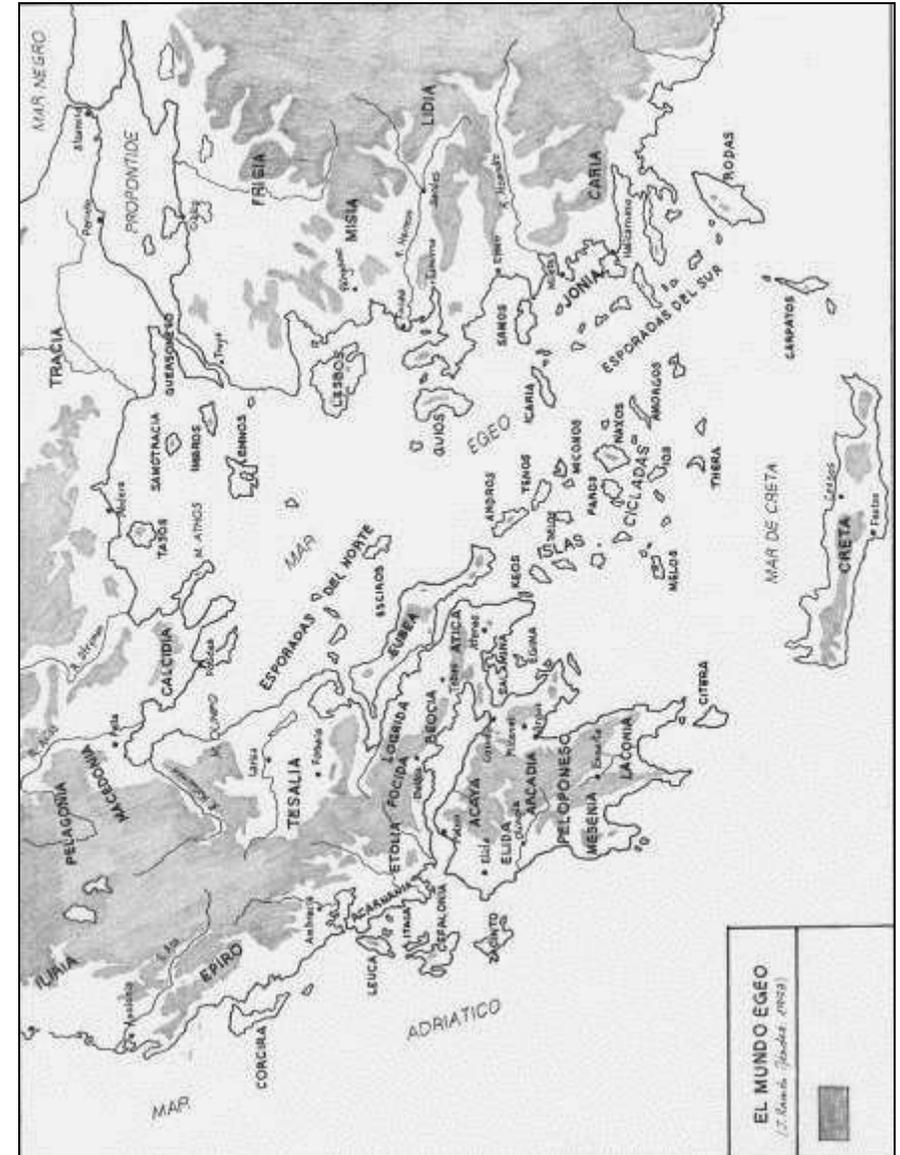


EL ARTE GRIEGO

1. INTRODUCCIÓN. LOS ÓRDENES.
2. EL TEMPLO GRIEGO: EL PARTENÓN
3. LA ESCULTURA. LOS GRANDES MAESTROS DE LOS SIGLOS V Y IV. POLICLETO Y FIDIAS. PRAXITELES Y SCOPAS. LISIPO Y SU CANON.
4. EL PERÍODO HELENÍSTICO.



INTRODUCCION.

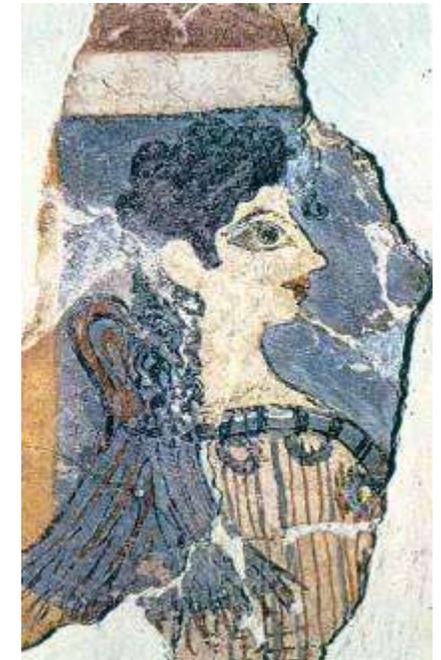
Antes de que el mundo helénico tuviera un papel destacado en la historia, otras civilizaciones más poderosas y desarrolladas (en Egipto, Mesopotamia, India o China) habían realizado ya magníficas creaciones en arquitectura, escultura y pintura. En particular, Egipto ejerció una profunda influencia en los orígenes del arte griego. Pero un rasgo diferenciador de Grecia fue la importancia concedida a la razón humana, que marcó toda la evolución posterior de su cultura y propició el surgimiento del arte clásico (es decir, superior y modélico), cuyo concepto de belleza obedecía a criterios objetivos y racionales, pues se consideraba bella toda realización que reuniera los principios de orden, armonía y proporción.

Sin embargo, hasta la plenitud clásica del siglo V a.C., los artistas griegos tuvieron que emprender un largo camino de indagaciones y tanteos a partir de las herencias recibidas, algunas de las cuales se remontaban en el tiempo a épocas remotas y casi de leyenda, como la civilización cretense o la micénica.

EL ARTE CRETENSE O MINOICO

El arte cretense alcanzó su momento de máximo esplendor en la primera mitad del segundo milenio a.C., época en la que Creta era una talasocracia, es decir, una potencia marítima indiscutible. No parece, sin embargo, que Creta fuera un territorio unificado bajo el mando de un solo monarca, sino más bien un conjunto de ciudades-estado, cada una de ellas con un palacio-santuario como núcleo económico, político y religioso. Estos palacios y las pinturas que decoraban sus muros constituyen el más rico legado del arte cretense.

Los palacios cretenses eran estructuras abiertas y carecían de murallas, a diferencia de los rígidos y cerrados palacios orientales. Sus numerosas dependencias se distribuían en bloques de diferentes alturas, que se articulaban en torno a un gran patio central y se amoldaban a las ondulaciones del terreno, por lo general en lugares elevados y apartados de la costa. Entre sus elementos constructivos, se utilizó un tipo de columna de fuste liso que disminuye en grosor hacia la base, y cuyo capitel anticipa los rasgos del capitel dórico.



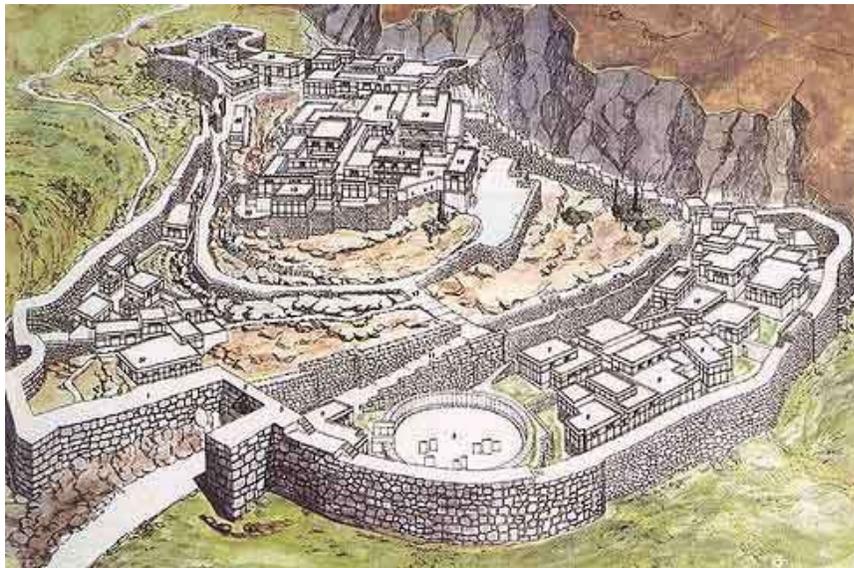
La pintura cretense, por su parte, manifiesta un marcado gusto por la curva y un gran sentido del movimiento. En este sentido, se aparta del carácter geométrico y repetitivo que caracteriza a la pintura de una civilización agraria, como la egipcia, a la que, sin embargo, se asemeja en la aplicación de colores planos y en el tratamiento de la figura humana (cabeza de perfil y ojo de frente y almendrado).

EL ARTE MICÉNICO

Hacia 1400 a.C. el poder cretense se hundió y sus palacios fueron destruidos. Este hecho se ha atribuido tradicionalmente a la invasión de los aqueos, pueblo procedente de la Grecia continental. El nuevo centro de poder político se desplazó de Creta al continente, donde lo más probable es que existieran diversos reinos independientes –Micenas, Tirinto, Pilos, etc.–, tal vez bajo la hegemonía del rey de Micenas. En cualquier caso, la cultura cretense pervivió en gran medida en la civilización micénica, aunque a adaptada a las nuevas condiciones políticas y sociales.

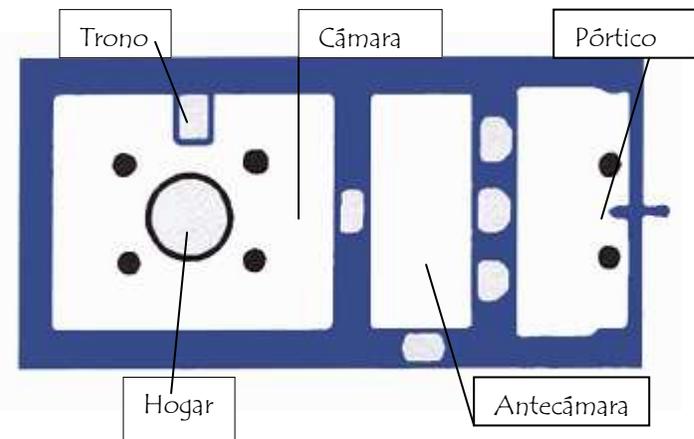
Del arte micénico conocemos algunos ejemplos notables de tumbas monumentales, de pintura mural y de objetos de orfebrería, pero lo más significativo es la arquitectura de sus ciudades y palacios.

El palacio micénico, a diferencia del cretense, era cerrado y de carácter defensivo. Algunos, como los de Micenas o Tirinto, se erigieron en el interior de ciudades rodeadas de murallas ciclópeas, sobre enclaves elevados. El elemento más importante del palacio micénico es el mégaron, edificio formado por una sala rectangular, con el hogar en el centro, precedida de antecámara y pórtico. Se utilizaba como sala del trono y de él parece que derivó el templo griego.



Los recintos amurallados requerían entradas que a veces adoptaban

formas monumentales. Ese es el caso de la Puerta de los Leones (siglo XIII a.C.) que era el ingreso occidental a la ciudadela de Micenas.



En torno a 1200 a.C. grandes movimientos de población convulsionaron el Mediterráneo. La civilización micénica desapareció y entre los siglos XII y VIII a.C. transcurrió un largo periodo de decadencia, **la EDAD OSCURA**, sobre el cual la información es escasa. Los estudios arqueológicos de esta época nos muestran unas pobres condiciones de vida y una falta de contactos entre las diversas zonas del mar Egeo que, junto con la diversidad geográfica y la variedad étnica, explica el desarrollo de unas ciudades independientes -las polis-, que constituyen la base del sistema político griego. Fue entonces cuando se produjo la primera colonización de pobladores griegos en las tierras de Asia Menor (Jonia).

Durante mucho tiempo se ha pensado que fueron los dorios, pobladores del norte de Grecia, quienes invadieron y destruyeron la civilización micénica, pero la historiografía actual se cuestiona esta explicación.

En cualquier caso, en el siglo VIII hallamos ya signos claros de recuperación en todos los órdenes: es el siglo de Homero y Hesíodo, reapareció la escritura, y se produjo la segunda colonización griega, en esta ocasión en el Mediterráneo occidental (Sicilia, Magna Grecia, Península Ibérica) y en torno al Mar Negro. Durante esta etapa, que denominamos **PERÍODO ARCAICO** (siglos VIII a VI a.C.), las polis aparecen definidas como asentamientos al amparo de una elevación natural del terreno, la Acrópolis. Además, durante los siglos VII y VI a.C. muchas de ellas evolucionaron hacia formas de gobierno democráticas, aunque hubo excepciones tan significativas como Esparta. Pero todas ellas, a pesar de su independencia política, tenían la conciencia de pertenecer a una cultura común, con una misma lengua y unos mismos dioses.

El templo, que es el edificio que más esfuerzos de perfección concita, se estructura en este período, y la preocupación por el hombre se refleja en las esculturas de atletas y en la decoración escultórica del templo.

En el siglo V a.C. las ciudades griegas de Jonia, con el apoyo de Atenas, se sublevaron contra el imperio persa que las oprimía con tributos. La consecuencia fue el enfrentamiento entre griegos y persas en las llamadas Guerras Médicas. Los griegos, unidos ante el peligro común, resultaron vencedores y Atenas, dirigida por Pericles, se convirtió en la polis hegemónica del mundo helénico. Es el comienzo del

PERÍODO CLÁSICO (siglos V y IV a.C.) en el que la atmósfera de autoconfianza que genera en Atenas la victoria contra los persas, la prosperidad y el poder que trajo consigo, y la inclinación antropocéntrica de los griegos, centrada en la sociedad humana, explican la creencia en que el ser humano, mediante su pensamiento y acción racionales, puede perfeccionar su entorno, hasta el punto de que la comunidad y sus valores se exaltan hasta alcanzar rango divino; Pericles, Fidias o Sófocles dan forma natural a esta visión.

Este período de confianza dura poco y se quiebra debido a las catástrofes que sucesivamente asolan Atenas. Una devastadora epidemia y las guerras del Peloponeso contra la hegemonía ateniense imponen de nuevo la sensación de un mundo en desorden, donde lo irracional cobra fuerza.

En consecuencia, el arte posterior será cada vez más proclive a reflejar la experiencia emotiva y los valores del hombre como individuo y no los de la colectividad. Se recogen las emociones humanas, como la angustia, el sufrimiento, la ternura y el humor, lo sensorial y la sensualidad y hasta la emoción religiosa; pero, aún así, todavía no se renuncia a plasmar experiencias universales.

El período clásico termina con la conquista del territorio griego por parte de Filipo II, rey de Macedonia, culminada en 330 a.C. por su hijo Alejandro Magno. El **PERÍODO HELENÍSTICO** (323 -31 a.C.) es una etapa de importantes cambios políticos, sociales culturales y artísticos, que abarca desde la muerte de Alejandro Magno hasta la incorporación de Egipto y Oriente al Imperio Romano. Los centros artísticos ya no eran las viejas ciudades, como Atenas, sino otras de la periferia del mundo griego, como Rodas, Alejandría o Pérgamo. Culturalmente se produjeron dos fenómenos paralelos: el espíritu griego se expandió por Oriente, pero al mismo tiempo la influencia oriental impregnó la cultura griega y la transformó, despertando en ella el gusto por lo grandioso, la exaltación y la propaganda del poder.

El principal centro de interés de la cultura griega era el hombre en todas sus facetas: física, intelectual, moral o religiosa. La vida en pequeñas comunidades (polis) generó en los griegos una visión del mundo a escala humana, sin las desmesuras de los despotismos agrarios de Egipto o Mesopotamia. Por otra parte, la práctica política de debatir en la asamblea propició el intercambio de ideas y la discusión, por lo que no sorprende que en Grecia naciera la filosofía como explicación del mundo a la luz de la razón. Incluso las divinidades griegas, a diferencia también de las egipcias o mesopotámicas, tenían apariencia y comportamientos humanos, con todos sus defectos y debilidades.

En concordancia con lo anterior, al arte griego se le puede definir por las siguientes cualidades, que lo diferenciaban del egipcio o mesopotámico:

Racional. Las reglas del arte eran fruto de la reflexión y no de la tradición.

Naturalista. El arte aspiraba a imitar la naturaleza con fidelidad.

A escala humana. No era un arte colosal sino a la medida del hombre.

En continuo progreso. Los artistas indagaron y el arte evolucionó con el tiempo, libre de convencionalismos y rigideces.

Bello. Como todo el arte antiguo, tenía una finalidad práctica, pero también perseguía la belleza, entendida como **orden, armonía y proporción.**

LA ARQUITECTURA

En el terreno de la arquitectura, y antes de abordar con detenimiento los "ÓRDENES CLÁSICOS", podemos apuntar **como notas definitorias de la arquitectura griega:**

1. Frente a la monumentalidad egipcia, en Grecia la escala utilizada es humana. El dramaturgo Sófocles había afirmado que "numerosas son las maravillas de la naturaleza, pero de todas ellas la más grande es el hombre". Una idea que Protágoras resumirá en la máxima: "el hombre es la medida de todas las cosas" y, a su imagen y semejanza, los griegos configuraron el panteón olímpico, y graduaron proporcionalmente sus construcciones.
2. Es arquitectura arquitrabada, de apariencia serena, al basarse

en una estructura de líneas horizontales y verticales, pero entraña dificultades para la superposición de pisos o para la elevación en altura.

3. Arquitectura matemática, donde proporción y equilibrio se respetan escrupulosamente. Aunque,...
4. La búsqueda de la armonía visual obliga a separarse de las medidas matemáticas mediante los llamados refinamientos ópticos, sobre los que más tarde volveremos.
5. Como material se utilizó en principio el conglomerado o piedra arenisca, llamado "poros". El mármol no se usó antes de mediados del siglo V, hasta la construcción del templo de Apolo en Delfos y el Partenón, por las dificultades que ofrecía su trabajo.
6. El aparejo es isodomo: los sillares son perfectamente uniformes; una vez construido se alisan y unen con grapas metálicas.
7. Aunque se han perdido, se utilizaron colores (azul, rojo y dorado) para enriquecer la arquitectura.
8. La decoración característica es el meandro, la espiral, la roseta, las ondas, ovas y perlas...

Estas ideas se plasman en arquitectura mediante la aplicación del concepto de "**ORDEN ARQUITECTÓNICO**", entendiendo por tal el módulo de construcción de los edificios, las reglas que fijan la forma, tamaño y decoración del mismo, así como la proporción (relación numérica) entre las partes.

LOS ÓRDENES ARQUITECTÓNICOS

Se denomina orden a una determinada forma de combinar distintos elementos arquitectónicos atendiendo a una relación proporcional entre ellos. La unidad de referencia o módulo era el diámetro de la columna, que multiplicado o dividido establecía las dimensiones y proporciones de todas las partes del edificio. Los elementos básicos cuyas características variaban en cada orden arquitectónico eran la columna y el entablamento.

Orden dórico

Se va concretando en el curso del siglo VII. De estructura bastante sobria, se desarrolla en la Grecia continental, irradiando a las colonias italianas que se fundan entre la Magna Grecia y Sicilia. Normalmente, los templos de este orden se asocian con los valores de austeridad, robustez, claridad y precisión.

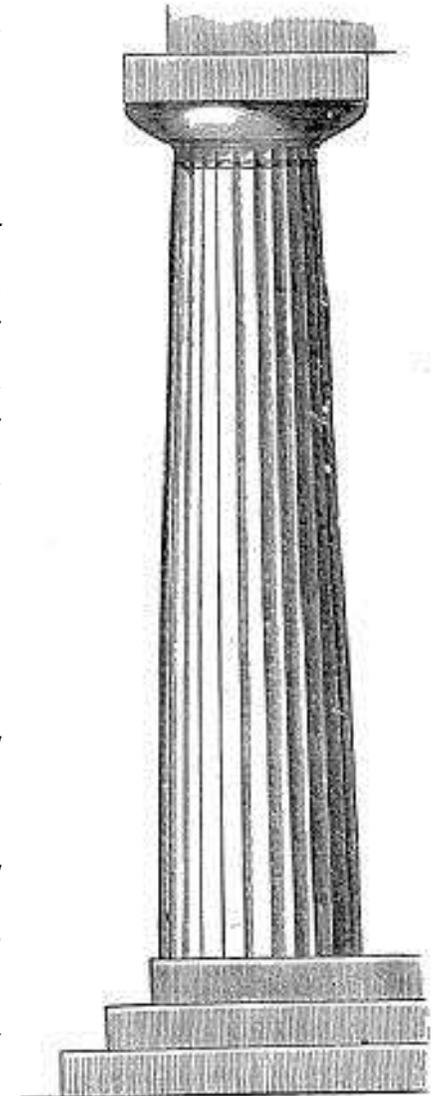
En él, las columnas arrancan directamente del estilóbato. El fuste, que simboliza el árbol, se hunde en el terreno, sugiriéndonos estéticamente la noción del peso que soporta. La altura de la columna dórica equivale a 6 veces la longitud del diámetro del fuste, el cual va disminuyendo de diámetro hacia arriba, y en toda su altura lleva 20 acanaladuras de cortante arista, las cuales sirven de decoración y al paso provocan en nosotros, por su inflexibilidad, una gran impresión de firmeza. Como remate, y para suavizar el choque con los elementos de carga, se coloca el capitel.

(Todavía entre el capitel y el fuste hay una corona de ranuras que integran el collarino).

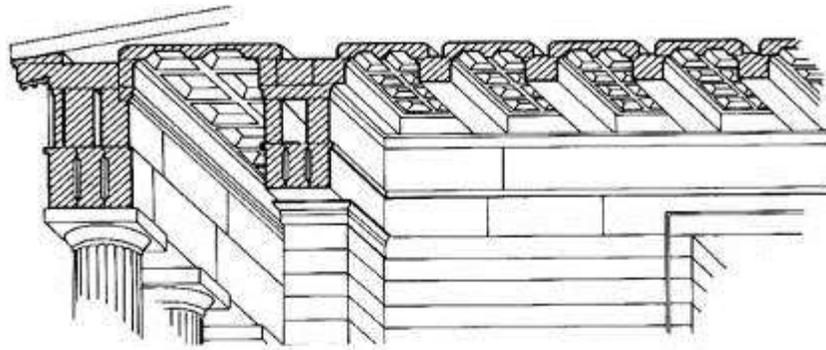
El capitel consta de dos partes: el equino, una moldura convexa, y el ábaco, especie de dado de poca altura que recibe directamente la carga del edificio.

La gran masa horizontal de carga recibe el nombre de entablamento, que en el estilo dórico se forma de las siguientes partes. La inferior es un ancho listón de piedra llamado arquitrabe. Sobre él monta el friso, dividido en espacios cuadrados, donde alternadamente se disponían los triglifos y las metopas, que generalmente se decoraban con relieves. Los triglifos asomaban en el arquitrabe por unas terminaciones llamadas gotas. Todo queda luego cubierto por la cornisa, que con su vuelo protege al templo de la lluvia.

"(Ión) conquistó el territorio de Caria y fundó allí ciudades grandiosas...Estas ciudades, después de haber expulsado a los carios y a los lélegos, llamaron Jonia a esta parte de la tierra a partir del nombre de su jefe Ión y, después de haber señalado recintos consagrados a los dioses inmortales, empezaron a edificar templos. El primer templo...que vieron construido así estaba en una ciudad de los dorios. Como quisieron poner columnas en este templo y no tenían la medida de las proporciones, investigaron cómo hacerlas para que no sólo fuesen aptas para soportar la carga, sino que también fuesen de aspecto agradable por sus proporciones. Midieron la huella de un pie humano y la relacionaron con su altura. Cuando supieron que el pie era la sexta parte de la altura de un hombre, transfirieron esta relación a la columna. Hicieron la altura del fuste, incluido el capitel, seis veces mayor que la anchura de su base. Así fue como la columna dórica aportó a los edificios las proporciones de un cuerpo varonil y su solidez y belleza". VITRUBIO, 4, 1, 4-6

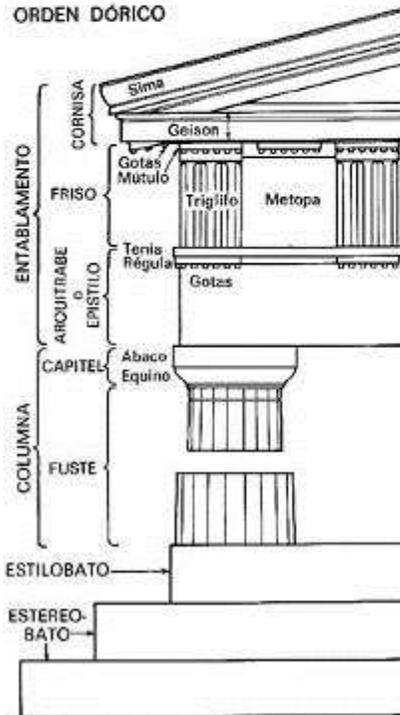


Doric Column from the Temple of Neptune at Paestum.



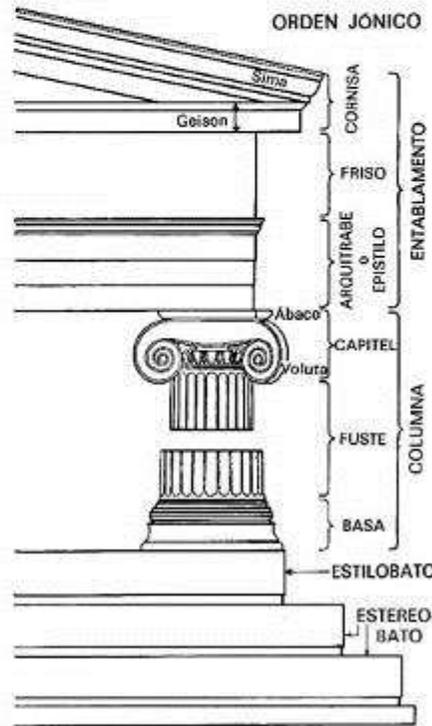
La cubierta del templo griego.

ORDEN DÓRICO



La columna dórica.

ORDEN JÓNICO



La columna jónica.

Orden jónico

Más ligero, esbelto, elegante y decorativo que el anterior, se origina también durante el siglo VII a.C. en Asia Menor y en las islas del Egeo.

Las columnas son más altas (9 veces el diámetro del fuste) y delgadas que las dóricas. El fuste apoya en una basa, formada de molduras convexas (toro) y cóncavas (escocia). A veces la basa apoya en un pedestal cuadrado, por lo común casi plano: el plinto.

El fuste tiene forma cilíndrica en toda su extensión, aunque en ocasiones aparece ligeramente hinchado en el centro (éntasis). Lleva numerosas acanaladuras (24) que se separan lo suficiente para evitar la formación de aristas. El capitel tiene una decoración de ovas y perlas y, a los lados, robustas volutas que constituyen lo más característico del estilo.

El arquitrabe difiere también del dórico, ya que está dividido en tres listones o platabandas horizontales. El friso, por el contrario, forma una banda corrida, que puede decorarse con relieves o permanecer lisa. La cornisa posee menos vuelo que en el estilo dórico, estando, en cambio, enriquecida con ovas.

"Cuando decidieron levantar un templo en honor de Diana, inventaron un nuevo estilo, dándole esbeltez al aplicar la misma proporción que para el estilo anterior, pero ahora la relacionaron con las pisadas de una mujer. Hicieron que la anchura de la columna fuera la octava parte de su altura, para que tuviera un aspecto más grácil. Después pusieron en su base un anillo a manera de calzado, y en el capitel colocaron como cabellera unos bucles rizados que le caían a derecha y a izquierda, y con ondas y guirnalda adornaron la frente como si llevara flequillo. A lo largo de todo el fuste marcaron estrías como si fueran los pliegues de las estolas que llevan las matronas. Así hicieron el modelo de los dos estilos de columnas, uno de belleza severa, sin adornos, varonil, y el otro con la figura, la ornamentación y la proporción femenina...Y como los primeros que lo usaron fueron los jonios, se le llamó estilo jónico". VITRUBIO, 4, 1, 7-8

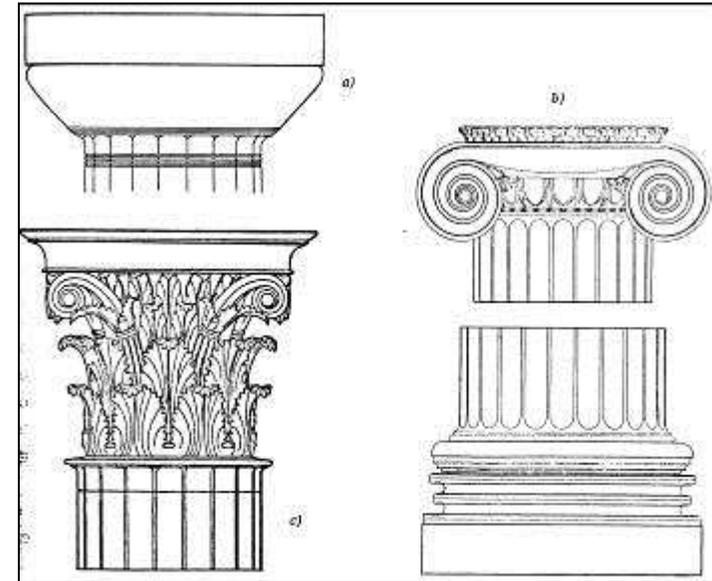
Orden corintio

Aparece durante la segunda mitad del S. V a.C. Su geografía parte del Peloponeso y conocerá su expansión en el período helenístico

Es muy semejante al jónico y las diferencias principales estriban en el capitel, semejante a un cestillo de hojas de acanto y unas reducidísimas volutas en los ángulos y en la altura de la columna, que corresponde a 10 veces el diámetro del fuste.

"El tercer estilo, llamado corintio, imita la esbeltez virginal, porque su forma recuerda los adornos más bellos de una doncella, representada con los miembros más esbeltos a causa de su tierna edad. Cuentan que el descubrimiento de este capitel fue así: una doncella de Corinto, ya en edad de casarse, se puso enferma y murió...Su nodriza cogió los juguetes con los que la muchacha jugaba cuando estaba viva, los colocó en un cestito y, llevándolo a su tumba, lo puso encima y, para que todo aquello se conservase más tiempo al aire libre, lo tapó todo con un ladrillo. Este cestito quedó colocado por casualidad encima de una raíz de acanto. Más tarde, la raíz de acanto, a pesar de tener encima este peso, en primavera sacó hojas y brotes, y estos brotes, creciendo por los lados del cestito y por los costados del ladrillo, se doblaron por el peso en sus extremos superiores formando volutas". VITRUBIO, 4, 1, 8-9

Conviene finalizar advirtiendo que, a partir del S. V, los órdenes dórico y jónico comienzan a yuxtaponerse en un mismo edificio, reservándose el dórico para el exterior y aplicándose el jónico en el revestimiento interno. El "Partenón", erigido en la Acrópolis de Atenas, muestra esta combinación).



EL TEMPLO GRIEGO: EL PARTENON

La manifestación más representativa y monumental de la arquitectura griega es el templo. Hasta la época arcaica (fines del S. VIII), el escenario del culto consistía en un lugar al aire libre, un espacio acotado -"témenos"-, tal vez con uno o varios árboles sagrados y un altar de sacrificios. No obstante, cuando a partir de los siglos VIII y VII a.C. comenzaron a labrar estatuas de dioses, sintieron la necesidad de custodiarlas en un relicario, y en eso se convirtió el templo griego: en la morada de la imagen del dios. De aquí se desprende una primera característica del mismo: el templo no daba cobijo a los fieles, por lo tanto, no tiene apenas espacio interior y predomina el cuidado de su envoltura externa.

Su estructura es muy elemental, según parece derivada del *megarón micénico* (*), en la que el espacio se reparte entre un breve ámbito de acceso -"pronaos"- y una sala -"naos"-, en la que se deposita la estatua del dios. A estos espacios contiguos y comunicados se añadió un tercero -"opistodomo"- adosado al otro extremo de la cella o naos, pero incomunicado con ella. Este núcleo longitudinal y simétrico se eleva sobre una plataforma de tres gradas, donde el peldaño superior o "estilobato" aguanta el peso del edificio. Alrededor de las dependencias litúrgicas se habilitó un pasillo exterior o "perístasis", delimitado por columnas, cuyo número, presencia y distribución en los ejes cortos y largos ofrece una triple clasificación. Todo el conjunto se cubría con una techumbre a dos aguas.

(*) Sala de audiencia del palacio micénico: un espacio rectangular, con un hogar redondo en el centro y cuatro columnas sosteniendo las vigas del techo. A él se entraba por un pórtico con dos columnas y un vestíbulo.

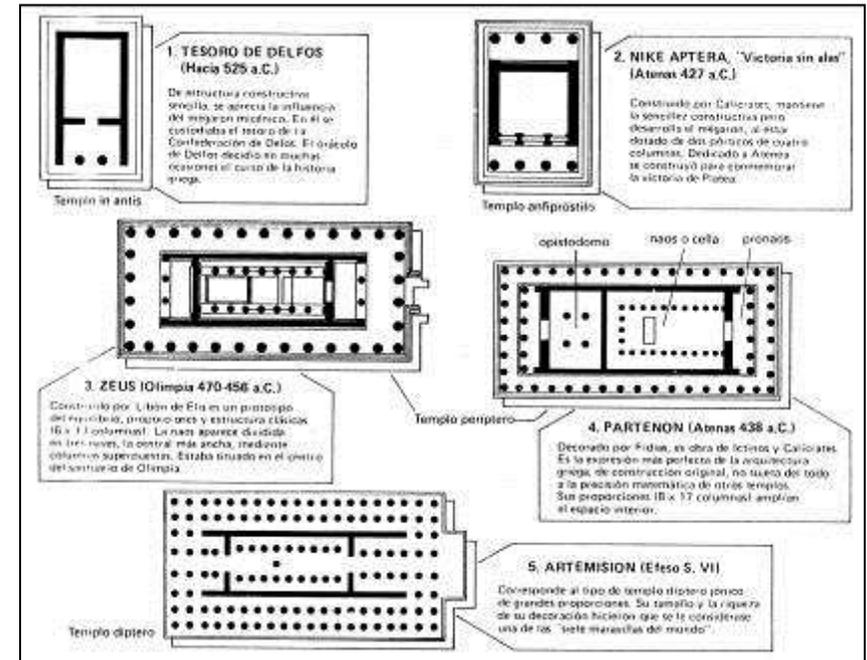
La fachada principal se dispuso siempre en uno de los ejes cortos y, de acuerdo con el número de columnas que exhibe, el templo puede ser "dítilo" (2), "tetrástilo" (4), "hexástilo" (6), "octástilo" (8), "decástilo" (10)....

Si sólo presenta columnas en la fachada principal es "próstilo", pero si éstas se proyectan también en su parte posterior será "anfipróstilo".

Finalmente, si está rodeado por una fila de columnas recibe el nombre de "períptero", mientras que si la hilera es doble entonces se llama "díptero".

Además, los templos que no tenían columnas recibían el nombre de

"ápteros"; aquellos cuyas columnas estaban embebidas en la pared siendo sólo visible la mitad de ellas recibían el nombre de "pseudoperípteros"; si eran circulares, se los llamaba "monópteros"; y si carecían de techumbre "hípetros".



A un esquema tan sencillo correspondieron en un principio materiales asimismo humildes y deleznable, el adobe y la madera, de ahí que apenas conozcamos la apariencia de los más viejos santuarios. Pronto se inicia, sin embargo, un período de reflexión y mejoría en las fórmulas constructivas, que desembocará en la sistematización de los órdenes arquitectónicos (epígrafe anterior) y en la utilización del mármol como material de construcción predilecto. Las piezas de mármol se unían mediante grapas, pulimentándose después las paredes y demás elementos. Una policromía final en tonos rojos, azules y dorados realizaba el edificio.

En el interior de la cella se alzaron al principio columnas a lo largo del eje longitudinal de la misma, y en el se mantuvieron cuando las

divinidades veneradas formaban pareja. En los demás casos constituían un estorbo que aconsejó sustituirlas por dos hileras laterales que dividiesen el espacio en tres naves, la central más ancha que las laterales. Normalmente esas hileras tienen las columnas superpuestas en dos pisos dando así mayor altura a la nave central.

Para que se estime debidamente hasta dónde llegó el espíritu de observación de los arquitectos helenos, baste citar algunas particularidades que presentan los templos. Teniendo en cuenta las aberraciones normales que sufre el ojo humano al ver los objetos, los arquitectos griegos procuraron anularlas con efectos contrarios. Para ello les fue necesario deformar intencionadamente sus construcciones:

- Curvaturas del entablamento y del estilobato hacia arriba, para evitar el efecto de pandeo, de vencimiento por el centro.
- Inclinación suave de la fachada hacia dentro, para corregir el efecto que produce un edificio de desplomarse hacia delante.
- Dieron a las columnas situadas a los extremos de la fachada unas dimensiones mayores, pues, al recibir más luz debido a su emplazamiento, parecen más pequeñas a nuestra vista.
- El éntasis de las columnas está hecho precisamente para corregir la apariencia de estrechamiento en la parte central.
- Por último, deshicieron la ilusión de convergencia que nos producen las columnas hacia arriba separando ligeramente de la vertical a cada par de columnas en aquel mismo sentido.



El Partenón

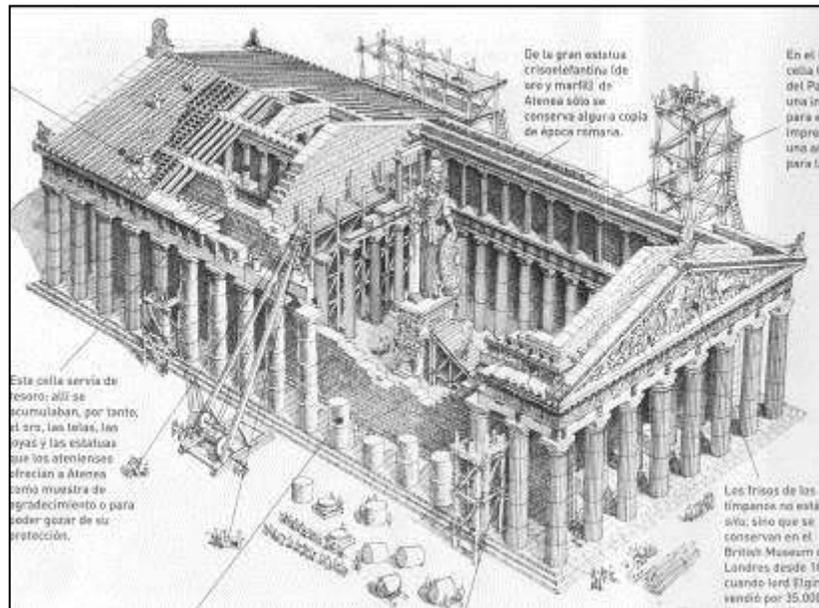
Atenas, su Acrópolis, y dentro de ella, el Partenón, constituyen el emblema de la Grecia clásica. La situación de la ciudad y su fortaleza no fue configurada por azar o por capricho de un puñado de hombres, sino por una tradición secular enraizada en la mitología, según la cual en aquel lugar tenía la diosa Atenea su complacencia. Esta predilección correspondía a los desvelos y homenajes que incesantemente le tributaban los habitantes de la zona. Así se convirtió la Acrópolis, desde tiempos inmemoriales, en objeto de atención especial para los gobernantes de Atenas.

En concreto, los años de gobierno de Pericles en Atenas (461-429 a.C.), tuvieron un esplendor y brillantez inextinguibles. Esplendor político tras la derrota de los persas (Guerras Médicas), esplendor económico (desde Atenas se administrará el tesoro de la Liga de Delos) y esplendor artístico que culmina con la reconstrucción del conjunto de la Acrópolis previamente arrasada por los persas. Una reconstrucción que supone casi medio siglo de febril actividad: el primer monumento que se empezó a construir en la Acrópolis el año 447 fue el "*Partenón*", seguido de los "*Propíleos*", del "*templo de Atenea Niké*", y del "*Erecteion*", cuyas obras concluyen hacia el 406 a.C.

Es innegable que Pericles fue la mente inspiradora y quien se empeñó en sacar adelante la empresa, pero también lo es la intervención directa y activa de una comisión de obras creada expresamente al efecto, para controlar y dirigir la situación. En ella estaba Pericles y a ella pudieron ser llamados artistas amigos suyos, como el arquitecto Iktinos y el escultor Fidias. No obstante, en última instancia, es el pueblo ateniense, a través de sus representantes, el responsable de las obras.

necesidad de un escenario adecuado para el coloso de 11 metros de altura que fue la Partenón. Por idéntico motivo, en vez de una cella de tres naves con doble columnata paralela, las columnas se curvan en forma de "U" por la parte posterior de la nave central, como si de un nicho para ubicar la estatua se tratara. Fue una solución cuya influencia se dejaría sentir inmediatamente.

Frente a estas novedades, hay en el Partenón peculiaridades que no son originalidad del proyecto arquitectónico, sino consecuencia o adaptación a tradiciones. Así, por ejemplo, la organización en altura (dos pisos de columnas superpuestas), la división de la cella en dos espacios desiguales (naos y opistódomos) y la introducción de rasgos jónicos en un templo dórico (el friso que recorre los muros de la cella y las cuatro columnas jónicas de la menor de las dos estancias, donde se guardaba el tesoro del templo), deben considerarse rasgos heredados del Partenón.



Quizá el aspecto que más sorprende de su arquitectura es el que no se ve: hay en el Partenón refinamientos casi inaprensibles, pero de extraordinaria eficacia a la hora de darle ese carácter vital de músculo

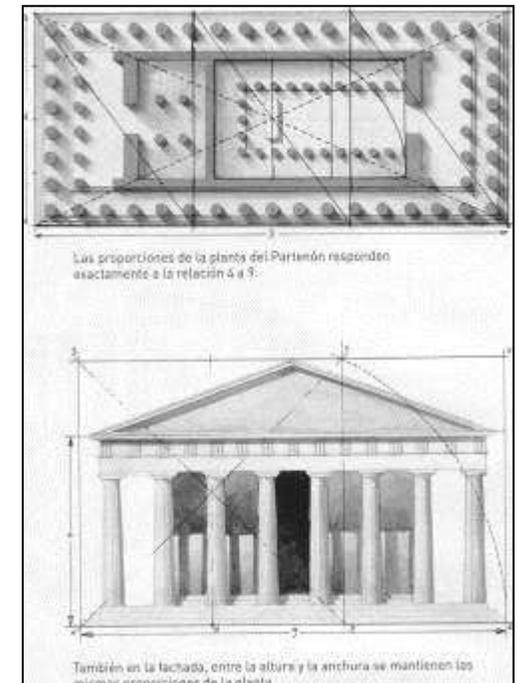
activo. Son las llamadas correcciones ópticas, que en sí mismas no son novedad, aunque sí en lo que se refiere a la manera de interpretarlas o hacerlas valer. (Ver atrás).

El ensamblaje tan cuidado como armonioso de todos estos pormenores es lo que hace distinto al Partenón.

Respecto a la decoración, lo que realmente manda, a efectos cromáticos, es la calidad inigualable del mármol pentélico, cuya transparencia y blancura definen el núcleo de la obra. Triglifos, mútulos, gotas, iban pintados de azul, como es frecuente en los elementos verticales, mientras las molduras horizontales, banda que corre por debajo de los triglifos, listel superpuesto a ellos, iban decorados con un meandro dorado sobre fondo rojo. Los casetones del techo quedaban enmarcados por motivos vegetales, ocupado el centro por una palmeta sobre fondo azul. Policromada iba también la decoración escultórica: metopas del friso dórico, friso jónico y frontones. (Nos ocuparemos de ella al analizar la obra de Fidias).

Medidas: 67,5 x 30'95

- Fachadas de 18 m de altura
- Altura máxima de las esculturas de los frontones 4 metros
- Longitud total de los 4 frisos: 160 metros
- Altura del friso: 1,02 metros
- N.º total de metopas: 92
- Altura de las metopas: 1'34 metros



LA ESCULTURA GRIEGA

CARACTERÍSTICAS GENERALES.

- La escultura, además de una posible función práctica (religiosa), responde al deseo de contemplación estética, atrae por sí misma, cobra autonomía respecto de la arquitectura.
- El principal problema que plantea es la falta de piezas originales. Mármoles clásicos de los siglos V y IV quedan muy pocos, si exceptuamos los relieves decorativos de los grandes templos. El bronce, que se convirtió en el material favorito a la hora de realizar estatuas exentas, es aún más escaso, y sólo los hallazgos recientes que ha proporcionado la arqueología submarina, rescatando del fondo del Mediterráneo al "*Poseidón del cabo Artemisión*", los "*Filósofos de Anticitera y Porticello*", y los "*Guerreros de Riace*", permiten vislumbrar la perfección que alcanzaron los artistas en la técnica de la fundición, normalmente "a la cera perdida". Ante estas carencias, la plástica griega es conocida por copias en mármol del período romano, que los Césares y la aristocracia del Imperio ordenaron reproducir para decorar sus palacios, villas, termas y ciudades, creando un floreciente mercado de imitaciones que, en muchos casos, desvirtuaron la calidad y el sentido de los originales.
- Además del mármol y el bronce, destaca por el aprecio que se le tenía la técnica crisoelefantina (oro y marfil).
- No hay que olvidar que las figuras se policromaban con colores suaves, pero la pintura se ha perdido casi por completo. Se empleaban, además, postizos en los bronce, láminas de plata en los labios, incrustaciones de pasta vítrea en los ojos, rodetes de cuero para los pezones...
- Es normal que las obras estén firmadas, si bien en ciertos períodos domina el trabajo en escuela.
- Absoluta primacía en la representación del cuerpo humano, en evolución constante.
- La belleza concebida como medida, proporción entre las partes, anatomía armoniosa, idealización del cuerpo humano, alcanza su plenitud. En líneas muy generales -que desarrollaremos posteriormente-, aplicaron tres conceptos a las estatuas:
 - la "**proporción armónica**" basada en la cabeza como módulo (7 cabezas en el S. V a.C. y 8 cabezas en el IV a.C.).
 - el "**principio de la diartrosis**" que concibe el desnudo como un esqueleto perfecto, regido por la movilidad de las articulaciones y la relación de cada parte con el todo, lo que les hace acentuar la división entre el tronco y las extremidades, y dentro del torso, marcar nítidamente los pectorales, la cintura y el pliegue inguinal.
 - finalmente, rompieron la ley de la frontalidad al adoptar y desarrollar la "**postura de contraposto**", donde una pierna actúa de sostén y la otra se flexiona, desnivelándose la línea recta de las caderas.
- La "expresión" entendida como la exteriorización de los sentimientos, es otra preocupación de los escultores helénicos, especialmente a partir del S. IV.
- La representación del movimiento y la preocupación por el volumen constituyen también objetivos básicos.
- Podemos hablar, en general, de una escultura "naturalista" y "realista" que, inspirándose en la naturaleza reproduce la realidad. La evolución nos lleva desde lo casi abstracto-geométrico del período arcaico hasta la extrema y dramática realidad de algunas escuelas helenísticas, pasando por el realismo idealizado del período clásico.

LA ESCULTURA ARCAICA: KOUROS Y KORE

La figura humana es el tema principalísimo de la escultura griega. El cuerpo humano polarizó la atención de los escultores y fue permanente objeto de estudio. Los escultores arcaicos, en un principio, se inspiraron en modelos orientales, más concretamente egipcios, pero enseguida siguieron derroteros propios y se atuvieron a criterios propios, lo que les garantiza la originalidad.

El kouros es, ante todo, el tipo escultórico que crearon los griegos para representar el ideal de belleza masculina. El esquema se origina mucho antes de comienzos de época arcaica, pues lo habían desarrollado los egipcios dotándolos de rasgos característicos fáciles de reconocer:

- postura hierática y frontal
- pies sólidamente asentados en el suelo
- pierna izquierda adelantada
- brazos caídos a lo largo del cuerpo
- manos cerradas pegadas a los muslos
- cabeza cúbica adornada por una melena larga y maciza

En definitiva, la figura evoca lo que fue antes de ser tallada: un bloque de mármol. A comienzos del período arcaico las cuatro caras del bloque se labran sin cohesión, de ahí que la figura presente cuatro aspectos independientes. Poco a poco, sin embargo, comienza la búsqueda de la organicidad, de la unicidad plástica, hasta que desaparece la forma prismática, gran triunfo de los maestros del arcaísmo.

No obstante lo común de las características, existen algunas diferencias estructurales básicas con respecto al modelo egipcio:

- ausencia de un apoyo por la parte posterior (la griega es una escultura exenta que se sostiene a sí misma).
- la desnudez total

El origen de este tipo escultórico remonta al siglo VII, sin que conozcamos bien su significado; puesto que las estatuas de kouros aparecían en lugares de culto y en tumbas, se pensó que podían ser representaciones de Apolo, o bien estatuas funerarias. ¿Quizá atletas? ...

Los primeros kouros se esculpen en las islas, pues ejemplares muy antiguos proceden de Delos, Naxos y Samos. Hacia finales del S VII y comienzos del S. VI el Ática y el Peloponeso producen ya obras representativas del alto arcaísmo:

- "*Cleobis y Bitón*" (Peloponeso): caracterizados por la rotundidad de los volúmenes y por una corporeidad maciza.



- "*Kouros de Sounion*" (Ática): carecen de la hinchazón de los anteriores. Son más descriptivos y demuestran el interés de los escultores por el modelado.

Durante el segundo cuarto del S. VI dos obras procedentes de la Acrópolis de Atenas, sin ser kouros en sentido estricto, acreditan la evolución emprendida:

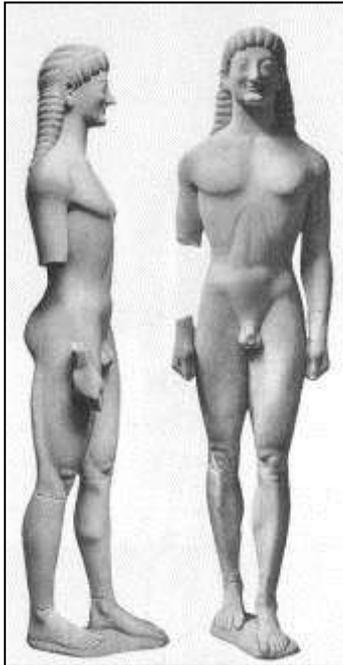
- "*El Moscóford*": joven que lleva un ternero sobre los hombros. En la envergadura de la parte superior del torso, en la robustez de brazos y piernas y en la estructura compacta, claramente manifiesta en la trabazón del cuerpo del joven y el del animal, se reconoce el estilo del alto arcaísmo, si bien la evolución se detecta en la apariencia blanda y redondeada de la superficie del mármol, a diferencia de las aristas y formas cúbicas preponderantes en la etapa anterior.





-*"El jinete Rampín"* (4): con el que se alcanza la cima de la primera etapa del arcaísmo. Es la estatua ecuestre más antigua de Grecia. En atención a la calidad y al carácter oficial de la representación se ha querido identificar con un personaje de la aristocracia ateniense.

Durante el arcaísmo medio se consigue un planteamiento más orgánico y un modelado más minucioso, o sea, más pendiente de la plasticidad de los detalles. Así lo demuestra un grupo de kouroi al que da nombre el ejemplar más sobresaliente de la serie:



-*"Kouros de Tenea"*: Procede de un taller corintio, en el que h.550 a.C. se habían hecho progresos considerables en lo referente a la tensión y esbeltez de la figura, rasgos fáciles de reconocer en él. Contornos movidos, dinamismo fluido por todo el cuerpo, rostro animado con la típica sonrisa arcaica; incluso el peinado refleja el esfuerzo por ganar en movilidad.

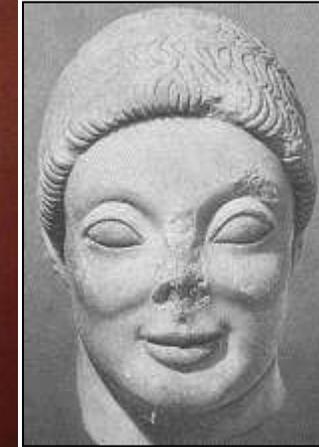
Muy distinto al de Tenea, y algo posterior (h.530 a.C.) es el procedente del Ática:

-*"Kouros de Anavysos"*: Predominan en él las formas masivas, blandas más naturales, todo ello fruto de una evolución estilística, en la que, además, deben ser valorados detalles como el ojo menos saltón, con la mirada fija en un punto, y la oreja modelada conforme a un criterio más realista.

A finales de esta etapa se producen cambios importantes, entre



los cuales destaca el del peinado. Se impone la moda del pelo corto como una especie de casquete adherido al cráneo, cuya redondez acentúa. Ejemplo inmejorable es:



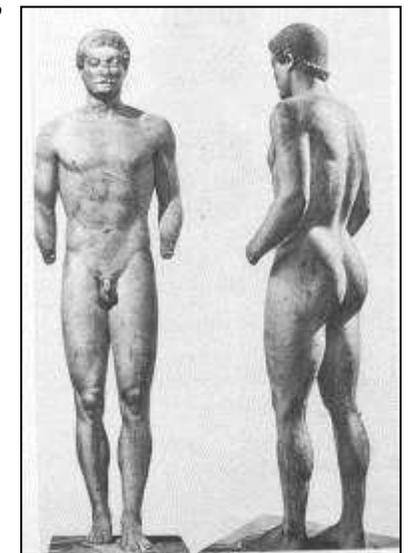
-*"La cabeza Rayet"*: prodigiosa obra al conseguir una tensión unitaria que salta del mentón a los pómulos, de éstos a los ojos y acaba en el contorno de la bóveda del cráneo.

En esta misma línea está otra obra de h.500 a.C. típica del bajo arcaísmo:

-*"Kouros de Aristodikos"*

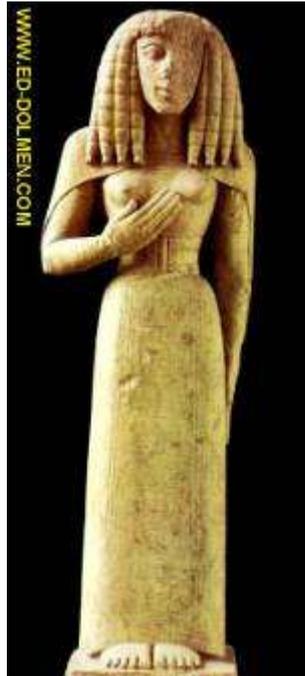
: Su postura es más resuelta, relajada y natural, a consecuencia de tener los hombros ligeramente cargados, el pecho henchido y el estómago plano. Comparado con el K. de Anavysos, en el que contorno de brazos y costados todavía van paralelos, el de Aristodikos sorprende por la relación más compleja y rica entre sus miembros, sin olvidar que el modelado logra crear efectos de auténtica relación entre la estructura ósea y la carne.

Al final de la época arcaica se habían salvado no pocos escollos,



aunque quedaba por resolver el problema de la ponderación, es decir, la repercusión del peso del cuerpo sobre cada una de sus partes cuando las piernas realizan funciones distintas. En los talleres áticos esta cuestión suscitaba gran inquietud, pues ya el K. de Aristodikos prelude la solución, que no se logra plenamente sino con el "Efebo de Kritios", obra que inaugura el estilo severo a comienzos de la alta época clásica.

Por lo que se refiere a la figura femenina, hay que señalar que el desnudo es tardío. El ideal femenino se identifica con el vestido y con el atuendo digno. Esta diferencia entre kouros y kore es esencial, como también lo es la ausencia de inactividad en ésta, que suele sostener en una mano una flor, un fruto, un animalillo,..., o bien recogerse los pliegues del vestido, o, sencillamente, cruzar los brazos por delante del cuerpo. Por lo demás, pies asentados en el suelo y postura frontal como el kouros. Respecto a la interpretación hay dudas sobre a quién representan las korai.



Formas compactas, estructuras cúbicas y pesadez en los volúmenes son las características dominantes en las obras más antiguas, al estilo de:

-*"La dama de Auxerre"*: obra con fuerte carga abstracta y geométrica, concebida con criterio aditivo, embutida en el vestido que marca el pecho y las caderas y bajo el que asoman las puntas de los pies. Es el estilo de la segunda mitad del S. VII.

En la primera mitad del S. VI se dan algunos cambios, el más llamativo de los cuales es la pérdida de relación entre el cuerpo y el vestido, a consecuencia de la frecuente superposición de paños. Ejemplo claro es:

-*"La diosa de Berlín"* : (aprox.58-570 a.C.), elegantemente ataviada, enjoyada y tocada con un birrete bajo. Según la costumbre dórica lleva un peplo grueso y cerrado encima de un chitón con mangas, y sobre el



A un tipo distinto pertenecen la serie de estatuas dedicadas como exvotos a la diosa Hera de Samos, la más conocida de las cuales es precisamente la llamada:

-*"Hera de Samos" (3)* (h.570 a.C.): viste un chitón plisado y ceñido sobre el que lleva el himatión, un manto terciado. Más que el cuerpo resalta la identidad y protagonismo del vestido a causa del esmeradísimo trabajo de los pliegues, que dan a estas figuras apariencia de fustes de columnas.



Al período comprendido entre 550-530 a.C. aproximadamente corresponden:

-*"La Niké de Delos" (4)*: prodigio de ingenuidad y buena muestra del convencionalismo esquemático imperante todavía a mediados del S. VI para representar a la figura en movimiento veloz o carrera. La figura adopta una postura forzada, que consiste en doblar las piernas en genuflexión y en distanciar del cuerpo los brazos



doblados, como si las extremidades inferiores y superiores fuesen aspas impulsoras de la velocidad.



-*"La Kore del Pepló"*: obra maestra del escultor al que se atribuye el jinete Rampín. Conserva restos de policromía y hace gala de originalidad, pues cuando la indumentaria habitual viene impuesta por la moda jónica, ella viste el pepló dórico por encima del chitón. El grosor del paño determina la caída de los pliegues en vertical y los detalles minuciosamente observados en el borde inferior del pepló, en el escote y en el talle son un alarde de plasticidad. Sus formas son más suaves y naturales en ojos y boca, y el movimiento del brazo izquierdo, que mitiga la frontalidad, son rasgos que manifiestan la mejora respecto al jinete Rampín.

El atuendo típico jónico formado por un chitón fino ceñido al cuerpo y por un himatión cruzado en forma de arco sobre el mismo, se impone en el último cuarto del S. VI y permite a los escultores crear un juego de paños con motivos ricos y variados, a través de los cuales se adivinan las formas anatómicas. Las korai de este período tienen un atractivo especial, no sólo por las excelencias del modelado, sino por la variedad de expresiones y por el enorme refinamiento que acreditan peinados y adornos, especialmente pendientes. Obras maestras de este período son:



Todavía a principios del S. V la *"Kore de Euthydikos"* sigue el esquema de las korai arcaicas, pero las novedades que hay en ella son típicas del primer período clásico, por lo que es preferible posponer su estudio.

LA ESCULTURA ARCAICA: EL RELIEVE EN LOS FRONTONES.

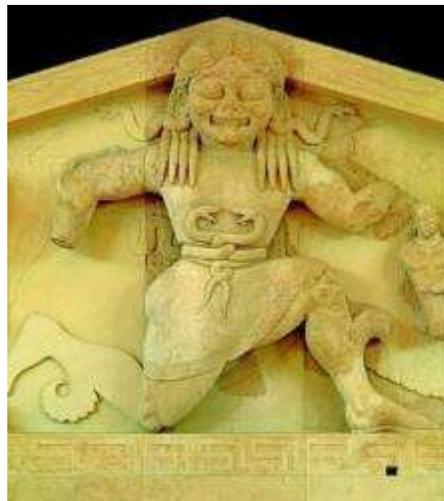
Es una modalidad escultórica intensamente cultivada desde comienzos de la época arcaica. Al igual que las esculturas de bulto redondo, las manifestaciones relivarias que nos han llegado son preferentemente de mármol, y algunas de ellas conservan aún su policromía.

Lo que nos parece tan normal en un templo griego, esto es, la decoración escultórica de sus frontones, representó un grave problema que sólo se resolvió con esfuerzo e ingenio y, aun así, tardó en llegar a una solución verdaderamente feliz.

Entre las caras divergentes del tejado a dos aguas y la línea horizontal de la cornisa quedaba un espacio triangular vacío, cuya disconformidad con los demás miembros del conjunto arquitectónico es fácil suponer. Para tapar aquel hueco se empezaron a utilizar placas de cerámica decoradas, pero pronto se pensó en posibilidades más evolucionadas, como la colocación de figuras apoyadas en el saliente de la cornisa y destacadas del fondo plano. Surge entonces el problema de la composición frontonal, puesto que al poner en práctica esa idea se tropieza con el grave inconveniente representado por la forma triangular del espacio a decorar.

Los primeros intentos de solución los vemos a finales del S. VII y décadas iniciales del S. VI en el "**templo de Artemisa en Corfú**" y en los "**restos hallados en la Acrópolis de Atenas**". Se caracterizan por:

- ausencia de coordinación entre las figuras.
- graves distorsiones a efectos de escala, ya que el tamaño viene determinado convencionalmente por el lugar que las figuras ocupan en el frontón.



Hacia el año 570 a.C. los escultores áticos habían descubierto la forma de paliarlo. Para ello recurren a figuras que por su propia naturaleza o por las actitudes adoptadas (monstruos serpentiformes, luchadores que se arrastran,...) encajan con mayor naturalidad en las zonas cerradas y rincones del frontón. (Ej. "Barba azul").



"**El frontón del tesoro de los Siphnios**", "los dos frontones del templo de Apolo en Delfos", "el frontón del templo de Atenea en Atenas", "el frontón del templo de Apolo en Eretria",..., ilustran claramente los pasos de la evolución durante el último cuarto del S. VI, que parte de la sencilla secuencia de figuras verticales colocadas unas junto a otras e inicia la búsqueda de relación y cohesión entre ellas y con el espacio. Estos frontones, pues, preconizan las novedades venideras cuando se abre la transición al primer período clásico.



LA ESCULTURA ARCAICA: LAS ESTELAS FUNERARIAS

Esta clase de monumento está muy bien definida dentro de la escultura griega, entre otras razones, por su función específica y demanda abundante. No menos clara y sencilla es su estructura, integrada por un basamento, una pilastra y un remate generalmente en forma de palmeta.

La decoración puede ir esculpida en relieve, incisa o pintada y presenta a las figuras de perfil, por regla general en actitudes alusivas a la actividad que el difunto desempeñó en vida. Así, los jóvenes adoptan el esquema del kouros y llevan entre otros distintivos la botellita de aceite que se utiliza en la palestra; las jóvenes van vestidas y tienen una flor en la mano; los soldados aparecen con indumentaria militar.

La finura del relieve y la precisión de las incisiones hacen de "*la estela de Aristión*" (h.510) la obra maestra en este campo.



LA ESCULTURA CLASICA.

Decimos "arte clásico" y englobamos en esta designación casi dos siglos de producción artística, aunque tal vez de manera más o menos consciente la restrinjamos al período clásico por excelencia, esto es, a las décadas centrales del S. V.

La transición del arte arcaico al clásico acaece entre los años 500-490 a.C., y a partir de entonces se inicia una secuencia evolutiva que finaliza el año 323 a.C., cuando muere Alejandro Magno. Durante todo ese tiempo el arte clásico experimentó cambios estilísticos profundos, a pesar de la fidelidad a determinados principios esenciales, de ahí la necesidad imperiosa de establecer etapas:

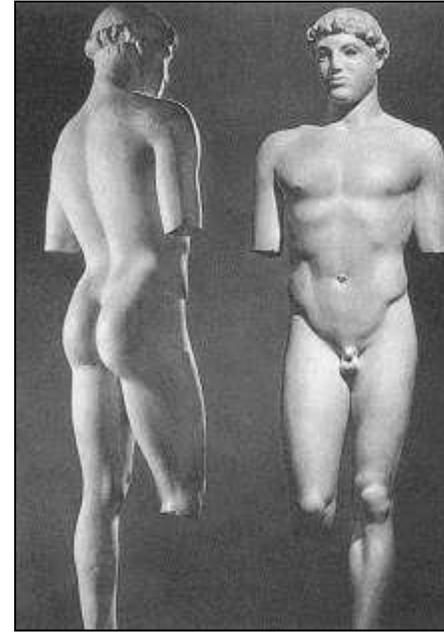
1. Transición al S. V
2. Alta época clásica o estilo severo (480-450 a.C.)
3. Época clásica plena o madura (450-420 a.C.)
4. Segundo clasicismo (años del siglo IV)

1.-LA ESCULTURA CLASICA: LA TRANSICION AL SIGLO V.

Dos escultores áticos predominan en las primeras décadas del S. V: Kritios y Euthydikos. El nombre de Kritios está ligado a la aparición del "contraposto", una de las soluciones más trascendentales de la historia del arte, a la que se ha atenido la representación de la figura humana durante siglos. Es en una obra suya en la que por primera vez lo vemos plasmado:

-*"El efebo de Kritios"*: Se fecha h.480 y representa un avance sin precedentes en la búsqueda de expresión plástica para algo tan abstracto como la energía y la potencialidad del movimiento. Desde un punto de vista formal, el contraposto equivale al hallazgo de un esquema definido por la contraposición de los miembros a partir del juego de piernas, que marca y acusa la diferencia funcional entre pierna de sostén, sobre la que recae el peso del cuerpo y, por tanto, se mantiene tensa, y pierna exonerada, que se flexiona.

Tal actitud tiene inmediata repercusión en todo el cuerpo, ya que la cadera de la pierna de sostén queda más alta que la de la pierna flexionada, e idéntico desequilibrio afecta a los hombros, más bajo el del



lado de la pierna de sostén que el contrario; cabeza y cuello pierden su posición axial (centrada) y giran levemente en la dirección de la pierna exonerada.

Pero, además de lo puramente formal, el contraposto dota a la escultura de contenido, le da apariencia de cuerpo vivo, con el pecho henchido, la espalda ligeramente arqueada, la musculatura activa.

A todo ello contribuye también el modelado de la figura, prueba de la categoría de Kritios como escultor.

Entre las obras que se le atribuyen ninguna fue tan célebre como:

-*"El grupo de los Tiranocidas"*, a cuyo valor artístico se suma el político. Las copias de mármol (el original era de bronce) del museo de Nápoles permiten saber que son obra de aprox. 477 a.C.



De la misma época que el efebo de Kritios es:

-*"La cabeza de efebo rubio"*: a pesar de que el peinado artificialmente le presta monumentalidad y carácter tectónico, y a pesar de la dureza de sus rasgos fisiognómicos y de su expresión sombría,..., de la inclinación y giro de la cabeza se deduce que la obra respondía al mismo criterio de frontalidad y contraposto.



La relación entre esta "cabeza de efebo rubio" y el escultor Euthydikos se establece en virtud del estrecho parentesco con la llamada:



-*"Kore de Euthydikos"*, fechada en 490 a.C. Ambas esculturas acreditan la monumentalidad y voluminosidad masiva, típicas de ese escultor; coinciden en la firmeza del modelado, en la fuerza de los detalles -óvalo del rostro, pómulos, contorno de ojos y labios-, y concentrada interioridad de la expresión o sobriedad expresiva.

LOS FRONTONES DEL TEMPLO DE APHAIA EN EGINA

Ambos frontones narran las hazañas de los héroes eginetas en la guerra de Troya, ambos responden al mismo esquema compositivo (simetría estricta, con Atenea presidiendo en el centro y grupos de combatientes a los lados), pero difieren en el estilo.

La comparación de las figuras del frontón occidental (**1 y 2**) (h.490 a.C.) con las del frontón oriental (**3 y 4**) (h.480) demuestra claramente el estilo más evolucionado de éste, en el que se advierten los cambios incipientes del estilo severo, mientras en aquel queda la herencia del arcaísmo.

Así se ve en la figura de Atenea del frontón occidental, que viene a ser una kore armada, y en las figuras de guerreros que la acompañan, como el guerrero caído, que intenta extraerse una flecha del pecho mientras se dibuja en su rostro la sonrisa arcaica. Son figuras planas que ejecutan movimientos convencionales y cuyas actitudes no sintonizan con los movimientos ejecutados. Lo mismo se puede decir del tratamiento de los paños, sometidos a los convencionalismos de rigidez, zigzags y falta de naturalidad.



En el frontón oriental, sin embargo, se aprecia un cambio sustancial. La evolución del guerrero con respecto al anterior es notabilísima: reducción de los puntos de apoyo, verosimilitud del gesto,..., o en la figura de Heracles, espléndida representación por su plasticidad y por la capacidad para distinguir y cohesionar al mismo tiempo estructura ósea, musculatura y carnosidad, y por el modo en que la forma cerrada de la escultura expresa la intensidad y la cohesión del movimiento.



LA ESCULTURA CLASICA: EL ESTILO SEVERO (480-450 A.C.)

El estilo severo es, ante todo, una postura artística genuinamente griega, con precedentes griegos y con desarrollo dentro de Grecia. A diferencia de la situación artística originada en época arcaica, más difusa y desperdigada por las islas del Egeo y por las colonias del Mediterráneo, el estilo severo es unitario y cohesionado, se centra en Grecia y se interesa por una temática consustancial al pensamiento griego que es la figura humana. En atención a los rasgos externos se puede decir que el estilo severo es ritmo pausado, grave compostura y modelado cuidadísimo.

La producción característica de este estilo es la estatua de bronce, dos de cuyos ejemplares más conocidos y representativos nos han llegado en bastante buen estado:

-*"El auriga de Delfos"*: Original de 1'80 que conserva los ojos. Formaba parte de un grupo. Lo que más sorprende en esta obra es su enorme

cohesión, es decir, la absoluta primacía del todo sobre las partes, junto a la tensión acumulada en la figura, que se muestra erguida y quieta sobre el carro, pero agitada por un dinamismo que fluye de su interior.

De entre los detalles salta a la vista la maravilla del plegado con sus variaciones en mangas, pecho, cintura y en las acanaladuras verticales formadas a partir del ceñidor. Mención especial merecen también los ojos, por cuanto contribuyen a dar vida a la figura. Están hechos con pasta vítrea blanca, cristal y masa coloreada e incrustada en la cuenca ocular; aparte van los párpados enchapados y las pestañas.

En atención a la fisonomía hay que señalar también la facilidad del escultor para mezclar detalles ideales con otros realistas. En este sentido, los pies del auriga, con su dura estructura ósea, deformidades, venas y tendones minuciosamente observados y reproducidos, son una lección de realismo como el arte griego no volvió a dar con tal intensidad hasta el Helenismo.



-*"El Poseidón del cabo Artemision"*: es otro original ejemplar en la técnica de fundición del bronce (ver explicación), dados el dinamismo y la fluidez del entorno de la figura, en la que se advierte la oposición entre rasgos esenciales, típica del estilo severo. Así, por ejemplo, al ritmo deslizante y a la cadencia circular se contraponen la solidez del torso.

El modelado consigue generalizar la impresión de vigor corporal a base de musculatura, tendones y venas plenas de vitalidad, y pormenoriza la descripción del peinado y de la barba.

Como toda la estatuaria clásica y, aún más, la del estilo severo, el Poseidón responde a la norma estricta de la frontalidad. A ella se adapta el motivo de lanzamiento del tridente, acción que combina el equilibrio de la composición con la tensión que precede al movimiento impetuoso.



Otros bronceos representativos del estilo severo son:
-*"Apolo de Piombino"* : 1,15 m. (primer tercio S. V) y *"Zeus"*: (h.490 a.C.)

LA DECORACION ESCULTORICA DEL TEMPLO DE ZEUS EN OLIMPIA

Sin duda es el ejemplo más monumental de esta época (h.470-460 a.C.). Los dos grandes frontones han conservado la mayor parte de su decoración que, junto con las metopas, constituyen el mayor complejo conocido de estilo severo llegado hasta nuestros días. Algunas de sus características son:

- estilo unitario
- gran plasticidad en el tratamiento de los paños
- paso adelante hacia un realismo sin paliativos, pues el estudio anatómico no rehuye la crudeza de las venas hinchadas bajo la epidermis, de los tendones abultados, de las arrugas y la carne flácida de los viejos.
- en la composición de los frontones, por primera vez, la forma triangular parece venir determinada por las características de las figuras (y no al contrario).
- la composición se basa en la verticalidad tectónica de las figuras que ocupan la sección central, desde la que el movimiento se desplaza hacia los lados, hacia el exterior. Este impulso se ve compensado por otro contrario, dado que las figuras de los extremos dirigen la vista y actúan hacia el centro. Una muestra más del equilibrio buscado por el estilo severo.





MIRON

La transición del estilo severo a la época clásica plena o madura está representada por Mirón, gran escultor y bronceador de enorme prestigio. Las fuentes le recuerdan por la diversidad de su obra, por su empeño en reproducir la realidad y por la preocupación por la simetría, al tiempo que le censuran el desinterés por reflejar las emociones y la obsesión por los detalles superficiales.

Su obra más famosa y, quizá más innovadora, tanto en lo que afecta al movimiento como a la composición, es el célebre:

-*"Discóbolo"*: representa un avance originalísimo y decisivo en el estudio del movimiento violento, de la tensión muscular consiguiente y de la integración de la figura en el espacio. No obstante debe quedar clara la fidelidad de Mirón al planteamiento básico de la escultura clásica - frontalidad del punto de vista principal- y su esfuerzo por variar y enriquecer la composición, enmarcada en este caso por un amplio arco, dentro del cual se cruzan y contraponen diversas líneas. El modelado - musculatura plana- es típico del estilo severo.



LA ESCULTURA CLÁSICA: ÉPOCLA CLÁSICA PLENA (450-420 A.C.). LOS GRANDES MAESTROS DEL SIGLO V: FIDIAS Y POLICLETO

FIDIAS (490-430 a.C.)

La leyenda, el tiempo, su propia grandeza, han convertido a Fidias en una entelequia. El personaje de Fidias creado por Plutarco (46-120 d.C.) en la biografía de Pericles responde a la mentalidad típica de un escritor del S. I d.C. formado en la escuela platónica, más interesado en el "exemplum" y en el cuadro ético que en la transmisión de hechos reales. Plutarco ve en Pericles al gran mecenas y en Fidias al amigo y colaborador en el desarrollo de los numerosos proyectos de la época.

La autoridad e influencia de Plutarco hicieron que su obra fuera la fuente primordial de información sobre Fidias cuando Europa quedó embelesada ante las maravillosas esculturas del Partenón, trasladadas a Londres en 1811. A partir de entonces, progresivamente, tomó cuerpo la idea de que Fidias había sido el supervisor o director general de los monumentos construidos durante el gobierno de Pericles, muy especialmente del Partenón.

La investigación incesante sobre la obra de Fidias ha dejado en claro varias cosas a lo largo de años:

- 1ª.-Que es imposible para un solo hombre, ni siquiera para un taller, esculpir las distintas series escultóricas del Partenón - metopas, frisos y frontones- en el tiempo que duraron los trabajos.
- 2ª.-Que durante ese tiempo Fidias está dedicado a la *Atenea Partenos* y, posteriormente, al *Zeus de Olimpia*.
- 3ª.-Que mientras más directamente se busca la mano de Fidias en el Partenón, más parece evadirse.
- 4ª.-Que su influencia, no obstante, es evidente y constatada por las fuentes literarias y arqueológicas.

Las fuentes atribuyeron a Fidias 15 obras (ningún original nos ha llegado), de las cuales la Atenea Partenos y el Zeus de Olimpia son las que le reportaron mayor fama.

Son muy pocos los datos personales del maestro recogidos en las

fuentes. Era ateniense e hijo de Carmides, y parece ser que se formó con Hageladas. Desplegó una intensa actividad, gozó de gran notoriedad y de la amistad de Pericles, y creó una escuela floreciente de escultores cuya influencia excedía las fronteras del Ática. El conocimiento de su obra permite saber, además, que era un artista en permanente evolución y con una sensibilidad y tacto especiales para expresar los aspectos más sublimes y profundos con tanta belleza como naturalidad.

Escultor e "imaginero" son profesiones distintas, aunque compatibles. Ambos persiguen en sus obras la belleza; pero, mientras el escultor se queda en la cáscara estética, el imaginero debe, además, provocar la devoción del fiel. En este sentido, se habla de Fidias como el primer imaginero del arte clásico y occidental. Sus creaciones divinas ofrecen las características de la imagen devota: hermosura de rostro, honesto ademán y gallarda postura. Transmitió al panteón olímpico el "nous", que su contemporáneo, el filósofo Anaxágoras, definió como "espíritu". Los griegos así lo entendieron, y también los romanos. El retórico Quintiliano advirtió: "*Su belleza añadió algo a la religión tradicional, al aplicar la majestad que conviene al dios representado en ella*". La Iglesia Católica mostró idéntica admiración, acudiendo a Fidias cuando cristianizó los modelos paganos y convirtió a Zeus en el Padre Eterno, a Apolo en Cristo, a Palas Atenea en la Virgen María y a Hermes, el mensajero de los dioses, en el Arcángel San Gabriel.

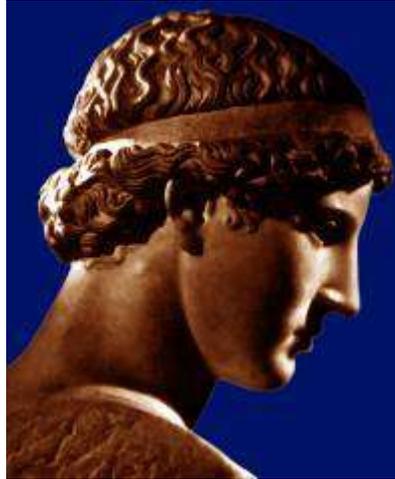
Las tres célebres estatuas de Atenea creadas por Fidias representan otras tantas etapas en su obra:

- "*Atenea Promachos*", es decir, una Atenea armada en calidad de



protectora del combate. Las fuentes nos informan que era un bronce gigantesco de 15 metros de altura y la situan en la Acrópolis de Atenas. Ecos y resonancias del original se detectan en versiones y replicas, pero la obra que mejor documenta el espíritu de una creación temprana de Fidias, anterior al 450 a.C., es una copia del Museo del Prado, la llamada "Atenea de Madrid".

-*"Atenea Lemnia"*, consagrada en la Acrópolis de Atenas h.450 a.C.. También en bronce, de 2 m de altura, que había sido encargada a Fidias por los colonos que partían para la isla de Lemnos. Esta obra fue conocida en la antigüedad como la "belleza eximia". A diferencia de la Promachos, la Lemnia presenta a Atenea en actitud pacífica, vestida con peplo abierto por un costado y ceñido con la égida terciada sobre el pecho y la cabeza descubierta e inclinada, fija la mirada en el casco que sostiene la mano derecha.



El nuevo esquema indica que, hacia mediados de siglo, hay una evolución que afecta también al estilo, pues la Atenea Lemnia tiene un ritmo más dinámico que la Promachos. Sin duda alguna, el mayor atractivo de la obra reside en la cabeza, cuya estructura resalta admirablemente por medio de la taenia que la ciñe. La forma esférica de la cabeza y la belleza severa del rostro adquieren toda su fuerza en el perfil, a la que contribuye tanto el modelado de las facciones como el tratamiento del peinado a base de mechones pequeños, independientes y finamente articulados.

Las novedades introducidas en esta obra afectan también al tratamiento de los paños, y, en conjunto, representa un hito en la producción fidíaca, además de ser el prototipo en el ideal de la belleza femenina clásica.

-*"Atenea Partenos"*, obra con la cual Fidias alcanza su plenitud. El proyecto tuvo que estar a punto en 448, cuando empiezan las obras del

Partenon, puesto que las inusitadas dimensiones de la estatua condicionaron la estructura y la forma de la celda. La posición preeminente que ocupa esta escultura en la obra de Fidias no se debe sólo al colosalismo (11 o 12 m. de altura) y a la rareza de los materiales utilizados (oro y marfil), sino que viene determinada por la calidad artística que, a su vez, obedece a un sentido nuevo, más evolucionado en la forma de representación.

La Partenos lleva el peplo abierto por un costado con caída de pliegues en zigzag y ceñido. Sobre el pecho lleva la égida, se toca con casco ático, apoya la mano izquierda en el escudo que la flanquea y sostiene en la derecha una Niké (la Victoria).

La réplica más valiosa es la *"Atenea de Varvakeiori"*, que mide aproximadamente 1 metro y es copia romana del S. II d.C. Pese a la enorme diferencia de escala, tanto las medidas como la estructura de la composición demuestran que la Partenos sobrepasa a la Lemnia en el grado de tensión, en el ritmo más dinámico y en la relación con el espacio, como demuestran el movimiento de las piernas, los motivos del plegado,..., aunque el síntoma más claro de evolución es la sensación de energía que causa, como si estuviera dispuesta a moverse y actuar. Este rasgo es aportación característica de Fidias que encontramos también en el Zeus de Olimpia.



Se atribuyen a Fidias otras obras mencionadas por las fuentes y reproducidas por las copias, entre las que sobresalen:

-*"Apolo Parnopios"*, cuya mejor copia es el *Apolo de Kassel* Representa al dios en todo su esplendor y es obra decisiva para comprender como veían a los dioses los hombres de la época clásica. El Apolo de Kassel es la viva imagen de un ser radiante, bello y lozano.



-*"Anacreonte"*, representa, en cambio, al hombre maduro que disfruta con la vida y se atrae a la juventud con el encanto de su canción y de su lira.

En los años treinta Fidias sale de Atenas y se dirige a Olimpia para trabajar en la estatua de:

-*"Zeus"*, destinada a ocupar la celda del templo. De nuevo recurre Fidias al formato colosal y a la técnica crisoelefantina utilizada en la Partenos. Para su estudio hemos de basarnos en las fuentes literarias, en monedas romanas que lo reproducen de perfil y en copias y versiones parciales de algunos temas que lo decoraban.

La descripción de Pausanias nos dice que *"Zeus aparecía sentado en un trono con el torso desnudo y el manto en torno a las piernas, llevaba la cabeza coronada de olivo y la mirada, dirigida hacia abajo, le confería aspecto paternal; y en la mano derecha sostenía una Niké y en la izquierda el cetro rematado por un águila..."*

Si nos atenemos a las fuentes literarias, el aspecto más deslumbrante del Zeus de Olimpia era el religioso, pues *"Fidias había logrado añadir algo nuevo a la religión tradicional ... cada cual había tenido una idea de Zeus hasta que Fidias fijó la idea de lo que el dios era"*.

A finales de los años treinta se fecha:

-*"La Amazona"*, presentada por Fidias al concurso de Efeso. Es la última de sus obras y la que refleja la evolución final del maestro, tanto en la valentía y veracidad del motivo -la Amazona cojea porque viene herida en una pierna-, como en el virtuosismo del modelado de los paños. La *"Amazona Mattel"* es la mejor de las copias.

Fidias y la decoración escultórica del Partenón.

Tradicionalmente, a partir del testimonio de Plutarco, se ha relacionado a Fidias con la decoración escultórica del Partenón, aunque la relación no es tan automática ni fácil de demostrar. A los argumentos expuestos anteriormente hay que añadir las diferencias evidentes, no sólo entre las diversas series escultóricas -metopas, frisos, frontones- sino dentro de cada una de ellas. Las diferencias no son sólo estilísticas, es decir, consecuencia de una mano y una técnica, sino también compositivas, o sea, relacionadas con el proyecto. Desde esta perspectiva no hay posibilidad de aceptar normas estrictas impuestas por Fidias para ser cumplidas a rajatabla, sino que el estudio de la decoración escultórica del Partenón da a entender que el procedimiento o sistema de trabajo fue siempre el mismo: instrucciones probablemente orales sobre tema y contenido, ejecución e interpretación libres. Naturalmente, lo único que venía impuesto era el formato. Así pues, el selecto y numeroso plantel de escultores empleados en el Partenón actúa con un margen de libertad. Y aquí radica lo más admirable, pues en esa aparente anarquía fraguó un estilo depurado y único.

El programa iconográfico muestra a las claras su finalidad: proclamar la gloria de Atenea y de Atenas, y puede resumirse así:

- Metopas:
 - o Este: Gigantomaquia
 - o Oeste: Amazonomaquia
 - o Norte: Iliupersis o destrucción de Troya

- Sur: Centauromaquia

- Friso Jónico:

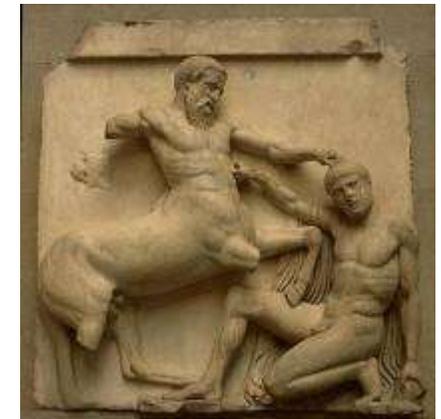
- Recorre por fuera la parte alta del muro de la cella. A lo largo de sus cuatro lados se desarrolla la procesión de las "grandes Panateneas", festividad celebrada en honor de la diosa cada 4 años, que culminaba con la entrega del peplo a Atenea.

- Frontones:

- Oriental: Nacimiento de Atenea
- Occidental: Lucha entre Atenea y Poseidón por la posesión del Ática.

Metopas:

En la medida de lo que hoy se sabe, se puede decir que las metopas representan el comienzo de los trabajos escultóricos y, en consecuencia, son la serie menos cohesionada. Ni siquiera dentro de las de un mismo lado hay una estricta unicidad. No está de más insistir, por un lado, en que eran muchos escultores, algunos con gran prestigio; por otro, en que sólo el tema, el formato y la altura del relieve los obligaba. Ahora bien, conforme se desarrolla y avanza la labra de las metopas, los escultores evolucionan hacia un estilo cada vez más afín, que culmina en el friso. Respecto a la participación de Fidias hay que decir que no pudo dedicarse mucho a ellas, puesto que él y su taller están por esos años trabajando en la Atenea Partenos. La solución propuesta, que consiste en atribuirle las metopas más innovadoras y avanzadas, no es convincente. La fuerza de Fidias se percibe, pero no se puede concretar.

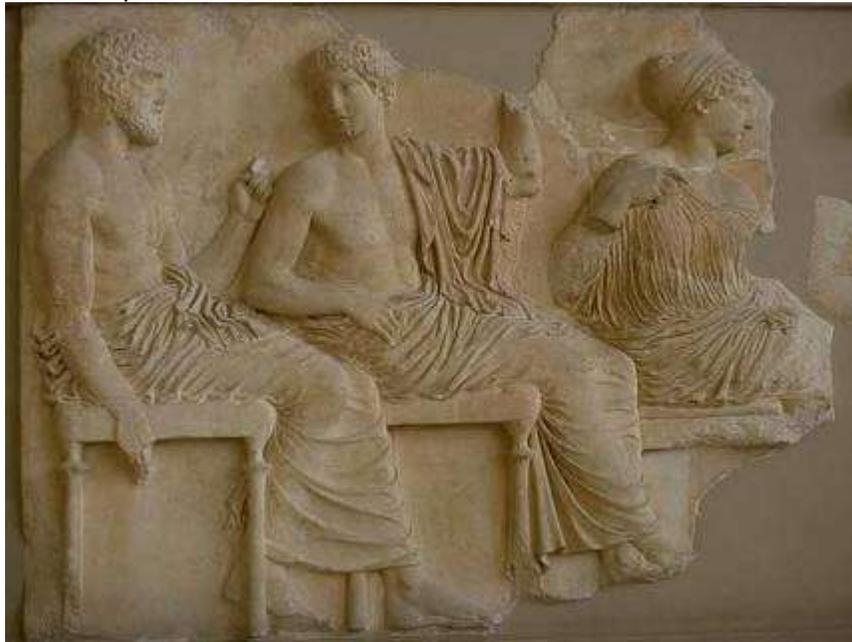


El friso jónico:

Hay que destacar la calidad excepcional de la labra, que se aprecia mucho más cuando se piensa que los escultores pusieron en ella toda su alma a sabiendas de que el friso iría en la zona más alta y peor iluminada del templo. Como el relieve tiene alrededor de 5 cm. de fondo y resulta más bien plano, los inconvenientes derivados de su ubicación se paliaron y contrarrestaron dando a los bloques de mármol una ligera inclinación hacia afuera por la cara anterior, para que al relieve le llegara la luz desde abajo.



Por los cuatro lados del friso se representa el cortejo procesional de las fiestas panatenaicas, es decir, una escena real protagonizada por la sociedad ateniense y por el pueblo ático, aunque bastante alejada del "relieve histórico" romano. La procesión arranca del ángulo suroccidental y se bifurca en dos direcciones, una por los lados oeste y norte y otra por el lado sur, para confluir ambas en el lado este. Los grupos de la procesión se repiten en ambos lados: secciones de jinetes, carros de apóbatas (participantes en unos juegos de vieja tradición), cortejo a pie con thallophoroi (ancianos portadores de ramas), músicos, conductores de víctimas para el sacrificio... En el lado este se acercan al lugar sagrado las jóvenes atenienses ataviadas con peplos y los representantes jerárquicos, grupo que participa en la ofrenda del peplo ante la cella del templo de Atenea. En el centro contemplan la escena dioses y héroes desde la esfera olímpica, sin que su presencia resulte advertida por los humanos.



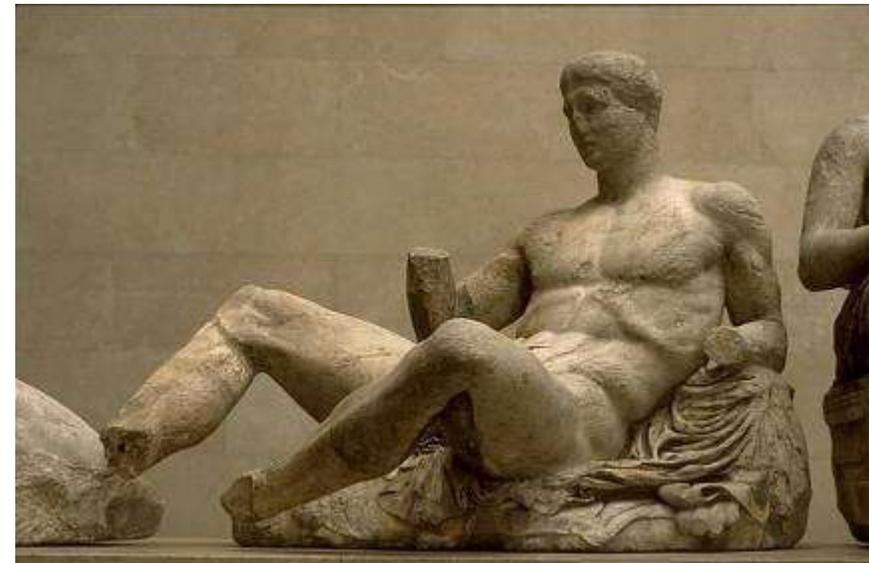
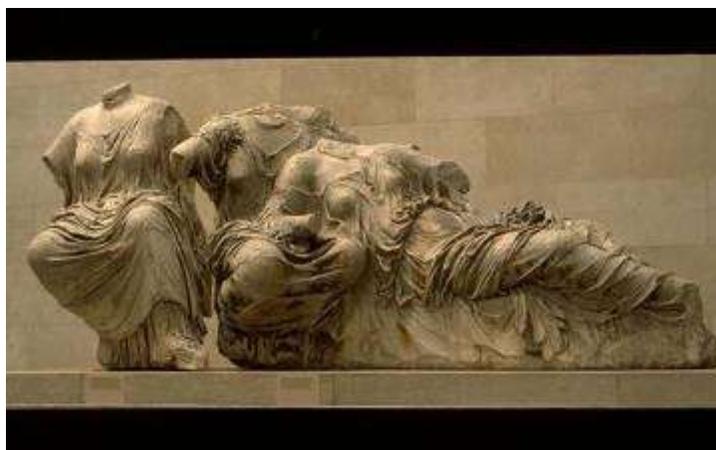
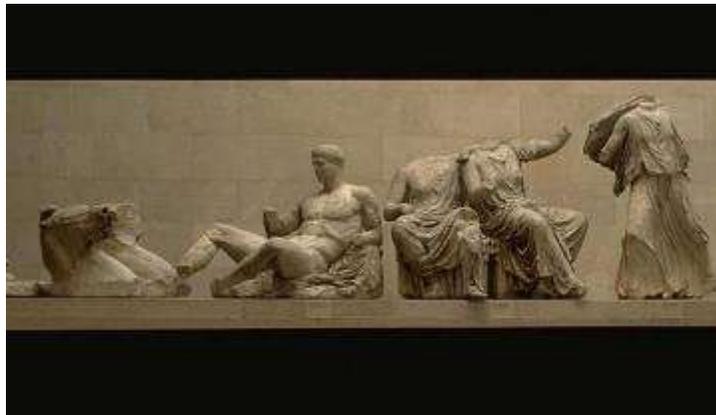
Por lo que se refiere al estilo, las diferencias no son tan grandes como en las metopas, aunque no dejan de existir. En la organización del trabajo del friso se advierte la idea de una cohesión lograda a base de indicaciones orales, de esfuerzo común y de criterios que pueden resumirse así:

1. Diferencias estilísticas atribuibles a la participación de numerosos escultores y, además, al hecho de que unos bloques fueron esculpidos a pie de obra y otros tras haber sido colocados en su sitio.
2. Seguramente existieron "paradeigmata", esto es, muestras escultóricas o paradigmas en materiales perecederos que se conservaron durante algún tiempo en los talleres y contribuyeron a la compenetración desde el punto de vista del estilo.
3. En puntos distintos del friso se repiten esquemas o composiciones más o menos parecidos
4. A lo largo del proceso de elaboración del friso se crea el canon estilístico peculiar y propio de los escultores que trabajan en él. Es el llamado "estilo Partenón", caracterizado por:
 - Maravillosa plasticidad
 - Destreza y fluidez del modelado, que obtiene del mármol resultados similares a los de un material blando
 - Apariencia real de la anatomía...gracia espontánea de los peinados...y, sobre todo, la contextura de los paños, airosos y naturales en la caída.



Los frontones:

Pese al tamaño de sus medidas (casi 30 m. de largo, 4 m de altura máxima, casi 1 m. de profundidad), las esculturas se colocan muy al borde del frontón y, aunque iban bien sujetas por barras metálicas, la disposición no deja de sorprender por la osadía y atrevimiento de que hace gala. Como en todo frontón griego, las figuras son conceptualmente un relieve, aunque se labran como esculturas de bulto redondo. Los trabajos escultóricos se prolongaron hasta bien entrados los años 30 por lo que en los frontones tenemos las manifestaciones escultóricas más avanzadas de todo el Partenón. La relación directa con Fidias es tan difícil de probar como en las metopas y en el friso, pero hay rasgos que la sugieren.



POLICLETO

Si el ateniense Fidias fue un imaginero de dioses en mármol, oro y marfil, en la escuela de Argos, la más famosa del Peloponeso, florece hacia mediados del S.V un escultor de atletas o kouros en bronce extraordinario: Policleto. Las fuentes de que disponemos valoran sus obras no sólo por la calidad que atesoran sino por su enorme resonancia y difusión desde el punto de vista didáctico. Plinio nos dice que la más copiada e imitada de ellas era la que representaba a un joven de formas maduras con una lanza, a la que llamaban "kanon".

"Kanon" significa norma, y así se titulaba el libro en el que Policleto compendió sus ideas y criterios sobre el problema fundamental de la escultura griega, es decir, la representación de la figura masculina desnuda. El contenido del libro se ha perdido, pero fragmentos y referencias transmitidos demuestran que la mayor inquietud de Policleto y el principio básico al que se atenía era la "simetría", o sea, la relación

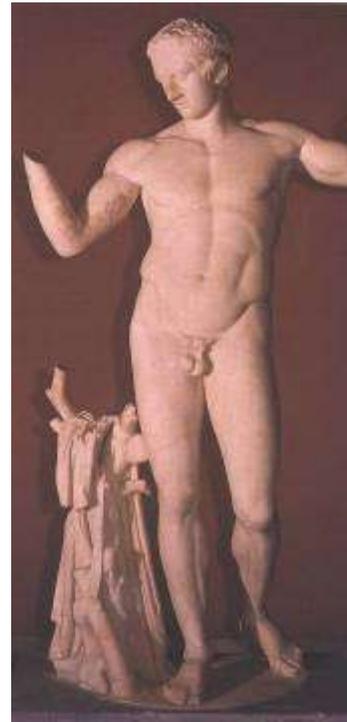
de las partes entre sí y de cada una de ellas con el todo, en la que radica la fuerza rítmica de las figuras.

-*"El Doríforo"*, se suele repetir, da forma a la máxima aspiración de los escultores griegos, que era la perfecta proporción dentro de un ideal naturalista. Efectivamente, Policleto es el último escultor interesado por el viejo problema del kouros, y el que consigue dar una nueva expresión al contraposto, cuestión fundamental para enjuiciar su trayectoria artística. Como es sabido, el sistema de proporciones del



"Doríforo" se basa en la aplicación de módulos aritméticos, como la altura total determinada por 7 cabezas, y otros geométricos que nos son desconocidos. El factor numérico juega, por tanto, un papel decisivo en la expresión rítmica de la simetría, aunque ésta también responde a un conocimiento riguroso del cuerpo humano obtenido a base de una detallada observación, hecho que explica la importancia de otro principio rector, la "diarthrosis" o articulación, el engranaje de piezas y miembros en el conjunto del cuerpo.

(Aunque no se ha llegado a ninguna conclusión sobre las proporciones del canon, parece ser que la unidad de medida era el dedo. La cabeza es la séptima parte del cuerpo; el rostro está dividido en tres partes iguales: la frente, la nariz y la distancia de ésta al mentón; el pie es tres veces la palma de la mano; del pie a la rodilla, seis palmos, de la rodilla al centro del abdomen, seis palmos; el arco torácico y el pliegue de la ingle son arcos de un mismo círculo. La belleza se traduce en belleza y proporción).



Si alineamos al "Doríforo" junto a precedentes como el "Aristodikos" y el "efebo de Kritios" valoraremos mejor las innovaciones introducidas, sobre todo en lo que se refiere al ritmo oscilante, en forma de "S" del primero, como si una corriente dinámica fluyera por todo su cuerpo. La disposición de miembros exigida por el contraposto se expresa con nuevo énfasis, pues pierna de sostén y brazo caído coinciden en el mismo lado, mientras en el otro lo hacen brazo flexionado y pierna exonerada (sin soportar peso), retrasada y sin tocar el suelo mas que con las puntas de los dedos del pie. El resultado de este esquema ofrece un contraste muy armónico entre el flanco derecho cerrado, que acentúa el giro de la cabeza, y el izquierdo, abierto y con concesiones a la profundidad. El equilibrio entre los

efectos de carga y descarga del peso del cuerpo es lo que da al Doríforo ese dinamismo único que es consecuencia de la tensión y de la placidez.

El influjo de esta obra creada hacia el año 440 a.C. se deja sentir muy pronto, pero, poco después, h.430 a.C., se advierte la evolución de Policleteo en otra obra maestra:

-*"El Diadumeno"*: en ella se mantiene el ritmo alternante, pero se reducen las proporciones y se da a la composición una forma más cerrada. Comparado con el Doríforo, el Diadumeno se concentra más en la acción, perfectamente definida mediante el recurso de ceñirse la cabeza con una taenia. Por otra parte, el Diadumeno acredita un cambio de mentalidad en el maestro, más suavizada y, si se prefiere, más dulce y espiritual, cambio que se atribuye al influjo ático y fidíaco.

-*"La Amazona"*, reproducida por la *"Amazona Capitolina"* y ganadora del célebre concurso en competencia con Fidias, Crésilas y Phradmón, está en perfecta consonancia con su típico ideal viril y es obra de finales de los años treinta. Herida en el pecho, la amazona se retira con una mano el chitón de la parte dañada y con la otra se apoya en una lanza, por lo que el ritmo y la forma de la composición se aproximan a los del Diadumeno; la única variante es la cabeza, que gira en la dirección de la pierna exonerada. La redondez de la cabeza, el tratamiento del pelo y las proporciones del rostro siguen también al Doríforo y al Diadumeno.

Considerada en conjunto, la obra de Policleteo acredita a un gran maestro, al que se suele objetar fijación al tema del desnudo ideal. El gran mérito y el mayor atractivo de su escultura es la elasticidad y la perfecta expresión de la potencialidad del movimiento, razón primordial para que la posteridad viera en ella al arquetipo de la plástica griega.

LA ESCULTURA CLASICA: EPOCA CLASICA PLENA (450-420 A.C.)

LOS DISCIPULOS DE FIDIAS. EL ESTILO BELLO

La influencia del estilo Partenón se deja sentir con intenso vigor entre los escultores del último tercio del S. V. Como muestras de algunas obras tenemos:

-*"Relieve de Eleusis"*, en el que las diosas Deméter y Kore inician al joven Triptólemos en los misterios relacionados con el cultivo del trigo. La delicadeza de los rasgos, por una parte, y el virtuosismo en el tratamiento de los paños, por otra, resumen las aspiraciones típicas del momento, en las que se llega a alcanzar tanta calidad, que se configura un estilo preciosista y pulcro conocido con el nombre de "estilo bello".

-*"La Amazona"* de Crésilas, que se apoya en un pilar y adopta un juego de piernas típicamente policléteo, mientras la riqueza y belleza de los motivos del plegado tienen ascendencia ática y fidíaca, además de recoger ya los efectos del estilo bello.

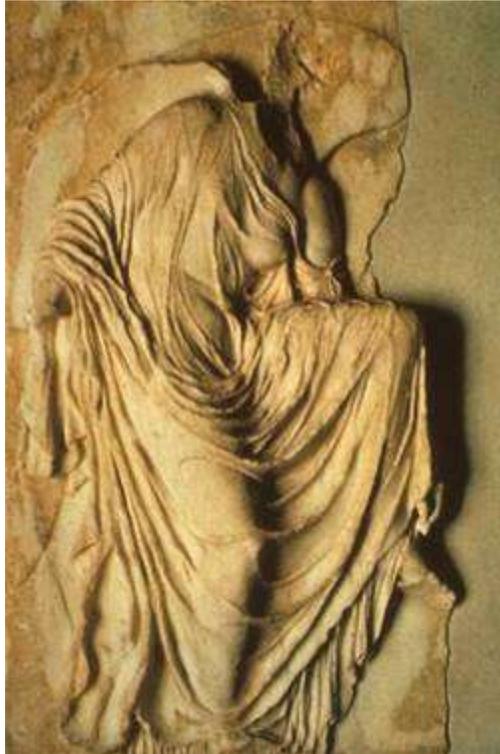
-*"La estatua de Pericles"* de Crésilas, de la que sólo nos han llegado copias de la cabeza, aunque era de cuerpo entero y de bronce. En ella Pericles estaba representado con los atributos propios del estratega: lanza y casco corintio. Las copias romanas de mármol que reproducen la cabeza muestran un retrato ideal, esto es, un conjunto de rasgos que definen un tipo humano, en este caso, el de hombre maduro en el apogeo de su vida y facultades. El aspecto primordial de esta obra de Crésilas consiste en comprender que en la estatua, y más especialmente en la cabeza, los contemporáneos y la posteridad debía reconocer la obra de Pericles, su ethos, más que los rasgos individuales del político. Ese es el objetivo básico, aunque no único, del retrato de época clásica.

-*"Nike"* de Paionios de Mende (h.424 a.C.), representada en vuelo, con las alas y el manto, hoy perdidos, desplegados a la espalda, henchido este último como una vela por el viento, que le ciñe el peplo al cuerpo y se lo arrebató por el lado izquierdo. La obra así concebida es una síntesis de motivos y recursos sumamente plásticos entre los que destaca la transparencia del peplo y la sutileza de la técnica de paños mojados. También habría que destacar de esta obra la plasmación de la idea del aire por medio de un águila que emerge y cruza hacia la derecha.

-*"Afrodita de Fréjus"* de Kallímachos, original en bronce, y en la que

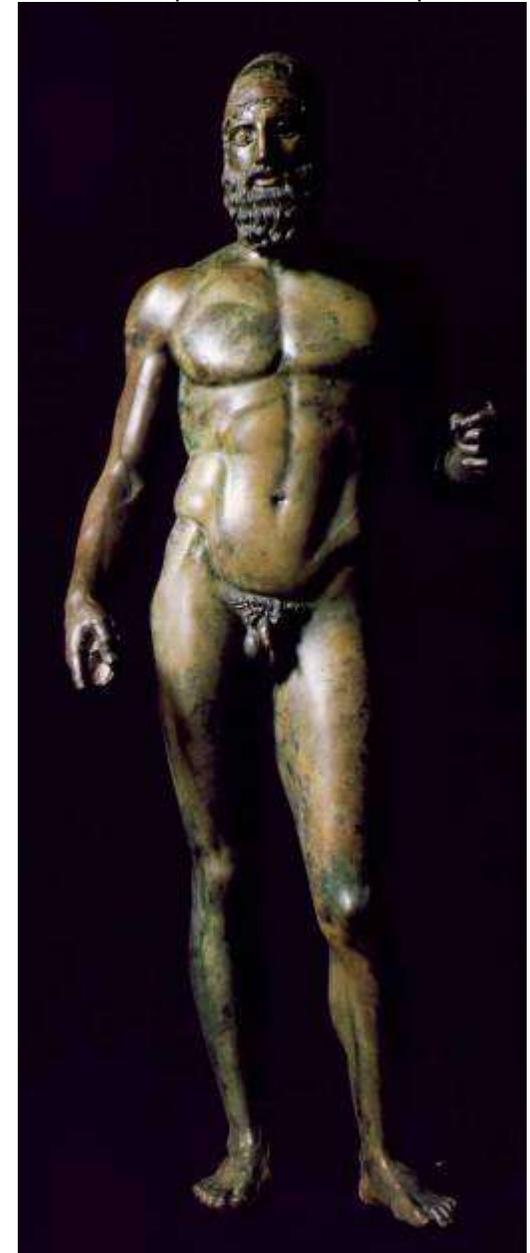
Afrodita adopta la posición de las figuras policléticas y lleva un chitón muy fino, suelto y transparente, a través del que el autor se recrea en el modelado anatómico y sobre el que cae un himation echado sobre el brazo izquierdo y por la espalda. La obra hace gala de la exquisitez característica del "estilo bello".

-*"Relieves de la Balaustrada del templo de Atenea Niké"*, en los que se advierte el grado de evolución a que había sido llevado el estilo Partenón. La finura y la delicadeza en el modelado de los paños y, especialmente en los "paños mojados", por un lado, y la libertad de movimiento de las figuras, por otro, alcanzan su más alta expresión en la célebre "Niké atándose la sandalia".



Conviene mencionar también aquí uno de los descubrimientos más importantes del S.XX, efectuado en aguas de Riace (Calabria) en 1972. Son dos estatuas de bronce que representan a dos hombres desnudos en posición frontal y en actitud casi idéntica:

-*"Los guerreros de Riace"*. Aún no pueden alcanzarse posiciones precisas acerca de los diferentes problemas históricos y estéticos que plantean las dos colosales estatuas. Su estudio es hoy posible después de los trabajos de restauración que les han devuelto su calidad original. Ambas estatuas fueron fundidas según la técnica de la cera perdida, pero ciertos detalles se realizaron aparte: las pestañas son pequeños fragmentos de cobre moldeado integrados en la cara después de su fusión; los labios son de bronce puro macizo. A causa del lugar de su hallazgo también se plantea de dónde procedían las estatuas, qué representan y cuándo fueron ejecutadas. Los análisis del bronce excluyen una atribución a época romana. Las dos estatuas son de estilo ático, y podrían fecharse entre 460 y 430 a.C. En cualquier caso se hace muy difícil atribuir estas obras con certeza a cualquiera de los grandes artistas documentados de la escultura griega.



LA ESCULTURA CLASICA: SEGUNDO CLASICISMO (S.IV) **LOS GRANDES MAESTROS DEL SIGLO IV: PRAXITELES,** **ESCOPIAS Y LISIPO**

Tres nuevas "tendencias" iluminan la plástica griega del siglo IV a.C.:

- la "**charis**" *praxiteliana*, caracterizada por expresar las emociones líricas;
- el "**pathos**" de *Escopias*, que tiende a explotar el estado dramático;
- y la **fusión** que hace de ambas tendencias *Lisipo*, el último de los clásicos, acuñando un nuevo canon de belleza ideal del cuerpo humano.

Intentaremos explicar a continuación a qué responden estas innovaciones en la plástica griega.

La batalla de Egospótamos constituye el final del acto tercero y último de la guerra del Peloponeso, y marca la derrota definitiva de la flota ateniense. Unos meses después, en abril del año 404 a.C., la asamblea ateniense decidió capitular ante Esparta, aceptando todas sus condiciones. Este acontecimiento tiene un significado de enorme alcance y profundidad. Marca todo un hito en la marcha política y económica de Grecia, con un cambio completo de equilibrios de poder, pues rompe con la preeminencia ática, abre un período de terrible posguerra y, por encima de todo, supone un cambio de rumbo radical en la mentalidad y la cultura de los griegos, una diferencia de enfoque sin posible vuelta atrás.

La guerra, la miseria y los fracasos habían supuesto en el Ática el fin de la creencia en muchos principios y valores adquiridos. Se habían venido abajo todos los ideales que sustentaron el brillante siglo de Pericles:

- La confianza en los grandes dioses patrios y panhelénicos
- El culto a la democracia y a las leyes
- El ensalzamiento supremo de todo lo que perteneciese a la propia ciudad...

La puesta en duda de los principios consagrados alcanza a todos los campos y, entre ellos, claro está, al del arte y el pensamiento. Algunas mentes venían, ya desde mediados del S. V, minando los fundamentos

del clasicismo "pleno", pero, con el paso del tiempo y, sobre todo, a medida que se desarrollaba la guerra del Peloponeso, se fue viendo crecer una cierta sensibilidad común. Si hubiésemos de definir de un modo sencillo esta nueva mentalidad, diríamos que consistió en **LA BUSQUEDA DE LO INMEDIATO**: Se valora, frente a los grandes ideales, a las teorías estructuradas por la tradición, a los principios religiosos y divinos,..., se valora decimos lo que se aprehende más directamente a través de los sentidos, sin ningún prejuicio intermedio, o lo que se siente con mayor intimidad.

Quizá los dos conceptos clave -verdaderas bases de lo más creativo del arte griego a partir de este momento- son los siguientes:

LA PERCEPCION Y REPRESENTACION DE LO QUE SE VE.- Nos hallamos ante el primer intento consciente, por parte del hombre griego, de representar lo que se ve, y con la idea de que, caso de considerarse distintas la apariencia de un objeto y su esencia real, lo que debe representarse es la apariencia. En este sentido, los pintores serán los que más profundamente se comprometan, inventando (o descubriendo) dos útiles esenciales:

- el sombreado
- la perspectiva

EL ANALISIS DE LOS SENTIMIENTOS Y DE LAS PASIONES.- En este sentido no hablamos simplemente del "ethos", el carácter moral de una persona, esto es, la dignidad del dios, la belicosidad del guerrero, el salvajismo del centauro,..., sino también del "pathos", la expresión de los sentimientos momentáneos, un campo prácticamente ignorado por el arte griego. Empezará pues a ponerse de relieve el mundo del sentimiento personal y a valorarse las pasiones del alma.

Tras la guerra y hasta 380 a.C. aprox. pasará un cuarto de siglo de postración en toda Grecia, y ésta se mostrará especialmente grave en Atenas, la vieja potencia rectora ahora vencida. Los talleres artísticos del Ática en estas fechas viven un período de hibernación. En el campo escultórico el trabajo se limita a algunas estelas funerarias y pocas esculturas de bulto redondo.

Con el tiempo, sin embargo, la reconstrucción nacional da sus primeros frutos. Hartos del predominio espartano y persa, muchas islas del Egeo se vuelven hacia Atenas y crean con ella una Confederación (377 a.C.) Atenas recupera así su liderazgo político y económico en el

mar, y este liderazgo queda inmediatamente sellado con la destrucción de la flota enemiga en Naxos (376 a.C.).

Este rápido vuelco de la situación tiene, en el arte ateniense, un efecto inmediato. Es el ambiente mejor preparado para rehacerse y responder a las demandas de toda Grecia. Los talleres van saliendo de su letargo. Una nueva burguesía comerciante se desarrolla al amparo de la nueva evolución económica y se plantea necesidades de tipo cultural. Ya no se trata, como en la época de Pericles, de una clase unida por el nacionalismo y el culto al estado y a la polis... Poco a poco, junto al arte pagado con dinero público y a los exvotos puestos en los santuarios, empezará a desarrollarse el arte privado, el adorno de jardines, la colección particular, y la sociedad ateniense se interesa por lo íntimo, por la nueva sensibilidad de lo inmediato y de los sentimientos individuales.

Acaso quien mejor supo conectar con este mundo emergente fue el escultor CEFISODOTO EL VIEJO, que recibe el encargo oficial de la escultura de bronce que conmemoraría la paz firmada entre Atenas y Esparta (374 o 371 a.C.). Su

- "*Irene y Pluto*", es decir, la paz como madre o nodriza de la riqueza, es considerado unánimemente la piedra fundacional del segundo clasicismo, y ha llegado hasta nosotros a través de la copia en mármol del museo de Munich. Irene, majestuosa, se yergue como una matrona clásica. Actitud y vestido son una consciente vuelta a Fidias, pero, por debajo de esta apariencia, síntoma de la voluntad política ateniense de volver a las glorias pasadas, el nuevo mundo bulle en las partes desnudas de la estatua:

- la infinita dulzura de la diosa al mirar al niño
- el contacto psicológico del cruce de miradas



- el intento -aún sólo parcialmente conseguido- de darle a la criatura formas realmente infantiles, rompiendo con la tradición que veía a los niños como jóvenes en tamaño reducido
- también es la primera gran composición alegórica de la escultura griega, capaz de expresar en el arte público una idea abstracta: la paz es el origen de la riqueza.

PRAXITELES

Nace en Atenas con el siglo y extiende su actividad hasta el año 330 a.C. Aprendiz de Cefisodoto el viejo, probablemente su padre, viajó con él por Grecia contrastando conocimientos con otros maestros y escuelas, efectuando obras en común, intentando unificar estilos, aprendiendo todas las novedades y, a la vez, se dedica a estudiar las grandes obras del pasado (especialmente a Policeto).

Hacia 365 a.C. lo encontramos en Atenas

Sus obras de juventud apuntan ya la fórmula de su estilo maduro: temas agradables, llenos de encanto, tratados con suavidad y reflejados a través de un rítmico contoneo sinuoso, que se ha dado en llamar "*curva praxiteliana*"; destacan:

- "*Sátiro escanciador*", conocido a través de múltiples copias. Probablemente sería un exvoto de los que encargaban los vencedores en concursos teatrales. Este sátiro es toda una declaración de principios de Praxíteles: reducido el aspecto animalesco del dioscello a poco más que las simples orejas puntiagudas, la figura oscila dejando limpia la visión de sus dos costados. Para nada oculta, en esta actitud y en su movimiento, que su punto de arranque se halla en el "*Diadumend*" de Policeto... Pero Praxíteles es capaz, con la suave mirada y con el ondular de las formas, de dar una sensación



absolutamente nueva: el propio gesto de verter el vino desde la jarra de la mano derecha a la vasija de la izquierda hace que nuestra mirada ascienda por todo el perfil de la figura hasta el codo y la mano levantada, para después bajar por la cara hasta la otra mano. En una palabra, Praxíteles sugiere la preeminencia de los perfiles y la ligereza de las formas allí donde Policeto afirmaba las masas musculares y su estabilidad.

-*"Afrodita"*, que conocemos a través de la llamada **"Venus de Arles"**. Obra en la que, pese a su actitud algo fría, y a sus telas un tanto convencionales, aporta un elemento nuevo que parece descubrir ahora el maestro: la desnudez de la diosa en ruptura completa con la tradición.



En los años en torno al 360 a.C. es donde se sitúan las dos obras más creativas y novedosas de Praxíteles:

-*"Afrodita de Cnido"*, obra cuya fama atraviesa todo el mundo antiguo. El asombro que su belleza causó fue tal que, pese a su condición de imagen de culto, se pensó enseguida en su contemplación estética: situada en el centro de un templete redondo, los visitantes le daban la vuelta por completo. Sin embargo, se trata de una obra concebida, como todas las de Praxíteles, según un punto de visión principal. Contemplada desde él, la diosa se inclina un poco hacia delante y hacia un lado, acentuando así el gesto de cubrirse al salir de las aguas.

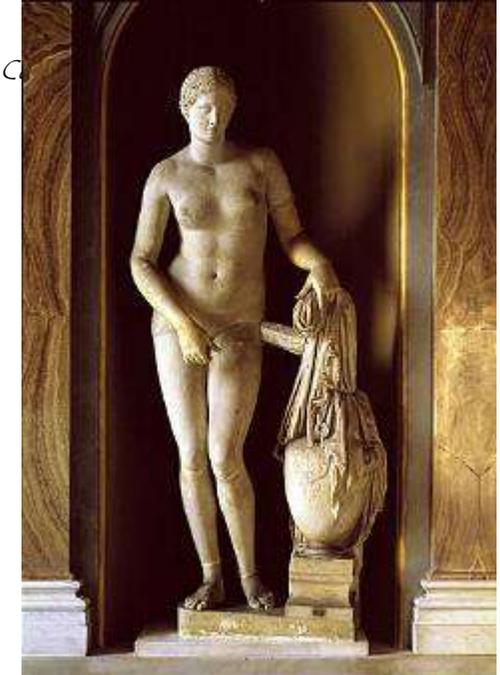
A pesar de que ninguna de las numerosas copias llegadas hasta nosotros le hacen justicia, si nos centramos en algunas de sus cabezas, y las suponemos barnizadas de cera transparente, con los ojos finamente coloreados y brillantes hasta obtener un aspecto ensoñador y húmedo, podremos imaginar la impresión que tal obra causó, y en qué consistía la **"charis"** o gracia que dio fama a Praxíteles.

Pero, además, y sobre todo, había creado algo nuevo en el arte helénico: una Afrodita absolutamente desnuda y, a la vez, el primer ideal de un cuerpo femenino basado precisamente en una anatomía femenina, y no, como en época de Pericles, en una estructura corpórea de varón.



espontánea.

Con la realización de estas dos obras se puede decir que Praxíteles había logrado cuanto ansiaba su creatividad. Hasta su muerte (antes del 330 a.C.?) se limitaría, sencillamente, a explotar sus bien recibidos hallazgos. No obstante, queda por mencionar el posible único original



-*"Apolo Sauróctono"*, de iconografía difícil de explicar, y de una novedad plástica impresionante. El suave torso, por primera vez en la estatuaria griega, se desequilibra hasta tal punto que no puede sostenerse por sí solo; la ondulación del cuerpo, estructurada sabiamente por Policeto, se deshace en una bella curva continua, la "curva praxiteliana", que un árbol debe soportar. Y el propio árbol, por lo demás, añade, con su lagarto, una dimensión nueva a la estatua: Apolo aparece idealmente inmerso en un paisaje idílico. Jamás hasta entonces la absoluta felicidad divina había sido plasmada de forma tan directa y

que nos haya quedado del escultor,;

-**"Hermes con Dionisos" o "Hermes de Olimpia"**.

Hallado donde, según Pausanias, se encontraba un Hermes de Praxíteles, su verdadera atribución lleva más de un siglo siendo quebradero de cabeza para todos los estudiosos. Ciertamente, se inclina buscando la curva praxitélica, su cara es suave como las de Praxíteles, y el grupo se estructura como el de "Irene y Pluto"... Pero, por otra parte, su musculatura es más fuerte que las que suele usar Praxíteles, su cabello parece inacabado, como si esperase - igual que ciertas estatuas alejandrinas del S.III a.C.- un recubrimiento de estuco y pan de oro; la frente se abomba sobre los ojos en lo que suele llamarse "barra miguelangelesca", un elemento usado más bien en el taller de Lisipo; y, desde luego, el manto que cuelga sobre el árbol es tan realista que resulta chocante pensar en Praxíteles.

¿Es una obra tardía de Praxíteles en la que éste asume con entusiasmo todo tipo de novedades? ; ¿una escultura del S.II a.C. inspirada en el arte de Praxíteles y nacida en un ambiente neoclásico?; ¿una obra realizada por la escuela de Praxíteles ya bien comenzado el S.III a.C.? En cualquier caso, lo que sí parece seguro, es que la Iglesia Católica se apropiará de ella cristianizándolo en San Cristóbal.



ESCOPAS

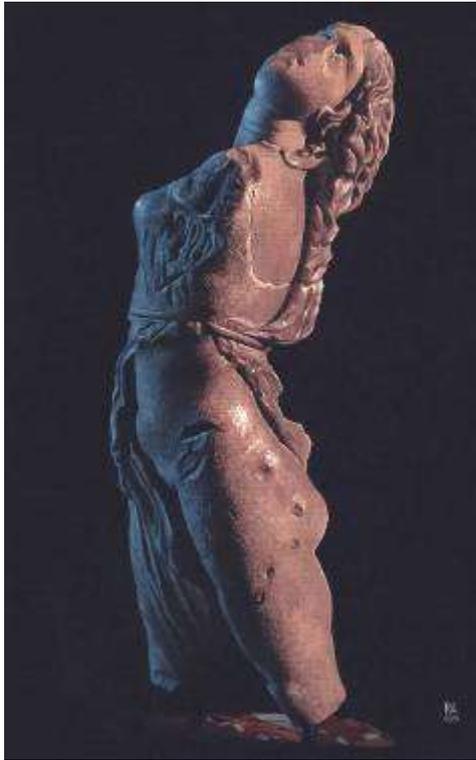
Nacido en la isla de Paros, famosas por sus canteras de mármol, Escopas empezaría su carrera artística en Atenas en torno al 370 a.C., aún dentro de la tradición de los seguidores de Fidias. Sin embargo, pronto descubrirá sus verdaderos intereses, volviendo a las obras maestras de Policleto, -como Praxíteles-, pero distanciándose de la simpatía de éste y ahondando en los estímulos patéticos, dando origen a unos individuos atormentados e inflamados de pasión. La obra que marca el punto de arranque de su trayectoria es:

-**"Heracles"**, que conocemos como "Heracles Lansdowne". Es, en cuanto a su actitud y su estructura, una mera variante del "Doríforo", pero lo importante es la aparición en ella de un tipo de cabeza que será ya la marca característica del maestro: redonda, con la cara recogida bajo una pesada frente, con los ojos profundos, las bocas anhelantes, capaces de expresar cansancio, drama o tensión, "pathos" en una palabra. Si el cuerpo se mantiene en sendas tradicionales es porque todo el interés se dirige hacia la cabeza.

Hacia el 350 a.C. acude a Halicarnaso para cooperar con otros artistas en la construcción y decoración del Mausoleo (tumba de Mausolo, sátrapa de Caria). A raíz de su obra en Halicarnaso, se convirtió en una de las grandes figuras del arte griego. Enseguida le llovieron encargos en Asia Menor, uno de ellos enorme y tentador:

-**"Reconstrucción del Templo de Atenea en Tegea"**. Escopas había de dirigir tanto la obra arquitectónica como la realización de los frontones y de las acróteras. Los frontones de Tegea debieron suponer, para la creatividad de nuestro artista, una verdadera liberación. Por fin podía dar rienda suelta a su gusto por los rostros apasionados, a su sentido dramático de la mitología. Se trataba de reflejar en apretados grupos dos escenas llenas de tensión. Apenas nos quedan unos fragmentos que hacen difícil cualquier reconstrucción; pero, por lo menos, las cabezas conservadas son de un patetismo brutal, realizado incluso por una talla sin pulir. Desde luego, este acabado imperfecto se justificaba por la lejanía del espectador, pero también tenía algo de rasgo estilístico, de entusiasmo por lo inmediato.

El **pathos** alcanzado por Escopas, solución magistral al problema de la expresión psíquica, recibía adhesión general, de ahí que nuestro autor siguiese explotando sus logros y analizando variantes:

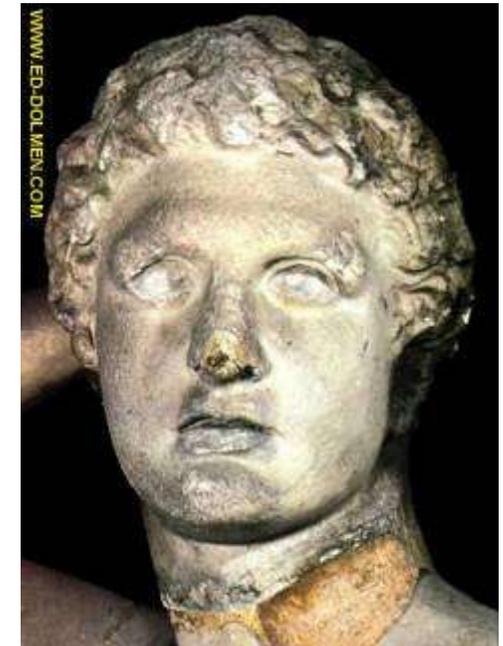


- "**Ménade furiosa**", retratada en plena orgía, con un cabrito muerto sobre los hombros, retorcida bajo el efecto de la locura báquica.



- "**Photos**", o amor por lo ausente, bella composición que cobra carácter ascensional por la intensidad de la mirada
- "**Meleagro**"

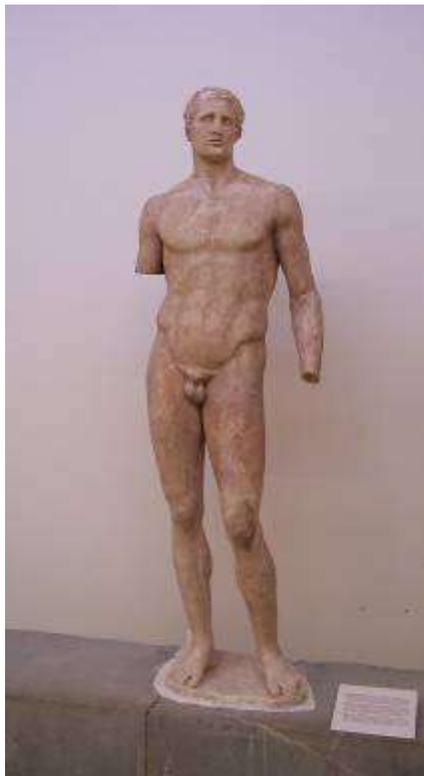
Escopas muere h.330 a.C.



LISIPO

Según nos relatan las leyendas llegadas hasta nosotros, que tienden a considerar a Lisipo como la cumbre hacia la que se había ido encaminando la estatuaria griega en su progreso, este autor de Sicione, en el Peloponeso, tomó como punto de partida para su estética de bronce los dos principios:

- la naturaleza
- el Doríforo de su "compatriota" Policeto



Las primeras obras de las que conservamos copias fidedignas parecen ser todas ellas posteriores al 350 a.C.:

- "**Agias**", es la más antigua y una de las más elocuentes. Se trata del retrato ideal de un atleta y magnate de Tesalia que había vivido en el S.V a.C. La conocemos por una copia en mármol del mismo S.IV a.C. El Agias se nos presenta, decididamente, como una obra de Policeto transformada. Y no deja de ser significativo como, al igual que Praxíteles y Escopas, Lisipo es capaz de darle a los modelos del viejo maestro un planteamiento nuevo y personal, acorde a sus propios intereses. En su estatua advertimos, por debajo de la estructura geométrica de los músculos, cómo se rompe el juego

de pesos y contrapesos:

- el atleta se apoya en su pierna derecha, pero su brazo activo es también el derecho, que debía doblarse y sostener una palma, y no el izquierdo, como exigiría el canon de Policeto

- también notamos que la cabeza cobra movimiento, al inclinarse hacia la izquierda sobre un cuello torcido hacia la derecha
- y que, además, las proporciones del cuerpo se han alargado, sumando un total de ocho cabezas
- La consecuencia es obvia: el cuerpo entero del Agias vibra y parece aligerarse, incluso con sus dos talones pegados al suelo. Y todo esto se acentúa, como en Scopas, dándole importancia a la cara a través de unos ojos profundos, un tanto soñadores.

Hacia el 335 a.C. parece que realiza su segunda obra maestra: -"**Eros de Tespias**". En este caso lo que se plantea es, por una parte, el análisis de la anatomía infantil directamente basado en la realidad, y,



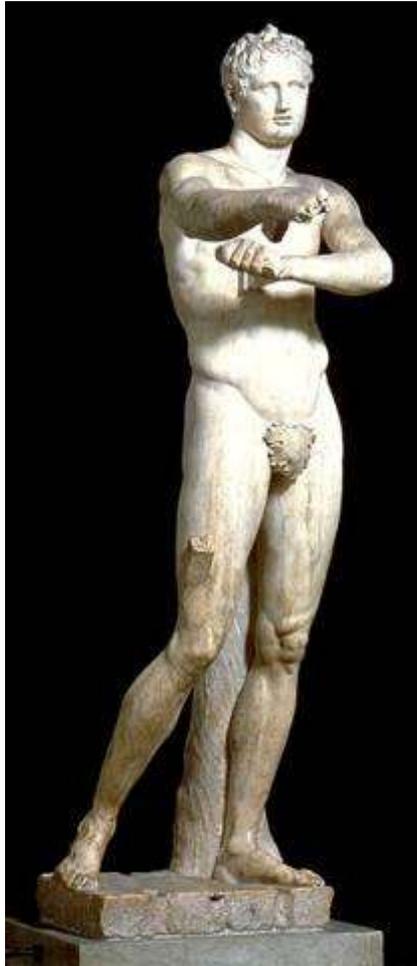
por otra, una postura compleja. En ella, acaso lo más interesante es el paso de un brazo por delante del torso: algo que sólo en muy raras ocasiones se había hecho antes y que se enfrentaba de lleno con un principio clásico indiscutible: el del culto a la musculatura del torso.

Es por estas fechas cuando Lisipo empieza a recibir encargos de Alejandro Magno. Durante unos cinco años todo su taller se pondrá casi exclusivamente al servicio del monarca macedonio, y se esculpirán las obras más variadas, desde la estatuilla del "**Heracles Epitrapecios**", destinada a adornar la mesa del rey, hasta la serie de retratos oficiales. Entre estos últimos cabe mencionar sobre todo el "**Alejandro con lanza**", alabado en varios poemas y conservado en unas pequeñas copias del Louvre. El conquistador aparece en él en actitud heroica y desnudo por completo.

Lisipo debió retirarse de nuevo a Grecia (desde Egipto?), y durante el cuarto de siglo que aún viviría desarrolló una actividad febril, siempre en busca de novedades. Una de ellas, sin duda, fue explotar el género del

grupo estatuario de carácter escenográfico.

Otra, de mayor interés, está representada en su obra:



- "**Apoxiomeno**" . Obra básica para explicar la conquista de la tercera dimensión para las estatuas, para iniciar la realización de esculturas que no tengan un punto de vista esencial, sino que inviten a darles la vuelta. En el Apoxyomeno, la idea de lanzar hacia adelante los brazos del atleta vencedor que se limpia el sudor y polvo de la ejercicio con el estrígil, brazos que sólo pueden verse si se gira en torno a la estatua, constituye una absoluta novedad, y abre unas posibilidades enormes para el futuro.



La lista de obras podría prolongarse mucho más: habría que citar el "Heracles en reposo", conocido sobre todo por la copia - de músculos exagerados- llamada "**Hercules Farnesio**"; En esta

obra Lisipo hace que su héroe avance un pie y esconda su mano tras la espalda para invitarnos a rodearla.

Sería imposible señalar todo lo que puede adscribirse al arte de Lisipo; baste decir que, tras su paso por Grecia, el arte quedaría liberado de casi todas sus trabas clásicas, y abierto a múltiples posibilidades antes inconcebibles.

EL PERIODO HELENISTICO

El 13 de junio del año 323 a.C. moría Alejandro Magno en Babilonia, víctima de la malaria. Contaba 32 años, era el príncipe más poderoso del mundo antiguo y los sacerdotes egipcios lo habían reconocido como el hijo de Zeus. A falta de un heredero indiscutible, los principales generales del ejército se disputan sus estados, que fragmentan en monarquías hereditarias de origen divino: los Antígónidas en Macedonia, los Atálidas en Pérgamo, los Nicoménidas en Bitinia, los Seléucidas en Siria y los Ptolomeos en Egipto. Todos estos reinos terminaron por convertirse en provincias romanas. El período comprendido entre la muerte del héroe macedónico y el año 30 a.C., en que Augusto concluye la anexión del país de los faraones, va a recibir el nombre de "período helenístico".

A lo largo de tres siglos asistimos a una nueva civilización, donde se conjugan elementos griegos y orientales, convirtiéndose el arte en factor de unión.

Las cortes de los reyes y los ricos ciudadanos ofrecen un mecenazgo que produce una gran variedad de obras. Surge un eclecticismo en el que caben todas las tendencias, desde una mimesis del más puro clasicismo hasta la exageración y el lujo más abigarrados; desde la definición estricta de los órdenes hasta una monumentalidad gigantesca de escalas orientales. Los principales centros artísticos, además de Atenas, son Pérgamo, Rodas y Alejandría.

Los principales órganos del helenismo van a ser las ciudades, que fundan los nuevos soberanos como plataforma de sus florecientes cortes. Son éstas vastas metrópolis que ostentan el glorioso nombre de su fundador, como Alejandría, en Egipto, y Antioquía en Siria. Su urbanismo suele ser reticular, con calles trazadas en ángulo recto, divididas en manzanas regulares, como un tablero de ajedrez, siguiendo los dictámenes que impuso el urbanista Hipodamos de Mileto en el puerto griego del Pireo. En medio se alza el "ágora": una espaciosa plaza con pórticos o "stoas". Los gobernantes sembraron las poblaciones con majestuosos edificios de carácter privado, público y religioso: palacios, mausoleos, mercados, bibliotecas, teatros, gimnasios y santuarios. Las ciudades costeras remodelan la zona portuaria, erigiendo monumentos que se convirtieron en "maravillas del mundo", como el "Coloso de Rodas" y el "Faro de Alejandría". Característica arquitectónica

de estos programas será la presencia de varias plantas en los edificios, con columnas gigantes y órdenes superpuestos, reservando el jónico para el primer piso y el corintio para el segundo. Roma se aprovechará de tan fecundas innovaciones artísticas.

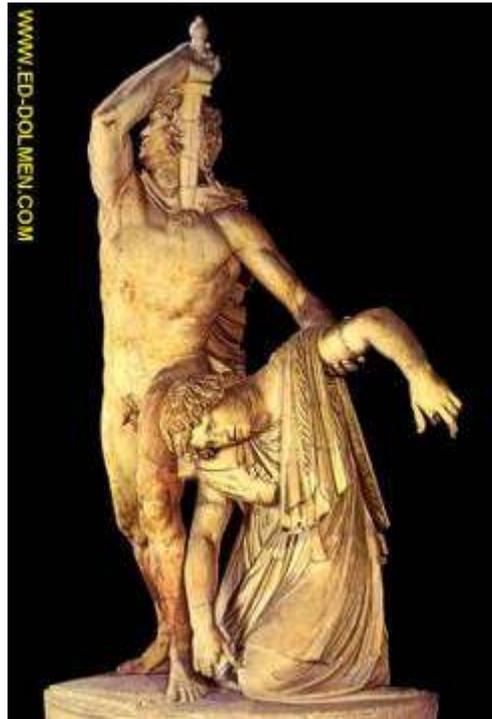
Con todo, las grandes creaciones del arte helenístico pertenecen al campo de la escultura. Se ofrecen soluciones satisfactorias en el orden técnico e iconográfico. Las estatuas pierden el punto de vista frontal en favor de su visibilidad desde todos los ángulos, con el propósito de que puedan erigirse en el centro de una plaza y el observador las contemple desde cualquier perspectiva. Se resuelve también el problema de la torsión del cuerpo, con figuras girando en espiral, y surgen grupos complejos, integrados por varios personajes. El repertorio iconográfico se amplía y la nómina de dioses es compatible con individuos de toda condición social, desde el príncipe al esclavo, en un proceso artístico de secularización; se cultivan las tres edades de la vida: la ternura de la infancia, la plenitud de la madurez, y las carnes decrepitas del anciano; los modelos pueden ser griegos o extranjeros, vestidos o desnudos; se exploran las emociones y sentimientos, triunfa la alegoría, etc...

PÉRGAMO, actual Bergama (Turquía), fue durante los siglos III y II a.C. una de las ciudades más prósperas del mundo helenístico, y en ella va a surgir quizás la más importante de todas las escuelas helenísticas. En el año 279 a.C. numerosas tribus celtas –gálatas- se lanzaron sobre los ricos puertos griegos para saquearlos. Contra ellos sabrá levantarse un pequeño y nuevo reino: el de Pérgamo, que se convertirá en lo que fue Atenas a principios del S. V a.C. cuando defendió a toda Grecia de la invasión de los persas.

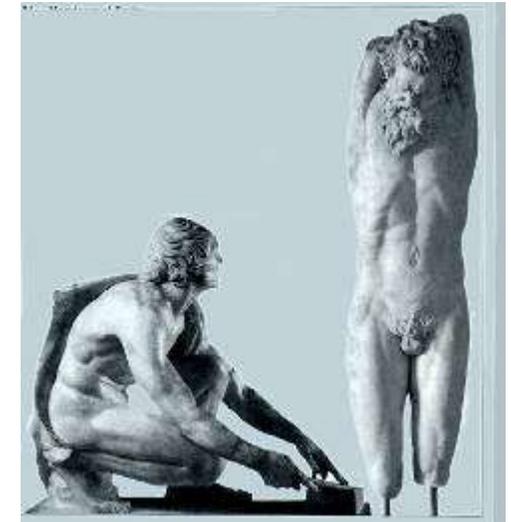
Sin duda, las creaciones más famosas de esta escuela se desarrollan con la llegada al poder de Atalo I (241-197 a.C.), quien se encargó de ensalzar las victorias militares de manera sumamente original; en lugar de esculpir gobernantes y generales coronados por Victorias aladas o montados en carros (que no desaparecieron del todo), representaron a los enemigos derrotados. La importancia de la victoria era proporcional a la fuerza y la ferocidad de los vencidos. Estas esculturas eran exvotos que llenaron el santuario de Atena de la capital, pero también la Acrópolis de Atenas, donde la diosa protectora de Pérgamo tenía su hogar.

Los escultores de la escuela de Pérgamo, imitada en todo el mundo helenístico, crearon un estilo peculiar basado en estructuras de tipo piramidal, variados puntos de vista, estudiadas combinaciones de realismo y un dramatismo en unas ocasiones teatral y, en otras, contenido.

Las dos obras más destacadas que se han conservado de esta época son las estatuas de mármol conocidas como "**Gálata herido**" y el "**Gálata moribundo**".



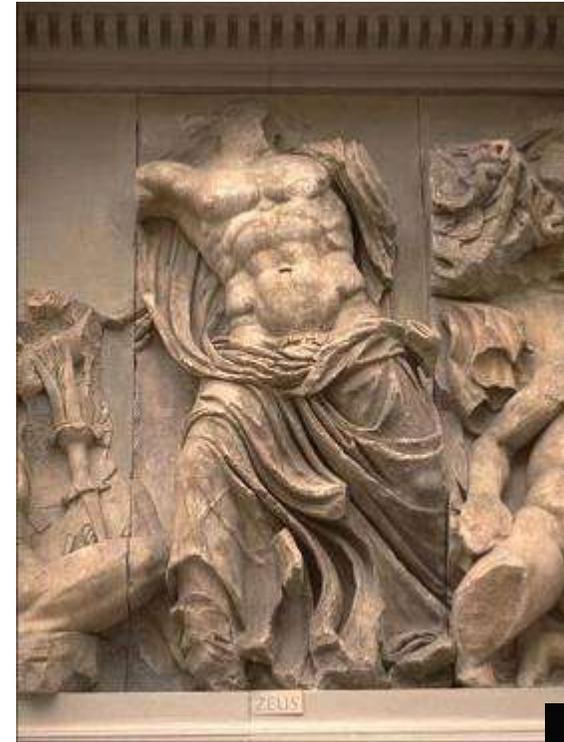
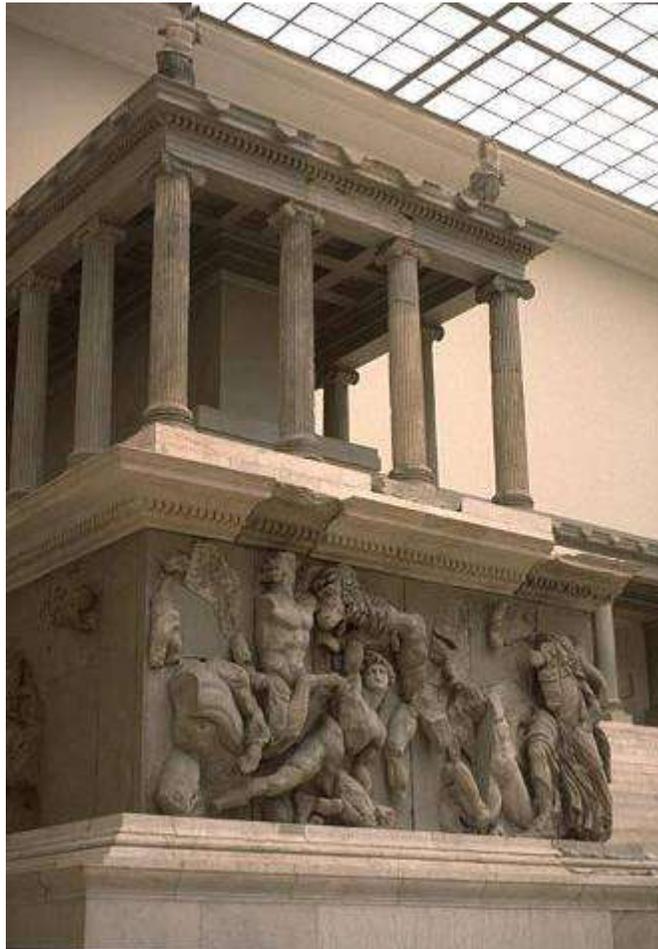
Existen otras obras que denotan una sensibilidad y estilo semejantes, como el "**Conjunto de Marsias y el escita**", donde nos encontramos de nuevo con el análisis de una raza no griega, un asiático procedente del sur de Rusia. Y lo que es más interesante, en la figura del propio Marsias, con un estudio anatómico llamado a tener una proyección gigantesca en el arte europeo: es la primera vez que se analiza una musculatura de un cuerpo colgado de las manos.



El sucesor de Atalo I, Eumenes II (197-159 a.C.) siguió luchando contra los gálatas y encargando exvotos con sus figuras, pero no se conformó con eso. Con él, Pérgamo acrecentó su poder y se convirtió en un verdadero conjunto monumental, del que sobresale:

- "**El Altar de Zeus**", un gigantesco podio macizo –de unos 7 metros de alto- con una amplia escalera para salvar el desnivel,

decorado con un friso en su parte exterior en el que a lo largo de más de 120 metros se relataba mediante altorrelieve la Gigantomaquia, es decir, la encarnizada lucha entre dioses y gigantes, versión mitológica del triunfo de los reyes de Pérgamo sobre la barbarie de los celtas invasores. Característico de este relieve es la confusión de telas, formas animales y musculaturas humanas, el grandioso ritmo de todo el conjunto,..., Un ambiente donde las caras viven la tensión y el anhelo hasta mucho más allá de lo que Escopas concibiera, donde el sol brilla sobre las superficies, donde cualquier calidad -tela, piel, escamas- recibe un tratamiento individualizado y convincente.

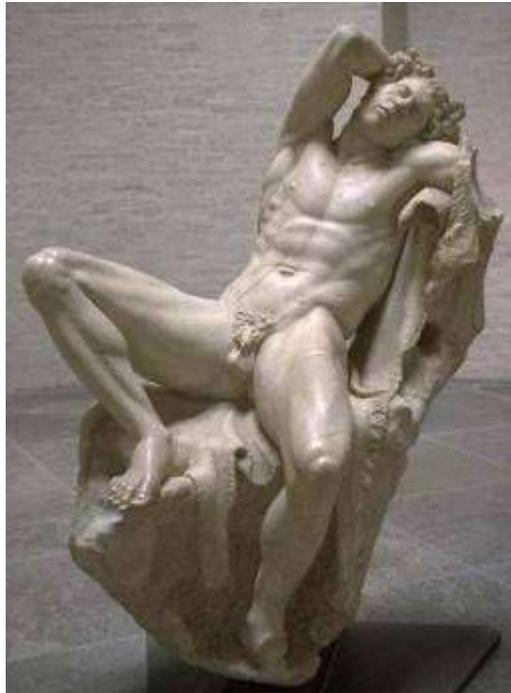


Además de los grupos encontramos esculturas donde el realismo se recrea, como en la magnífica muestra de anatomía de la ancianidad que es la "**Vieja borracha**".



Además de Pérgamo, en el Egeo existe durante el período helenístico otra gran zona de importancia artística con centro en el activo puerto de **RODAS**. La ciudad, orgullosa de su carácter monumental, y con ella los acaudalados comerciantes que la gobernaban, estaban deseosos de hacer fuentes y monumentos públicos, templos y también adornos para los jardines y pórticos de sus mansiones. Y es precisamente en este contexto decorativo donde debemos situar dos de las obras maestras del realismo helenístico:

- "**Fauno Barberini**": se nos presenta fornido, durmiendo plácidamente su borrachera. Tiene la cara de un recio campesino, estudiada con el mismo afán que por entonces se analizaban los celtas en la vecina Pérgamo, y el análisis anatómico, igual que en la serie de los galos, conserva un recuerdo de las proporciones ideales del clasicismo; pero el desenfadado de la actitud con el cuerpo yaciendo en desorden sobre la roca, descuidado de toda estructura que lo sostenga, es algo mucho más libre que la estricta forma piramidal de Pérgamo.

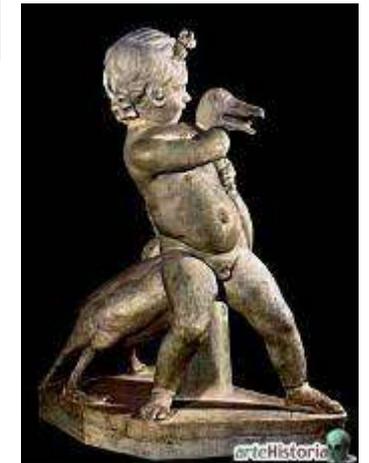


- "**La Victoria de Samotracia**": de estructura ondulante, ascendente; sus finísimas telas pegadas por el viento al cuerpo, crean un efecto que supera incluso en fuerza y en realismo la técnica clásica de "paños

mojados"; la vibración del aire marino se siente en toda la superficie, creando remolinos y sacudiendo las propias plumas de las alas. Todo ello se completaba, para acrecentar aún más el efecto teatral de la obra, con un entorno ambientador: colocada sobre su nave, la figura aparecía en un templo, como metida en una hornacina y destacando sobre un fondo oscuro; y delante de ella, al pie de la proa, se abría un estanque del que surgían rocas y por el que corrían cascadas de agua. Magnífica fusión de escultura y naturaleza que difícilmente hallaremos en el arte griego anterior.



Otras obras dignas de mención:
- "**Niño de la Oca**": carnes realistas y blandas de niño; tema intrascendente.



También de la Escuela de Rodas es uno de los mejores ejemplos escultóricos del barroquismo helenístico: "**Laocoonte y sus hijos**". Un grupo escultórico lleno de dramatismo, que explora en las emociones humanas y la expresividad de rostros y cuerpos, cargado también de desequilibrio compositivo y movimiento. El idealismo clásico, con sus paradigmáticas expresiones de equilibrio y serenidad, dejaba paso al realismo y a las expresiones atormentadas.



Alejandro, la más cosmopolita y bulliciosa de las ciudades por las que Egipto se asoma al Mediterráneo es, tal vez, el mayor de los centros artísticos del mundo. Apasionada por el mundo de lo real y cotidiano, su producción es grande y variada. Una de las obras más representativas es la "*Alegoría del río Nilo*".

Desde los realistas retratos regios de Ptolomeo IV y su esposa Arsinoe III, pasando por los temas cotidianos representando en terracota, piedra o bronce toda una galería de tipos populares:

- "*El negrito del Cabinet des Médailles*", con su ondulante caminar

- "*La danzarina Baker*", cubierta de telas que se tensan a medida que ejecuta sus giros

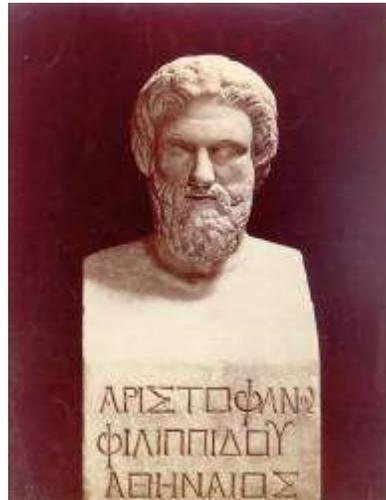
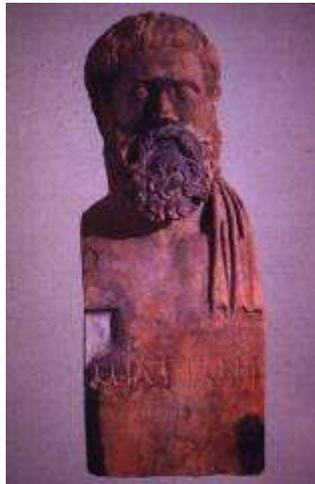
Hasta desarrollar en mármol personificaciones de ideas abstractas, como la "**Alegoría del Río Nilo**", definido como un anciano recostado que porta el cuerno de la abundancia y los símbolos de las tierras que sus aguas fertilizan.



También son características de esta época las **tanagras**, pequeñas esculturas de terracota que alcanzan una gran difusión.



La Escuela de **ATENAS** destacó desde siempre por los avances en el retrato, desarrollándose una verdadera fiebre por representar a los grandes intelectuales de la Hélade: Sófocles, Aristóteles, Menandro, Demóstenes, etc



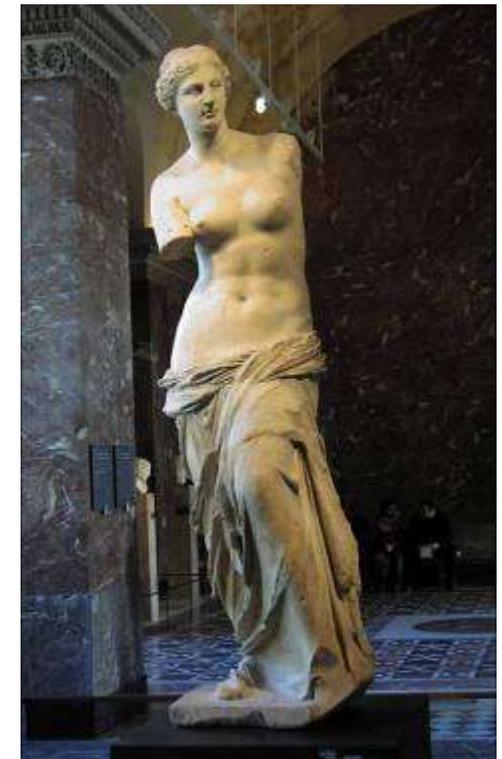
Pero además, desde mediados del siglo II a.C., cuando Roma comienza a dominar el Mediterráneo oriental doblegando a los reinos y a las ciudades helénicas, y convirtiéndose la aristocracia romana en cliente ávido de todo lo griego, se inaugura una corriente de nostalgia por el pasado (Neoatitismo), que, con copias del período clásico y otras obras, inunda las villas de los ricos coleccionistas en un conglomerado ecléctico y decorativo.

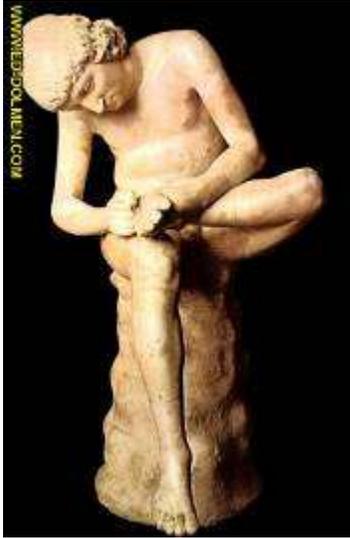
De entre las innumerables obras neoáticas podemos destacar:

-"***Hermaphroditus nobilis***", que debe ser el conocido Hermafrodita desnudo y yacente llegado hasta nosotros en varias copias. En él se plantea un problema nuevo: un cuerpo relajado e inconsciente destinado a ser visto desde arriba.



-"***Venus de Milo***", quizás la obra más famosa del neoatitismo. Constituye una magistral adaptación de una obra atribuida a veces a Lisipo, "La Afrodita de Capua". Lo principal de esta escultura es el modo en que el artista logró dar un movimiento ondulante del cuerpo, dando vida y vibración al elegante y frío esquema del S. IV a.C.





- "Espinaro o Niño de la Espina", cuyo eclecticismo es tal que logra dar aspecto clásico a un esquema realista de hacia 200 a.C., añadirle una cabeza inspirada en las de principio del S. V a.C. y hasta hacernos olvidar que los bucles del cabello cuelgan en sentido horizontal hacia la espalda.

Pese a su enorme éxito entre la clientela romana, lo cierto es que el neoafricanismo dejaba pocas posibilidades a un artista creador. Por ello no hay que extrañarse de la supervivencia, sobre todo en el Egeo oriental, pero también en otros lugares, de las **CORRIENTES**

REALISTAS.

Precisamente, a mediados del S. II a.C., suele fijarse una de las obras máximas de este estilo:

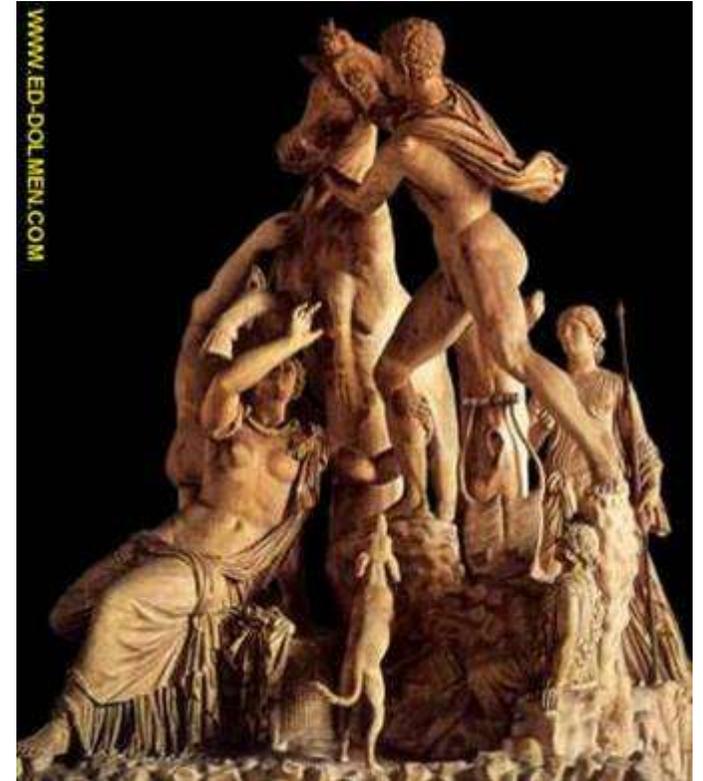
- "El jinete niño". Se ignora el taller del que pudo salir tal maravilla de dinamismo, pero resulta difícil de olvidar este pequeño que, pese a su aspecto enjuto y feúcho, aparece dramáticamente engrandecido por su propio entusiasmo, por su vitalidad intensa y por la tensión crispada de su cara.

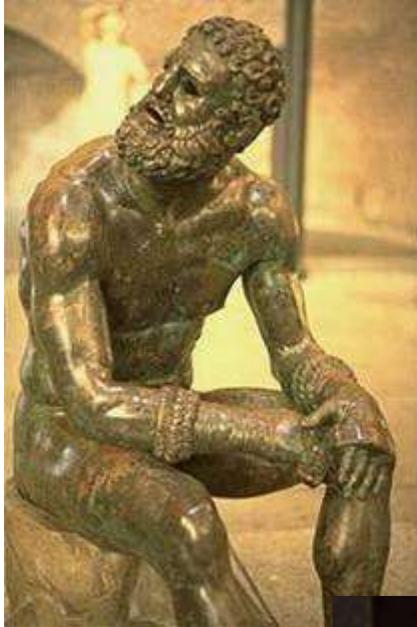


Fuera del campo del retrato, existe un renovado gusto por lo expresivo, por lo barroco en suma. Lo que se intenta es reintroducir formas realistas en estructuras potentes y, en muchos casos, exagerar tanto estas estructuras como el análisis anatómico,..., musculaturas forzadas,...

Con todos estos elementos lo que se obtiene es un lenguaje de efecto abrumador, que entra por los ojos desde la primera mirada, y por ello muy apropiado a grandes conjuntos de aspecto monumental, magníficamente decorativos. Las figuras, casi siempre agitadas, recibirán formas abiertas, como queriendo abarcar el aire que las rodea, y atraerán inmediatamente el entusiasmo o la compasión de quien las contemple. Es lo que se conoce como "**MONUMENTALISMO BARROCO**". Obras representativas de este estilo, además del ya visto "Grupo Laocoonte", son:

- "Suplicio de Dirce o Toro Farnesio"





- "**Pugil de las Termas**"

- "**Torso de Belvedere**"

