

Una experiencia didáctica sobre el valor documental de las películas de “historia” en el Programa de la Universidad de Málaga para Mayores de 55 años.

Aurora Arjones Fernández  
Profesora del Departamento de Hª Arte  
Universidad de Málaga

La cultura de la Antigua Roma, ¿copió o versionó a la cultura de la Grecia Antigua?

Aurora Arjones Fernández  
Profesora Historia del Arte  
Universidad de Málaga

Una experiencia didáctica sobre el valor documental de la puesta en escena en las películas de “historia”. *Quo Vadis, Espartaco, Ben Hur* o *La túnica sagrada*, ..., titulan buena parte de las imágenes que relacionamos con la Antigüedad Clásica. Efectivamente, estas películas completaron y, aún hoy, nos ayudan a comprender la cultura de la Roma Antigua. Sin duda, estas producciones nacieron con unos compromisos añadidos: debían ilustrar al común de la sociedad. Serían las encargadas de poner imagen a episodios históricos de gran relevancia para las culturas occidentales.

En el marco de la universidad, es decir, de una institución a la que corresponde llevar a cabo experiencias punteras, avistar líneas de trabajo, en suma, innovar desde el conocimiento, nos planteamos que en esta edición del Aula de Mayores de 55 años de la UMA, no sólo se explicarían los conceptos fundamentales de las manifestaciones de la Antigüedad Clásica sino que, además, someteríamos a una duda sistemática esas imágenes, escenas a partir de las que no podemos dejar de ilustrar mentalmente las carreras de cuadrigas en un circo romano, las luchas de gladiadores, ... Sin más, nuestro proyecto de innovación educativa tenía como objetivo transmitir unos conocimientos sobre la Historia del Arte de la Antigüedad Clásica para que, a la hora de visionar películas de “historia”, nuestros alumnos pudieran tener criterio para discernir si la puesta en escena de la película en cuestión merecía la consideración de recurso para el conocimiento de nuestra cultura y ofrecía valor documental. Con lo que hemos visto, podrán aplicar los conocimientos de Historia del Arte también para ver películas de “historia”.

Nos proponíamos hacer de los conocimientos de Historia del Arte adquiridos durante el curso una herramienta desde la que poder valorar un género cinematográfico como el de las películas de Historia, a cuya puesta en escena con frecuencia concedemos un valor documental, que en gran medida no le corresponde. Si me lo permiten, en este curso de Arte Clásico I del Aula de Mayores de 55 años de la UMA, hemos mirado las películas de Historia, más que verlas. Y quizás lo más significativo: cada uno ha mirado por sí mismo unos planos y escenas que recordaba perfectamente pero, a partir de ahora, además puede valorarlos según su valor documental.

Paralelamente, reflexionamos sobre esta cuestión: ¿ en qué medida la cultura de la Antigua Roma, copió o versionó a la cultura de la Grecia Antigua? Esta pregunta ha sido el hilo conductor de las sesiones teóricas que hemos impartido en el módulo de Arte Clásico I

del Aula de Mayores de la UMA. En un primer momento, les puedo decir que el asombro se generalizó entre los alumnos porque la mayor parte del aforo daba por hecho que Roma había copiado a Grecia, pero conforme avanzábamos en nuestras clases, los alumnos se familiarizaban con los apuntes y nuestras clases se desarrollaban a partir de la dialéctica, la opinión fue cediendo el paso al juicio sintético, la Historia del Arte ofrecía argumentos que ayudaban a los alumnos a la hora de explicar que Roma no copió sino aprendió y superó a Grecia.

## Cronograma

# CRONOGRAMA MODULO: ARTE CLÁSICO I” (29 de marzo 2016- 31 de mayo 2016)

### Sesión 29 de marzo de 2016

- Presentación del grupo-clase
- Presentación del programa docente
- Formación de grupos de trabajo

### Sesión 5 de abril de 2016

- Culturas prehelénicas y otras culturas mediterráneas
- Arte griego: contexto histórico, la ciudad griega (sus espacios y edificios principales), el templo (su origen, evolución y función), la escultura (del mundo Arcaico hasta la escultura helenística).

### Sesión 12 de abril de 2016

Arte griego: el templo (su origen, evolución y función), la escultura (del mundo Arcaico hasta la escultura helenística).

### Sesión 19 de abril de 2016

- Arte romano: sus antecedentes con los Etruscos, la ciudad romana, los materiales y técnicas de la arquitectura romana, sus principales tipologías (arquitecturas de ocio, arquitecturas conmemorativas, las villas, domus e ínsulas), la evolución de la escultura en Roma.

### Sesión 26 de abril de 2016

Arte romano: principales tipologías (arquitecturas de ocio, arquitecturas conmemorativas, las villas, domus e ínsulas) y la evolución de la escultura en Roma.

## Sesión 3 de mayo 2016

- Arte romano: sus antecedentes con los Etruscos, la ciudad romana, los materiales y técnicas de la arquitectura romana, sus principales tipologías (arquitecturas de ocio, arquitecturas conmemorativas, las villas, domus e ínsulas), la evolución de la escultura en Roma.

## Sesión -10 de mayo de 2016

- Repercusión del Arte Clásico en el arte europeo occidental . El valor histórico en la puesta en escena del largometraje Los Diez mandamientos (1956)

## Sesión 17-24 de mayo de 2016

- Repercusión del Arte Clásico en el arte europeo occidental. El valor histórico en la puesta en escena del largometraje *Espartaco* (1960)

## Sesión 31 de mayo de 2016

- Conclusión de la materia

*¿El Imperio Romano versionó la cultura griega de la Antigüedad?*

**Índice de contenidos**

1. Contexto histórico-cultural: De la <i>polis</i> al <i>Imperio</i> .....	pág. 5- 12
2. Arquitectura: templo griego y <i>edilicia</i> romana.....	pág. 13- 27
3. Escultura: del canon griego al retrato romano.....	pág. 28- 40
4. Repercusión del Arte Clásico en el arte europeo occidental (arte y otros medios de masas: El valor documental de la arquitectura en las “películas de romanos” .....	pág. 41
5. Bibliografía .....	pág. 42

## ***¿El Imperio Romano versionó la cultura griega de la Antigüedad?***

### **1. Contexto histórico-cultural: de la *polis* al Imperio Romano**

El origen de la civilización griega se localiza en el siglo **X a.e. aprox.** fue entonces cuando los dorios, jonios y eolios se impusieron sobre la cultura micénica. Hacia el 146 a.c. el Imperio Romano hace de Grecia una provincia más del Imperio, la anexiona. A partir de este momento la Antigua Grecia pasa a describir una etapa de declive interno que nos permite comprender que justamente deje de ser significativa como referente cultural, en su lugar se alza la Roma Antigua.

La cultura griega gira en torno al hombre (**antropocéntrica**), el hombre es la medida de todas las cosas frente a la concepción teocéntrica que vimos en el Antiguo Egipto, donde como acabamos de leer la vida giraba en torno a la muerte y las divinidades. En la Grecia Antigua la religión, al igual que en Egipto Antiguo, era **politeísta**; además la mitología griega se caracteriza porque los dioses presentan aspecto humano y afrontan situaciones propias de humanos como nos llega a través de la temática mitológica de los relieves del Partenón de Atenas. Es más, uno de los únicos aspectos en común, el mínimo común múltiplo, entre las polis griegas era la religión.

La Grecia Antigua se organiza en **ciudades estados: "polis"**, unidades territoriales autónomas. La "polis" es una fórmula de organización territorial y administrativa que se antepone a los principios de las familias fundadoras y a la vez ofrece una estructura viable para hacer frente a las invasiones de las que era objeto la península Helénica. *Polis* también es un concepto que alude a la parte alta de la ciudad donde se ubicaban la fortaleza y el templo, progresivamente integra la zona baja donde residen los mercaderes hasta llegar a ser sinónimo de ciudad-estado. Las "polis" en los primeros años estaban

lideradas por una monarquía, continuó con la aristocracia y finalmente una tiranía. Estos sistemas políticos precedieron a la **democracia**. El proyecto de la democracia ateniense se data en torno al siglo VIII a.e., se define como un referente para el sistema democrático -pero no olvidemos que las democracias modernas definen sus precedentes a finales del siglo XVIII-.

Las *polis* griegas eran autónomas de ahí que cada ciudad estado definiera un sistema político, económico, social... Esparta y Atenas nos resultan las *polis* más representativas. En el caso de Esparta se trata de una *polis* con economía cerrada basada en la agricultura y con una forma de gobierno a partir de una **oligarquía jerarquizada** aristocrática. Atenas en cambio, desarrolla una economía abierta basada en el comercio del Mediterráneo y con un sistema de gobierno prodemocrático. La diversidad de sistemas que se dio entre las *polis* griegas nos permite explicar uno de los factores fundamentales de la **Guerra del Peloponeso**, estos enfrentamientos estaban liderados por la Liga del Peloponeso representada por Esparta y la Liga de Delos protagonizada por la *polis* de Atenas, como narra el ateniense Tucídides en su obra *Historia de la Guerra del Peloponeso* y, en nuestros días, "El Jardín de las Hespérides"(título de la exposición itinerante diseñada por el Museo Arqueológico Nacional de España en su programación para 2010). Pues bien, en el módulo museográfico de Tiempo y Espacio del "Jardín de las Hespérides" se pone imagen a la formación de las *polis* en la Grecia Antigua utilizando como soporte la cerámica.

Bien, detengámonos ahora en los **factores** que nos permiten comprender los acontecimientos históricos que dieron lugar a la **imposición y anexión de los ciudadanos de la península Itálica sobre los de la península Ática en torno al 146 a.e.** Es decir, los **etruscos** que bajaron de las colinas y se asentaron en la actual Roma, una vez que habían unificado los territorios de la península Itálica, se propusieron anexionar a sus posesiones

la península que se disponía al este, la península Ática. Por tanto, Grecia y Roma Antigua se desarrollan en paralelo en el tiempo entre el siglo VIII a.e. y el II a.e., en el Mediterráneo, una en la península Ática y otra en la península Itálica. En cualquier caso, las diferencias culturales entre los ciudadanos de Roma, entonces organizados a partir en una **República**, y las de los griegos no dio lugar a la convivencia sino a la invasión e imposición de los romanos sobre los griegos. Ahora bien, desde el punto de vista cultural el proceso fue inverso, las manifestaciones culturales griegas pasaron a ser consideradas algo más que un exotismo, se consolidaron como un referente o modelo de belleza.

Veamos los **acontecimientos históricos** que tuvieron mayor repercusión en la **fundación de la cultura romana de la Antigüedad**, estos son, principalmente, dos:

- \*fundación de la ciudad etrusca de Roma

- \*anexión de los reductos de los territorios definitorios de la cultura griega al Imperio Romano en el 146 a.c.

En primer lugar tenemos que comentar **la fundación de la ciudad etrusca de Roma en torno al siglo VIII a.e.** y la sucesiva consolidación de esta ciudad con autonomía y liderazgo propio en el conjunto del territorio etrusco. Los pueblos etruscos no lograron unificar Italia así como tampoco extender su poder, aunque la ciudad de Roma seguía adquiriendo poder y soberanía. Por tanto, la que sería capital del Imperio Romano, Roma, es una ciudad de fundación etrusca.

Un segundo acontecimiento histórico de gran relieve en la fundación de la cultura romana de la antigüedad clásica es la **anexión del territorio griego** que en **torno al 146 a.c.** aun definía la cultura griega de la antigüedad, este territorio pasará a ser una provincia del Imperio Romano.

Más allá de estos acontecimientos históricos, en los orígenes de la cultura de la Roma Antigua se entrecruza la **leyenda** de la Loba Capitolina que amamantó a Rómulo y Remo. Esta leyenda explica el **origen monárquico** de esta cultura, y reconoce a **Rómulo** como primer rey de la Roma Antigua. No obstante, esta es la leyenda más conocida de las más de veinte que están documentadas acerca de la fundación de Roma. En cualquier caso, la fuente de información más utilizada para conocer la historia de la cultura romana de la antigüedad ha sido y es la **Historia de Tito Livio**.

Los **aspectos políticos** de la **Roma Antigua (VIII a.e.-IV)** describen tres etapas, en cada una de ellas se dio una forma de gobierno, estas son: monarquía, república e imperio.

**Monarquía** (753 a.c.- 509 a.c.). La monarquía que definió la primera etapa de la historia de Roma, a diferencia de la *polis* griega no permitía que los ciudadanos y por extensión los territorios donde estos convivían se organizaran a partir de leyes consensuadas desde las iniciativas y necesidades de los ciudadanos. El precedente de la monarquía romana lo podemos encontrar en el sistema hereditario que había definido las grandes monarquías de los faraones egipcios. Así en los primeros tiempos el monarca era jefe político, militar y religioso como ponen de manifiesto algunas de las inscripciones encontradas desde el siglo XVIII en la zona de los foros de la moderna ciudad de Roma. En estos primeros momentos al rey se le denominaba "*rex sacrorum*"<sup>1</sup>. Ahora bien, ni Tarquinio Prisco y Tarquinio el Antiguo, primeros monarcas de la Roma Antigua, se reconocían como intermediarios de los dioses sobre los ciudadanos, de ahí que no podamos hablar como en el caso de Egipto de teocracia. Sin embargo, una de las características fundamentales de la **monarquía romana** es que se define como **sagrada** en la medida en que los ciudadanos rendían culto al

---

<sup>1</sup> En Roma se sucedieron siete reyes; los cuatro primeros latinos y el resto etrusco. Sólo se tiene noticias fiables de los reyes etruscos: Rómulo, Numa Pompilio, Tulo Hostilio, Anco Marcio, Tarquinio Prisco, Servio Tulio y Tarquino el Soberbio.



monarca; y **vitalicia**, el rey mantenía su condición hasta su muerte. El sistema político de la monarquía romana estaba muy cercano al *Absolutismo*.

La monarquía romana se constituye en torno a la figura de un **rey (magistratura)**, una **asamblea** y el **senado**. El rey era nombrado por su predecesor; el mismo rey era el que nombraba a su sucesor. Si esto no se producía, el poder volvía al **Senado** y era ejercido por los senadores por turno durante cinco días cada uno con el título de *interrex*. Esa *interrex* tenía como función principal crear al nuevo rey. Una vez que se producía la *creatio* del rey, el rey recibía la investidura del pueblo reunido en asamblea. Esos poderes eran sólo militares y para completarlo era necesaria la celebración de la *inauguratio* que dirigían los sacerdotes. Después de esto, se le confería la **totalidad de poderes**.

Los poderes que ostentaba el rey eran los del **sumo sacerdote**. El rey ejercía el **poder legislativo**, aunque el rey no tenía poder, sí se contaba bastante con su voluntad a la hora de dictar leyes. También **disponía de las tierras públicas**. En el **mando militar**, el rey tenía poder supremo y tenía el *belli et facis*.

La Asamblea de Ancianos, el **Senado**. Era la asamblea de los *pater* o de los ancianos, como nuestras actuales Cortes Generales. Según la tradición, el Senado fue creado por Rómulo y estaba compuesto por cien miembros. Los miembros primitivos eran los *pater* de las distintas gentes. Al final de la época fueron trescientos. Parece ser que reunía una representación de las distintas gentes. Las **competencias del Senado** son tres:

- a) Cuando faltaba el rey, el poder volvía a los *pater*
- b) Validar las decisiones tomadas en relación con la organización socio-política de la Monarquía

c) El Senado aconsejaba al rey pero éste no estaba obligado a seguir la opinión del Senado.

Los **Comicios** estaban formados por los miembros de los **civitas** (ciudades), como nuestro actual Congreso de los Diputados (cámara de representación territorial). En estos comicios, la decisión de los **curiados** se hacía mediante las curias que eran organizaciones administrativas y de culto, al frente de ellas se encontraba un curio. El pueblo se reunía a convocatoria del magistrado y cada curia tenía un voto. El orden de las curias era también el del ejército y normalmente se reunía en el foro. En cuanto a las competencias no estaban claras. Hacia el año 509 a.C. se derrocó al último rey etrusco Tarquino el Soberbio, en el lugar del rey fueron nombrados dos cónsules. Este cambio se define como un factor fundamental para comprender la caída de la monarquía y el comienzo de la República. Durante la monarquía la cultura romana antigua se extiende sobre las siete colinas que aún hoy marcan los límites de la ciudad de Roma. Durante este periodo Roma se hace una ciudad amurallada.

### **República (509 a.c.- I a.c)**

La instauración de la República Romana en el 509 a.c. se explica como la consecuencia directa a los excesos cometidos por el último de los tarquinios, quien ha pasado a la historia como Tarquinio el Soberbio. Con la instauración de la República tras la derrota del rey Tarquino, se crearon nuevas magistraturas con las que se limitó el poder político y militar del rey. El rey pasó a desarrollar funciones religiosas.

La **relación patricio-plebeya** es lo que caracteriza al República durante mucho tiempo. En la sociedad romana había dos clases sociales:

- a) Patricio. Paters de las gentes que formaron la ciudad. Se unieron posteriormente a ella. Los patricios eran los descendientes de las primitivas *gens*.
- b) Plebe. Para unos autores eran primitivos latinos dominados por los etruscos; para otros, pequeños

agricultores asentados en suelo romano, miembros o extranjeros inmigrantes.

Progresivamente los plebeyos van ocupando todas las magistraturas. Esta etapa de la Historia de la cultura romana de la Antigüedad se define, por un lado por la incorporación definitiva de la magistratura o representantes del pueblo, entre los órganos que legislaban y ejecutaban el poder.

Durante la **República** la cultura romana se extiende y abarca las tierras bañadas por el Mediterráneo. En el **146 a.c** incorpora el reducto de territorio en los que había tenido lugar la cultura griega -quiero decir con esto que durante la República, la cultura romana vivió una gran expansión territorial-. Buena parte de la historiografía sostiene que justamente fue la **expansión territorial** uno de los factores que nos permiten comprender la caída de la República y la puesta en marcha de un sistema político basado en la imposición: el **Imperio**, al que precedió el episodio intermedio del Triunvirato. A la República le sucedió un sistema de gobierno liderado por tres generales militares, un **Triunvirato**. El primer triunvirato lo formaron Cesar, Craso y Pompeyo. Tras el segundo triunvirato la corrupción iniciada por Cesar y continuada por su sobrino Octavio era ya evidente haciéndose nombrar en el 27 a.c. emperador con el título de Octavio Augusto.

### **Imperio: Romanización (27 a.c.- 395)**

El desarrollo del Imperio supuso un periodo de estabilidad económica para los pueblos mediterráneos, este proceso se ha venido a denominar **romanización**. El Imperio Romano se extendió y unificó el Mediterráneo bajo una misma cultura: la romanización. La máxima extensión del Imperio se dio durante el gobierno de Trajano, entre el siglo primero y segundo de nuestra era, recordemos que este emperador nació en Itálica (Sevilla), dado que Hispania (del Duero hasta Tarifa) formaba

parte del Imperio Romano desde II a.e. aunque fue Augusto quien conformó su imagen.

El Imperio entra en una fase de declive imparable en torno al siglo III de nuestra hasta que en el 395 el **emperador Teodosio** divide los territorios que por entonces conformaban el Imperio romano entre sus dos hijos Arcadio y Honorio. En estos años, desde la perspectiva de la historia del arte, las manifestaciones artísticas del imperio romano han dejado de ser representativas, la Roma Imperial deja paso a la cultura de los primeros cristianos que mantenían su capital en Roma, así como a las manifestaciones del Imperio de Oriente cuya capital estaba en Constantinopla.

Cabe comentar determinados **aspectos político-sociales** del Imperio, como es el caso de la esclavitud, éstos se contraponen y nos hacen replantearnos el papel concedido a esta cultura como precedente de la cultura occidental. Justamente es la **esclavitud**, uno de los factores que explican la caída del Imperio Romano ya que ante los primeros levantamientos de la población civil por conseguir un estado libre, el ejército se ve en la necesidad de ocuparse de estos levantamientos que se sucedían en distintos focos del Imperio. Ante la situación que se vivía en el interior de las ciudades, la defensa de las fronteras pasa a ser un objetivo secundario. Esta circunstancia facilitará la expansión de los **pueblos germanos -bárbaros**, según la denominación con la que se referían a ellos los romanos- por territorios hasta entonces pertenecientes al Imperio.

## 2. Arquitectura: templo griego y *edilicia* romana.

La configuración ordenada de la **ciudad griega** tiene lugar durante la época helenística. No obstante, en la época clásica se configura la Acrópolis de Atenas (concretamente en el siglo V a.c. y se trata de un proyecto de Pericles), colina en la que ya estaban representados los **edificios más significativos** de la ciudad griega. Partes de la ciudad y tipologías arquitectónicas presentes,

- *Ágora*: grandes plazas de forma irregular en las que se reunía el pueblo, aquí tenía lugar el mercado. Alrededor del *ágora* se ubicaban los edificios más representativos, como el *buleuterio*.
- *Stoa*: porticado que se localizaba entre las partes del *ágora*. La *stoa* estaba decorada con una sucesión de esculturas
- *Buleuterio* es una tipología arquitectónica para la celebración de las asambleas del consejo de ancianos.
- *Gimnasios, palestras y estadios* en estos edificios se asistía también a clases de filosofía
- *Teatro*, para su construcción se aprovechaban los desniveles de las laderas (no eran exentos)

Además de estas tipologías arquitectónicas en la acrópolis estaban presentes los **templos**. Pues bien, repasemos las características generales del templo griego.

- El origen o precedente del templo griego se localiza en los templos micénicos que únicamente presentaban dos columnas en la fachada principal.
- El acceso al interior del templo donde se disponía la escultura del dios al que se dedicaba el templo era limitado o jerarquizado. El acto religioso colectivo se desarrollaba en el exterior donde se ubicaba el altar.
- La distribución u organización del espacio interior de los templos griegos, del que cabe comentar que obedece a una planta rectangular, distingue:
  - \* PRONAOS: sala primera porticada
  - \* CELLA O NAOS: sala rectangular que centra la distribución del templo, en su interior se dispone la escultura del dios al que se dedica el templo
  - \* OPISTODOMO: falso pórtico incomunicado con el resto del templo, se localiza a los pies del templo

Aunque como hemos dicho, la planta y por tanto la configuración del espacio interior del templo griego se resuelve a través de una planta rectangular y **eje longitudinal**, cabe comentar la variante del *tholos*. El *tholos* es un templo griego de planta circular (es una variante poco representativa).

- El exterior del templo griego condensaba todo el interés de esta tipología arquitectónica, se resolvía en armonía, proporción y equilibrio de las formas. De ahí que el arquitecto estudie las mejores perspectivas del templo. El templo griego se concibe como una obra para la percepción de ahí las **adecuaciones ópticas** como es el

caso del éntasis de las columnas; en suma, el templo griego se concibe como si se tratara de una escultura.

- Los programas decorativos del entablamento de los templos griegos se policromaban (eran pintados en distintos colores).

Para definir un templo griego se atiende al **orden** y **disposición de las columnas**. En primer lugar paso a comentar los órdenes clásicos. Todo **orden arquitectónico** es la suma de columna y entablamento; en la columna identificamos la basa, el fuste y el capitel; el entablamento se compone de arquitrabe, friso y cornisa.

**Orden dórico.** El Partenón de Atenas es el templo de orden dórico más significativo. El Partenón fue construido entre los años 447 y 432 a.C. por los arquitectos Ictino y Calícrates bajo la supervisión de Fidias.

El orden dórico ofrece mayor **capacidad de sustentación** que el jónico y el corintio según las teorías de Vitruvio en *Los diez libros de arquitectura*. El templo de orden dórico se eleva sobre un pedestal compuesto por la sucesión de tres escalones denominados (estereobatos). El estereobato resulta un elemento arquitectónico bastante significativo a la hora de diferenciar un templo griego de un templo romano, dado que el templo romano se eleva sobre podium y no sobre estereobato.

El orden dórico, el orden que define al Partenón de Atenas. Las columnas progresivamente van incorporando la basa, en un primer momento el fuste de la columna arrancaba directamente del **estereobato**. Pasamos a escribir las partes del orden dórico.

## 1. Columna

- 1.1. **basa:** no presenta, por tanto la columna arranca directamente del **estereobato**

- 1.2. **fuste**: presenta estrías vivas. En líneas generales el fuste dórico presenta el efecto óptico del **éntasis**. Este efecto consiste en el engrosamiento del fuste hacia la mitad del mismo con el objetivo de que con cierta distancia, la sucesión de columnas dóricas se apreciaran como un conjunto armónico. Un ejemplo del éntasis lo encontramos en las columnas de las fachadas laterales del Partenón)
  - 1.3. **collarino**: moldura que se dispone en el fuste próximo al capitel, su función no es otra que hacer el paso del fuste al capitel más armónico.
  - 1.4. **capitel**: se organiza en dos partes: el equino y el ábaco.
2. **Entablamento**: cuerpo horizontal de piedra constituido por tres listeles o bandas de distinta dimensión, su función es favorecer el paso de los elementos sustentantes (columnas) al elemento sostenido (techumbre). Los nombres de estas bandas son: arquitrabe, friso y cornisa.
    - 2.1. **arquitrabe**: banda de piedra que reposa sobre los capiteles de las columnas, no presenta decoración.
    - 2.2. **friso**: listel de piedra que descansa sobre el arquitrabe, se presenta decorado a partir de triglifos (rectángulos divididos en bandas verticales) y metopas (espacios rectangulares que se dispone entre los triglifos, su decoración se realizaba a partir de medios relieves con temas propios de la mitología). En el caso del Partenón, los triglifos y metopas estaban policromados y los temas que se recogen en las metopas describen los viajes de Ulises así como narran batallas en las que toman parte la figura mitológica del minotauro.



- 2.3. **cornisa**: banda de piedra que recubre y protege el friso, posibilita una mejor visión de la decoración del friso, sobre la cornisa se disponía la techumbre aunque la mayor parte de los templos que nos llegan no se conserve.

El orden sustenta las cubiertas que tradicionalmente en la Grecia Clásica solían resolverse a dos aguas con un **frontón** en cada una de las fachadas frontales. Recordemos que en los frontones se disponían altísimos relieves relativos a la divinidad a la que se le dedicaba el templo; técnicamente en los frontones observamos la **ley de adecuación al marco** a partir de la cual podemos afirmar que la arquitectura que enmarca estos altos relieves se prioriza sobre los relieves.

**Orden jónico.** El Templo de Atenea Nike, también se emplaza en la Acrópolis de Atenas concretamente junto a los propileos; resulta especialmente representativo para describir y conocer el orden jónico. El templo del Erecteion, por otro lado, nos ofrece una excepción del orden jónico en la medida en que el fuste de la columna se sustituye para un fuste antropomorfo, exactamente reproduce la anatomía femenina.

Tenemos documentado que el arquitecto del Templo de Atenea Niké fue

Kalíkrates hacia el 425 a.C. El orden jónico se caracteriza por su esbeltez, Vitruvio lo relacionaba con la forma femenina. El templo de orden jónico también se eleva sobre la sucesión de tres escalones denominados (estereobatos).

Partes de una columna de orden jónico

## 1. Columna

- 1.1. **basa**: presenta, por tanto la columna no arranca directamente del estereobato

- 1.2. **fuste:** es estriado. En líneas generales el fuste jónico es más estilizado que el dórico, no obstante también para la consecución de este orden los griegos se valieron de un recurso óptico que contaba con la perspectiva. Este recurso óptico buscaba la proporción y el equilibrio, fundamentos de la arquitectura griega, en este caso a partir del engrosamiento del fuste de la columna por su parte interior, cercana a la basa. Excepcionalmente, el fuste jónico es reemplazado por figuras humanas llamadas "cariátides" y "atlantes". Ejemplo el Erecteion

El templo del Erecteion, su arquitecto fue Mnesikles en torno al año 421

a.e. y llega hasta el 414 (primera fase de construcción). Este templo se localizaba en el extremo norte de la Acrópolis.

- 1.3. **capitel:** se introduce unas volutas que se apoyan sobre el equino.
- 1.4. **entablamento:** cuerpo horizontal de piedra constituido por tres listeles o bandas de distinta dimensión, su función es favorecer el paso de los elementos sustentantes (columnas) al elemento sostenido (techumbre). Los nombres de estas bandas son: arquitrabe, friso y cornisa.

\* arquitrabe: banda de piedra que reposa sobre los capiteles de las columnas., no presenta decoración pero se organiza en bandas.

\* friso: listel de piedra que descansa sobre el arquitrabe.

\* cornisa: banda de piedra que recubre y protege el friso, esta decorada con motivos geométricos.

- frontón: cobija decoración escultórica que se adecua a su forma, este recurso se denomina adecuación al marco.

### **Orden corintio.** El Templo de Zeus Olímpico -conocido como Olimpeion-

tradicionalmente representa el orden corintio; su arquitecto fue Cosutio sobre el 150 a.c.. Vitrubio afirmaba de este orden que era el que ofrecía menor **capacidad de sustentación**. El orden corintio surge en el siglo V a.c., es el más decorativo de los órdenes clásicos, sus proporciones también están más conseguidas de ahí que este sea el orden de la belleza por excelencia. Frente a su extraordinaria belleza cabe comentar su limitada capacidad de carga lo que hizo que se utilizara casi exclusivamente en el interior de los templos.

Cabe comentar que en torno al siglo IV a.c. se tiene documentada la utilización de este orden en un exterior, se trata del Monumento conmemorativo de la Linterna de Lisícrates (Atenas). En cualquier caso, es interesante el hecho de que este orden es de los tres el más extendido hasta el punto que durante el Helenismo se impuso sobre los otros dos. Este orden es el que llevó a algunos historiadores del arte a comentar que los templos griegos tienen el mismo tratamiento, plasman el ideal de belleza griego, tanto o más que las esculturas. Repasemos las características formales del orden corintio.

#### 1. Columna

**1.1. basa:** presenta, por tanto la columna no arranca directamente del estereobato

**1.2. fuste:** es estriado. En líneas generales el fuste corintio es el más estilizado, no obstante también para la consecución de este orden los griegos se valieron de un recurso óptico que contaba con la perspectiva.

- 1.3. capitel:** se resuelve sobre el jónico introduciendo en lugar de las volutas una decoración de motivos vegetales que reproducen hojas de acanto.
- 1.4. entablamento:** cuerpo horizontal de piedra constituido por tres listeles o bandas de distinta dimensión, su función es favorecer el paso de los elementos sustentantes (columnas) al elemento sostenido (techumbre). Los nombres de estas bandas son: arquitrabe, friso y cornisa.
- \* arquitrabe: banda de piedra que reposa sobre los capiteles de las columnas., no presenta decoración pero se organiza en bandas.
  - \* friso: listel de piedra que descansa sobre el arquitrabe.
  - \* cornisa: banda de piedra que recubre y protege el friso, esta decorada con motivos geométricos.
- frontón: cobija decoración escultórica que se adecua a su forma, este recurso se denomina *adecuación al marco*.

Como afirmábamos al comienzo de esta pregunta los templos griegos no sólo se pueden clasificar atendiendo al orden de sus columnas, sino que también en función de la **disposición de sus columnas**. Así pues, de acuerdo con el número de pórticos entre columnas

- 1.1. “ In antys” el templo presenta dos columnas en su fachada delantera y posterior
- 1.2. Próstilo: el templo presenta un sólo pórtico de columnas en la pronaos
- 1.3. Anfipróstilo: el templo presenta dos pórticos de columnas uno en la pronaos y otro en el opistodomo.

Otro criterio para la clasificación de los templos griegos en función de la disposición de sus columnas es el **número de columnas de sus frentes** (siempre en número par):

- 1.1. Dístilo: dos columnas
- 1.2. Tetrástilo: cuatro columnas
- 1.3. Hexástilo: seis columnas
- 1.4. Octástilo: ocho columnas

Así mismo, el **número de columnas que rodean el templo**

- 1.5. Períptero: templo rodeado por una única fila de columnas.
- 1.6. Díptero: templo rodeado por doble fila de columnas
- 1.7. Pseudoperíptero: templo rodeado por columnas adosadas al muro.

Si valoramos que el templo fue la tipología arquitectónica más trabajada, y por tanto perfeccionada, por los griegos es comprensible que sea justamente el templo nuestro punto de referencia a la hora de hacer un desarrollo evolutivo por la Historia de la Arquitectura por la Antigüedad Clásica desde Grecia a Roma.

El templo es una tipología arquitectónica para el culto a los dioses. La arquitectura romana no concentró sus esfuerzos en perfeccionar esta tipología arquitectónica, sino que justamente la **arquitectura de la Roma de la Antigüedad** llama la atención por la diversidad de **tipologías arquitectónicas** que introdujo. Así podemos comentar: el circo, la basílica, las termas... El hecho de

que estas nuevas tipologías obedezcan a usos y tradiciones propias de la vida civil romana, nos lleva a afirmar que a través de la arquitectura de la cultura griega y romana de la antigüedad asistimos a dos concepciones del mundo bien distintas, una en torno a la mitología y otra centrada en la civilidad, de ahí que para la comprensión de la cultura griega resulte especialmente significativa la arquitectura religiosa mientras que para la Roma Antigua el interés se concentre en la arquitectura civil.

Dado que estas nuevas tipologías arquitectónicas obedecen a usos comunes, pasamos a desarrollar **la edilicia o arquitectura civil de la Roma Antigua** atendiendo a tres grupos: **arquitectura recreativa, obras de ingeniería y arquitectura conmemorativa**. No obstante, antes de desarrollar el tema de la edilicia recordemos unas líneas generales acerca de la configuración de la **ciudad romana** y las características generales de esta arquitectura.

La ciudad romana prototípica es la del Imperio. La *urbe romana* es un centro administrativo y de grandes infraestructuras. Pues bien, más allá de ciudades como Cartago en la que la ciudad romana se desarrolla a partir de la trama preexistente, o el caso de la ciudad de Roma que se desarrolló sin un trazado propio conforme a las necesidades de la sociedad romana. Nuestra exposición se centra en la **ciudad de trazado romano**. El trazado romano que hoy aún podemos constatar en ciudades como Itálica ( Santiponce, Sevilla) se organizaba en torno a dos ejes: el **cardo y el decumano**, dos ejes o calles principales que se cruzan en ángulo recto. En el punto en el que se cruzaban estas dos calles centrales se localizaban los edificios más representativos de la ciudad romana. Por tanto, buena parte de las tipologías arquitectónicas que abordamos en nuestra exposición se emplazan en el cruce del cardo con el decumano.

La arquitectura romana se caracteriza por su **sentido práctico** a diferencia de la arquitectura griega que obedecía a un principio estético. La arquitectura romana cuenta con un **elevado nivel técnico**, heredado de los griegos. El romano no se va a preocupar de perfeccionar las técnicas constructivas sino de adecuarlas a las

nuevas necesidades de su sociedad, a las costumbres que implanta la *romanización*. De ahí que la arquitectura romana, como el arte romano en general, sea **anónimo**. Se trata de un servicio a la comunidad, y no de un ingenio. El arquitecto romano trabaja con una **escala monumental** que atiende a un fin propagandístico del sistema, a dejar testimonios de una época, y en ningún caso se plantea como exigencia la armonía con la naturaleza. Es más, en este sentido podríamos hablar de la arquitectura romana como una imposición o colonización del medio, mientras que la arquitectura griega es la superación del medio desde la armonía con el mismo.

Los materiales de construcción que nos encontramos en la arquitectura romana son muy variados. Así nos tenemos documentados edificios construidos a base de piedra perfectamente trabajada en sillares, otras en las que se ha utilizado una mezcla llamada *opus caementicium* con la que se embutían las piedras en el muro, e incluso van a incorporar el ladrillo (*opus latericium*). También se generalizan las construcciones en **materiales pobres que se recubren con planchas de mármol**. Esta experimentación con los materiales de construcción explica la resolución de **espacios abovedados** ya que en la mayor parte de los casos nos encontramos muros en tanto que elementos sustentantes construidos de materiales muy pesados, que contrarresta con la ligereza del material utilizado para las cubiertas. No olvidemos que la arquitectura griega era adintelada, resuelta exclusivamente en ángulo recto, de ahí que la ejecución de cubiertas abovedadas en la arquitectura romana sea una aportación significativa. Un ejemplo paradigmático de las cubiertas romanas lo tenemos en la cúpula del Panteón de Roma; en cualquier caso, como pone de manifiesto la solución arquitectónica de la Maison Carré (Nimes) el templo romano también da continuidad a la arquitectura adintelada.

La **basílica** es una tipología arquitectónica civil, en la que tenían lugar los juicios y reuniones comerciales. Esta tipología

arquitectónica se resolvía con una planta rectangular dividida en tres naves y un ábside; y mediante un eje longitudinal. La basílica es una de las tipologías arquitectónicas romanas de mayor trascendencia en la Historia de la Arquitectura ya que a partir del año 313 será adoptada por los cristianos como tipología arquitectónica religiosa. La basílica romana es por tanto la base de la arquitectura cristiana.

De acuerdo con el carácter eminentemente práctico que define la esencia de la arquitectura de la Roma Antigua, vamos a desarrollar las tipologías arquitectónicas romanas que integran la *edilicia* en tres grupos: recreativa, ingeniería y conmemorativa.

Las tipologías arquitectónicas que forman parte del grupo de **arquitectura recreativa** son: los **teatros**, **anfiteatros**, **circos**, **estadios** y las **termas**.

La tipología arquitectónica del teatro ya la veíamos en la arquitectura civil griega. Ahora bien los teatros romanos se diferencian de los griegos porque la *orchestra* se reduce a un semicírculo, así como porque en la mayoría de los casos es una arquitectura exenta. Es decir, los teatros romanos no aprovechan los desniveles del terreno para levantar el graderío como si era característico de los teatros griegos; en cualquier caso tenemos que comentar que algunos teatros romanos se construyeron a la griega como podemos comprobar en el caso del Teatro Romano de Málaga ( s. I) donde el graderío se construye sobre la ladera de una montaña, o bien el Teatro Romano de Acinipo (Ronda) en el que el graderío se excavó en la ladera de una montaña. Así mismo, cabe comentar que en el teatro romano la escena gana tamaño y se independiza considerablemente. En cualquier caso, lo interesante para nuestra evolución a través de la arquitectura griega de carácter religioso hasta la arquitectura romana civil sería, aunque se salga de nuestro hilo conductor, el hecho de que la tipología arquitectónica del teatro no es una introducción romana sino griega. Las



características generales del teatro romano las podemos contemplar en el Teatro Romano de Mérida.

El **anfiteatro** si es una tipología arquitectónica introducida por lo romanos. El anfiteatro era el espacio en el que se celebraban las luchas de gladiadores, una celebración prototípica de la Roma Antigua de la que además nos ha quedado un referente reconocido por el conjunto de la humanidad, se trata el Anfiteatro Flavio, conocido como Coliseo. Es más, el Coliseo en historia de la arquitectura es un buen ejemplo para explicar una de las características formales de esta arquitectura, se trata del principio de sucesión de órdenes en altura sobre el que también reflexionó Vitruvio en los *Diez Libros de Arquitectura*. Así en la fachada del Coliseo podemos comprobar que conforme ascendemos se suceden el orden dórico, jónico, corintio y compuesto. Sucesión que sin duda podría obedecer al principio de sustentación que definió Vitruvio según el cual recordemos que el orden dórico era el que tenía mayor capacidad de sustentación, aunque fuese también el más bizarro, mientras que el jónico y el compuesto eran órdenes más sutiles y con pocas posibilidades sustentantes.

La configuración de un espacio no del todo circular sino más bien elíptico que caracteriza a esta tipología arquitectónica es el resultado de la unión de dos teatros. El anfiteatro es sin lugar a dudas un ejemplo máximo de la arquitectura romana de la Antigüedad, del principio de funcionalidad. En este sentido es muy interesante resaltar que bajo la *arena* o parte central, se disponían todo un sistema de espacios subterráneos de galerías y corredores por los que transitaban los gladiadores y fieras que tomaban parte en el espectáculo. Esta tipología arquitectónica tiene continuidad en la arquitectura recreativa mediterránea, ya que se plantea como el origen de la tipología arquitectónica denominada plaza de toros.

Los **circos** y **estadios** eran los espacios en los que tenían lugar las carreras de carros. De acuerdo con esta función se explica la forma longitudinal de su planta, así como la *spina*. La *spina* era un monolito, bastante parecido a los obeliscos, en los que se colocaban los trofeos que se jugaban. A modo de ejemplo cabe comentar el Circo de Mérida así como la reconstrucción del Circo Máximo en Roma.

Las **termas** eran lugares públicos de ocio y reunión social de los ciudadanos romanos. A modo de ejemplo, las Termas de Diocleciano de Roma en las que se evidencia que efectivamente los arquitectos romanos dominaban la arquitectura abovedada.

El segundo grupo que establecíamos en la arquitectura civil o edilicia romana corresponde a las **obras de ingeniería**. Las tipologías arquitectónicas que incluimos en este grupo son: calzadas, puentes acueductos y murallas. Estas tipologías están directamente vinculadas a la extensión del Imperio Romano. Estas son las obras que el Imperio llevaba a cabo en las ciudades que iba anexionando, romanizando. El objetivo de estas obras era doble, por un lado daban unidad al Imperio, eran el denominador común; por otro, ofrecían a la población una forma de vida, incluso una calidad de vida, intrínseca a la condición de "ciudadano romano". Estas obras ponen de manifiesto la solvencia de los arquitectos romanos en el cálculo de estructuras, no sólo por el **canon monumental** de las mismas, sino porque como podemos comprobar buena parte de estas obras aún hoy se mantienen en pie y testimonian cual era su funcionamiento. Es más, en el caso de los puentes hoy nos llegan en funcionamiento ya que durante el siglo XIX fueron objeto de importantes obras de consolidación.

La **arquitectura conmemorativa** es el tercer grupo de acuerdo a nuestra clasificación de la arquitectura civil de la Roma Antigua o edilicia. Los arcos de triunfo y las columnas conmemorativas son las dos tipologías más significativas de este tercer grupo. El **arco de**

**triumfo** no está inserto en el circuito murario de la ciudad, sino que se trata de una arquitectura exenta. Se disponían en el centro de la ciudad con el objetivo de embellecer el *foro*. Su función es, además de ser una entrada monumental de la ciudad, consagrar la memoria de un guerrero o bien de un personaje destacado del Imperio. Se organizan a partir de dos pilares que sostienen un arco de **medio punto** sobre el que se dispone el **ático**. También nos podemos encontrar más de un arco como en el caso del Arco de Constantino. El conjunto arquitectónico se completa con unas columnas unidas a los muros, pseudocolumnas (no son elementos sustentantes sino decorativos). En el ático se inserta una inscripción explicando la batalla o episodio que se conmemora, así como un programa decorativo basado en el relieve. No podemos olvidar la capacidad narrativa que el romano había desarrollado a través de la técnica del relieve, así como que el dominio que tiene de esta técnica le permite trabajar en alto, medio y bajo relieve. Es más cabe comentar que este dominio del relieve y de la capacidad narrativa que demuestra no será superado hasta las Puertas del Batisterio de Florencia por Ghiberti.

Nos han llegado un buen número de arcos de triunfo a pesar de los efectos que tuvo sobre estos monumentos el urbanismo desarrollista de mediados del siglo XX. Así un ejemplo es el Arco de Constantino del siglo IV.

La **columna conmemorativa** no realiza la función propia de un elemento sustentante sino que se descontextualiza y se le concede una nueva función, conmemorar. En cualquier caso, cabe comentar que la Columna de Trajano tiene en su interior una escalera de caracol que permite ascender, es decir crea un espacio. La columna de Trajano o también conocida como columna Trajana es uno de los casos de mayor interés. El interés de esta columna se fundamenta en gran medida por la calidad de sus relieves en cuanto a capacidad narrativa y técnica. Esta columna es de orden dórico con la particularidad de que su fuste está recorrido por una banda ascendente de relieves.

### 3. Escultura: del canon griego al retrato romano

*Del canon griego al retrato romano* nos plantea la oportunidad de afirmar que la escultura romana no se reduce a una continuidad de la griega así como tampoco la versiona. En este epígrafe tomamos como punto de partida el **naturalismo<sup>2</sup> idealizado** de la escultura griega del que nos hablan las obras de Zeuxis y Parraxios o las esculturas en el siglo V a.e., pasamos por el **dramatismo teatral de la escultura helenística** hasta alcanzar el **realismo del retrato romano** en obras como el busto de Adriano que hoy podemos contemplar en la colección del Museo Arqueológico de Sevilla.

Ahora bien, tenemos que ser conscientes de que cuando nos acercamos a la escultura griega buena parte de ella la contemplamos a partir de **copias romanas**, en este sentido un caso paradigmático es el Discóbolo de Mirón. Mirón concibió esta obra en bronce sin embargo a día de hoy la conocemos a partir de una copia en mármol tallada en la Roma Antigua.

Otro de los aspectos que nos resultan más significativos de la escultura griega es justamente que ésta se ofrece como la génesis del arte occidental aun cuando en gran medida su origen es oriental, concretamente vamos a plantear la escultura griega como una superación de la obra del Egipto Antiguo. Esta reflexión da sentido a la **etapa arcaica** comprendida en la clasificación que comparte buena parte de la historiografía cuando distingue tres periodos evolutivos en la escultura griega: arcaico, clásico y helenístico. Detengámonos un instante en esta clasificación porque también nos va a permitir contrarrestar la idea a la que ya nos referíamos al comienzo - según la cual la escultura romana no se reduce a una copia de la griega-. Desde ya, pido a los lectores que revisemos esta idea generalizada acerca de la escultura romana como mera copia de la griega y analicemos esta otra: el **realismo** del relieve romano supera el **dramatismo teatralizado** de la escultura de las Escuelas Helenísticas, y en suma la escultura griega.

---

<sup>2</sup>WORRINGER, W.: *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Bien, ahora nos proponemos desarrollar en la medida de lo posible tres principios fundamentales para comprender la condición de obra de arte con la que distinguimos la mayor parte de la producción escultórica procedente de la Grecia Antigua. Entre estos principios destacamos la **belleza idealizada** o basada en la concepción platónica del mundo conforme a la cual habría una *idea* de belleza, ésta en ningún caso la podemos encontrar en el mundo sensible sino que en éste sólo accedemos a imágenes/copias de la *Idea de belleza*. Por tanto el escultor que se proponga realizar una obra del atleta que lanza un disco, del que se quita la arena, ... no toma como modelo ni mimetiza un atleta en concreto como por ejemplo al ganador de las carreras de ese año, sino que su objetivo es plasmar en el mármol o bronce la idea de atleta victorioso. Para ello selecciona de cada atleta un rasgo, aspecto, detalle,... Finalmente, concibe un ideal de atleta que no a un atleta en concreto.

La escultura del ideal de atleta debe ser armoniosa en su conjunto, para ello se realiza conforme a un **canon** o sistema entre las partes<sup>3</sup>. El canon evoluciona a lo largo de la escultura de la Grecia Antigua, pero lo significativo es que toda escultura griega se reduce a una relación proporcionada de las partes, es decir a un canon dado que de lo contrario no sería bella. Reiteramos que el canon o sistema entre las partes no reproduce un modelo concreto o sensible sino una **idea**.

Ahora bien en la medida en que el escultor de la Grecia Antigua se propone tomar detalles, aspectos, de la naturaleza e incluso que el espectador llegue a percibir su obra como si del natural se tratara, podemos definir el segundo principio fundamental: **naturalismo idealizado**. Mirón, Fidias, Praxíteles,... a través de sus estatuas y relieves se proponen hacernos creer que estos atletas esculpidos tienen vida, para ello reproducen la disposición que sus músculos adoptan en cada movimiento, esto es: a través del estudio de la anatomía el escultor introduce el movimiento en la escultura clásica (s. V-IVa.e.) y por extensión: el naturalismo idealizado. Hablamos de

---

<sup>3</sup> FATÁS, G.; BORRAS, G.M.: *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, pág. 103.

naturalismo idealizado porque en ningún caso el escultor se propone plasmar la musculatura en movimiento de un atleta en concreto sino un arquetipo/estereotipo.

Lo natural de alguien que está vivo es que se exprese. La **expresividad idealizada** se concibe en la escultura griega como un grado superlativo del **naturalismo**; es decir, conforme avanza la escultura griega se propone conquistar el naturalismo a través de la expresión, pero no olvidemos que los escultores del siglo V-IV a.e. mantienen también una concepción algo ajena a nuestra idea de la expresión. Para abordar este principio de la escultura griega vamos a tomar como ejemplo el Discóbolo de Mirón (s.V a.e.), su musculatura reproduce la del lanzador de discos pero ¿en su rostro Mirón plasma el gesto de un lanzador en máximo esfuerzo o reduce toda su expresión a la disposición de sus músculos? Sobre esta cuestión incidiremos más adelante, ahora nos conformamos con que se perciba la sensación de movimiento como expresividad idealizada.

Pasemos a la clasificación de la escultura de la Grecia Clásica en la que conviene buena parte de la historiografía, fundamentalmente la evolucionista. Distinguimos tres fases: Arcaica (s. VIII- V a.e.) de la que resultan especialmente representativas la esculturas del Kóuro Anavissos, la Dama de Auxerre, y los relieves que narran el Nacimiento de Afrodita del Trono Ludovisi.

El **kóuro Anavissos** testimonia la génesis oriental de la escultura griega, no es difícil explicar la **ley de frontalidad**, predominio del punto de vista frontal, que ya veíamos entre los conceptos fundamentales de la escultura del Egipto Antiguo<sup>4</sup>. Así como el principio conceptual que rige sobre esta estatua, en la que se omite cualquier rasgo de caracterización correspondiente a un atleta en

---

<sup>4</sup> La escultura del Egipto Antiguo no se desarrolla entre los contenidos en este manual en la medida en que nuestro objetivo es ofrecer un instrumento ágil, actual y conciso que facilite la preparación de la prueba de Acceso a la Universidad para Mayores de 25 años conforme a los contenidos establecidos en la *Resolución de 7 de julio de 2009 de la Comisión Interuniversitaria Andaluza, por la que se establecen los procedimientos y los programas para la realización de la prueba de acceso a la Universidad para mayores de veinticinco años*, Anexo II ( BOJA nº189 de 25 de septiembre de 2009, pág.15), entre estos contenidos no se incluye la escultura egipcia.

concreto para priorizar y esquematizar la anatomía de todo atleta. Además, observamos la **simetría** de sus abdominales, disposición de sus extremidades; escaso **volumen** de su anatomía en general; mínima sensación de movimiento que algunos historiadores del arte han venido a interpretar a partir del pie que se adelanta; sin embargo otros han interpretado el avance del pie como una reminiscencia egipcia y por tanto con un carácter simbólico que no de movimiento ni naturalista.

La **dama de Auxerre** también nos permite explicar el principio de frontalidad que rige en la escultura del **periodo arcaico**; aunque rompe con la simetría como podemos comprobar observando la disposición de sus brazos, se trata de una escultura concebida para ser contemplada exclusivamente desde un punto de vista frontal.

La **Hera de Samos** - a pesar de las lagunas que ofrece del paso del tiempo-, los pliegues de su túnica se adhieren al torso como evidencian las formas curvas que estos describen y por tanto podemos comenzar a plantearnos que su escultor trata de incorporar naturalismo en la obra a partir del **estudio de la anatomía**; es más, vamos a ver como progresivamente los paños se adhieren hasta permitir identificar perfectamente la disposición de la musculatura, en ese caso hablaremos de la **técnica de los paños mojados** y en suma de un alto nivel de **naturalismo**, pero en la Hera de Samos los paños sólo se adhieren a la anatomía en la parte superior y de una forma leve. El chitón o parte interior de la túnica de esta dama ofrece aún pliegues rectilíneos que difícilmente pueden ser definidos como un mecanismo del escultor para hacernos partícipes de la anatomía. Por el contrario la caída de este faldón o chitón sobre los pies de la dama sí que se traduce como un síntoma de naturalismo que se consigue mediante la curvatura del mismo.

La **técnica de los paños mojados** se explicita en los relieves del Nacimiento de Afrodita tallados en el Trono Ludovisi que hoy podemos contemplar en la colección del Museo Nacional Romano. Flexión de las piernas, curvatura del torso, ombligo,... se perciben a

través de los pliegues de la túnica que porta Afrodita así como las damas que la acompañan. En esta obra podemos precisar que la escultura arcaica ha conquistado un considerable naturalismo mediante el **estudio de la anatomía** que se vislumbra a través de los pliegues de las túnicas, en gran medida mediante la técnica de los paños mojados. Por tanto, la técnica de los paños mojados es un mecanismo para conceder a la obra naturalismo. No obstante, Afrodita ofrece mayor simetría que la Hera de Samos, recordamos que según la **ley de la frontalidad** en los relieves la cabeza se muestra de perfil como es el caso de Afrodita, de ahí que su disposición no se valore como expresividad ni asimetría<sup>5</sup>.

Todos recordaremos que en el verano de 2009 el Museo Arqueológico de Alicante ofrecía una exposición temporal sobre la cultural en la Grecia Clásica (V-IV a.e.) en la que llamaba la atención el tratamiento que ofrecían sobre el tema de la belleza. Una de las curiosidades de esta muestra es que el ejemplar del Discóbolo de Mirón que se exponía era el del *British Museum*, todos aprendimos a diferenciar esta copia de la italiana; el ejemplar inglés dispone la cabeza desde un punto de vista distinto al del conjunto del cuerpo del lanzador de disco, aspecto éste que resulta prematuro para la obra de Mirón. Efectivamente, la escultura griega describe una **etapa clásica** (s. V-IV a.e.) que para buena parte de la historiografía comienza con el Discóbolo de Mirón – como podemos observar a través de la copia romana en mármol catalogada en la colección romana- en la medida en que esta estatua ofrece **distintos puntos de vista**, pero en ningún caso Mirón contaba con la técnica suficiente como para disponer la cabeza del lanzador en un sentido distinto al del conjunto del cuerpo del lanzador. Es más, una de las grandes aportaciones del David de Miguel Ángel (s.XVI) que nos permiten hablar de renacimiento o renovación, que no de copia de las artes clásicas, es justamente que Miguel Ángel dispone la cabeza del David en el sentido opuesto al del conjunto de la anatomía.

La introducción de diversos puntos de vista en una escultura conlleva el abandono definitivo de la ley de frontalidad que la

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 115.



escultura griega había heredado de las manifestaciones del Egipto Antiguo; así mismo concede **naturalismo** a la obra desde el momento en que el escultor trabaja con idéntica precisión todos los ángulos de la escultura. Por otro lado, la introducción de distintos puntos de vista contribuye a la sensación de movimiento y en última instancia al naturalismo. Queremos reseñar que aunque el Discóbolo de Mirón no ofreciera la cabeza en un sentido opuesto al del conjunto del cuerpo, sí que rompe la simetría en la medida en que la barbilla se desplaza de la línea recta que simétricamente divide el torso. Pero sin lugar a dudas el Discóbolo de Mirón nos resulta especialmente ágil para explicar la **expresividad idealizada** de la escultura clásica (s. V-IV a.e.).

Un lanzador de disco en el momento de máxima tensión difícilmente presentaría la serenidad o gesto con el que Mirón concibió el Discóbolo. El gesto del rostro del Discóbolo resta realismo a esta estatua, aunque sus rasgos nos resultan naturales. Pero quizás si comentamos la disposición de los personajes de los relieves del **Friso de las Panateneas del Partenón de Atenas**, una obra de Fidias, podamos comprender que tanto en el Discóbolo como en el Friso de las Panateneas la disposición de los personajes, la sensación de movimiento fue el mecanismo a partir del cual los escultores del siglo V- IV a.e. introdujeron la expresividad en sus obras. Se trata de una **expresividad idealizada** que en última instancia suma naturalismo antes que realismo, es decir en la escultura clásica tampoco se personifica sino que se representa arquetipos de personajes y con ellos sus gestos. Es decir, en el friso de las panateneas se ofrecen los arquetipos de las panateneas, cada una con una indumentaria y disposición distinta pero en ningún caso estos relieves se proponen mimetizar a cada una de las jóvenes que rendían culto a Atenea en esta procesión quinquenal. Si me lo permiten, hablamos de expresividad en la medida en que los personajes, todos caracterizados conforme a un arquetipo distinto, están en comunicación aunque sus rostros aún no gesticulan.

Fidias en el Friso de las Panateas demuestra un perfeccionamiento de la **técnica de los paños mojados** que ya comentábamos en los

relieves del Nacimiento de Afrodita del Trono Ludovisi, por tanto los relieves clásicos son más naturalistas que los arcaicos.

Los relieves de la etapa clásica resultan bastante significativos, pero son las estatuas las más representativas. Hablamos de estatuas, generalizamos, porque el tema más común en la escultura de la etapa clásica es el del atleta representado a partir de una escultura de bulto redondo. Veamos dos estatuas esculpidas por **Policleto**, artista que ha pasado a la historia del arte como un teórico de la belleza a través de su tratado *Kanon* de cuyas teorías nos ha llegado la justificación del canon de siete cabezas.

Del **Doríforo de Policleto** llamamos la atención sobre la disposición de sus piernas y los pesos del cuerpo que cada una de ellas sustenta, como podemos comprobar observando las distintas alturas de sus caderas así como la flexión de una de sus piernas. Conforme venimos desarrollando es fácil comprender que esta disposición de las piernas rompe definitivamente la simetría, concede naturalismo e incluso ofrece sensación de movimiento. Si recordamos la sensación de movimiento habíamos convenido en valorarla como un precedente de la expresividad idealizada, como vimos en los relieves que contemporáneamente a Policleto realizó Fidias en el Partenón. La aportación de Policleto se ha venido a denominar *contraposto*, por tanto cuando las piernas sustentan distinto nivel de carga, sólo una de ellas se flexiona y las caderas se disponen a distintas alturas el escultor está resolviendo el **naturalismo** a través del contraposto. Esta aportación se reconoce a Policleto. En su Doríforo o atleta que lanza la pértiga el desnivel de las caderas es leve aún pero en el **Diadumeno** o atleta que se anuda la cinta sobre el cabello, resulta evidente y por extensión se pone de manifiesto el naturalismo.

Son muchos los historiadores del arte que interpretan en las obras de Lisipo, en su *Apoxiomeno*, la renovación de la escultura clásica. **Lisipo** desbanca a Policleto, al contemplar este atleta percibimos en mayor medida la textura de piel, músculos, ... Las esculturas de Lisipo ganan en naturalismo. El Hércules Farnesio nos muestra una

anatomía en la que se detalla cada músculo en tres dimensiones, Lisipo afianza el volumen en la escultura de la Grecia Clásica.

**Práxiteles** nos resulta a día de hoy un autor especialmente moderno, tomo como tema la belleza de la anatomía femenina. Afrodita saliendo del baño es un ejemplo significativo de su aportación a la historia de la escultura: la curva praxiteliana. Si con el Doríforo se rompía la simetría a partir del contraposto, es decir las caderas se disponían a distintas alturas a consecuencia de la disposición de los distintos pesos del cuerpo de sostenían; ahora Práxiteles concede naturalidad a esta disposición de las caderas y frente a la rigidez de la musculatura del Doríforo aquí contemplamos una anatomía envuelta en masa corporal, más natural si cabe. El desnivel de las caderas pasa a ser una curvatura que nos permite hablar de naturalidad del cuerpo humano en una obra de mármol que en su día fue de bronce, nos referimos al *Hermes de Olimpia*, y en mayor medida al tema de *Afrodita saliendo del baño*. Esta naturalidad pasará a ser concebida como dramatismo y más tarde realismo en la torsión de la anatomía de la **Ménade de Scopas**, aunque aún no podemos afirmar que se representen individuos sino arquetipos/personajes.

Nos trasladamos al Museo del Louvre donde se exhiben dos obras paradigmáticas de la escultura helenística, la *Venus de Milo* y la *Victoria de Samotracia*, y nos decidimos por la lectura de J.J. Pollit. Sin lugar a dudas para adentrarnos en la escultura helenística necesitamos referencias propias. La mitología griega, la belleza masculina del ganador de los juegos... ya no son el tema por excelencia, sino que dejan paso a las luchas entre los ciudadanos de Pérgamo, Rodas... Los galos, son los protagonistas. Continúan siendo estereotipos, pero ahora ofrecen sentimientos más próximos a lo humano, en este sentido dan continuidad a las obras de Scopas. Pero la Venus de Milo no refleja sentimiento alguno sino serenidad, su naturalismo se concentra en la anatomía que se asemeja bastante a la de Lisipo y Práxiteles.

La **Victoria de Samotracia** incorpora realismo, contemplamos en ella lo propio de la fuerza del viento que combate en la proa de un galeón y muestra alas y ropajes tensados hacia atrás. El principio de mimesis de la naturaleza ha dejado atrás la idea para concentrarse en un momento determinado aunque éste nunca haya tenido lugar, pero el “como si” reproduce un momento particular, determinado, se está introduciendo la inmediatez tanto es así que estamos ante la victoria que conmemora el triunfo de una batalla concreta.

El *niño de la espina*, el *galo moribundo*, *galo ludovisi*.. se ajustan a este principio de representar con todo lujo de detalle una escena natural particular que sin embargo nunca tuvo lugar; si además esta escena implica sufrimiento entonces ya podemos hablar del **dramatismo** de la **Escultura Helenística**. No es realismo porque en ningún caso se retratan personas sino que se mimetizan acciones humanas con tal lujo de detalle en cuanto a la expresividad que casi podemos llegar a creer que realmente ocurrió. Para documentar estas actitudes humanas ha sido necesario el precedente del estudio de la anatomía que había desarrollado la escultura a lo largo del siglo V a.e.

La escultura helenística frente al predominio del bronce que comentábamos en la escultura de la Grecia Clásica – aunque a día de hoy la contemplamos a través de copias de mármol- prefirió el mármol blanco así como los grupos escultóricos frente a los atletas. Hablamos de grupo escultórico cuando integra más de un personaje, frente a los atletas del siglo V a.e. *El Laocoonte y sus hijos*, en mayor medida que la *Alegoría del Nilo*, nos resultan ejemplos paradigmáticos de las manifestaciones helenísticas. La fuerza del movimiento a través de la anatomía, ahora los músculos no ofrecen sensación del movimiento sino que están al servicio de un impulso interno que los contorsiona, sus formas no son la consecuencia de la serenidad y el culto al deporte sino de la voluntad que mueve a un hombre en la lucha. El pathos o fuerza interior que comentábamos al apreciar la Ménade de Scopas ahora se hace dueña de la escena, el Laocoonte y sus hijos además

muestra contraste, confronta las anatomías de los personajes aunque hay unidad y por tanto composición. Sin lugar a dudas cuando nos centramos en el Laocoonte y sus hijos la imagen se nos ofrece con unidad, se trata de una escena que narra un episodio con toda la fuerza expresiva del que quiere hacer llegar algo más que unas formas, un contenido. En este grupo escultórico ocurre algo, nos preguntamos por qué la serpiente, cual será la causa del sufrimiento de estos jóvenes, ... La escultura helenística a través de sus escuelas sitúa el punto de mira en el contenido aunque no por ello desmejora el cómo se cuenta. -Valoremos que el cómo se cuenta venía siendo el objetivo de los escultores griegos desde que se proponen que sus estatuas se perciban como más naturales-.

Quizás con la Afrodita saliendo del baño pudimos asistir a cierta diversificación de temas, efectivamente ya no sólo se esculpían estatuas sino que también temas de la mitología clásica, pero esto no era nuevo recordemos los relieves de Fidias en el Partenón. Por consiguiente el contenido en igualdad de oportunidades a cómo se representa se plantea en la escultura helenística. En cualquier caso, se trata de la representación de una escena aún estamos muy lejos de la personificación/realismo del retrato romano. El intermedio entre la escultura helenística y el realismo romano lo pone la tradición **etrusca** de las máscaras mortuorias, según conviene la historiografía.

**Brutus Barberini**, Augusto Prima Porta, Adriano o el retrato ecuestre de Marco Aurelio nos muestran en qué medida el arquetipo griego deja paso al **personaje histórico romano**. Afirma la historiografía que con el retrato romano entra en la Historia del Arte el **individuo** y pasa a un segundo plano el personaje. Buen ejemplo de ello lo contemplamos en los tres retratos que integran el Brutus Barberini, sin lugar a dudas esta grupo escultórico en mármol nos presenta tres retratos en los que se caracteriza a tres patricios, cada uno con distinta expresión, rasgos, ...

A partir de ahora el contenido de la escultura nos ofrece la oportunidad de contemplar el valor probatorio, efectivamente Augusto Prima Porta, Adriano, Marco Aurelio,... tuvieron lugar, existieron. Para ello el escultor romano se centra en concebir sus obras con **realismo**, en un principio bajo cierto idealismo como muestra el **Augusto Prima Porta**, pero progresivamente con el realismo testimonial que contemplamos en el **Busto de Adriano**.

Si en los arcos de triunfo se narran las batallas con el objetivo de crear un pasado histórico, en los retratos se detalla al individuo que fue; el artista se esfuerza por plasmar de forma testimonial los rasgos individuales del retratado, este es el caso del Retrato de Adriano en el que se percibe un estudio de su rostro que está muy lejos muy lejos del canon. Se trata de un retrato de busto, que ofrece multitud de puntos de vista, en origen fue realizado en bronce – las copias que nos llegan provienen de la Antigüedad, realizadas en mármol-. También hubo idealismo romano, pero su objetivo no era una idea sino idealizar al emperador para que así fuera contemplado por los ciudadanos. La idealización del retrato del Emperador Augusto se pone de manifiesto en el **Augusto Prima Porta**, anatomía basada en las proporciones clásicas de belleza, rostro inexpresivo y gran carga de contenido iconográfico en la coraza que lo engalana. En cualquier caso el mensaje o contenido también en este caso se antepone a la forma en la que se presenta el personaje. Al igual que el Retrato Ecuestre de Marco Aurelio, el Augusto Prima Porta se concibe como una escultura pública, con una función propagandística exquisita como si la cartela de un arco de triunfo se tratara aunque en el caso del Augusto el contenido se concentra en la iconografía de su coraza; mientras que en el Marco Aurelio en la disposición del brazo y postura de triunfo del caballo. Por tanto, además de realismo otra categoría artística del Retrato ecuestre de Marco Aurelio es su **simbología**. Estos grupos escultóricos ofrecen tanto contenido que incluso se ven en la necesidad de simbolizar parte de los mismos a través de metáforas visuales.

Comienza en este momento una cultura del símbolo que va a ser presente a hasta nuestros días en los que la disposición del caballo de Marco Aurelio sigue definiendo una actitud de victoria. La *romanización* no sólo difundió idioma, gastronomía, sino que también símbolos como el que contemplamos en el Marco Aurelio. Más aún, en el caso grupo escultórico del Retrato ecuestre de Marco Aurelio podemos subrayar su consecución del volumen a partir de la disposición del caballo, se trata de una obra trabajada para ser contemplada desde todos los puntos de vista – que lejos están los kuori y la ley de frontalidad de las primeras esculturas griegas, no olvidemos que el origen de la escultura romana se localiza en gran medida en la escultura etrusca. En cualquier caso, somos conscientes de que cuando en el 146 a.e. la República Romana anexiona los territorios griegos, el influjo cultural griego sobre Roma fue un eclipse que sólo ofrecía visibilidad a través del realismo del retrato y la narrativa del relieve.

La *romanización* además de la edilicia, el idioma, el *garum*, diseñó un pasado común para los ciudadanos romanos del Imperio con independencia de que estos residieran en Hispania, Roma, ... Los relieves de los arcos de triunfo y columnas conmemorativas, resultan vehículos ejemplares en este sentido.

Los **relieves** de Fidias en las metopas, frontón, ... del Partenón eran buen ejemplo del dominio técnico del alto, medio, bajo y relieve rehundido que alcanzó Grecia Antigua. Recordemos que estos relieves incluso se policromaron buscando, cuanto menos, mayor naturalismo. Los relieves del interior del Arco de Tito así como los de la Columna Trajana también ofrecen buen testimonio del dominio técnico del relieve llegando a introducir lo que se ha denominado perspectiva pictórica; es decir, en determinadas escenas de la Columna Trajana se simula la profundidad de las escenas o tercera dimensión (perspectiva) a través de líneas de fugas, disposición de los personajes, ... Pero la aportación del relieve romano a la Historia del Arte no se reduce a una aportación técnica, hay más. Los relieves romanos narran escenas de batallas que acontecieron durante la

República y más tarde en el Imperio; en estas escenas de relieve podemos afirmar que hay narración en la medida en que se suceden las escenas, en las que por otro lado se evidencia el movimiento a través de la anatomía, ropajes, ... Se trata de escenas a las que concedemos un valor histórico porque así fueron concebidas por los romanos, en estos relieves se narraba la historia de los ciudadanos romanos. El objetivo: crear un pasado, una narración histórica en la que el pueblo romano era el vencedor. En última instancia, volvemos a comprobar que también en el relieve predomina el contenido sobre la forma, aunque la forma en la que se ofrece el contenido está especialmente conseguida a través de la perspectiva pictórica de los relieves de la Columna Trajana así como el movimiento en la Procesión del Ara Pacis.



#### 4. Repercusión del Arte Clásico en el arte europeo occidental arte y otros medios de masas: El valor documental de la arquitectura en las “películas de romanos”

1: Quo vadis

Título original: **Quo vadis**

Estreno: **1951**

Productora/ Distribución: **Metro-Goldwyn-Mayer**

2: **Túnica sagrada**

Título original: The robe

Estreno: **1953**

Productora: **20th Century-Fox**

3: **Ben hur**

Título original: **Ben Hur**

Estreno: **1959**

Productora: **Metro-Goldwyn –Mayer**

4: **Espartaco**

Título original: **Spartacus**

Estreno: **1960 /1961**

Productora: **Bryna Productions**

Grupo 5: Caída del Imperio Romano

Título original: **Caída del Imperio Romano**

Estreno: **1964**

Productora: **Samuel Bronston Productions**

## 5. Bibliografía de referencia

AA.VV.: *Estudios interdisciplinarios de Historia Antigua* (recurso electrónico), Córdoba, vol. I, Encuentro Grupo Editor, 2007.

AA.VV.: *Estudios interdisciplinarios de Historia Antigua* (recurso electrónico), Córdoba, vol. II, Encuentro Grupo Editor, 2009.

CONTI, F.: *Cómo reconocer el arte griego*. Barcelona, Edunsa, 1994.

CHUECA GOITIA, F.: *La ciudad antigua en Breve historia del Urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

**FATÁS, G.; BORRAS, G.M.: *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.**

GARCÍA Y BELLIDO, A.: *Urbanística de las grandes ciudades del mundo antiguo*, Madrid, CSIC, 2009 (3ª edición).

GIEDION, S.: *El presente eterno. Los comienzos de la arquitectura*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

GÓMEZ PANTOJA, J.: *Historia Antigua (Grecia y Roma)*. Barcelona, Ariel, 2005.

**MÜLLER, W; VOGEL, G: De *Atlas de Arquitectura*, vol.1, Madrid, Alianza Editorial, 1997.**

VITRUVIO, M: *Los diez libros de arquitectura de Vitruvio* por Claudio Perra. Sevilla, Editorial Extramuros, 2007.