece de columnas en sus fachadas laterales.



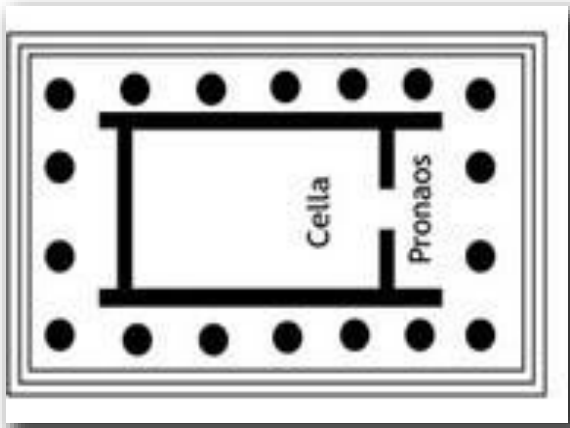
Planta y alzado de un templo tipo tholos



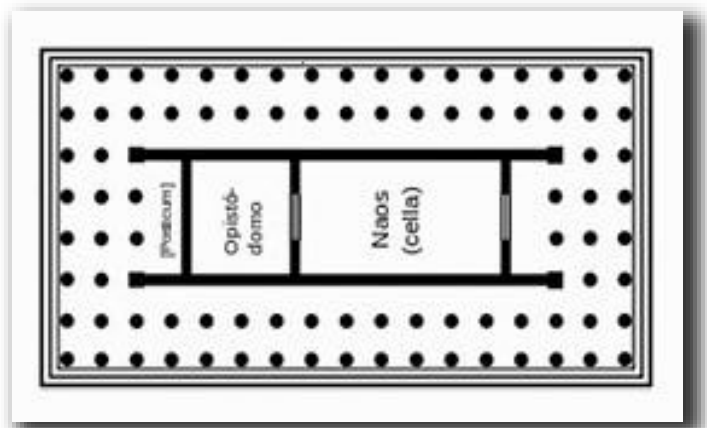
Planta de un templo tetrástilo anfipróstilo



Planta de un templo tetrástilo próstilo



Planta de un templo períptero



Planta de un templo diptero

3.3. ESCULTURA

La escultura griega manifiesta un predominio absoluto del **mármol y la piedra caliza**, aunque, en ocasiones, también hicieron uso del bronce y la arcilla. La mayoría de las obras de bronce han desaparecido, debido a que muchas de ellas fueron fundidas para la fabricación de cañones y armas de guerra, por lo que hoy solo conservamos copias romanas realizadas en mármol y aquellas que ha encontrado la arqueología submarina –por el hundimiento de las naves que las transportaban–. Una de sus particularidades es la búsqueda del naturalismo en la representación de la **figura humana**; tanto en su aspecto formal como en la expresividad emocional y movimiento, el cuerpo humano se convirtió en el protagonista de la plástica griega. En cuanto a las **tipologías** escultóricas, encontramos representaciones de bulto redondo exentas y relieves. Sabemos que la mayoría de las esculturas estaban policromadas, aunque, al igual que en la arquitectura, esta **policromía** no se ha conservado. Las producciones escultóricas tuvieron diferentes **finalidades**: propagandística –de carácter político–, didáctica –exaltaba las virtudes griegas (prudencia, justicia, fortaleza y templanza)–, y religiosa –en su mayoría, representaciones religiosas y mitológicas–.

4. LA CIUDAD

El **urbanismo** comenzó a desarrollarse en Grecia especialmente durante la etapa helenística, cuando se perfeccionan y expanden tipologías como el teatro, la palestra o el estadio, dentro de un marco urbano planificado. El edificio se entendía no como un producto aislado, sino relacionado con los demás edificios de su entorno, adaptados al terreno, en armonía con la naturaleza y el paisaje. En las ciudades griegas, la **acrópolis** –parte elevada y sagrada de la ciudad donde se erigían los templos– y el **ágora** –centro público y lugar de reunión donde se concentraban los intercambios comerciales–, se configuraron como los dos elementos esenciales del poder político y religioso de la ciudad-estado. El **plano hipodámico** (ortogonal), diseñado por **Hipódamo de Mileto** (498-408 a. C.) se convirtió en el referente de la arquitectura posterior. En el periodo helenístico surgieron dos **tipologías urbanas nuevas**: la ciudad portuaria –con Mileto como mejor exponente–, dividida en una zona residencial y otra portuaria; y la ciudad-jardín –con Pérgamo como ejemplo–, situada en terrenos montañosos, y se articulaba en tres sectores: ciudadela defensiva, ciudad administrativa y de recreo, y ciudad residencial.



Modelo de plano hipodámico

5. MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS: ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA

5.1. ARQUITECTURA

De **época arcaica** se conserva, en Jonia, el *templo de Artemisa*, en Éfeso, que sirvió de modelo a imitar por su uso prematuro del orden jónico. Es destacable la rica decoración de sus columnas -con escenas mitológicas, procesionales y ornamentación vegetal-. En la Magna Grecia se utilizó un orden dórico de gigantescas proporciones, como puede apreciarse en el *templo de Hera*, en Paestum. En Paestum también se levantó el *templo de Atenea*, que data de alrededor del año 500 a.C. Este templo, también conocido como *templo de Ceres*, es otro ejemplo del uso del orden dórico en la Magna Grecia. En la costa noroeste del Épiro, el orden dórico estaba perfectamente establecido, tal y como vemos en el *templo de Artemisa*, en Corfú.

En el santuario de Apolo, en Delfos se erigió el pequeño *templo del Tesoro de Sifnos* hacia el 530 a.C. De finales del siglo VI a.C. a principios del siglo V a.C. es el *templo de Afaya en Egina*, se sitúan en la transición al periodo clásico, se trata de un templo dórico del cual son célebres sus frontones.

De **época clásica** destaca el *templo de Zeus Olímpico* en la ciudad de Olimpia, construido por el arquitecto Libón en el siglo V a.C. En el ágora de Atenas, se encuentra el *templo de Hefesto*, un destacado ejemplo del orden dórico. Este templo, dedicado a Hefesto, el dios de la metalurgia, y a Atenea Ergane, la diosa de la cerámica griega y de la artesanía, fue erigido en el siglo V a.C. Las obras cumbre del período clásico se sitúan en la *Acrópolis de Atenas*, mandada reconstruir por **Pericles** (495-429 a. C.) tras su destrucción por los persas durante las guerras médicas; su reconstrucción fue posible gracias a las contribuciones económicas de la Liga de Delos, monopolizada por Atenas. Los principales edificios son los *Propileos* –un conjunto de edificios y pórticos columnados que servían de puerta de acceso único al recinto sagrado (su construcción sustituyó a los antiguos propileos de época de Pisístrato)-; el *Partenón* –literalmente “habitación de las vírgenes”, situado en la parte más alta de la colina y erigido para exaltar

la gloria de Atenas—, que constituye el paradigma de templo de orden dórico; el *Erecteion* —levantado en honor a Poseidón y Erecteo—, se trata de un templo de compleja estructura y orden jónico donde destaca la tribuna de las cariátides; y el *templeto de Atenea Niké* —templo dedicado a la victoria—, de pequeñas dimensiones y de orden jónico, tetrástilo y anfipróstilo.

Edificio: templo de Zeus Olímpico.

Autores: Libón de Élide (segunda mitad del siglo V a.C.)

Cronología: entre el 472 y el 457 a.C.

Tipología: templo.

Material: piedra caliza, estuco y mármol.

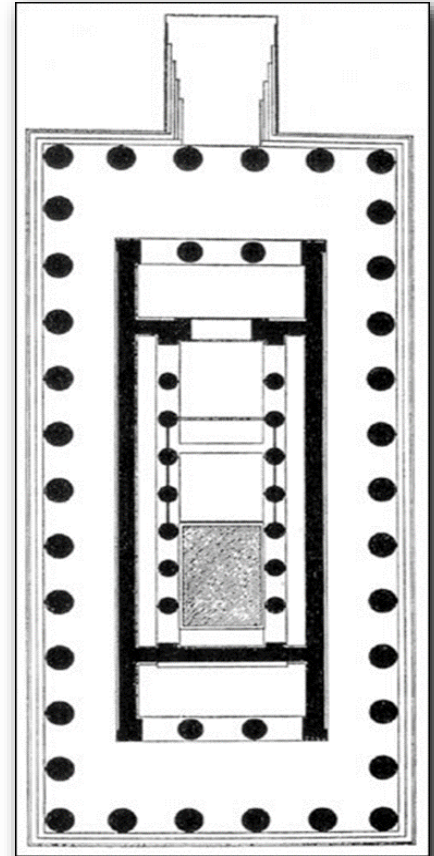
Estilo: griego clásico.

Localización: Olimpia.

(ENTRÓ EN LAS OPOSICIONES DE GALICIA EN 2021)

El *templo de Zeus Olímpico*, también conocido como *Olimpeion*, fue construido por el arquitecto Libón de Élide en el siglo V a.C. en honor de Zeus Olímpico, con el botín conseguido por los eleos en la guerra contra Pisa y Trifilia. El templo estaba situado en la parte sur del Altis o recinto sagrado del santuario de Olimpia. Se trata de un templo de orden dórico, períterto hexástilo (seis columnas en la fachada y trece a los lados) que consta de pronaos, naos o cella y opistodomas. Todas las columnas se construyeron de piedra caliza local, estucada con polvo de mármol blanco para dar la impresión de mármol.

Casi todas las columnas están caídas, pero se conserva prácticamente intacta la decoración escultórica de sus doce metopas y sus dos frontones esculpidos en mármol. Las doce metopas del templo representan los doce trabajos de Hércules, donde el héroe derrota a una serie de criaturas y monstruos que amenazan el orden de los justos. El frontón oriental representa la mítica carrera de carros entre Pélope y Enómao, con Zeus parado en el centro y flanqueado por pares de héroes y heroínas, también de pie, y ambos grupos de carruajes, además de figuras recostadas en las esquinas. El frontón occidental muestra la centauromaquia, la lucha entre lapitas y centauros. En la cella se encontraba con la grandiosa estatua crisoelefantina de Zeus Olímpico de doce metros de altura realizada por Fidias en su taller de Olimpia.



Edificio: el Partenón.

Autores: Ictinos (segunda mitad del siglo V a.C.) y

Calícrates (siglo V a. C.).

Cronología: Entre el 447 y el 438 a.C.

Tipología: templo.

Material: mármol del Pentélico y madera.

Estilo: griego clásico.

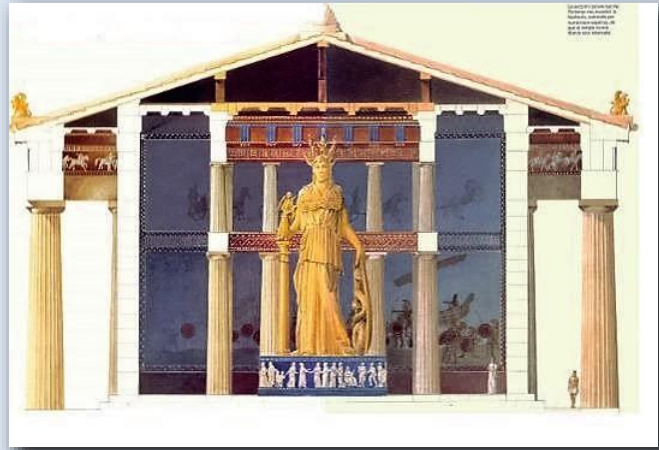
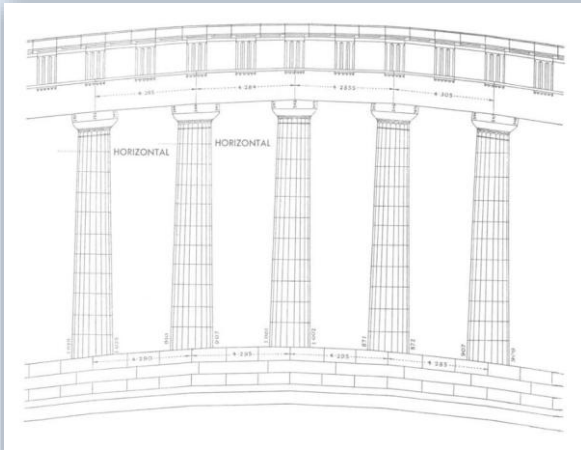
Localización: Acrópolis de Atenas.

El *Partenón*, por su perfección formal y visual, es el edificio más importante del arte griego. Dedicado a la diosa Atenea, fue concebido a partir de complejos cálculos matemáticos que buscaban la proporción perfecta. Su estado de conservación es encomiable tras haber sido iglesia cristiana en el siglo VI, mezquita en el XV y polvorín turco en el siglo XVII. Majestuoso y ubicado en el punto más alto de la colina, el *Partenón* vertebra el conjunto de edificios importantes de la Acrópolis, entre las que destacan el *templo de Niké Áptera o Atenea Niké*, *los Propileos* y el *Erecteion*.



Bajo la supervisión de Fidias, Ictinos y Calícrates dieron forma al ambicioso proyecto del *Partenón*. No era propiamente un templo de culto -no tenía altar- sino un monumento exaltador de Atenas, ofrenda o exvoto ante los dioses, acumulación de riquezas al tiempo que lección ante los demás. La nave central o cella acogía la imagen crisoelefantina de la *Atenea Parthenos* de Fidias, síntesis de la serenidad y poder de la diosa que ofrece en su mano la Victoria.

Las proporciones del templo eran singulares: ocho columnas dóricas en las fachadas principales por diecisiete en las laterales. Una doble columnata en el interior de la cella enmarcaba en la proporción adecuada a la estatua. Se manipulaban así los efectos del espacio interior -acoger a la diosa- y exterior -magnificar la impresión, asombrar la mirada-. De ahí las llamadas "correcciones" ópticas. Las grandes líneas horizontales se curvan en leve convexidad hacia el interior del edificio, las columnas de los ángulos se inclinan hacia el centro, los tambores centrales de éstas se engruesan en el llamado éntasis: cada pieza se trabaja por separado. La medida de todas las cosas -el hombre- entra en el juego de la percepción y del asombro.



Edificio: Erecteion.
Autores: Mnesicles y Filocles (siglo V a.C.).
Cronología: 421-405 a.C.
Tipología: templo.
Material: mármol del Pentélico.
Estilo: griego clásico.
Localización: Acrópolis de Atenas.
(LA PLANTA ENTRÓ EN OPOSICIONES EN REGIÓN DE MURCIA EN 2006).



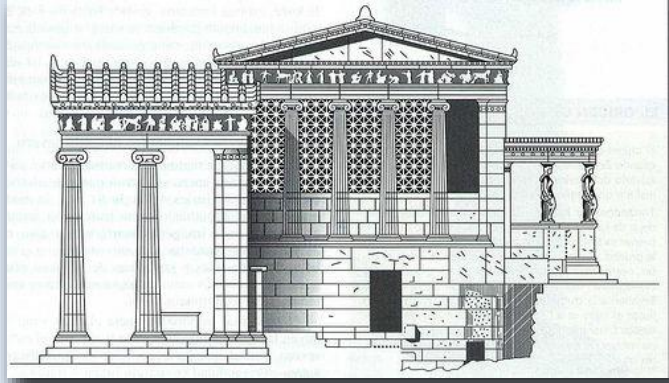
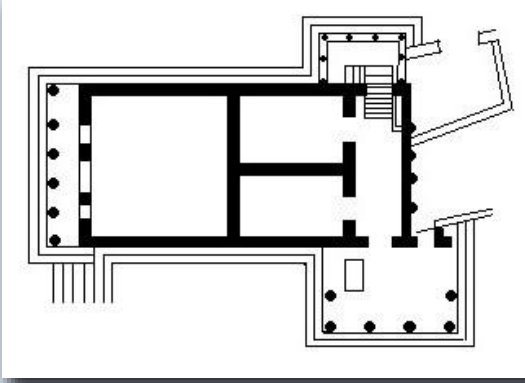
El templo del *Erechtheion* es la última obra realizada en la Acrópolis. La topografía accidentada y la necesidad de conservar los vestigios de viejos santuarios obligaron a sus artífices a adoptar un espíritu totalmente innovador en su concepción. Máximo exponente del estilo jónico ateniense destaca entre sus tesoros el bellísimo pórtico de las Cariátides. Es de orden jónico adornado. Se construye sobre diferentes niveles, y tiene tres pórticos. Un solo edificio combina cultos diferentes ya que estaba dedicado a Atenea, Poseidón, Cécrope y Erecteo, considerado este último el fundador de las panateneas, las fiestas más importantes de Atenas que se celebraban en honor a la diosa Atenea.

El templo del *Erechtheion* es de reducidas dimensiones y tiene un carácter poco unitario. El edificio presenta cuatro fachadas distintas con pórticos de columnas y con la entrada principal orientada hacia el Este. En el pórtico este se levantan seis esbeltas columnas de orden jónico, igual que las cuatro columnas adosadas del pórtico oeste y las seis que sostienen el pórtico norte. En cambio, en el pequeño pórtico sur, el fuste de seis columnas se ha sustituido por figuras femeninas (cariátides) de gran belleza y naturalismo, tanto en los rostros (muy deteriorados) como en los pliegues de los vestidos. Las cariátides reciben este nombre en memoria de las mujeres de Caria (en Asia Menor), tomadas como esclavas por los griegos por haber ayudado a los persas durante las Guerras Médicas, éstas custodian el lugar donde se encuentra la tumba de Cécrope.

La planta del templo se adapta al terreno. El eje principal lo forma un espacio rectangular creado por la unión de dos templos: el santuario de Atenea y el templo dedicado a Poseidón y Erecteo.

El templo fue utilizado como iglesia en el siglo VII y, más tarde, como polvorín. La restauración actual es del año 1987.

El *Erecteion* sigue la tipología y la práctica constructiva de los templos griegos y es el máximo exponente de la arquitectura de orden jónico. Sin embargo, su particular morfología lo convierte en un edificio extremadamente singular en la arquitectura griega. Las cariátides parecen estar inspiradas en un grupo de columnas coronadas por los bustos de cuatro mujeres halladas cerca del santuario de Delfos y atribuidas al escultor ático Calímaco, en el siglo V a.C. Numerosas estatuas, tanto de época romana como renacentistas y neoclásicas, han seguido el modelo de las cariátides del *Erecteion*.



Edificio: *Atenea Áptera o Atenea Niké.*

Autor: Calícrates (activo en el siglo V a.C.).

Cronología: 421 a.C. (proyectado en 449 a.C.).

Tipología: templo.

Material: mármol del Pentélico.

Estilo: griego clásico.

Localización: Acrópolis de Atenas.

El *templo de Atenea Niké* es uno de los mejores ejemplos de la arquitectura de orden jónico. Es un templo anfipróstilo y tetrástilo (cuatro columnas en las fachadas anterior y posterior), que se levanta sobre una plataforma elevada por tres escalones. Se construyó para conmemorar la victoria sobre los persas en la batalla de Salamina del 480 a.C., sin embargo, no se comenzaron las obras hasta el 421 a.C.

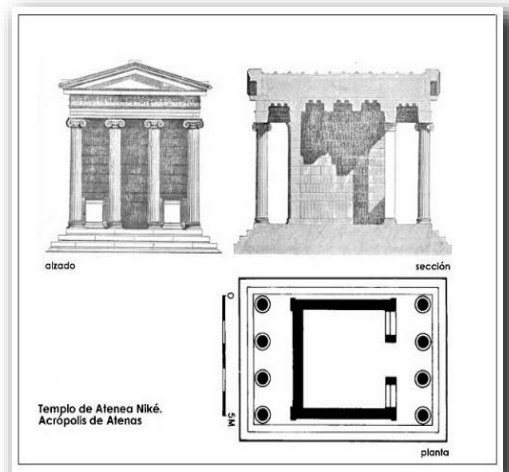
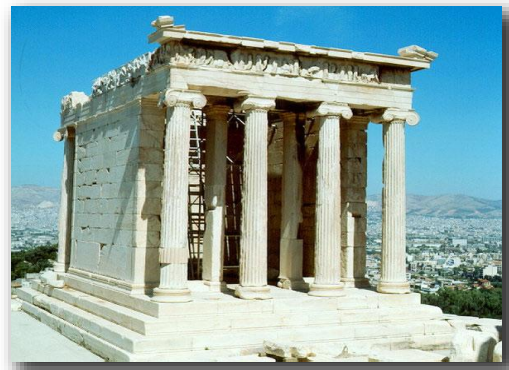
La entrada está flanqueada por dos columnas o pilares situadas entre dos tramos de muro. Las columnas de las fachadas están formadas por una base con dos molduras, un fuste monolítico con estrías de cantos planos, y un capitel decorado con volutas.

El entablamento se estructura en tres franjas superpuestas sobre las que se levantan el frontón y las acróteras. La cubierta, ahora desaparecida, era de dos vertientes.

Originariamente, en el interior del templo había una escultura de madera policromada que representaba la Victoria (Niké o Nique) sin alas. Según la leyenda, representaron a la diosa sin alas para que nunca pudiera abandonar Atenas.

El *templo de Atenea Niké* se halla situado al lado de *los Propileos*, que dan acceso al conjunto de edificios sagrados que conforman la Acrópolis. Durante la Edad Media, el templo fue desmontado para utilizar los bloques de mármol en la fortificación de la Acrópolis; posteriormente fue reconstruido hasta la altura de la cornisa. Tampoco se han recuperado los relieves del friso, que se encuentran en el British Museum de Londres.

Como templo votivo encargado de guardar la imagen de la divinidad y las ofrendas, es de pequeñas dimensiones, como el *Tesoro de los Atenienses* y el *Tesoro de los Sifnios*, ambos en Delfos. El clasicismo de esta edificación tomó relevancia en la arquitectura europea durante el periodo Neoclásico.



En Delfos, se erigió el *santuario de Atenea Pronaia*, que incluye el famoso *tholos*. Este santuario, construido alrededor del 370-360 a.C., es un destacado ejemplo de la arquitectura del periodo clásico tardío que muestra rasgos de transición hacia el periodo helenístico. El **periodo helenístico** es la época del gigantismo arquitectónico y difusión del orden corintio. Uno de los mejores ejemplos es el *templo de Apolo*, en Dídima (Jonia), uno de los más grandes construidos en la zona mediterránea.

Además de los templos, los ideales constructivos griegos se llevaron a la práctica en otras tipologías arquitectónicas. El **teatro** griego adquirió una gran importancia; se construía en la falda de una montaña con el fin de aprovechar la pendiente natural y los efectos sonoros. Un ejemplo temprano es el *teatro de Siracusa*, construido entre 524-456 a.C. Podían llegar a ser de grandes dimensiones, como es el caso del *teatro de Epidauro*, construido por **Policleto el Joven** (s. V-IV a. C.), el cual albergaba un aforo de 14 000 espectadores. El teatro griego estaba dividido en tres partes principales: *koilon* era el conjunto de gradas, zona reservada para el público, tenía forma semicircular o de herradura, adaptándose al terreno, y se asentaba en la ladera de la colina; *orchestra* era la zona circular reservada al coro; y *skené* era una plataforma alargada y estrecha donde tenían lugar las representaciones. El ágora estaba rodeada por **stoas**: una serie de estructuras porticadas de variada función, generalmente comerciales y cívicas. Una muestra de esta tipología completamente restaurada, la *Stoa de Átalo*, puede verse en Atenas.

Edificio: teatro de Epidauro.

Autor: Policleto el Joven (Argos, siglos V-IV a.C.).

Cronología: 350 a.C.

Tipología: teatro.

Material: piedra.

Estilo: griego clásico.

Localización: Epidauro, en el Peloponeso.

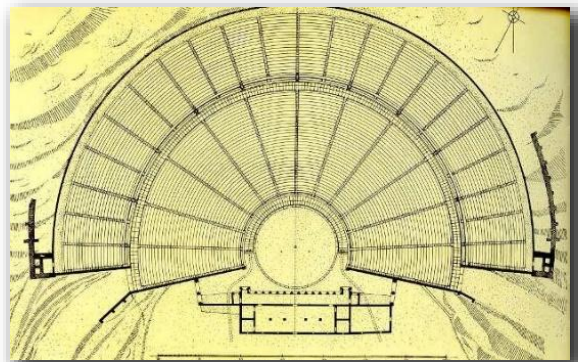
La estructura constructiva del *teatro de Epidauro* se divide en tres partes características y bien diferenciadas: la orquesta, la cávea y las construcciones escénicas (proscenio y escena). La orquesta, espacio totalmente circular, tiene el suelo de tierra y un altar de piedra, ya desaparecido, en el centro. A su alrededor, ocupando dos terceras partes de circunferencia, está la cávea, de 120 metros de diámetro.

Un pasillo perimetral separa la cávea o espacio de los espectadores en dos secciones. El aforo del teatro era de 14.000 espectadores, que ocupaban dos tipos de asientos: los populares, consistentes en gradas lisas de piedra, y los de las personalidades políticas, reforzados con respaldo y brazos.

Finalmente están las construcciones escénicas -de planta rectangular- dispuestas en posición tangente detrás de la orquesta. En este espacio estaba la escena, un edificio de dos pisos y un balcón hoy destruido que podía representar un palacio, una choza o un comercio según los decorados delanteros pintados, y que también servía como almacén y zona de vestuarios de los actores; y el proscenio, un espacio elevado situado entre la orquesta y la escena, que es donde, propiamente, se desarrollaba la acción teatral.

El *teatro de Epidauro* tiene la cávea situada en la ladera de una colina aprovechando la pendiente natural de la montaña, a las afueras de la actual ciudad de Epidauro, en el extremo sudoriental de la península del Peloponeso. Tanto por su ubicación como por sus características, la integración en el entorno paisajístico es excelente y demuestra la estrecha relación que había entre arte y naturaleza en el mundo griego.

El *teatro de Epidauro* formaba parte del complejo arquitectónico del santuario de Asclepio, dios de la medicina. Nació a raíz de las fiestas que los griegos dedicaban a Dionisio, dios del vino y de la fiesta, en primavera y en invierno. Esto explica la



construcción, en el centro de la orquesta, de un altar destinado a los actos rituales en honor del dios. La acción se desarrollaba en el proscenio.

La acústica de este espacio es tan precisa, que puede oírse a los actores sin problemas desde cualquier rincón de la cávea.

El *teatro de Epidauro* ilustra perfectamente la evolución de la arquitectura clásica del teatro hacia las formas helenísticas, que incrementan las dimensiones de la cávea y elevan el proscenio, que anteriormente estaba al nivel de la orquesta.

Las **palestras y gimnasios** eran edificios donde se practicaba ejercicio físico y concursos atléticos; por lo general, se trataba de espacios cerrados períteramente a cielo abierto, como se aprecia en las *ruinas de la palestra de Olimpia*, que datan del siglo III a.C. Con funciones también deportivas, en este caso para acoger determinados espectáculos, se erigían los **estadios**. Estos tenían un graderío recto a lo largo y semicircular en un extremo, para carreras a pie y pugilatos. En la arquitectura política cabría mencionar el **bouleuterion** o cámara del consejo de la ciudad (*boulé*), un gran edificio público que servía como tribunal y lugar de reuniones.

5.2. ESCULTURA GRIEGA

A lo largo del **periodo arcaico** se fue imponiendo progresivamente la figura humana en las producciones escultóricas y relieves, así aparecieron los *kuroi* y las *korai*. Los *kuroi* (en singular 'kurós') eran figuras masculinas que bien pudieron ser representaciones de atletas o semidioses. Se caracterizan por su frontalismo en actitud de marcha –tienen un pie delante del otro–, su total desnudez con un estudio muy elemental de la anatomía, su característica sonrisa arcaica, sus ojos almendrados, y su cabello y rostro geometrizados. Como ejemplos más característicos sobresalen el *Kurós del Ática*, el *Moscóforo* y el *Kurós Anavissos* o los gemelos *Cléobis y Bitón*. Las *korai* (en singular 'koré'), eran figuras femeninas semejantes a los *kuroi* en todos sus aspectos, excepto que aparecen vestidas; por lo general representan a sacerdotisas o divinidades; destacan la *Dama de Auxerre* y *Hera de Samos*. En algunos puntos de la Hélade se pueden encontrar ejemplos de clara influencia oriental donde todavía predomina lo animalístico y fantástico; es el caso de la *Esfinge de Naxos*, del siglo VI a. C. y la *Terraza de los leones de Delos* (ca. 600 a.C.).

Título: *Moscóforo*.

Autor: anónimo.

Cronología: 570 a.C.

Tipología: escultura exenta.

Material: mármol del monte Himeto, con incrustaciones de piedra en los ojos.

Estilo: griego arcaico.

Tema: figurativo.

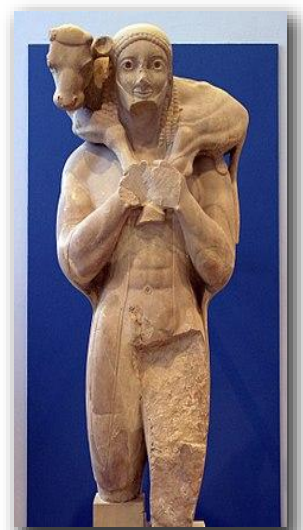
Localización: Museo de la Acrópolis de Atenas (Atenas).

(ENTRÓ EN LAS OPOSICIONES DE GALICIA EN 2021)

La escultura del *Moscóforo* es un *kurós*, datado en el año 570 a. C. y esculpido en mármol por un artista anónimo de los talleres del Ática, que se considera una de las obras maestras del período arcaico. Tiene 165 centímetros de altura y fue hallado entre las ruinas de la Acrópolis de Atenas.

A diferencia de los primeros *kuroi*, el *Moscóforo* lleva barba, no se representa totalmente desnudo, está cubierto por un pequeño manto y las cuencas de los ojos se ahuecaron con un trépano para incrustar algún tipo de piedra preciosa y dotar de expresión a la cara. El rostro tiene forma alargada y oval. La nariz recta y la sonrisa es arcaica. El cabello es largo con rizados dispuestos simétricamente que caen por la parte posterior de la espalda. En la parte superior se encuentra atado con una cinta estrecha. Tiene una barba gruesa que se curva alrededor del labio superior y el labio inferior afeitados.

La composición de los brazos del joven y las patas del ternero se cruzan en diagonal. La pierna derecha está representada atrasada, mientras que la pierna izquierda se encuentra un poco adelantada. En toda la escultura destaca la frontalidad, el



hieratismo (ligeramente quebrado por el uso de la sonrisa arcaica) y la esquematización geométrica apreciada en los volúmenes del cuerpo.

La funcionalidad de la escultura es religiosa, puesto que se trata de un exvoto ofrecido a la diosa Atenea por Rhombos, hijo de Pales. Esto es sabido gracias a la inscripción que se puede apreciar en la base de la escultura, se trata de un pedestal, y representa a un hombre que va a sacrificar un carnero. Supone un precedente de la versión clásica cristiana del buen pastor.

A partir del **siglo VI a.C.** se aprecia una tendencia a representar la figura humana de forma cada vez más naturalista, es el caso de los frontones del *templo de Afaya* en Egina y del *templo de Zeus*, en Olimpia con las luchas entre lapitas y centauros, que se sitúan en el cambio de tendencia entre el siglo VI y el V a.C. En ellos las figuras dejaban de adaptarse al marco con diferentes tamaños para adoptar distintas posturas con las que se ajustaban al espacio de los frontones.

El **periodo clásico** se caracteriza, en escultura, por la búsqueda de la proporción, la belleza y la armonía, tres términos que están íntimamente ligados entre sí y que estuvieron presentes en las producciones del **siglo V a. C.** La belleza se conseguía con la correcta proporción matemática de las figuras, lo que conduce a la idea de armonía; es, por lo tanto, una belleza idealizada. Sus primeras manifestaciones datan de principios de siglo con el denominado **estilo severo**, que adolece todavía una marcada sobriedad, aunque ya se ha superado el hieratismo de la estatuaria anterior. Los principales conjuntos representaban dioses, héroes y atletas en esculturas como los *Tiranidas*, que representan el momento en que el tirano Hiparco es atacado durante la fiesta de las Panateneas, el *Auriga de Delfos* y el *Poseidón del Artemisio*, cuya postura indica que blandía un tridente -un rayo según otros autores que consideran que se trata de Zeus, no de Poseidón-.

También dentro de este estilo, pero marcando ya la transición al clasicismo pleno cabría citar el famoso *Trono Ludovisi*, un relieve figurativo de carácter naturalista realizado en mármol que representa en uno de sus tres paneles la escena de una mujer saliendo del baño -o de la tierra- asistida por dos mujeres cubiertas por finos peplos, seguramente de lino, lo que permite introducir la técnica de los paños mojados. Los paneles laterales incluyen escenas rituales de mujeres preparando ofrendas y tocando la flauta. No podemos cerrar este apartado sin mencionar el *Efebo de Kritios* y los *Bronces de Riace*.

Título: el *Auriga de Delfos*.

Autor: atribuido a Pitágoras de Regio.

Cronología: 480 a.C.-460 a.C.

Tipología: escultura exenta.

Material: bronce.

Estilo: griego severo.

Tema: conmemorativo.

Localización: Museo Arqueológico (Delfos).

El *Auriga de Delfos* es una de las esculturas realizadas en bronce por los griegos que han llegado hasta nuestros días. Salvo el brazo izquierdo y algunos elementos decorativos menores, está en un estado excepcional de conservación.

La escultura formaba parte de un conjunto integrado por un carro y cuatro caballos, todos ellos realizados en bronce y de tamaño natural, y se realizó con la técnica de la cera perdida, en varias piezas separadas de gran tamaño que fueron soldadas posteriormente. Además, la escultura posee añadidos de láminas de plata y cobre en labios y pestañas, junto con pasta vítrea y piedras para los ojos.

El joven efebo muestra un cuerpo atlético y fuerte, pero su porte digno denota un origen aristocrático. Con el brazo derecho sujeta las riendas de la cuadriga, mientras mira al frente con el cuerpo erguido; los pies son un tanto desproporcionados. Ya no exhibe la sonrisa arcaica de la escultura griega anterior, pero sí la factura hierática



habitual a principios del siglo V a.C. Nada expresa en su actitud la victoria; su rostro impassible solo transmite una serenidad olímpica.

Magnífico es el trabajo de los pliegues, ricos y dinámicos en la parte superior de la túnica; más rectos y profundos en los pliegues paralelos de la parte inferior, que recuerdan el fuste de una columna acanalada. Por el contrario, destacan el realismo y la precisión con que se han trabajado las partes desnudas: manos y pies. En la cabeza, de óvalo perfecto y mentón poderoso, destacan los ojos, expresivos y vivos, y el pelo finamente cincelado con trazos precisos. Luce una fina diadema, símbolo de la victoria, ornamentada con meandros y que tenía incrustaciones de metal.

El *Auriga de Delfos* es un magnífico ejemplo de la transición de la escultura del periodo arcaico al periodo clásico de estilo severo. Es una composición severa y geométrica, un retrato idealizado que se inspira en el hieratismo de los kuroi arcaicos, pero al que se ha insuflado un nuevo naturalismo y humanismo, logrando un ponderado equilibrio entre idealismo y realidad.

Título: *Trono Ludovisi.*

Autor: anónimo.

Cronología: 450 a.C.

Tipología: relieve.

Material: mármol de Paros.

Estilo: severo.

Tema: figurativo y naturalista.

Localización: Museo Nacional Romano (Roma).

(ENTRÓ EN LAS OPOSICIONES DE MELILLA EN 2021)



Esta obra constituye una de las mayores aportaciones al arte clásico como es la aparición por primera vez del desnudo femenino, así como la técnica de los paños mojados, todavía incipiente. La obra perteneció a la colección de la familia romana Ludovisi, de ahí su nombre. Su estado en conservación es bueno, aunque el panel trasero ha perdido la parte superior.

La obra está formada por tres piezas que formarían un trono, los relieves figurarían en los paneles exteriores. En el panel trasero la escena representa a una mujer vestida con un peplo de lino saliendo de una especie de baño o de la tierra, a ambos lados de esta se disponen dos mujeres, vestidas con peplo jónico y sandalias, sosteniendo un paño que trata de ocultar el cuerpo de la primera. En los paneles laterales encontramos por un lado a una mujer ataviada con manto, preparando alguna libación u ofrenda, mientras en el otro encontramos a una mujer desnuda tocando el aulos o flauta doble.

El *Trono Ludovisi* se enmarca en el estilo severo, que inicia el camino hacia el clasicismo. En la obra se aprecia una maduración del estilo, que abandona el hieratismo y la rigidez hacia unas formas más naturales, lo que deriva en un abandono de la geometrización, como se observa en los pliegues de los peplos, en lo que sería una de las primeras representaciones de la técnica de paños mojados. También se trata de una de las primeras representaciones de desnudo femenino. La composición central se inscribe en un óvalo, al que las figuras femeninas se adaptan perfectamente. En los paneles laterales las figuras también se adaptan a la forma del marco, lo que nos lleva a una ausencia de perspectiva que además se acentúa por la falta de un espacio representado. En cuanto a los rostros, se caracterizan por una expresión contenida y serena.

La obra ha sido objeto de múltiples interpretaciones iconográficas. La más aceptada es la del nacimiento de Afrodita, diosa del Amor, cuando el dios Crono después de castrar a Urano, lanzó sus atributos masculinos al mar, de donde nació Afrodita. En este caso, representaría el momento en el que Afrodita surge de la mar acompañada de las Horas. Los paneles laterales se han querido interpretar como las dos representaciones del amor, uno casto y puro, un amor espiritual, que sería representado por la mujer del jítón preparando la libación, y otra sensual y ociosa, donde la mujer desnuda representaría el amor físico.

Otra interpretación, menos aceptada, sería la representación de un rito de iniciación al matrimonio, que se cree que se realizaba en el templo de Perséfone en la Magna Grecia, donde a la novia se le sometía a un baño de pureza. Los paneles laterales, como en la interpretación anterior, representarían también el amor espiritual y al amor físico.

La función del trono no se conoce exactamente, además de su carácter decorativo, el desconocimiento de su ubicación original nos lleva a especular sobre si tendría otras funciones bien votivas, rituales o decorativas. El *Trono Ludovisi*, en particular tendrá gran influencia en Fidias, quien llevará la técnica de los paños mojados a su culminación durante el periodo clásico.

Dentro del estilo puramente clásico encontramos a los artistas Mirón, Policleto y Fidias.

- ✓ **Mirón de Eléuteris** (480-440 a. C.) estudió como ningún otro artista la representación del movimiento de la figura humana. Sus composiciones consistían en un esquema a base de triángulos; algo evidente en su *Discóbolo*, escultura de anatomía un poco elemental y rostro impassible que contrasta con el esfuerzo físico del lanzamiento del disco.

Título: *Discóbolo*.

Autor: Mirón (Eléuteris, activo entre 480-440 a.C.).

Cronología: 460 a.C.

Tipología: escultura exenta.

Material: original de bronce; copia romana en mármol.

Estilo: griego clásico.

Tema: conmemorativo.

Localización: Museo Nazionale Romano (Roma).

El *Discóbolo* rompe los principios básicos de frontalidad y rigidez de la escultura arcaica y refleja la inquietud del artista por mostrar el movimiento.

A pesar de la violencia dinámica que expresa la acción, resulta evidente la habilidad de Mirón para equilibrar la composición haciendo que el brazo que sostiene el disco esté en contrapeso con la pierna en que descansa el otro brazo.

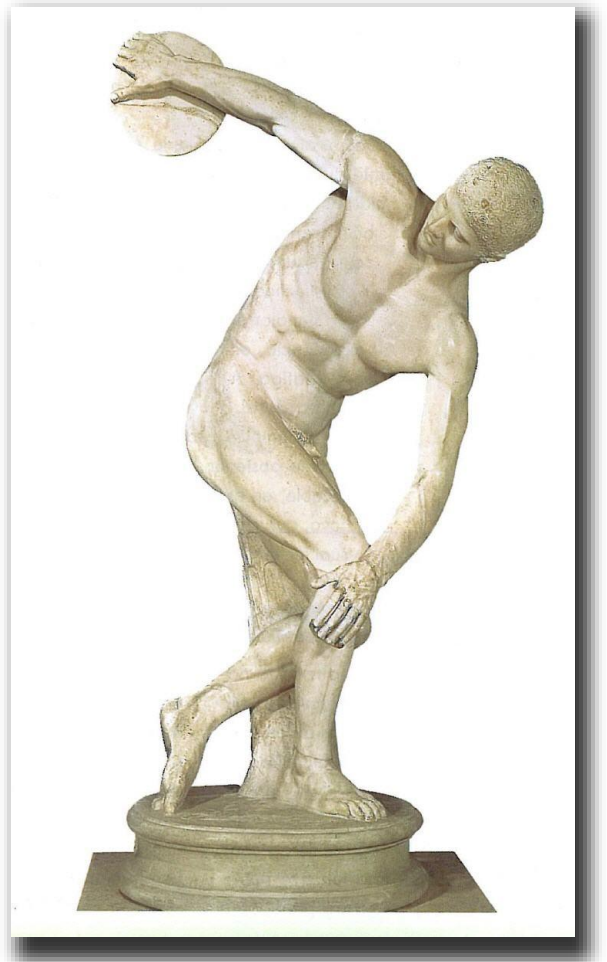
Otro aspecto significativo es el buen trabajo anatómico del escultor, que marca fielmente todos los músculos en tensión que participan en el ejercicio atlético. No obstante, esta expresividad no se refleja en la cabeza, cuya representación conserva reminiscencias de la etapa anterior, como pueden ser el hieratismo del rostro y la geometrización del cabello.

En la pieza original de bronce se conseguía sostener la figura sin utilizar ningún tipo de soporte. En cambio, en la copia de mármol, a causa del peso del material, el soporte resulta imprescindible.

El *Discóbolo* es la imagen de un joven atleta, Jacinto, que murió en unos juegos dedicados al dios Apolo. La elección de un atleta como tema escultórico principal no es extraña. En la época, además de las divinidades, los atletas, que disfrutaban de gran fama, eran presentados como modelo de belleza ideal.

Debe señalarse la influencia que ejercieron en la obra de Mirón los vasos de cerámica pintados y las pequeñas estatuillas de bronce, obras de gran importancia para entender la escultura de mármol o bronce desde los puntos de vista formal y temático.

Aspectos como la tensión muscular o la interacción de la obra con el espacio circundante fueron, sin duda, innovaciones decisivas para el futuro de la escultura.



- ✓ **Policleto de Argos** (489-419 a. C.) escribió un tratado de escultura titulado *Canon*, donde plasmó su preocupación por la medida y la proporción en su obra escultórica. Se concentró en el estudio del ideal del cuerpo humano varonil en estado de reposo. A él se debe el canon de siete cabezas, que aplica en el *Doríforo* y el *Diadúmeno*. Este último representa a un atleta que se ciñe las cintas, posiblemente tras su victoria en los juegos, es una obra de caliza y mármol de mediados del siglo V a.C., muestra un marcado contraposto sobre la pierna derecha, su mirada la mantiene como perdida pese a la victoria, tal y como corresponde a la exigida ética griega de contención de sus emociones.

Título: *Doriforo* (portador de lanza)
Autor: Policleto (Argos, activo en el siglo V a. C.).
Cronología: 450-440 a.C.
Tipología: escultura exenta.
Material: obra original en bronce; copia romana en mármol.
Estilo: griego clásico.
Tema: atlético.
Localización: Museo Archeologico Nazionale (Nápoles).

(ENTRÓ EN LAS OPOSICIONES DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS 2006)

Policleto fue el único escultor no ateniense del periodo clásico cuyo reconocimiento artístico no quedó relegado a un segundo plano, ofuscado por la brillantez de la Atenas de Pericles. Sus estudios teóricos sobre la belleza ideal del cuerpo humano en términos de simetría marcaron la escultura contemporánea y posterior. El *Doriforo* fue la mejor expresión plástica de sus teorías.

Policleto esculpe la figura de un joven atleta de pie, desnudo, que con la mano izquierda sostiene una lanza -actualmente perdida-.

La composición de la escultura ha sido ejecutada mediante un cálculo preciso de proporciones, dimensiones y líneas que constituye, para el autor, el canon anatómico perfecto, según el cual la altura total debe ser equivalente a siete veces la cabeza.

Policleto establece un sutil juego armónico entre las distintas partes del cuerpo para conseguir un equilibrio, conocido como contraposto. El autor consigue así una interesante contraposición entre lo dinámico y lo estático, porque mantiene el torso en tensión al mismo tiempo que marca la elevación de la cadera derecha y flexiona la pierna izquierda, produciendo el efecto contrario en sus hombros.

En el modelado, el cuerpo presenta más trabajo en el torso, en el que se marcan claramente las líneas principales de la musculatura. En la cabeza se aprecia una mayor voluntad naturalista en cuanto a la captación del gesto y la distribución plástica del pelo. Realizada para ser vista de frente, marca claramente el eje vertical.

Esta escultura representa a un atleta en actitud de reposo instantes antes de participar en su prueba de lanzamiento. La imagen resume el ideal antropológico de los griegos de la época clásica: el hombre en plenitud juvenil preparado para participar en los juegos, en equilibrio entre vigor físico e inteligencia, destreza y voluntad; los factores corporales en armonía con los espirituales. Para representar el equilibrio y la armonía, las proporciones físicas siguen perfectamente el canon marcado por el artista. Además, el rostro debe estar dividido en tres partes iguales: la zona de la frente, la situada entre la frente y la punta de la nariz, y la que va desde la nariz hasta el mentón.

En cuanto a la actitud mental o psicológica, no se percibe un gesto de orgullo ni de vanidad en el atleta, lo cual se consideraba reprobable en la mentalidad de la época. Policleto, formado en las ideas pitagóricas sobre los números, se centró en la búsqueda de un ideal anatómico y formuló un conjunto de leyes matemáticas de proporcionalidad. Estas leyes las combinó hábilmente con diferentes matices captados de la observación de la naturaleza.

Su canon ideal de belleza y su composición en contraposto instauraron un modelo que solo adoptaron y siguieron sus contemporáneos, sino que ejerció también una gran influencia en el arte romano y sirvió de ejemplo para algunos escultores del Renacimiento, como, por ejemplo, Miguel Ángel.

✓ **Fidias** (480-430 a. C.) llevó a sus últimas consecuencias la belleza idealizada, dotándola de espiritualidad. Se encargó de la decoración del *Partenón* y asesoró a **Ictino** (siglo V a. C.) y **Calícrates** (470-420 a. C.) en su construcción; fue el autor de las metopas del friso, de la decoración escultórica en bulto redondo del tímpano con los temas del *Nacimiento de Atenea* y la *Disputa con Poseidón*, del *Friso de las Panateneas*, que decoraba la parte superior de la cella con escenas de esta procesión conmemorativa de la Diosa Atenea que se celebraba cada 4 años-, y de las esculturas de Atenea y Zeus en oro y marfil (crisoelefantinas), hoy perdidas. Su estilo se fundamenta en tres principios: la



majestuosidad –es decir, la solemnidad de sus figuras–; la gracia –que consigue con las vestimentas, mediante la técnica de los "paños mojados", en la que la tela se adhiere al cuerpo como si estuviera húmeda, dejando entrever la anatomía humana -un juego de sutilezas que ha tenido una enorme repercusión en la historia de la escultura- bien mediante el sistema de vaina, donde la figura está desnuda de cintura para arriba, o bien mediante el sistema de enmarcamiento, donde el personaje lleva una tira de tela que cuelga de su brazo–; y el efectismo –conseguido mediante el movimiento en sus grupos escultóricos–.



Técnica de los paños mojados

- ✓ **Crésilas** (480-410 a. C.) fue contemporáneo de Fidias; es el autor del famoso busto de *Pericles*.

La **crisis del siglo IV a.C.** introdujo novedades artísticas: la forma abandonó el equilibrio y adoptó tensión dramática, a la vez que ganaba fuerza expresiva; también se abandonó el lenguaje sencillo por temas y composiciones complejas de difícil entendimiento. El arte del siglo IV a. C. es intelectual y elitista. Sus principales artistas fueron Praxíteles, Escopas y Lisipo.

- ✓ **Praxíteles** (400-330 a. C.) se define por la gracia y la creación plástica de formas blandas y curvas. Este escultor hacía bascular sus figuras sobre una de sus extremidades, dando lugar a la denominada *curva praxiteliana*. Alargó el canon de Policleto, consiguiendo que sus figuras fueran más esbeltas y elegantes. Entre sus obras destacan *Afrodita de Gnido* (primer desnudo femenino del arte griego, conocido hoy por sus copias romanas), *Apolo Sauróctono* -que representa un joven Apolo a punto de lanzar un dardo a un lagarto que sube por un árbol, seguramente una interpretación del mito de Apolo

y el dragón ctónico- y, *Hermes y Dionisio*. En su mayoría estas esculturas estaban policromadas y recubiertas de una capa de cera transparente que suavizaba los distintos colores. Algunas de ellas seguramente fueran realizadas originariamente en bronce con la técnica de la cera perdida.

Título: *Hermes con el niño Dioniso (Baco)*

Autor: Praxíteles (Atenas, activo en el siglo IV a.C.).

Cronología: 350-330 a.C.

Tipología: escultura exenta.

Material: mármol.

Estilo: griego posclásico.

Tema: mitológico.

Localización: Museo Arqueológico (Olimpia).

Praxíteles, uno de los grandes escultores del periodo clásico, empezó a desvelar los caminos que seguirá la escultura helenística: aumento de la expresividad, mayor realismo, representación de los sentimientos y composiciones más dinámicas. *Hermes con el niño Dioniso* es un buen ejemplo de ello.

La figura de Hermes aparece de pie -le falta una parte del brazo derecho-, apoyándose con el brazo izquierdo en una roca cubierta con una túnica, mientras sostiene al pequeño Dioniso. Entre el tronco y la figura de Hermes hay un soporte transversal, necesario para sostener el peso de la escultura.

El elemento más importante de la obra es el estudio minucioso de la compensación de volúmenes, análisis que resulta evidente en el uso del contraposto, un recurso propuesto por Policleto. Este juego compositivo sugiere una estructura suave y dinámica en forma de una gran "S" invertida, la llamada "curva praxiteliana", provocada por la elevación de la cabeza.

El movimiento de la figura de Hermes contrasta con la verticalidad que construyen el pequeño Dioniso y la túnica que, en lugar de mostrar una ondulación falsamente ordenada, presenta una caída natural de los pliegues. Para conseguir este efecto, Praxíteles utiliza la técnica de los paños mojados, que aporta sensación de realidad.

Hermes con el niño Dioniso se inspira en la mitología griega y representa dos dioses del olimpo: Hermes, dios del comercio y mensajero divino, y Dioniso, dios del vino. Hermes enseña, supuestamente con su brazo alzado, un ramo de uvas a Dioniso (fruto al que se aficionaría el niño en su estancia con las ninfas). Este es el momento que reproduce la obra de Praxíteles. La influencia de Praxíteles se hizo notar durante el periodo helenístico en la obra de Lisipo y Escopas, y, posteriormente, en el Renacimiento, periodo en el que la curva praxiteliana fue muy imitada como modelo de equilibrio.



- ✓ **Escopas** (380-330 a. C.) se caracteriza por su patetismo, espíritu ardiente y atormentado. Estuvo siempre preocupado por la representación de los distintos estados del alma, lo que se tradujo en la representación de cuerpos contorsionados y rostros con marcada expresividad, tal y como vemos en sus *Ménades*, mujeres realizando una danza ritual en honor al dios griego Dionisio. Trabajó en el *mausoleo de Halicarnaso* (sepulcro del sátrapa Mausolo) que sobresalía por su monumentalidad y riqueza escultórica. Además de Escopas trabajaron en esta obra otros autores como Piteo, Bryaxis, Leochares o Timotheus. Sobre un podio cuadrangular se elevaba un edificio columnado rematado por una cubierta piramidal y una cuadriga. Lamentablemente un terremoto destruyó la parte superior del monumento y sus restos fueron empleados en la construcción de otros edificios de la zona -como el castillo de Bodrum-.
- ✓ **Lisipo** (390-318 a. C.) fue el retratista oficial de Alejandro Magno. Creó su propio canon, más esbelto y espiritual, de ocho cabezas; pretendió captar el mayor número de puntos de vista en sus obras, para que fueran apreciadas desde todos los ángulos. Debemos mencionar su *Apoxiómeno*, el retrato de *Sócrates con rasgos de Sileno* y *Heracles Farnesio*, una magnífica escultura que nos muestra al héroe

descansando sobre su bastón tras la realización de los 12 trabajos, representados por la presencia de la piel del León de Nemea. Una de las manos oculta tras su espalda las manzanas del jardín de las Hespérides, garantes de una vida eterna. Llama poderosamente la atención su exagerada y exhausta musculatura, que complementa a un rostro en reposo de profunda captación psicológica.

Título: *Apoxiomeno*.

Autor: atribuido a Lisipo.

Cronología: 330-320 a.C.

Tipología: escultura exenta.

Material: mármol pentélico.

Estilo: griego postclásico.

Tema: deportivo.

Localización: Museo Pío Clementino (Museos Vaticanos, Roma).

El atleta se encuentra de pie, desnudo, con los brazos alzados a la altura de los hombros. El peso de su cuerpo reposa en la pierna izquierda, rígida y apoyada en una columna, y el brazo izquierdo se encuentra en escorzo; la pierna derecha está más adelantada y separada y el brazo derecho se proyecta hacia delante, acentuado por la leve torsión de las caderas que crean un movimiento pendular del cuerpo.

En su cuerpo flexible y nervioso se combina magistralmente la tensión con el reposo de cada parte del cuerpo, en un contraposto más dinámico que el de Policleto, que consigue romper definitivamente con la perfección estática y con la frontalidad de la escultura griega clásica. Se sitúa a medio camino del periodo helenístico mucho más ágil en las composiciones. Ya no es el reposo tenso del *Doríforo*, que equilibra el peso y la torsión del cuerpo sobre una pierna, sino que reproduce un movimiento en dos posiciones. Tampoco es ya el atleta heroico o divino en el momento de la hazaña deportiva o de la victoria en la palestra, sino en el momento posterior a la contienda. Vencedor o no, el joven mira a la lejanía, agotado por el esfuerzo, con el semblante cansado y el pelo algo revuelto, mientras se limpia con el estrígilo el brazo extendido en un gesto absolutamente cotidiano y banal.



El término apoxiomenos deriva del verbo griego “limpiar” (significaba “el raspador”, “el que se quita el aceite”), y se refiere a un rito habitual en la antigua Grecia: los atletas se ungían con aceite antes de cada competición o ejercicio gimnástico, por lo que después tenían que lavarse con arena y pasar una especie de instrumento de metal curvo llamado estrígilo para retirar el exceso de aceite, el sudor y la arena.

La escultura de Lisipo sigue siendo la encarnación de la perfección del canon de belleza clásica pero imbuido de un nuevo naturalismo. Sus proporciones son más esbeltas y alargadas que la de Policleto. Éste propuso en su célebre *Doríforo* una medida según la cual la cabeza debía ser 1/7 del cuerpo. Lisipo propone en cambio la media 1/8 resultando unas proporciones menos rotundas, el modelado suave y pulido, y la cabeza más pequeña.

Por otra parte, el juego del contrapunto escultórico persistirá durante siglos. El *David* de Miguel Ángel, el de Verrochio, el de Donatello son ejemplos de la presencia del modelo seguido por Lisipo, cuyo canon de belleza física continua vigente en nuestros días, reflejado en los parámetros empleados para los modelos en la publicidad.

- ✓ **Leocares** (siglo IV a.C.) trabajó en Atenas entre 360-320 a.C. Su estilo se enmarca en el clasicismo tardío; entre sus obras destaca el *Apolo Belvedere*. Colaboró, además, en el mausoleo de Halicarnaso.

El **periodo helenístico** presenta un conjunto de nuevas características que definen un estilo más expresivo, dinámico y complejo. La expresión de los sentimientos predomina por encima de la razón, al igual que la tendencia a lo artificioso y complicado para sorprender y causar admiración. La estatuaria y el relieve se caracterizan por un marcado dinamismo y una mayor inclinación a plasmar el movimiento, lo que se traduce en composiciones complejas. Se busca el realismo en las representaciones; un naturalismo

que en ocasiones llega a mostrar los aspectos más dolorosos de la vida. En la plástica, se aprecia un gusto por los contrastes y los juegos de luces y sombras, así como una tendencia a la representación de los volúmenes desde varios puntos de vista.

Además de estos cambios en la forma, también hicieron su aparición nuevos temas y otros antes minoritarios aumentaron su producción: es el caso de las venus, como la de *Milo* y la *Afrodita en cuclillas*. Son frecuentes las escenas de vida cotidiana, como muestra *Las jugadoras de tabas*.

En tiempos de Alejandro se realizó la *Linterna de Lisícrates* erigida en Atenas, cerca de la Acrópolis como homenaje al ganador de un concurso teatral. El trípode se erige sobre una base arquitectónica que destaca por su riqueza decorativa y en la que podemos observar capiteles corintios, orden que normalmente se reserva para el interior de los templos.

Rodas, Pérgamo y Alejandría se convirtieron en sedes de nuevas escuelas, aunque los talleres áticos siguieron funcionando de forma activa, como muestra *El niño de la espina* del siglo I a.C.

Título: *Venus de Milo*.

Autor: desconocido.

Cronología: 100 a.C.

Tipología: escultura exenta.

Material: mármol.

Estilo: griego helenístico.

Tema: mitológico.

Localización: Musée du Louvre (París).

Escultura tridimensional en la que en la belleza de los rasgos y la delicadeza del modelado recogen la belleza clásica de la escultura griega de siglos anteriores, armoniosamente fundida con las innovaciones helenísticas de su tiempo.

El cuerpo semidesnudo de la diosa, esculpido delicadamente en varios bloques de mármol blanco, exhibe una contenida tensión; nada queda de la rigidez de la estatuaria arcaica en esta figura cuyo cuerpo gira en un contraposto más acentuado alrededor de un eje recto desde la cabeza hasta la base.

Apoyada sobre la pierna derecha y con la izquierda más adelantada, la curva formada por la inclinación de la cadera es más pronunciada y forma una "S", creando una torsión helicoidal ascendente y dinámica, que subrayan los hombros y el rostro (que mira hacia la lejanía), también ligeramente inclinados.

El levemente caído sobre las caderas pone de relieve su silueta sensual y femenina. El modelado consigue sutiles claroscuros con el contraste entre la superficie lisa de la parte superior del cuerpo, con las suaves curvas del pecho desnudo y del abdomen, y el volumen y la textura de los pliegues del tejido del manto que cubren parte de su anatomía.

Sus cabellos aparecen recogidos en un moño con algunos mechones sueltos que caen sobre la nuca. Unos agujeros de fijación nos indican que debían adornar la figura una diadema y unos pendientes. La ausencia de los brazos es tan importante como el resto de la escultura. Compone un núcleo de especulación formal tan amplio como el que se realiza con las partes conservadas.

Probablemente sea la representación de la diosa del amor, de la belleza, del deseo: Afrodita o Venus para el mundo romano. El modelo iconográfico de Venus o Afrodita púdica, que se aparta de una iconografía más heroica de siglos anteriores, será recurrente en la estatuaria griega y en las copias romanas, y probablemente fue el modelo para la *Venus de Milo*, o la *Venus de Arles* (Louvre), copia romana también de la *Afrodita de Téspias* de Praxíteles.

La *Venus de Milo* ha inspirado obras tan dispares como *El nacimiento de Venus* de Botticelli.



En Pérgamo destaca el tema de la victoria de **Átalo I** (241-197 a. C.) sobre los galos, como vemos en *Gálata moribundo*. Si bien esta imagen puede remitir por sus formas a la estatuaria clásica, la temática

supone ya una gran novedad ya que un simple guerrero galo es digno de ser representado como protagonista de la obra de arte. A esta escuela también pertenece el *Altar de Zeus*, decorado por orden de **Eumenes II (197-159 a. C.)**.

Título: Friso del altar de Zeus en Pérgamo (Atenea y Gea).

Autor: desconocido.

Cronología: 197-159 a.C.

Tipología: altar/ monumento religioso.

Material: mármol.

Estilo: griego helenístico.

Tema: mitológico.

Localización: Pergamonmuseum (Berlín).

(ENTRÓ EN OPOSICIONES EN ANDALUCIA EN 1998).

Los frisos del altar de Zeus están situados en la edificación de la que reciben su nombre. El altar de Zeus constaba de un podio de planta cuadrangular de 7 m de altura, sobre el que se erigía una columnata jónica con entablamento y cubierta plana -decorada con animales fantásticos y mitológicos-, que en su fachada oeste adquiriría forma de "U" y dejaba en medio una escalinata impresionante. Había sido edificado en la Acrópolis de Pérgamo sobre una terraza a la que se accedía a través de un propileo.



La escalinata conducía a un patio interior en el que estaba instalado el altar de los sacrificios al dios. Las paredes del podio estaban decoradas con este friso continuo en altorrelieve de más de 120 m de largo, con el tema de la Gigantomaquia; Atenea y Gea forman parte de la narración de los frisos.

Las cuatro figuras de este grupo destacan por la fuerza y el dinamismo compositivo, con un trabajo escultórico excelente en la musculatura del cuerpo, en la expresividad de los rostros y en el movimiento de los ropajes mojados de la hija de Zeus Atenea y de la tierra Madre, Gea, progenitora de los gigantes.



En este fragmento del friso se describe la lucha de los dioses olímpicos -Atenea y Niké- contra los gigantes -Gea y Alcioneo-. Es necesario identificar a estos con los gálatas y los primeros con los atalidas. En la escena Niké ayuda a Atenea que coge por el cabello a Alcioneo, mordido mortalmente por la serpiente de Atenea, y lo arrastra lejos de la protección de su madre Gea. Esta aparece desconsolada a la derecha del altorrelieve, en el suelo.

La aparición, por primera vez, de paisaje como fondo y el modelo narrativo de las escenas hacen de estos frisos un claro precedente de la *Columna Trajana*.

Finalmente, a la escuela que surge en la ciudad griega de **Rodas**, entre otras obras, pertenecen el grupo del *Laocoonte* y la *Victoria de Samotracia*.

Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. (Siglo III a.C.). *Grupo del Laocoonte* [Escultura]. Copia romana en mármol conservada en los Museos Vaticanos. (ENTRÓ EN LAS OPOSICIONES DE NAVARRA EN 2025).

El personaje representado es Laocoonte, un sacerdote de Troya que internó avisar a sus conciudadanos del peligro que conllevaba recibir el famoso regalo del caballo de Troya. Sin embargo, la mitología clásica y el relato de *La Ilíada* de Homero cuentan que los dioses estaban del lado de los griegos que querían conquistar la ciudad y por eso enviaron dos crueles serpientes para que mataran al sacerdote y a sus dos hijos. Es precisamente ese momento el que se representa en esta escultura. Es decir, se trata de un episodio violento, y eso se capta a primera vista al contemplar el mármol.

Una de las serpientes pasa sobre los hombros del padre y de su hijo mayor, revolviéndose hasta morderle. Al mismo tiempo, la otra serpiente ahoga al hijo menor y trata de inmovilizar a Laocoonte enroscándose en sus piernas. Toda la escena es de furia y agonía, lo que se manifiesta en el rostro contraído del protagonista.



Título: *Victoria de Samotracia*.
Autor: atribuida a Pithókritos de Rodas.
Cronología: 200-190 a.C.
Tipología: escultura exenta.
Material: mármol de Paros.
Estilo: griego helenístico.
Tema: mitológico/commemorativo.
Localización: Musée du Louvre (París).

El escultor define una figura femenina alada y en pie a la que le faltan la cabeza y ambos brazos. Viste un quitón, que es una túnica de lino fina y transparente sujeta por debajo del busto con un cordón y, enrollada a la altura de las caderas, una capa para abrigarse.

La característica principal de esta obra es su dinamismo. Este movimiento se debe sobre todo a dos factores principales: en primer lugar, el contrapeso compositivo que forman las alas de la espalda y la pierna derecha adelantada, que acentúa la intencionalidad de la figura de ir hacia delante; en segundo lugar, y en lógica consonancia con el primer punto, las curvas y los pliegues de los ropajes adheridos al cuerpo de la mujer, utilizando la técnica de los “paños mojados”. Gracias a este recurso, que imita el efecto del agua en la ropa, el escultor no solo consigue reforzar la sensación de movimiento con el de avanzar contra el viento, sino que, además, realza la anatomía del cuerpo y proporciona a la figura una notable sensualidad.

Todas estas características invitan a pensar que el autor quería recrear el momento preciso en que la diosa, aún con las alas desplegadas, se había posado sobre la proa de la nave para guiar a los soldados a la victoria.



Esta escultura representa a una de las divinidades de la antigua Grecia: la Victoria, Niké en griego, respetada como diosa portadora de la buena suerte. Era considerada hija de Zeus, aunque frecuentemente se representaba personificada en la imagen de Atenea, diosa de la sabiduría y de la estrategia militar.

La fuerza y el dinamismo que desprende la Victoria de Samotracia puede relacionarse con la escultura futurista de Umberto Boccioni: *Formas únicas de continuidad en el espacio*.

El *Toro Farnesio*, también de la escuela de Rodas, es la escultura en bulto redondo más grande que nos ha llegado a la actualidad; con más de cuatro metros de altura, trata sobre el suplicio de la ninfa Dirce. Anfión y Zeto, los hijos de Zeus y la bella Antíope, deseando vengar las ofensas a su madre, ataron a Dirce a un toro salvaje que la arrastró hasta matarla. Es muy conocido el *Fauno Barberini*, estatua de más de 2 metros que representa a un fauno o sátiro en un profundo sueño producto de su embriaguez, la obra fue descubierta en el siglo XVII y restaurada por Bernini, en la restauración se traicionó el significado de la obra y se cambió el sentido de embriaguez por la de provocación sexual.

Título: *Fauno Barberini*.

Autor: anónimo.

Cronología: siglo III a.C.

Tipología: escultura exenta.

Material: copia en mármol de un original en bronce.

Estilo: griego helenístico.

Tema: mitológico/conmemorativo.

Localización: Gliptoteca de Múnich (Alemania).

(ENTRÓ EN LAS OPOSICIONES DE COMUNIDAD VALENCIANA 2005 Y CEUTA 2021)

El *Fauno Barberini*, también conocido como sátiro embriagado, es una escultura exenta realizada en mármol, se trata de una copia romana del siglo I a.C. de un original en bronce griego del siglo III a.C. y se cree que se realizó como ofrenda en algún templo dedicado a Dionisio, el dios del vino.

La mayor parte de la Historia del Arte considera que la obra fue encontrada, sin el brazo izquierdo y sin piernas, en el foso del castillo de Sant'Ángelo en Roma en el siglo XVII durante una excavación impulsada por el papa Urbano VIII, perteneciente a la dinastía de los Barberini.

Posiblemente Bernini restaurara la escultura en el siglo XVII dándole dos piernas humanas en una postura que originalmente no le correspondía, aportando ese aspecto lascivo, lejano del original, pero conservando el ideal estético griego de un hombre joven y atlético. Bernini también le otorgaría un lujurioso movimiento barroco a este sátiro que duerme tras los excesos cometidos.

La obra adquirió así una marcada connotación sexual, con las piernas abiertas y la derecha mucho más levantada que el original, el fauno parece dar rienda suelta a sus pasiones, un gesto que aún se potencia más con su rostro en el que encontramos la boca ligeramente abierta y los ojos cerrados. La anatomía de la figura está muy trabajada y la obra ofrece múltiples puntos de vista que invitan al espectador a girar en torno a ella para descubrir nuevas perspectivas.

La obra muestra todas las características propias del estilo helenístico, un periodo que se caracterizó por representar lo natural y la manifestación de los sentimientos, por la expresión del cuerpo, ya que tiene más movimiento, y por la representación de elementos cotidianos y mitológicos. También se caracteriza por la expresividad, la cual, gracias a la expresividad de su cara y de su cuerpo evidencia el estado de embriaguez del fauno y su carácter sexual debido a la posición de las piernas.

✓ En **Alejadría** abundan las escenas cotidianas y alegóricas, como la *Alegoría del Nilo*.

7.1. LA PINTURA Y LA CERÁMICA GRIEGA. MOSAICOS



Los griegos consideraban la **pintura** como una de las formas más altas y elevadas del arte. Por desgracia, las realizadas sobre tablas no han llegado hasta nuestros días. Es muy poco lo que se conserva de la pintura griega; lo que se conoce es, fundamentalmente, por las descripciones literarias y por las copias romanas. Destacan los frescos de la *Tumba del zambullidor* en la Magna Grecia, en Paestum, la zambullida simboliza, probablemente, el paso a la otra vida.

Las muestras más importantes son las que adornan la cerámica griega, que nos pueden dar una idea del nivel alcanzado por los pintores helenos. Los griegos representaban, principalmente paisajes de la naturaleza, escenas de guerra o ceremonias religiosas o cortesanas, siempre de una manera naturalista, y con gran expresividad. También conocemos las técnicas que utilizaban. Éstas incluían los frescos y el temple. Entre los principales pintores griegos podemos nombrar a Zeuxis (435-390 a. C.), Parrasio de Éfeso (440-380 a. C.) y Apeles (352-308 a. C.), que fue el pintor elegido por Alejandro Magno para perpetuar su imagen.

En cuanto a la **mujer**, cuesta pensar que desempeñase un papel destacado como artista dentro de la sociedad griega, ya que esta era fuertemente patriarcal. Como sabemos, el papel de la mujer estaba dedicado, casi exclusivamente, a ser concubina, madre, esposa o ama de casa. Sin embargo, consta la existencia de seis mujeres artistas nombradas por Plinio el Viejo en su libro *Historia natural*, del año 77: Aristareta, Timarete, Eirene, Calipso, Iaia y Olimpia. De todas ellas, queremos destacar a las tres primeras. Aristareta vivió en el siglo VI a. C., fue la hija de Nayar, un famoso pintor y alfarero ático del que probablemente aprendió el oficio. Ganó notoriedad por su excelente trabajo pictórico. En concreto, por un cuadro que pintó de Esculapio. Timarete nació en Atenas en siglo V a. C., hija de un famoso escultor y pintor llamado Micon de Atenas. Su destreza pictórica la hizo cosechar una gran fama, los efesios le pidieron que pintase una efigie de la diosa Diana, que se convertiría en una las pinturas más conocidas de la antigüedad. Boccaccio (1313-1375) habló de ella en su *De mulieribus claris* (1374), decía que abandonó sus ocupaciones comunes de mujer para dedicarse al arte de su padre (Chadwick, 2020). Eirene, pintora, nacida en torno al 200 a. C., también era hija de un pintor. Plinio el Viejo le atribuye una tabla con la representación de Proserpina, Boccaccio también la mencionó en su *De mulieribus claris*.

CERÁMICA ARCAICA



CERÁMICA GEOMÉTRICA



La **cerámica** griega alcanzó un desarrollo ignoto por la cerámica de ningún otro lugar en la época. Dada su calidad y la expansión comercial griega, se extendió por todo el Mediterráneo como un elemento de lujo (Honour y Fleming, 2005). Su tipología era abundante: *cráteras*, *kylix*, *rhyton*, *kantharos*, *hydrias*, *ánforas*, *pyxis*, etc. Los temas decorativos eran variados y se pintaban sobre la arcilla; abundan los motivos geométricos, figuras de animales reales y fantásticos, escenas mitológicas, literarias, cotidianas,

deportivas, etc. Distinguimos una primera fase de figuras negras sobre fondo rojo (cerámica ática), en la que se presentan las escenas mitológicas de los poemas épicos de Homero; y un segundo momento con figuras rojas sobre fondo negro decorada con escenas de temática cotidiana más realistas y detallistas, que dominará toda la etapa clásica. Durante el periodo helenístico, la influencia oriental aumentó y aparecieron los motivos vegetales y florales.

CERÁMICA CLÁSICA



Crátera de figuras rojas (s. IV a.C.).

Kílix ático (s. V a.C.), que representa a Edipo escuchando el enigma que le propone la Esfinge.

La hidria es una vasija grande a modo de cántaro que se usaba para contener agua.

Se conservan también magníficos ejemplos de **mosaicos**, como el que representa *La caza del león* en Pella (Macedonia), una escena de gran dinamismo realizada con la técnica de guijarros, o los hallados en Delos en la *Casa de los delfines*, datados en el siglo II a.C., en este caso de pequeñas teselas.

6. PRESENCIA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Los **colonizadores griegos** llegaron a la península ibérica desde el siglo VIII a.C. buscando metales y mercados para sus productos. Comerciaron con el reino de Tartessos primero y luego con los pueblos ibéricos. Rivalizaron con fenicios y cartagineses y fundaron sus principales colonias en la costa oriental de la península, donde destacaron las ciudades de Ampurias y Rosas (ambas en Girona). Su mayor actividad comercial coincidió con el apogeo de la cultura ibérica, en el siglo V a.C. Los griegos introdujeron su **moneda** y difundieron su **cerámica**, que era objeto de lujo entre la aristocracia ibérica, usada como ajuar en las tumbas. Entre las **obras griegas** en España podemos destacar la ciudad de *Ampurias*, de planta hipodámica, amurallada, con varios templos; en artes plásticas destacan en ella las esculturas de *Esculapio* y la *Cabeza de Afrodita*, ambas de mármol.

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO: Roma

1. REFERENTES HISTÓRICOS Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

La historia de Roma tuvo un origen incierto, en cuya leyenda se mezclan el mito y la realidad. Su primera forma de gobierno fue la **monarquía**, que se extendió entre los años 753-509 a. C. A ella le siguió la **República**, momento en el que Roma se expandió por el Mediterráneo. Las consecuencias socioeconómicas de esta expansión militar terminaron por aniquilar la república y dar paso al **Imperio**, de la mano de **Octavio Augusto** [gobierno 27 a. C-14 d. C.], en el año 27 a. C. La historia del Imperio se dividió en dos momentos: el Alto Imperio –siglos I y II–; periodo de esplendor militar, político y económico durante el cual Roma alcanzó su máxima extensión territorial; y el Bajo Imperio –iniciado con la crisis del siglo III–, que condujo a su división y a la posterior desintegración del Imperio romano de Occidente, en el año 476. Desde **el punto de vista artístico**, hasta finales del siglo II a. C. no podemos hablar de *arte romano*, ya que durante los primeros siglos de su historia los romanos pensaban que el arte corrompía a los pueblos. Las escasas realizaciones artísticas de tiempos de la monarquía y principios de la República se limitan a restos de cerámicas, altares de piedra y sarcófagos de basta factura. Fue en época de **Sila** (138-78 a. C.) y de **Julio César** (100-44 a. C.), en el siglo I a. C., cuando Roma se enriquece artísticamente por la influencia de los "decadentes", pueblos conquistados por los romanos. El arte romano se desarrolló con bastante homogeneidad y autonomía desde el siglo II a. C. hasta la caída de Roma.

2. ANTECEDENTES: EL ARTE ETRUSCO

Los precedentes del arte romano guardan relación con el mundo etrusco, que aportó a Roma unos caracteres diferenciadores que se fusionaron con los aportes griegos tras la conquista de la Hélade. **La civilización etrusca**, asentada en el centro y norte de la península Itálica, se desarrolló a comienzos del siglo VII a. C., y su momento de mayor esplendor se produjo entre los siglos IV y V a. C. **La arquitectura etrusca** se constituye como el precedente más inmediato de la romana. Su principal aportación deriva del conocimiento y empleo del arco y de la bóveda, en combinación con la arquitectura adintelada de influencia griega. Las principales tipologías etruscas se centran en templos, tumbas y sistemas fortificados en las ciudades. Los templos, aunque de influjo griego, se diferencian de estos en que se elevan sobre un basamento con escalera frontal de acceso, y presentan una columnata de orden toscano en la fachada anterior y *cella* única; sirva de ejemplo el *templo de Portonaccio*, en Veyes, uno de los más importantes junto al *templo de Júpiter capitolino*, en Roma. La arquitectura funeraria alcanzó gran relevancia, como se puede apreciar en las necrópolis de Tarquinia, Cerveteri y Populania.

La **escultura etrusca** recibió influencias griegas y fenicias. El influjo del arcaísmo griego es patente en las esculturas funerarias de terracota que representan a parejas en actitud de reposo. Los sarcófagos más representativos son los de la *necrópolis de Cerveteri*, una urna funeraria familiar con las imágenes de dos esposos realizadas en terracota policromada, y el *Sarcófago de Larthia Seianti*. Esta misma influencia se puede rastrear en obras como el *Apolo de Veyes*, del siglo VI a. C. que recuerda a los kuroi o el *Hércules de Veyes*. También encontramos esculturas animalistas de bronce, esculpidas con gran realismo y sentido religioso de origen oriental, como la *Quimera de Arezzo* (animal mitológico asesinado por Belerofonte, realizada en bronce), o la *Loba Capitolina*, cuya cronología ha sido muy discutida ya que hay autores que plantean que la obra que conocemos se trata de una copia del original etrusco realizada en la Edad Media (los gemelos que amamanta se añaden en el siglo XV). Se conservan retratos de gran realismo y amplia influencia en la retratística romana posterior, como el de *Lucio Brutus*, fundador de la República según la tradición romana. Ya de finales del siglo II y comienzos del I a.C. se conserva la estatua del *Arringatore*, que representa al orador Aulus Metelius, tal y como indica la inscripción que la acompaña.

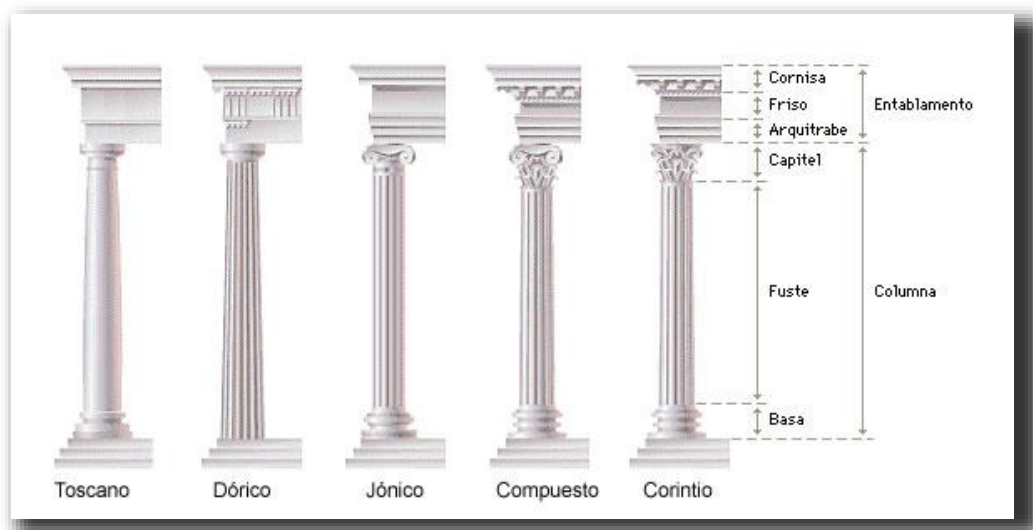
En la **pintura mural** abundan escenas de danzantes, banquetes, caza y pesca, deporte y escenas eróticas, hechas al fresco con composiciones planas y lineales que van ganando en cromatismo y sentido narrativo con el paso del tiempo. Se conservan magníficos ejemplos de pintura al fresco en la necrópolis de Tarquinia, en la llamada *Tumba de las leonas* -de la etapa arcaica- en la *Tumba de los leopardos*, en la *Tumba de la caza y la pesca*, en la *Tumba de los augures* y en la *Tumba del triclinio*, todas del siglo VI a.C.

3. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ARTE ROMANO

El arte romano se caracteriza, fundamentalmente, por su finalidad **utilitaria** (Zarzalejos *et al.* 2010). La idea de un arte al servicio del poder y la propaganda política va a estar presente a lo largo de toda la historia de Roma. Este pragmatismo de la obra de arte se aplicó tanto a las obras arquitectónicas como a las escultóricas.

3.1. LA ARQUITECTURA

Sin duda, la principal peculiaridad de la arquitectura romana es el **colosalismo** –singularidad aportada por las influencias orientales–, y, sobre todo, su gran **pragmatismo**. A diferencia de la arquitectura griega, que tiende a un cuidado exagerado de la estética, la arquitectura romana centra su atención en la utilidad de todas sus construcciones.

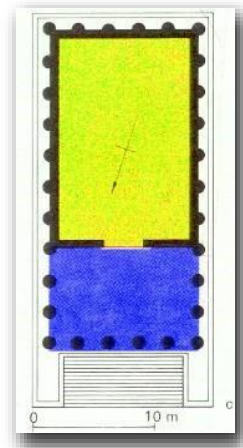


Órdenes arquitectónicos

Otra de sus características es la pobreza general de sus **materiales**; los romanos utilizaron la madera, el ladrillo y la estructura *caementicia* (una especie de hormigón), pero también realizaron construcciones de piedra con paramento isodomo o almohadillado *alla rustica*. Era frecuente el empleo de placas de mármol para ocultar la pobreza del material constructivo.

Los principales **elementos sustentantes y cubiertas** son el arco de medio punto y la bóveda (ambos tomados del arte etrusco); también se utilizaron las cúpulas de media naranja y de cuarto de esfera, y las estructuras adinteladas. Como soportes se emplearon los grandes pilares con columnas adosadas y las pilastras decoradas. Se adoptaron los órdenes griegos, a los que se unieron el orden toscano y el orden compuesto –resultado de la combinación de capitel corintio y de las volutas jónicas–. La arquitectura muestra un gusto por la **decoración**; como elementos ornamentales, se hizo uso de la superposición de órdenes arquitectónicos, del relieve, de la escultura y de la pintura al fresco.

En lo que se refiere a las **tipologías arquitectónicas**, encontramos una gran diversidad de propuestas constructivas que abarcan la arquitectura civil, religiosa y doméstica. El **templo romano**, como lo fue el griego, también es de pequeño tamaño, porque no se trata de un lugar de culto por parte de la comunidad de fieles, sino de la morada de la propia divinidad. Además, por influencia etrusca, los templos romanos se construían sobre un *pódium* con escalinata frontal, presentaban un pórtico de acceso y los laterales de la *cella* –que solía ser de una nave única– se cerraban con muros. La culminación del templo se realizaba con un tejado a dos aguas formando un frontón. Sirven de ejemplos el *templo de Portuno*, construido en la ciudad de Roma en el siglo I a.C. y *la Maison Carrée*, ubicada en la ciudad francesa de Nîmes, erigido en el siglo I a.C. (se trata de un templo de culto imperial).



Edificio: *Maison Carrée*.

Autor: desconocido.

Cronología: 16 a.C.

Tipología: templo romano.

Material: piedra caliza y mármol.

Estilo: romano imperial.

Localización: Nîmes.

El *templo de la Maison Carrée* (casa cuadrada), ubicado actualmente en el centro de la ciudad de Nîmes, ocupaba un lugar preeminente del antiguo foro romano, creado a partir de la confluencia de las dos calles principales, el *cardo* y el *decumano*.

El templo está elevado sobre un podio de influencia etrusca que da acceso a la entrada principal a través de una amplia escalinata.

El pórtico del templo es hexástilo y está presidido por columnas corintias de 17 m, una cornisa formada por el arquitrabe de tres platabandas, el friso con la decoración perdida y la cornisa, y un frontón triangular sin ornamentación escultórica, probablemente también perdida. En los muros laterales y en la cabecera hay también columnas corintias. El friso lateral conserva una decoración floral a diferencia del friso frontal, que la ha perdido. El techo del templo se cierra con la característica cubierta de dos vertientes.

Siguiendo el modelo romano, la *Maison Carrée* es un templo pseudoperíptero de planta rectangular. En el interior y rodeada por veinte columnas adosadas hay una celda. Esta estancia sagrada no tiene ningún tipo de abertura al exterior ni tampoco división interna, y solo puede accederse a ella por la parte anterior del edificio. La priorización de la fachada delantera por encima de las otras caras del edificio indica que los templos romanos eran obras pensadas para ser contempladas frontalmente.

El templo fue construido en honor del emperador Octavio Augusto y su familia. Se enmarca en el contexto de la política de unificación del Imperio mediante la romanización de los edificios públicos.

Los templos romanos siguieron los elementos tradicionales de la arquitectura religiosa griega. En cuanto a la decoración, destaca la profusa ornamentación floral del friso, que recuerda los motivos que poco después se utilizaron para decorar el Ara Pacis en Roma.

La importancia otorgada al pórtico del *Templo romano de la Maison Carrée* tuvo una influencia considerable durante el periodo del Renacimiento y, sobre todo, en la construcción de los templos neoclásicos, como fue, por ejemplo, la iglesia de La Madelaine de París.

Se erigían también templos de planta circular, como demuestra el *templo de Vesta*, en el foro de Roma, del siglo IV a.C. -aunque lo que vemos hoy en día pertenece a la última reconstrucción realizada hacia el año 191-. En este caso el templo aparece rodeado por un anillo de columnas corintias. Consagrado a la diosa del fuego y el hogar, este elegante edificio estuvo emplazado junto a la casa de las vestales, sacerdotisas encargadas de conservar el fuego de la ciudad. El *templo de Vesta* fue clausurado por Teodosio en el año 394. Pero el templo más representativo del arte romano es el *Panteón de Agripa*, en Roma, dedicado a todos los dioses, especialmente a Venus y Marte. Fue construido por mandato del cónsul Agripa, yerno de Augusto, pero después de un incendio se reconstruyó en tiempos de Adriano.

Edificio: *Panteón*.

Autor: desconocido, atribuido al arquitecto Apolodoro de Damasco (60-133).

Cronología: 118-125.

Tipología: templo.

Material: hormigón, granito, ladrillo, mármol y madera.

Estilo: romano imperial.

Localización: Campo de Marte (Roma).

(ENTRÓ EN OPOSICIONES EN COMUNIDAD DE MADRID 2012)



Realizado en hormigón, granito, ladrillo, mármol y madera, el edificio se abre a la plaza a través de un pronaos o pórtico octástilo con cuatro pares de columnas de orden corintio de granito, que sostienen un entablamento liso con la inscripción del templo de Agripa, coronado por un frontón triangular. Detrás de este enorme pórtico se levanta el cuerpo de transición que se une al tambor y sostiene la cúpula hemisférica de la celda. Sobre el tambor se eleva la cúpula con una altura de 43 m, coronada por un óculo de casi 9 m de diámetro que sirve a la vez para la iluminación y la ventilación.

La celda es un espacio circular con un muro abierto a distintas capillas y hornacinas intercaladas, y un ático con ventanas cubiertas con celosías sobre el que descansa la cúpula. Se accede a la celda a través de unas puertas de bronce gigantescas, flanqueadas por dos nichos o concavidades que cierran las naves laterales.

Originariamente, el *Panteón* tenía que estar rodeado por una plaza porticada que solo habría permitido ver el pórtico de entrada. Situado en el corazón de la Roma actual, su integración en el entorno urbanístico es total pese a sus dimensiones, porque no supera la altura de los edificios contiguos.

El *Panteón* era un templo dedicado a todos los dioses del Olimpo. Los siete ábsides estaban consagrados a las siete divinidades celestes (el Sol, la Luna, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno), y la gran cúpula simbolizaba la bóveda celeste que, según los romanos, cubría la Tierra a modo de cúpula. El óculo central es la representación del Sol.

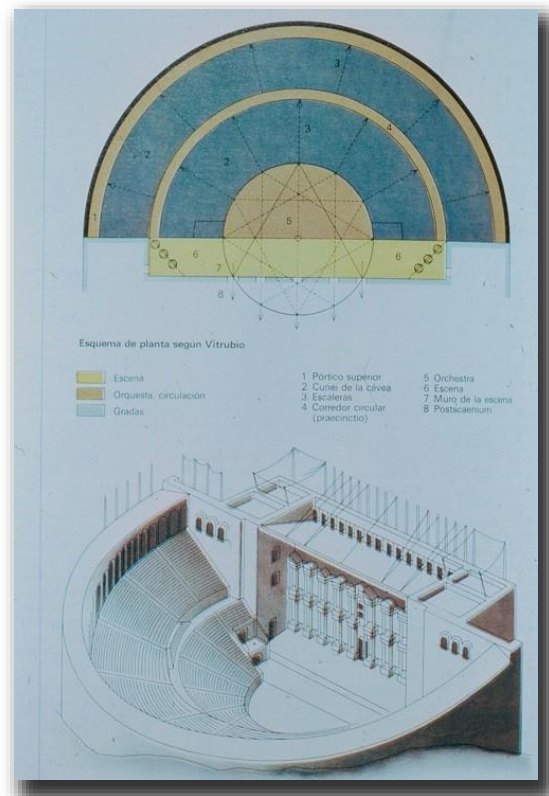
La trascendencia de la cúpula del *Panteón* en la arquitectura occidental ha sido enorme. Brunelleschi la estudió para la construcción de la cúpula del Duomo de Florencia; también sirvió de modelo a Bramante (*San Pietro in Montorio*) y a Miguel Ángel (*cúpula de la basílica de San Pedro*).

Esta tipología enlaza con los **monumentos funerarios**, localizados en las necrópolis de las afueras de las ciudades, que en algunos casos llegaron a proporciones monumentales, como es el caso del *mausoleo de Augusto* –construido tras la batalla de Actium del año 31 a. C.–.

El *mausoleo de Augusto* es una construcción circular a base de anillos concéntricos cerrada por una cubierta cónica sobre tambores circulares cubiertos por tierra para formar una especie de colina, de forma similar a las tumbas etruscas, todo ello rematado por la estatua del emperador. En su origen estaba recubierto de mármol blanco, en su interior se disponían una serie de nichos que contenían las cenizas de los miembros de la familia imperial.

Escasa es la **arquitectura palacial** conservada, en Roma fue fastuoso el *palacio imperial* cuya construcción abarcó los siglos I-IV, la zona más importante es la *Domus Flavia* residencia imperial de la dinastía Flavia, se situaba en el monte palatino cerca del circo máximo. El *palacio de Diocleciano* en Split (Croacia) fue construido entre los siglos III y IV d.C., allí pasó el emperador sus últimos días tras su abdicación en 305 fue casi destruido con el paso del tiempo, sus ruinas fueron reconstruidas en el siglo XVIII y sirvió de modelo de inspiración de la arquitectura neoclásica.

Los **teatros** romanos podían construirse en la falda de una montaña, al igual que los griegos, o en el llano. Su exterior mostraba los diferentes pisos, adornados con arquerías de medio punto sobre columnas de diferentes órdenes, abajo situaban el orden dórico o toscano, en el medio el jónico, y arriba el corintio o compuesto. La mayor parte de los teatros romanos que se construyeron siguieron el modelo arquitectónico propuesto por **Vitruvio** (80/70-15 a. C.), que constaba de los siguientes espacios: *cavea*, de planta semicircular para los espectadores; *orchestra*, semicircular destinada al coro; *proscenium*, espacio elevado donde se desarrollaba la acción dramática; y *scaenae frons*, frente escénico, normalmente compuesto por un doble orden de columnas y otros elementos arquitectónicos. El *teatro de Marcelo*, en Roma, terminado en tiempos de Augusto, es uno de los más representativos. Un ejemplo posterior es el impresionante *teatro romano de Aspendos*, ubicado en Antalya, Turquía. Construido durante el reinado del emperador Marco Aurelio entre 161 y 180 d.C., este teatro es uno de los mejor conservados del mundo antiguo y tenía una capacidad de aproximadamente 15 000 personas.



Esquema constructivo de un teatro romano

El **anfiteatro** era el edificio donde se representaban las *ludi venationii* (luchas de gladiadores) y las *bestiarii* (lucha con las fieras). Estaba compuesto por una escena circular y una *cavea*, también circular, dividida en tres anillos. El suelo estaba socavado y, debajo de él, se encontraban las *carceres* (celdas) donde las fieras o gladiadores aguardaban su turno. Algunos estaban acondicionados para contener agua

para las luchas acuáticas de barcos, llamadas *naumaquias*. Sin duda, el anfiteatro más conocido es el *Coliseum*, construido en el siglo I d. C. en el centro de Roma. Otro ejemplo destacable es el *anfiteatro de Nimes*, ubicado en la ciudad francesa de Nimes. Este anfiteatro, construido alrededor del año 70 d.C., es uno de los mejor conservados del mundo romano y podía albergar hasta 24 000 espectadores.

Edificio: *Coliseo o Anfiteatro Flavio.*

Autor: desconocido (encargado por el emperador Flavio Vespasiano).

Inaugurado por su hijo Tito.

Cronología: 72-80.

Tipología: anfiteatro.

Material: bloques de mármol travertino, hormigón, ladrillo, piedra y estuco.

Estilo: romano imperial.

Localización: Roma.

El *Coliseo*, con una longitud de circunferencia de más de medio kilómetro, es una de las obras maestras de la ingeniería romana; tanto por el diseño de una gradería que se sustenta sobre su propio sistema de bóvedas, como por el ingenioso subsuelo que oculta la arena. Su fachada, aun siendo conservadora, creó estilo gracias a la armonía visual generada por el juego entre la recta y la curva.

La fachada se articula en cuatro niveles levantados sobre un podio. De abajo a arriba se superponen los órdenes toscano, jónico y corintio. La planta es elíptica. En el centro se encuentra la arena, lugar del espectáculo, y alrededor, la cávea, el lugar donde se situaban las graderías en las que se sentaban los 50.000 espectadores que podía llegar a acoger.

Debajo de la arena, en el subsuelo, se hallaba visible una compleja obra de ladrillos que, además de albergar las distintas dependencias de servicio y las celdas para las fieras, estaba dotada con un sistema impermeabilizado de conducción de agua capaz de transformar la arena en una gran piscina.

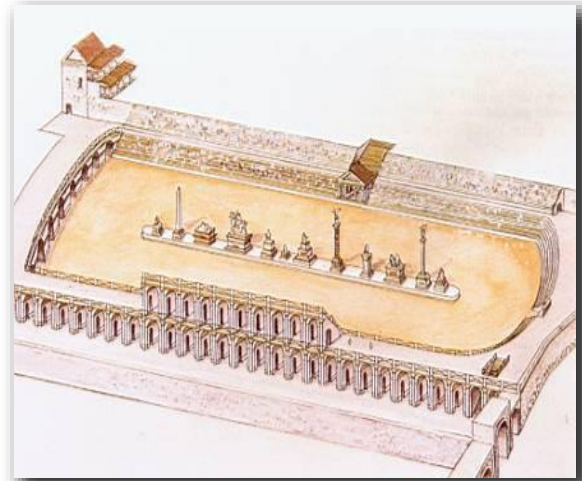
En el *Coliseo* se ofrecían espectáculos gratuitos de lucha entre gladiadores y fieras salvajes, y se escenificaban batallas mitológicas o históricas; y, con la arena inundada, se realizaban simulacros de batallas navales (*naumaquias*) o cacerías de cocodrilos. El *Coliseo* simbolizaba y glorificaba al emperador Vespasiano y se convirtió en un símbolo de la grandeza imperial.

La superposición de órdenes en los diferentes pisos fue copiada por arquitectos del Renacimiento, como Alberti, y del Barroco. También ha servido de modelo para la construcción de recintos deportivos modernos (estadios de fútbol) y plazas de toros.



El **circo** estaba destinado a la celebración de carreras de carros; tenía forma elíptica en el centro y, longitudinalmente, se disponía un muro adornado por esculturas, denominado *spina*, que separaba los dos sentidos de la carrera. Alrededor de la pista se disponía el público formando gradas y, en uno de los lados largos, se situaba el palco presidencial. El *circo Máximo*, en Roma, es el mejor ejemplo; fue erigido en el valle entre los montes Aventino y Palatino, siendo el mayor de su tipología con 621 m. de longitud, por lo que se configuró como modelo para el resto de los circos del Imperio. En la actualidad tan solo se conserva la planta.

Esquema constructivo de un circo romano



Las **termas** cumplían una misión higiénica; disminuían las enfermedades de los habitantes de las ciudades y también eran centros de ocio. Estaban compuestas por varias salas con arreglo a su función y a la temperatura de los baños: *caldarium*, *tepidarium*, *frigidarium*. Las *termas de Caracalla* son las más representativas; datan de principios del siglo III d. C.

Las **basílicas** eran salas de reunión, bolsas de comercio y tribunales de justicia; disponían de planta rectangular y estaban articuladas en tres naves que terminaban con un ábside semicircular. Sirve de ejemplo la *basílica de Majencio*, en Roma, del siglo IV d. C.

Edificio: *basílica de Majencio y Constantino*.

Autor: desconocido.

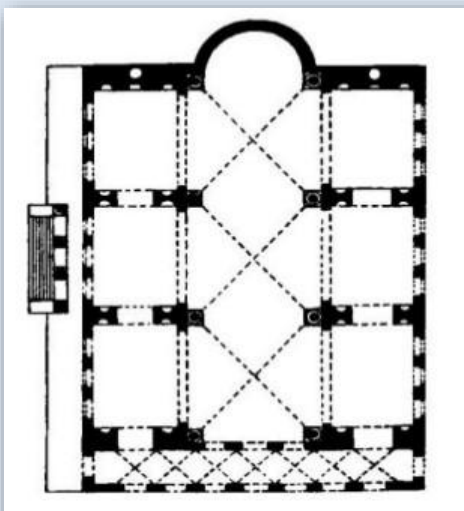
Cronología: 306-313.

Tipología: basílica.

Material: mármol, hormigón y ladrillo.

Estilo: romano imperial.

Localización: Foro Romano (Roma).



La Tetrarquía procedió a la reorganización de un arte oficial coherente y poderoso. En arquitectura, la *basílica de Majencio y Constantino* en Roma, nos propone una estética grandilocuente, que prescinde de la riqueza de los materiales y centra su expresión en la enormidad de los vanos. La *basílica de Majencio y Constantino* seguía el esquema de planta de tres naves, la central dividida en tres tramos cubiertos con bóvedas de arista. También las naves laterales estaban divididas en tres tramos, con grandes arcos que se prolongaban en las bóvedas de cañón.

Aunque la entrada de la *basílica de Majencio y Constantino* da a la Vía de los Foros Imperiales, el edificio está estrechamente vinculado al *Foro Romano*. En la antigua Roma, la *basílica* era un espacio público destinado a usos como transacciones comerciales, reuniones de ciudadanos para tratar asuntos comunes y sede de la administración de justicia. La *basílica de Majencio* era la sede del *praefectus urbi*, el prefecto de Roma que administraba la actividad de la ciudad. A pesar de su uso civil, la planta longitudinal de tres naves de la *basílica romana* fue adoptada por su funcionalidad en las primitivas *basílicas paleocristianas* y terminó convirtiéndose en la tipología más extendida de templo cristiano: la planta *basilical*.

Los monumentos conmemorativos alcanzaron una gran relevancia, especialmente en época imperial, dado su carácter propagandístico al servicio del poder. El *arco de triunfo* –modelo de inspiración etrusca– solía estar decorado con inscripciones relativas al acontecimiento que se quería conmemorar, relieves y esculturas; entre sus mejores ejemplos encontramos el *arco de Tito* del siglo I d.C. situado en la Vía Sacra de Roma, el *arco de Septimio Severo* del siglo III a los pies de la colina del Capitolio y el *arco de Constantino* del siglo IV en la colina del Palatino, realizado para conmemorar la victoria de Constantino I el Grande en la batalla del Puente Milvio. Los arcos cuádruples de cuatro cras (cuadrifrontes), son más escasos, destaca el *arco de Jano*, en Roma, este tipo de arcos solía construirse en intersecciones de caminos particularmente relevantes, permitiendo el tránsito desde cualquiera de sus cuatro lados.

Edificio: arco de Tito.

Autor: desconocido.

Cronología: 81.

Tipología: arco de triunfo.

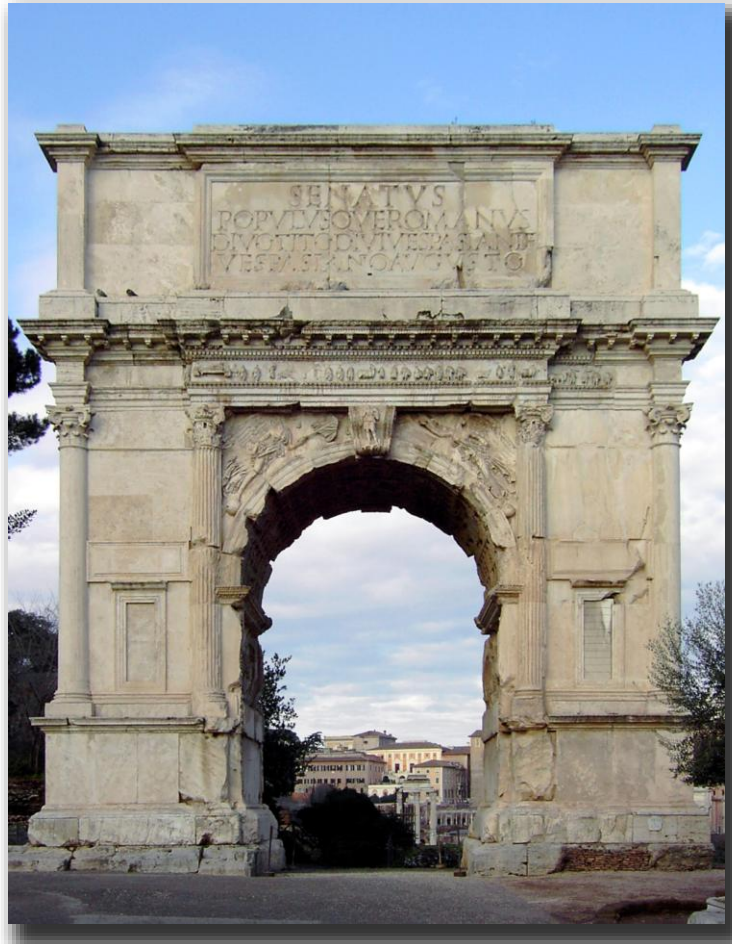
Material: sillares de piedra y mármol.

Estilo: romano imperial.

Localización: Vía Sacra, Foro Romano (Roma).

El *arco de Tito* impone por su sencillez y simetría de sus proporciones. Se abre en un solo arco de medio punto, formando en el intradós una bóveda de cañón decorada con casetones y escenas relativas a los triunfos del emperador Tito sobre los judíos y la toma de Jerusalén.

Se estructura en dos cuerpos, el cuerpo inferior a su vez se organiza en tres calles. La calle central está presidida por un vano de medio punto; el intradós lleva relieves relativos a la conquista de Jerusalén. Las calles laterales se levantan sobre un basamento y presentan un vano adintelado ciego, en ellas flanquean semicolumnas de orden compuesto (orden corintio enriquecido con volutas jónicas), las cuales sostienen un ligero entablamento que marca el tránsito al segundo cuerpo, de sección rectangular y presidido por una inscripción que dice en latín clásico: "Senatus populusque Romanus divo Tito divi Vespasiani (filio) Vespasiano Augusto", cuya traducción al castellano viene a decir: "El Senado y el Pueblo de Roma (dedican esto a) el divino Tito Vespasiano Augusto, (hijo de) divino Vespasiano".



El *arco de Tito*, obra maestra del arte romano de la época Flavia, se alza en la Vía Sacra. En siglos posteriores, especialmente en el Neoclasicismo, fue una tipología muy apreciada. Se conservan magníficos ejemplos de arcos conmemorativos como el *arco de Triunfo de París* del año 1806 en París.

Título: relieves del arco de Tito.

Autor: desconocido.

Cronología: 81.

Tipología: relieve.

Material: mármol del Pentélico.

Estilo: romano imperial.

Tema: conmemorativo.

Localización: Vía Sacra, Foro Romano (Roma).

La decoración escultórica del *arco de Tito* se concentra en el friso del entablamento, en las enjutas y, especialmente, en el intradós. Se crean en la escena distintos planos escalonados y efectos pictóricos gracias a las superposiciones de cabezas y los distintos relieves en las figuras, que aparecen de tres cuartos o de frente, en un abigarramiento perfectamente estudiado.



Los relieves muestran la campaña de Judea, su preparación, escenas del saqueo del templo de Jerusalén y llegada triunfal. En el interior se despliega la conmemoración de la victoria: en el centro, la apoteosis del emperador. Tiene influencia helenística en cuanto al estilo, aunque se aprecia en el relieve romano una voluntad más histórica y propagandística que mitológica, puesta al servicio de la glorificación de Roma y de sus gobernantes, sin hacer distinciones jerárquicas con las figuras mitológicas.

La columna conmemorativa es de invención romana; se trata de una columna decorada con un conjunto de relieves historiados en disposición helicoidal. Un magnífico ejemplo es la *Columna Trajana*, en Roma, del siglo II d. C., que narra la conquista de Dacia por el emperador Trajano [gobierno 98-117].

Título: *Columna Trajana*.

Autor: Apolodoro de Damasco.

Cronología: 107-114.

Tipología: relieve.

Material: mármol.

Estilo: romano imperial.

Tema: conmemorativo.

Localización: Foro Trajano (Roma).

La *Columna Trajana* es el relieve histórico más importante del arte romano. Su valor reside en sus dimensiones fuera de lo común y, especialmente, en la originalidad que supuso desarrollar una cinta historiada alrededor del fuste de una columna.

La columna de mármol se levanta sobre un pedestal cuadrangular, tiene una base cilíndrica decorada con motivos ornamentales, un fuste cilíndrico de 29,78 m de altura y un capitel dórico sobre el cual se alza una estructura que estuvo coronada originariamente por una estatua de bronce de Trajano. Hoy lo está por una de San Pedro.

En el fuste hay 200 m de relieves esculpidos, dispuestos helicoidalmente. La lectura es ascendente: en la mitad inferior se narra la primera guerra dacia y en la mitad superior la segunda. La narración empieza con el paso del ejército romano por el Danubio sobre un puente de barcas, y finaliza con la deportación de los prisioneros dacios. Las escenas se suceden sin interrupción, excepto en algunas zonas donde el cambio viene señalado por algún elemento paisajístico o arquitectónico.



La figura del emperador Trajano se realiza siempre de manera realista y no divinizada. También los demás personajes tienen un trato naturalista, ya que se ilustran minuciosamente todos los detalles. Se utilizan recursos alegóricos para representar a los dioses y al río Danubio, presentado como un anciano. En cambio, la representación del espacio no es naturalista y se dedica poca atención a la perspectiva, como se puede observar en la isocefalia de algunas escenas.

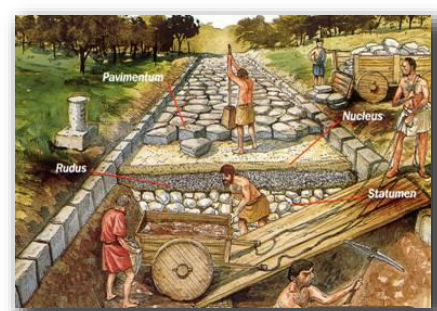
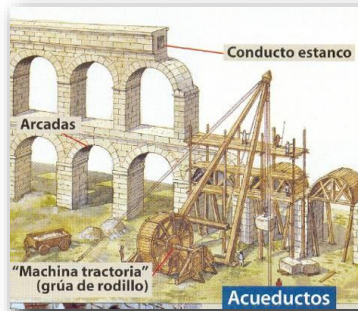
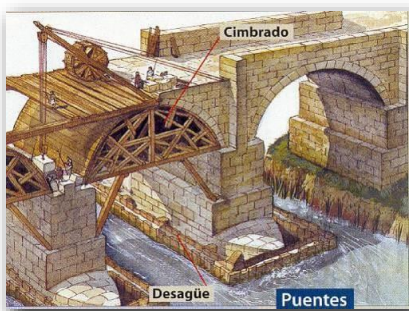
La *Columna Trajana* relata las dos guerras que llevaron a cabo las tropas romanas, dirigidas personalmente por Trajano, contra los dacios. Las detalladas representaciones de armas y máquinas militares del basamento han permitido profundizar en el conocimiento de las técnicas utilizadas por el ejército romano.

Las funciones de la *Columna Trajana* eran: conmemorar la conquista de la Dacia, guardar una cámara mortuoria situada en el lado norte del basamento las cenizas del emperador y señalar hasta dónde había llegado el monte desplazado por la construcción del foro. Estos monumentos tenían una clara finalidad propagandística y eran claves en la política imperial romana.

La *Columna Trajana* sirvió de modelo a columnas como la de Marco Aurelio, y también inspiró la columna de Vendôme de París y las de la iglesia de San Carlos Borromeo de Viena, obra del arquitecto austriaco Fischer von Erlach.

En lo relativo a las obras públicas, se construyeron las **cloacas** –sistemas de alcantarillado–, los **puentes**, los **acueductos** y las **calzadas**. Sobresalen las grandes obras de ingeniería como el *pont du gard* (que formaba parte del acueducto de Nîmes), el *ponte de Alcántara* (Cáceres), el *acueducto de Segovia* o la *Vía Apia* (calzada que unía Roma con la ciudad portuaria-comercial de Brindisi).

Los puentes se construían a partir de la excavación de unos profundos cimientos sobre los que se asentaba la estructura. En el caso de que alguno de los piraes tuviera que levantarse sobre el agua se aplicaba el sistema de ataguías, que consistía en realizar un recinto hermético a base de troncos clavados en el lecho del río para después, con unas bombas hidráulicas, evacuar el agua e introducir hormigón. Sobre esta estructura base se cimentaban los sillares y las arcadas, lo que permitía salvar grandes distancias. En el caso de los acueductos, para salvar los obstáculos entre la fuente de agua y la ciudad se disponían arcos, muros de sostén y galerías excavadas con ligera pero progresiva pendiente. El canal por donde circulaba el agua se denominaba *specus* y tenía sus paredes recubiertas por una capa de argamasa que las hacía impermeables. El agua llegaba a una torre-almacén en la parte alta de la ciudad desde donde se distribuía a la población.



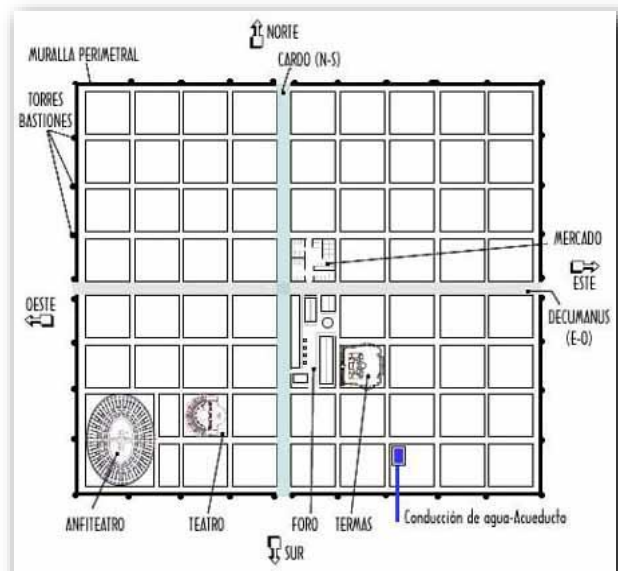
Esquema constructivo de un puente, un acueducto y una calzada romana

En el ámbito de la **arquitectura doméstica**, la casa romana solía articularse en torno a un patio central –*atrium*–, que estaba precedido de un *vestibulum* y que tenía una orientación claramente hacia el interior, dejando en un segundo plano la fachada exterior.



Esquema constructivo de una casa (domus) romana

La civilización romana se configuró como una sociedad plenamente urbanizada donde sus **ciudades** se integraban en una red urbana jerarquizada. Los romanos tomaron de los modelos etruscos y helénicos un esquema urbano regular de damero-ortogonal –que hicieron universal con la expansión de la romanización–. Se trataba de una ciudad protegida por murallas con cuatro puertas orientadas a los puntos cardinales y dos vías principales –*decumano* y *cardo*–, que convergían en el foro, alrededor del cual se organizaban los edificios públicos. En la ciudad de *Zaragoza* podemos apreciar aún hoy el antiguo trazado del *cardo* y el *decumano*.



Plano de una ciudad romana

En Roma llegó a haber diecisiete foros, entre los que destaca el *Foro de Trajano*, resultado de la ampliación de anteriores foros. Este foro albergaba un gran mercado concebido como área comercial de planta semicircular. Fue construido por Apolodoro de Damasco entre los años 107 y 110. Este gran mercado, considerado por muchos el primer centro comercial cubierto del mundo, estaba constituido por seis pisos. Los tres primeros pisos estuvieron destinados a las tiendas, llamadas *tabernae* en latín. En estas se vendían aceite, vino, frutas, verduras y demás alimentos, llegó a albergar hasta 150 tiendas. Los otros tres niveles estaban dedicados a las oficinas, tenía una biblioteca. Con el paso de los siglos fue sufriendo muchas transformaciones llegándose a construir torres defensivas y un convento.



Mercado de Trajano

Los foros de Roma nacieron por las sucesivas ampliaciones del primer *Foro Romano*, es decir, la zona central, semejante a las plazas mayores de las ciudades de hoy, donde se encuentran las instituciones de gobierno, mercado y religión. Era el lugar donde tenía lugar el comercio, los negocios, o la administración de justicia. Durante el final de la época republicana y principios del Imperio, los diferentes emperadores fueron erigiendo sus propios foros a partir del Foro Romano, formando un vasto complejo en el centro de Roma. Cuatro son los principales, el *Foro de Cesar*, el *Foro de Augusto*, el Foro de Nerva y el *Foro de Trajano*, el último en construirse. Esta última fue la ampliación más importante, realizada para conmemorar la victoria de Trajano sobre los dacios. Su construcción fue, relativamente, breve, gracias a la utilización de un nuevo material, el hormigón, con el que los edificios construidos resistían al paso del tiempo y a la propagación de incendios.

3.2. LA ESCULTURA

La escultura romana perseguía una **función** religiosa –en particular, como propaganda del culto imperial–, pero también didáctica, ya que exaltaba las virtudes tradicionales romanas. La estatuaria y el relieve romanos manifiestan un predominio absoluto del mármol y del bronce como **materiales**. Su **temática** gira, fundamentalmente, en torno a la figura humana; destacan las **tipologías** del retrato y el relieve-crónica. En la escultura romana, las **etapas** de su evolución no están tan definidas como en el mundo griego; la mejor forma de estudiarla es por temas y, dentro de ellos, por los cambios fundamentales que se dieron con el tiempo. Desde un punto de vista formal, hubo pocas innovaciones, puesto que los artistas se mantenían fieles a los viejos métodos de trabajo. El cuerpo de las esculturas era algo que no preocupaba a los romanos y, por lo tanto, se realizaba en talleres de manera industrial, en serie y de forma idealizada, para que, posteriormente, los escultores pudieran colocar la cabeza.

Una excepción son las figuras femeninas de venus púdicas –así llamadas por su actitud de recato cubriéndose pechos y pubis con las manos–, de cuerpo idealizado y gran belleza, de las que constituye un magnífico ejemplo la *Venus capitolina*, datada en el siglo IV a.C.

El retrato de la etapa republicana es de gran realismo, siendo algunos de ellos verdaderos estudios psicológicos, por la influencia de las *imágenes maiorum*. Uno de los ejemplos más destacados en este sentido es el conocido como *Grupo Barberini*, del siglo I a.C., que representa con gran veracidad a un hombre de rostro anciano que sostiene dos cabezas, los bustos de sus dos hijos fallecidos en batalla; en él llama poderosamente la atención el magnífico juego de pliegues de la toga del anciano -lo que indica su pertenencia a la clase patricia-, su actitud relajada y la profunda captación psicológica de su rostro. Sobresalen también los múltiples *Retratos de Cicerón* y otros personajes de época republicana como *Séneca*, *Julio César* y *Octavio*. Los retratos de los emperadores solían ir acompañados de sus atributos y símbolos de poder. Proliferan ciertas tipologías, como el retrato con indumentaria militar (*thoracata*), con túnica senatorial (togada) o el desnudo heroico a modo de deificación del emperador (apoteósica). En época de Augusto se tiende a formas ligeramente idealizadas, como como ocurre en la figura de *Augusto Prima Porta*.

Título: *Augusto de Prima Porta*.

Autor: desconocido.

Cronología: 20 a.C.; copia del año 14.

Tipología: escultura exenta.

Material: copia en mármol de un original en bronce desaparecido.

Estilo: romano imperial.

Tema: conmemorativo.

Localización: Museos Vaticanos (Vaticano).

El retrato de Augusto, aunque le ensalza, representa claramente a la persona del emperador. Viste una túnica sobre la cual exhibe una coraza musculada con relieves y un paludamentum que rodea su cadera y que sostiene con el brazo izquierdo. Levanta el brazo derecho en señal de autoridad mientras arenga a las legiones. La curva del brazo alzado se corresponde con la curva de la pierna del lado opuesto. En la mano izquierda sostiene el bastón consular.

La composición utiliza el famoso contrapposto: mantiene el torso erguido a la vez que eleva la cadera derecha y flexiona la pierna izquierda. El rostro del emperador no refleja una belleza ideal, sino que muestra las facciones individuales rejuvenecidas. Esta voluntad de un mayor realismo también se aprecia en los pliegues del vestido y en el trabajo detallado y minucioso de los relieves de la coraza.

Los pies descalzos del emperador obedecen a la representación tradicional en el mundo clásico de los dioses y mortales deificados. El delfín de Venus con Cupido encima resuelve el problema de sustentación de la estatua de mármol, que no existía en la obra de bronce original.

Representa al emperador Augusto como jefe del ejército en el momento de la arenga. De acuerdo con su función propagandística, los relieves de la coraza son escenas relacionadas con los dioses y la historia militar del personaje. Su coraza tiene relieves alusivos a diversos dioses romanos como Marte, dios de la guerra, así como las personificaciones de los últimos territorios conquistados por él: Hispania, Galia, Germania, Partia (se trata del encuentro del futuro emperador Tiberio acompañado de una loba, símbolo de Roma, con el emisario parto que le entrega las insignias de las legiones romanas perdidas en la campaña del triunviro Craso).

El *Augusto de Prima Porta* mantiene un paralelismo compositivo evidente con el *Doriforo* de Policleto. Esta obediencia a la escultura griega clásica se mezcla con la influencia de la estatuaria funeraria etrusca, cuyo realismo, en retratos como el de *Lucio Junio Bruto* (fundador de la República Romana), también está presente en el retrato imperial. Se considera que inició la tipología escultórica del retrato imperial, que posteriormente vino a ser un prototipo ampliamente imitado en todo el Imperio.



La dinastía julio-claudia continuó esta tendencia, como comprobamos en el *Retrato del emperador Claudio*. En época Flavia –finales del siglo I d.C.– el retrato se hace familiar y realista, la cabeza incorpora un giro lateral, rompiendo la frontalidad, y aumenta el tamaño de los bustos, así nos lo muestra el retrato de *Vespasiano* y de *Tito*, cuyo busto es de gran realismo. En el siglo II d. C. se mezclan las tendencias idealista y realista, y se pone especial interés en el cabello y, a partir del emperador Adriano [gobierno 117-138], en la barba. Las esculturas más significativas de este periodo son las de *Antino* (un apuesto joven del que se enamoró el emperador Adriano, su temprana muerte con tan solo 18 años conmocionó al emperador que se dedicó a perpetuar su memoria en los años siguientes de forma obsesiva), *Adriano* y *Cómodo como Hércules*. Los retratos ecuestres, como el de *Marco Aurelio*, se convirtieron en modelo a imitar en el Renacimiento, influyendo en posteriores retratos ecuestres. A finales del siglo II d. C., se empezaron a marcar las pupilas en los ojos, como vemos en el *Busto de Caracalla*. La decadencia del Bajo Imperio se manifiesta con un importante descenso de la producción de retratos escultóricos.

Título: Estatua ecuestre de Marco Aurelio.

Autor: anónimo.

Cronología: 176.

Tipología: retrato ecuestre.

Material: bronce dorado.

Estilo: romano imperial.

Tema: conmemorativo.

Localización: Palazzo dei Conservatori, sede de los Museos Capitolinos (Roma). Hay instalada una réplica en la Piazza dei Campidoglio (Roma).

La *Estatua de Marco Aurelio* es uno de los ejemplares más valiosos de la escultura romana por dos motivos: por ser una de las escasas obras en bronce procedente de la época imperial y, principalmente, por ser la única muestra conservada de estatua ecuestre romana.



La poderosa figura del caballo que monta el emperador resalta su figura, que se muestra inasequible como corresponde al emperador de Roma –el más poderoso de los mortales–, y le confiere una orgullosa dignidad. Marco Aurelio, algo más flaco y espigado a como era representado habitualmente en los retratos, viste el manto de soldado sobre la túnica con cinturón y extiende el brazo en actitud de saludo mientras dirige la mirada hacia lo lejos. El robusto caballo levanta su pata derecha, asienta firmemente en el suelo otras dos patas y deja que la cuarta lo roce con el borde del casco.

El propósito de la escultura es la demostración del poder imperial y de la magnificencia del carácter divino del emperador. Esta obra fue realizada con motivo de la conquista de dos capitales de los partos entre los años 161 y 166: Seleucia del Tigris y Ctesifonte. Esta escultura serviría de modelo a todas las esculturas ecuestres de la Edad Media –imágenes de Constantino y Santiago–, del Renacimiento –*Colleone* de Verrocchio y *Gattamelata* de Donatello– e incluso del Barroco.

“Cuando muere un personaje ilustre, durante la celebración de las exequias, es llevado con gran pompa al foro, junto a los que se llaman los rostra donde casi siempre se coloca de pie y bien visible, raramente acostado. Mientras el pueblo rodea el ataúd, el hijo del difunto, si es primogénito, y si está presente sube a la tribuna y conmemora las virtudes del difunto... todos se conmueven de forma que esta pérdida no se limita sólo a los que están de luto, sino que se extiende a todo el pueblo. Después de la “laudatio funebris”, el muerto es amortajado con los ritos fúnebres, y su imagen encerrada en un relicario de madera, es llevada al lugar más honorable de la casa. Esta imagen es una máscara de cera, que representa con notoria fidelidad la fisonomía y el color del difunto. Cuando se celebran los sacrificios públicos se exponen estas imágenes y se les honra con grandes atenciones; y cuando muere algún pariente ilustre, se les lleva en procesión a los funerales, por personas que por su estatura y aspecto exterior son las más parecidas a los originales, quienes además las aplican a su propio rostro. Éstas, si el muerto ha sido cónsul o pretor, visten la toga praetexta (es decir orlada de púrpura); si ha sido censor, togas de púrpura y bordadas en oro si ha obtenido el triunfo. Cuando ha terminado de hablar del muerto, el orador encargado del elogio fúnebre conmemora los éxitos y las hazañas de sus antepasados, cuyas imágenes presenta comenzando por el más antiguo...”

Polibio, siglo II a.C.

En cuanto al **retrato femenino** también se aprecia una evolución formal desde las primeras representaciones de la *emperatriz Livia*, esposa de Augusto, divinizada, erguida o sedente, hasta las representaciones de damas de la alta sociedad romana, como *Faustina la menor*, hija del emperador romano Antonino Pío. En ellas se aprecia la plasmación de diferentes tipos de peinado que permiten datar cronológicamente las esculturas. Así, el pelo ondulado y recogido pertenecería al primer periodo del Imperio y los peinados más elaborados, con rizos, se podrían datar en época posterior. Tal sería el caso del *Retrato atribuido a Julia*, hija del emperador Tito.

El **relieve-crónica** consiste en un bajo, medio o alto relieve que se sitúa en monumentos conmemorativos como arcos del triunfo, columnas conmemorativas, altares, edificios civiles, etc. Los primeros aparecen en la República, como es el *Ara de Domicio Enobarbo*; no obstante, su mayor profusión se dio en el Alto Imperio. Uno de los más representativos es el *Ara Pacis Augustae*, obra realizada completamente en mármol para conmemorar la *Pax Romana*; sobre un pedestal escalonado se eleva un altar rectangular con muros recubiertos con relieves conmemorativos y simbólicos de la estabilidad y paz traída por el emperador, el cual camina en procesión acompañado de su familia, amigos, magistrados y senadores, componiendo un magnífico conjunto de retratos.

La temática del relieve crónica evolucionó con el paso de los siglos. A partir de los Claudios, se generalizó el tema de la *profectio*; y, algo más adelante, el *adventus* y la *narratio*, que consistían en la salida, la llegada triunfal del emperador a Roma y la descripción de la campaña militar, como vemos en la *Columna Trajana* y en la *Columna de Marco Aurelio*. Esta última es una clara imitación de la de Trajano, fue erigida con el fin de conmemorar las victorias de Marco Aurelio sobre las tribus bárbaras del Danubio (germanos y sármatas), una escalera interior nos permite subir hasta el nivel superior, en el siglo XVII la escultura de la parte superior de Marco Aurelio fue sustituida por una de San Pablo.

La decadencia del relieve crónica aparece en el **Bajo Imperio**, como revelan las figuras isocefálicas en época de Constantino I [gobierno 306-337], acompañada de un importante descenso de la producción de retratos escultóricos. Del siglo III destaca *Los tetrarcas* (Dioleciano, Galerio, Maximiano, Constancio) de la *basílica de San Marcos* de Venecia. Del siglo IV sobresalen el *Coloso de Constantino*, una estatua sedente con el hieratismo de la producción escultórica del Bajo Imperio, y el *Pedestal del obelisco de Teodosio I*.

El **relieve funerario** era un tipo de relieve que decoraba los sarcófagos. Tenía una temática muy variada, generalmente religiosa; primero se representaban los dioses paganos, como Marte, y, a finales del Imperio, temas cristianos. Es señero el *Sarcófago decorado con una escena de lucha entre romanos y germánicos* del siglo II.

3.3. PINTURA Y MOSAICO

Conocemos la pintura romana a través de los ejemplos procedentes de Pompeya. Se distinguen cuatro estilos:

a) El más antiguo, de época republicana, es el **estilo de incrustaciones** –llamado así porque imitaba la decoración de mármoles–; por ejemplo, la *casa dei Griffi*, o *casa de los Grifos*. Este estilo se desarrolló desde mediados del siglo II a.C. hasta comienzos del siglo I a.C., y presenta una intensa influencia griega, caracterizada por la imitación de grandes losas de mármol o columnas.

b) El **estilo arquitectónico** simulaba estructuras arquitectónicas; por ejemplo, la *villa de los Misterios* en Pompeya, y la *villa Fania Sinistor de Boscoreale*. Este estilo apareció en Roma a comienzos del siglo I a.C., y simulaba elementos arquitectónicos pintados, como si toda la pared se abriese al exterior,

tratando de crear una sensación ilusionista. A medida que el estilo evolucionó, se incorporaron escenas mitológicas paisajísticas o humanas en el centro del muro, como si fuesen ventanas pequeñas o cuadros colgados.

c) El **estilo ornamental**, o de candelabros, de la primera mitad del siglo I d. C., usó, como elementos decorativos, arquitecturas fantásticas y guirnaldas; por ejemplo, la *casa de los Vettii* y la *villa de Livia de Prima Porta*, ambas en Pompeya. Este estilo nació durante las últimas décadas del siglo I a.C. en Roma, y se desarrolló bajo la moda impuesta desde la corte imperial de Augusto. Este estilo sustituyó los edificios del segundo estilo por una arquitectura fantástica y de perspectivas imposibles que, sin ocupar todo el muro, se abrían como ventanas a un mundo imaginario en medio de las paredes. También era frecuente la presencia de esculturas que simulaban que sostenían la ventana.

d) El **estilo ilusionista**, de la segunda mitad del siglo I d. C., es resultado de la fusión de los anteriores; por ejemplo, la *casa di Marco Lucrezio* en Pompeya, y la *Domus Aurea de Nerón*, en Roma. Este estilo apareció en Pompeya después del terremoto del 62 d.C. y se caracteriza por la reaparición de las arquitecturas del segundo estilo, pero con más presencia de escenas amorosas, picarescas, mitológicas y de la vida cotidiana y familiar. Otra característica es la calidad escenográfica de algunas pinturas que reproducen escenas teatrales con cortinajes, telones y máscaras (Núñez, 2014).

Además de la pintura mural, también se han conservado pinturas sobre madera y al temple o encaustica (a la cera), que muestran las mismas características realistas propias del arte romano.

Sobre la **mujer** artista en Roma también tenemos noticias a través de Plinio el Viejo. En su obra *Historia natural* escribió sobre la pintora Laia de Kyzikos (siglo I a. C.). Fue famosa en Roma como retratista y tallista de marfiles, donde sus encargos eran mejor pagados que los de sus compañeros masculinos. Decía Plinio que fue, sobre todo, empleada para retratar a las mujeres patricias. En el siglo XIV, Bocaccio, en *De mulieribus claris*, la llamó *Marcia*. Desafortunadamente, no se ha conservado ninguna de sus pinturas, hecho que no es extraño porque, a excepción de la cerámica, casi toda la pintura antigua de Grecia y Roma, con el paso del tiempo, ha desaparecido.

Sobre la evolución y características del **mosaico** en época romana, contamos con los testimonios de Vitruvio (80/70-15 a. C.) y de Plinio el Viejo (23-79 d. C.). Se distinguía entre *opus vermiculatum*, *opus tessellatum* y *opus sectile*, cuyas diferencias radican en el tipo de teselas utilizadas.

Los mosaicos de época republicana se realizaban en blanco y negro, representando composiciones de tipo geométrico o figurado. En época de Augusto se utilizó la policromía. Un ejemplo de esa transición al uso del color es la obra *Músicos en la calle* encontrado en la villa del cicerone de Pompeya. Con el trascurso del tiempo empezaron a proliferar las escenas de carácter mitológico, de caza, espectáculos, etc., sirva de ejemplo el *Mosaico de Palestrina*. Uno de los más conocidos es el *Mosaico de Alejandro*, encontrado en la casa del Fauno en Pompeya; el imponente mosaico narra la batalla de Issos, tiene una altura de casi tres metros de largo, cuenta con más de 1.500.000 de teselas. Sin embargo, el mosaico no es una obra original, sino que, gracias a los documentos escritos por Plinio el Viejo, se sabe que reproduce fielmente una célebre pintura realizada por Apeles y titulada *La batalla de Alejandro con Darío*.

A partir del siglo IV d.C. tuvo lugar un período de extraordinario esplendor en las *villae* (residencias de los propietarios rurales), tal y como muestra la *villa de Piazza Armerina*, en Sicilia.

Técnica del mosaico. Primero se aplanaba y se alisaba el suelo, y sobre él se colocaba una capa compuesta por gravilla y piedras *statumen*, con un grosor de 10 a 15 centímetros que servía de preparación y aislante de la humedad. Se aplicaba encima una capa de mortero llamada *rudus*, compuesto por una parte de cal y tres de gravas y fragmentos de terracota, con un grosor de 25 centímetros. La siguiente capa estaba compuesta por tres partes de arena mezcladas con ladrillos y tejas machacadas, y una

de cal, el *nucleus*. Sobre este *nucleus* se dibuja mediante incisión el mosaico y se iban colocando las teselas sobre un mortero muy fino de cal y arena sin fraguar. Todas las caras de la tesela se pulimentan bien, excepto la que debía ir en contacto con el *nucleus*, a fin de que tuviera una buena adherencia. Las teselas se colocaban siguiendo las líneas maestras de un dibujo abocetado sobre la superficie fijadora, que servía de guía e incluso indicaba los colores principales a aplicar en el diseño.

4. PRESENCIA EN HISPANIA

La presencia romana en la península ibérica se dejó sentir a través del profundo proceso de romanización. Las primeras obras de arte romanas sobre suelo hispano tenían como objetivo el afianzamiento del poder romano en la península y la creación de una serie de **infraestructuras** que facilitarían la comunicación con la capital y con el resto de las ciudades del Imperio; nos referimos a las calzadas y campamentos, muchos de los cuales terminaron convirtiéndose en ciudades como es el caso de Tarragona, Itálica, Mérida, Zaragoza, Astorga y León.

Con el paso del tiempo, la romanización dejó grandes obras de **arquitectura**, que evidencian el pragmatismo romano, como las *murallas de Lugo* (siglo II), el *punto de Alcántara* (Cáceres), el *punto de Mérida*, el *acueducto de los Milagros*, de la misma ciudad, o el *acueducto de Segovia*. Entre los arcos monumentales, cabría mencionar el *arco de Bará*, en Tarragona, y quizás el más vistoso por su emplazamiento, el *arco de Medinaceli*, en Soria. Es importante destacar también el *arco de Cáparra*, en Cáceres, una antigua ciudad romana localizada en la vía de la plata que adquirió el carácter de *municipium* con el edicto de latinidad de Vespasiano. Este arco *tetrapylum* formado por cuatro arcos se ubicaría probablemente en la confluencia de las vías cardo y decumano de la ciudad, que convergían en el foro, alrededor del cual se organizaban los principales edificios públicos. Una inscripción permite identificar al comitente de la obra como Fidius Macer, magistrado local, quien habría mandado construir este monumento de acuerdo con el testamento de sus padres.

De los dieciocho teatros romanos conservados en España, ocupa un lugar preponderante el *teatro de Mérida*, cuya construcción fue ordenada por el general **Agripa** (63-12 a. C.), al que se puede sumar los magníficos ejemplos conservados en *Cartagena*, *Clunia* y *Sagunto*. El anfiteatro mejor conservado es el de *Itálica*, en Santiponce (Sevilla), uno de los mayores del mundo romano, junto a él sobresalen los de *Mérida* y *Tarragona*.

En relación con las comunicaciones marítimas se construyeron obras públicas importantes como el *puerto de Ampurias*, o faros como la *torre de Hércules*, en la Coruña. Los templos, mercados y foros se encuentran en peor estado de conservación. De los primeros, el mejor conocido es el *templo de Diana*, en Mérida. Dentro de los monumentos funerarios destacan la *Tumba de los Atilios*, en Sádaba (Zaragoza) y la *tumba de los Escipiones*, en Tarragona. En cuanto a las termas destacan las *termas de Alange* (Badajoz). Dentro de los palacios sobresale el *palacio de Augusto*, en Tarragona.

Edificio: *puente de Alcántara sobre el río Tajo.*

Autor: Cayo Julio Lacer.

Cronología: 104-106.

Tipología: puente en arco.

Material: sillares almohadillados de roca granítica.

Estilo: romano.

Localización: Alcántara (Cáceres).

El *puente de Alcántara* está realizado con sillería granítica, sin argamasa y aparejo de opus quadratum. Su perfil es perfectamente horizontal. El eje central coincide con el arco de triunfo y en él se disponen seis vanos con sus respectivos arcos. Los seis arcos de medio punto se

apoyan sobre cinco gruesos pilares que descansan sobre la roca aplanada. Estos pilares, de estructura pentagonal en la base, tienen un frente construido en forma de cuña para cortar la corriente del agua.

En el centro del *puente de Alcántara* se alza el arco del triunfo en honor del emperador Trajano, de unos 13 metros de altura. El puente pedía unos arcos centrales altos y anchos, así como una firmeza constructiva acorde con la fuerza del río. Se trata de una obra de ingeniería espectacular, tanto por sus dimensiones y su adaptación a la morfología del terreno como por la asociación única de puente (arco honorífico y templo).



Edificio: *acueducto romano de Segovia.*

Autor: desconocido.

Cronología: 90-105.

Tipología: acueducto.

Material: granito.

Estilo: romano.

Localización: Segovia.

La parte más visible y arquitectónica del acueducto se divide en dos grandes tramos. Un primer tramo con 78 arcos de medio punto y un segundo tramo con 44 arcadas dobles superpuestas. En total son 728 m de longitud con una altura mínima de 7 m y máxima de 29.

Todos los arcos están contruidos con grandes sillares de piedra granítica unidos entre sí sin ningún tipo de argamasa que asegure la adherencia, excepto el opus caementicium, que puede considerarse un equivalente del hormigón actual.

El acueducto es la imagen principal del paisaje urbano segoviano. Fue construido para abastecer de agua la parte alta de la ciudad, donde se había instalado un enclave militar de importancia estratégica.

El *acueducto de Segovia* es la obra de ingeniería romana más importante de la península ibérica y una de las más destacadas de Europa.



Edificio: *teatro romano de Mérida*.

Autor: desconocido.

Cronología: siglo I a.C.

Tipología: teatro.

Material: piedra y mármol.

Estilo: romano imperial.

Localización: Emerita Augusta, actual Mérida (Badajoz).

El *teatro romano de Mérida* pertenece al llamado tipo mixto: no está ni totalmente resguardado por un declive montañoso ni es del todo exento. Se estructura en dos partes fundamentales: la monumental escena, de 17,5 m de altura, con las dependencias para los actores, y la cávea, espacio destinado al público.



Entre la escena y la cavea se halla la orquesta, zona semicircular donde se situaba el coro. Hay también un proskenion de 60 m de largo por 7 m de profundidad, donde se realizaban las representaciones. Por encima de este espacio estaban las gradas, con 22 filas para los patricios.

El *teatro de Mérida* está situado en el punto más alto de la ciudad, a 241 m de altura. La función de los teatros no era solamente la de acoger representaciones teatrales, sino también celebraciones, rituales, juegos, etc. En su decoración escénica se alternan imágenes de dioses y personajes de la familia imperial, prueba de su dualidad religiosa y política.

En los yacimientos de ciudades, poblados y villas, se ha podido estudiar la típica casa hispanorromana y en muchas de ellas se han encontrado numerosos **mosaicos** que cubrían sus suelos. Destacan, entre otros muchos, el mosaico en el que se representa *El sacrificio de Ifigenia*, el que representa *Las cuatro estaciones de la casa de Baco*, en Complutum (Alcalá de Henares) y los de la *villa La Olmeda*, una de las más completas y ricas de toda la Hispania romana cuyos mosaicos se incluyen entre los más bellos de todo el occidente del mundo tardorromano.

La **escultura** romana hallada en los diferentes yacimientos ofrece una gran variedad de temas y estilos. Parte de las obras eran importadas de la metrópoli, otra parte se realizaban en talleres hispanorromanos. Un fiel testimonio es el retrato de *Lucio Vero*, en Tarragona, el *Torso de Hércules* (Valladolid) o el *Efebo de Antequera*, en Málaga.

Escultura: *Efebo de Antequera*.

Autor: desconocido.

Cronología: siglo I d.C.

Tipología: escultura exenta.

Material: bronce.

Estilo: neoático.

Localización: Museo de la ciudad de Antequera (Málaga).

(ENTRÓ EN EL EXAMEN DE ANDALUCÍA EN 2021)

El *Efebo de Antequera* representa a un joven desnudo de pie, con una postura que remite al esquema característico de las formas praxitelianas. Responde al tipo iconográfico conocido como *mellephebos stephebos* o portador de guirnalda, utilizado como figura decorativa en los banquetes romanos. Estilísticamente, debe tratarse de una copia o adaptación de época romana de un modelo original griego del período clásico (s. V a.C.), de autor desconocido, pero que bien pudiera ser alguno de los grandes maestros de la Grecia clásica, como Fidias o Praxíteles.

Presenta los brazos separados del cuerpo, en posición extendida, con los dedos de las manos en disposición para sostener algún objeto como una guirnalda o paño. La cabeza presenta un peinado de gran elegancia y sencillez, los mechones se enrollan formando una corona capilar y se anuda en la nuca como un recogido. Además, aparece tocado con una cinta lisa que trenza una guirnalda vegetal con un tallo del que surgen hojas y pequeños racimos de uvas. Su rostro aparece con los ojos vaciados, pero en su momento pudieron estar llenos de pasta vítrea y llevar pestañas, de él destacan la fina nariz, la boca pequeña y los pómulos que ayudan a marcar, suavemente, el óvalo facial.



5. ICONOGRAFÍA. DIOSES GRIEGOS/ROMANOS

Grecia	Roma	Función	Atributos
Zeus	Júpiter	Dios del cielo	Cetro, rayo, águila, Niké
Hera	Juno	Diosa del hogar y del matrimonio	Cetro, carroza, pavo real
Poseidón	Neptuno	Dios del mar Su hijo es Tritón	Tridente, delfín, animales marinos. Presenta forma de anfibio (mitad hombre y mitad pez) y sopla una caracola
Afrodita	Venus	Diosa del amor, de la belleza y de la fertilidad	Concha, manzana, carro tirado por cisnes o palomas
Atenea	Minerva	Diosa de la sabiduría y de inteligencia	Casco, escudo y lanza, lechuza, égida (coraza de piel de cabra) con la cabeza de Medusa
Apolo	Apolo/Febo	Dios de las artes; se identifica con el sol	Arco y flechas, lira, corona de laurel
Hermes	Mercurio	Dios del comercio, mensajero de los dioses	Caduceo (vara con dos serpientes), ropa de viajero, alas en sandalias y sombrero
Ares	Marte	Dios de la guerra	Casco, coraza, escudo y espada
Artemisa	Diana	Diosa de la caza, de los bosques y protectora de los animales Diosa de las mujeres solteras y las vírgenes	Arco, carcaj, flechas, la luna creciente. Animales como el ciervo y los perros de caza

Tabla 2. Divinidades griegas y romanas

EXPLORANDO LOS ODS CON EL ARTE ANTIGUO

En el tejido mismo de las civilizaciones antiguas, encontramos una riqueza de expresiones artísticas que no solo narran historias de reyes y dioses, sino que también reflejan los valores y aspiraciones fundamentales de sociedades perdidas en el tiempo. En esta travesía a través del arte antiguo, nos sumergimos en las raíces de nuestra cultura, descubriendo que más allá de la estética, estas obras maestras nos ofrecen una ventana única para explorar los objetivos de desarrollo sostenible (ODS) de las Naciones Unidas.

Los ODS, con sus 17 metas que abarcan desde la erradicación de la pobreza hasta la construcción de instituciones sólidas, son hojas de ruta contemporáneas para construir un mundo más equitativo y sostenible. Examinar las expresiones artísticas de civilizaciones antiguas como Egipto, Próximo Oriente, Creta, Micenas, Grecia y Roma, nos brinda la oportunidad para conocer la universalidad de muchos de nuestros ideales.

Enfocándonos en dos ODS específicos, el ODS 5, igualdad de género, y el ODS 16, paz, justicia e instituciones sólidas, desentrañaremos cómo el estudio del arte antiguo ofrece oportunidades para alcanzar estas metas.



ODS 5: igualdad de género. Este ODS, que se enfoca en lograr la igualdad de género, revela aspectos fascinantes sobre la posición de las mujeres en las sociedades antiguas. En estas civilizaciones, el arte se convierte en un reflejo de las complejidades y matices que ayudan a conseguir la igualdad de género en la actualidad, revelando las diversas formas en que las mujeres eran percibidas y representadas en distintos ámbitos de la sociedad.

En el **antiguo Egipto**, las mujeres eran prominentes en la iconografía. La diosa Isis, destacada en la mitología egipcia, reflejaba la importancia de las mujeres en la sociedad y en el ámbito espiritual. Las representaciones artísticas de reinas, como Nefertiti, no solo las mostraban como consortes reales, sino también como figuras de autoridad y poder, sugiriendo una visión de la mujer que trascendía los roles tradicionales.

En el **Próximo Oriente**, los estudios sobre mujeres y género han revelado aspectos fascinantes sobre la posición de las mujeres en las sociedades antiguas. Las representaciones artísticas de mujeres en roles destacados, como reinas y diosas, así como en la vida cotidiana, muestran diversidad de roles y el papel de las mujeres en la sociedad. La estela de Hammurabi, por ejemplo, incluye leyes que se refieren a las mujeres y sus derechos, lo que indica la importancia de las mujeres en la sociedad. Estas representaciones artísticas reflejan la complejidad y la diversidad de las experiencias de las mujeres en el Próximo Oriente antiguo, y proporcionan una visión valiosa para promover la igualdad de género en la actualidad.

En **Creta y Micenas**, sociedades que precedieron a la Grecia clásica, las representaciones artísticas, aunque menos documentadas, sugieren la existencia de mujeres en roles destacados. La civilización minoica de Creta, por ejemplo, exhibe frescos donde mujeres participan en actividades culturales y rituales, sugiriendo una sociedad donde las mujeres tenían un papel activo.

Grecia ofrece una gran oportunidad para estudiar la igualdad de género. Aunque la escultura griega idealizaba a menudo a las mujeres, también podía transmitir fuerza y autonomía. La diosa Atenea, asociada con la guerra y la sabiduría, simbolizaba una deidad femenina con roles más allá de lo convencionalmente esperado. A pesar de estas representaciones, la participación activa de las mujeres en la sociedad griega estaba en muchos casos restringida.

En el **arte romano** las representaciones de mujeres en esculturas y pinturas mostraban una diversidad de roles, desde matronas respetadas hasta diosas con influencia en diversos aspectos de la vida. Las vestales, sacerdotisas romanas, destacan como ejemplo de mujeres con un papel crucial en el contexto religioso y social.



ODS 16: paz, justicia e instituciones sólidas. Este ODS, centrado en promover la paz, la justicia y construir instituciones sólidas, revela la importancia de estos valores en la construcción de sociedades duraderas, y se manifiesta de manera notable en las civilizaciones antiguas de Egipto, Próximo Oriente, Creta, Micenas, Grecia y Roma.

En el antiguo **Egipto**, la búsqueda de la paz y la estabilidad se reflejaba en la representación de faraones como gobernantes justos y defensores de la "maat", el concepto egipcio de orden y equilibrio. Las esculturas que mostraban a los faraones sosteniendo los símbolos de autoridad y justicia comunicaban la importancia de instituciones sólidas y líderes que velaran por la paz. El arte egipcio, a través de estas representaciones, contribuía a la construcción de una imagen de instituciones que promovían la estabilidad y el mantenimiento del orden social.

En **Creta** y **Micenas**, las representaciones artísticas sugieren la presencia de estructuras sociales organizadas, lo que implica la existencia de instituciones para mantener el orden y la paz. Aunque la información específica es limitada, la iconografía presente en objetos y frescos da indicios de la importancia de la organización social y la posible existencia de instituciones sólidas.

En el **Próximo Oriente**, la importancia de la ley y la justicia se manifestaba claramente en el arte de civilizaciones antiguas. La estela de Hammurabi, un monumento que representa el código de leyes de Babilonia, ejemplifica este compromiso con la justicia y la construcción de instituciones para mantener el orden. La representación artística de estos códigos legales en monumentos contribuía a la creación de una imagen de sociedades que valoraban la justicia como parte integral de sus estructuras.

En la **antigua Grecia**, la búsqueda de la paz y la justicia se reflejaba en sus representaciones artísticas y en la construcción de instituciones democráticas. Aunque la participación ciudadana estaba limitada a los hombres, la idea de la ciudadanía activa y la importancia de la ley eran fundamentales en la sociedad griega.

En el **arte romano**, la idea de la *pax romana* (paz romana) se expresaba visualmente como un símbolo destacado de la estabilidad y la paz bajo el dominio romano. La representación de emperadores como defensores de la paz y la justicia en monedas y esculturas contribuía a la construcción de una imagen de instituciones sólidas y líderes que promovían la estabilidad. La narrativa visual romana resaltaba la importancia de las instituciones para mantener un imperio duradero.

En conclusión, el arte antiguo no solo es un reflejo de la estética y la habilidad artística de las civilizaciones pasadas, sino también un espejo de sus valores, aspiraciones y estructuras sociales. Al explorar el arte antiguo a través de la lente de los objetivos de desarrollo sostenible, descubrimos que los ideales han sido fundamentales para la humanidad a lo largo de la historia. Las representaciones del arte antiguo nos ofrecen una visión única de cómo sus sociedades abordaban estos ideales fundamentales. Aunque las formas y contextos pueden variar, el arte antiguo nos recuerda que los desafíos que enfrentamos hoy en día, como la igualdad de género y la construcción de instituciones sólidas, son cuestiones con las que las sociedades han lidiado durante milenios. Al estudiar y apreciar estas obras maestras del pasado, no solo enriquecemos nuestra comprensión del arte y la cultura, sino que también obtenemos valiosas perspectivas sobre cómo podemos abordar estos desafíos en el presente y en el futuro.

2. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- Arthistoria. (s. f.). *Secciones*. <http://www.arthistoria.com>
- Barceló, P. (2014). *Breve historia de Grecia y Roma*. Alianza.
- Beard, M., y Furió, S. (2021). *SPQR: una historia de la antigua Roma*. Broket.
- Chadwick, W. (2020). *Women, Art and Society. (Las mujeres, el arte y la sociedad)*. (6ª Ed.). Thames and Hudson Ltd.
- Elvira, M. A. (2013). *Manual de arte griego: obras y artistas de la antigua Grecia*. Sílex.
- Enciclonet. (s.f.). *Enciclonet*. <https://www.enciclonet.com/>
- García y Bellido, A. (2014). *Arte Romano*. CSIC.
- Hernández, D., y López, R. (2014). *Civilización griega*. Alianza.
- Historia del Arte 2.0 (17 de julio de 2019). *Historia del Arte 2.0 | Ocas de Meidum | 2700 a.C. | Museo Egipcio de El Cairo | Egipto*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=c8x3pRTOhNQ&t=110s>
- Honour, H. y Fleming, J. (2005). *Historia del Arte*. Reverté.
- López, M., Sanz, I., y Paz, P. (2017). *Los orígenes del cristianismo en la filosofía, la literatura y el arte: I. Dykinson*.
- Luque, A. (2016). *Arte griego*. UOC.
- Martínez, C., Nieto, C. y López, J. (2010). *Historia del Arte Clásico en la Antigüedad*. Universitaria Ramón Areces.
- Martínez, C., Storch, J., y Vivas, I. (2016). *Arte de las grandes civilizaciones clásicas: Grecia y Roma*. Universitaria Ramón Areces.
- Museo de Arqueología de Barcelona. (s. f.). *Colección*. <http://www.mac.cat/>
- Museo Arqueológico Nacional. (s. f.). *Catálogo cronológico-cultural. Museo Arqueológico Nacional*. <https://www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico.html>
- Núñez, C. F. (2014). *Estética: entre lo bello, lo feo y lo útil*. Planeta Alvi.
- Patrimonio Cultural de Aragón. <https://patrimonioculturaldearagon.es/>
- Ramírez, J. A. (dir.), Alcina, J., Barandiarán, I., Bendala, M. y Padró, J. (2022). *Historia del Arte. 1. El Mundo Antiguo*. Alianza.
- Tomás, J. (2014). *Iconografía del arte antiguo: Grecia y Roma*. Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Vicens Vives Digital. (s. f.). *Vicens Vives*. <https://www.vicensvives.com>
- VV. AA. (2011). *Mil obras para descubrir el Arte*. Ediciones Larousse.
- Wikimedia Commons. (s. f.). *Wikimedia Commons*. <https://commons.wikimedia.org/>

- Zarzalejos, M., Guiral, C. y San Nicolás, M. P. (2010). *Historia de la cultura material del mundo clásico*. UNED.