Jorge Tomás García

Iconografías del arte antiguo: Grecia y Roma

Cuadernos de Bellas Artes / 36

Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López, Universidad de Granada, UGR - Universidade Nova de Lisboa, UNL (Portugal)

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla, US

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, UMA

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

Jorge Tomás García

Prólogo de Pilar Diez del Corral Corredoira

Iconografías del arte antiguo: Grecia y Roma

Cuadernos de Bellas Artes / 36

36- *Iconografías del arte antiguo: Grecia y Roma*

Jorge Tomás García | jtg.jorge@gmail.com
Precio social: 10,60 €| Precio en librería: 13,80 €|

Editores: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno Camejo y Samuel Toledano
Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: Detalle del *Mosaico de Alejandro en la Batalla de Issos*, Museo Arqueológico de Nápoles, *ca.* 325 a.C. Fotografía de Jorge Tomás García.

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.
c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.
Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal - La Laguna (Tenerife), 2014 – Creative Commons

www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/sede.html

www.cuadernosartesanos.org/CBA.html

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

www.cuadernosartesanos.org/protocolo_CBA.html

ISBN-13: 978-84-15698-57-9
D. L.: TF-256-2014

Para María,

Ersilia cada día.

Resumen

El estudio de la iconografía del arte griego y romano refleja la complejidad y la cantidad de variantes que encontramos en las manifestaciones artísticas clásicas. Algunas figuras, algunos mitos y algunas escenas son especialmente significativas porque su conocimiento revelan una parte de la realidad griega y romana que tan sólo a través del arte podemos conocer. El objetivo de este trabajo es –desde una perspectiva histórica clara y delimitada- describir y definir algunos de los modelos iconográficos y de los temas que son comunes en el arte griego y romano para, posteriormente, generar conclusiones y modos de conocimiento de la sociedad antigua como un todo en la que el arte tiene un claro papel estructurador. Hemos intentado, por lo tanto, exponer además de los temas y modelos iconográficos que se vienen repitiendo desde hace décadas en los manuales (la religión, la guerra, la mujer, la muerte), otros que por menos conocidos no dejan de arrojar tanta o más luz sobre cuestiones fundamentales para el espíritu griego y romano (la frontera y la migración, la cotidianeidad, el ocio, el juego).

Palabras clave

Iconografía, Grecia, Roma, arte, escultura, pintura.

Abstract

The study of the iconography of Greek and Roman art reflects the complexity and the number of variants found in classical art forms. Some figures, some myths and some scenes are especially significant because they reveal a knowledge of Greek and Roman reality that only through art we can know. The objective of this book is, from a delimited historical perspective, describe and define some of the iconographic models and subjects that are common in Greek and Roman art to subsequently generate conclusions and modes of knowledge of ancient society as a whole in which art has a clear structuring role. We have tried, therefore, to expose further the subjects and iconographic models that have been repeated for decades in the handbooks (religion, war, women, death and other less known but are also fundamental in the knowledge of Greek and Roman culture (migration, the everyday life, leisure).

Keywords

Iconography, Greece, Rome, art, sculpture, painting.

Índice

Prólogo, por Pilar Diez del Corral Corredoira [13]

GRECIA

1. Contexto histórico arte griego [19]

1.1. Período Geométrico [19]

1.2. Arte griego en el Período Arcaico [21]

1.3. El arte de la Grecia clásica (ca. 480-323 a.C.) [26]

1.4. La Grecia Helenística (ca. 323 a.C.-31 a.C.) [30]

2. Iconografías de la pintura de vasos [35]

2.1. La pintura de vasos ateniense [35]

2.2. El estilo de la Magna Grecia [38]

2.3. La expansión del modelo del sur de Italia [44]

2.4. El ejemplo de las hidras [51]

2.5. La cotidianeidad como iconografía [54]

3. Iconografías de la escultura [59]

3.1. El triunfo del bronce [59]

3.2. La técnica de la estatuaria de bronce [65]

3.3. Jugando con la escultura [69]

3.4. Una visión cultural de la escultura [73]

4. Iconografías de la mitología y la religión [81]

4.1. Dioses griegos y prácticas religiosas [81]

4.2. Hércules, paradigma y trabajos [84]

4.3. Teseo, héroe de Atenas [88]

5. Iconografías de la muerte [95]

5.1. La guerra y el guerrero [95]

5.2. El camino hacia el Más Allá [98]

5.3. Pintando la muerte en Alejandría [101]

6. Iconografías de la mujer [105]

6.1. La imagen de la mujer a través del arte [105]

6.2. La vestimenta femenina como seña de identidad [109]

6.3. La mujer de Tanagra [111]

6.4. Joyería helenística [113]

7. Iconografías culturales [117]

7.1. La música griega [117]

7.2. Cultura helenística [120]

7.3. Actividades intelectuales de la época helenística [124]

8. Iconografías de la migración y la frontera [129]

8.1. Chipre como frontera [129]

8.2. La antigua colonización griega [132]

8.3. Sardes y la frontera de Asia Menor [136]

8.4. La frontera africana [139]

ROMA

1. Contexto histórico arte romano [145]

1.1. La República romana [145]

1.2. El poder de Augusto (27 a.C.-14 d.C.) [148]

1.3. La dinastía Julio-Claudia (27 a.C.-68 d.C.) [150]

1.4. La dinastía Antonina (138 d.C.-193 d.C.) [154]

1.5. La dinastía de los Severos y los Emperadores-Soldados (193-284 d.C.) [156]

1.6. Diocleciano, Constantino, y el Imperio Tardío (284-476 d.C.) [159]

2. Iconografías del espectáculo y el ocio [161]

2.1. El *otium* romano: una forma de vida [161]

2.2. Animales en la arena [164]

2.3. Teatro y cultura popular [168]

2.4. Anfiteatro [172]

2.5. Arte y vida en el banquete romano [174]

3. Iconografías de la pintura [181]

3.1. Pintura romana [181]

3.2. La Villa de Augusto en Boscotrecase [186]

3.3. Los frescos de Boscoreale [189]

3.4. La importancia de la villa [192]

4. Iconografías del vidrio y del cristal [105]

4.1. Vidrio romano [105]

4.2. Cristal de barro [197]

4.3. Cristal soplado [199]

4.4. Cristal de cameo [202]

5. Iconografías del lujo [205]

5.1. Roma y la recepción de la riqueza [205]

5.2. El cristal como símbolo del lujo [208]

5.3. Presencia y valor de los estucos romanos [211]

5.4. La vivienda romana [214]

6. Iconografías de la escultura y los sarcófagos [219]

6.1. La segunda vida de la escultura clásica: Roma 192-196 [219]

6.2. Color y vida de la escultura en mármol [224]

6.3. El retrato como estilo [223]

6.4. Esculpiendo en el tránsito: los sarcófagos romanos [231]

7. Iconografías de la frontera y la religión [237]

7.1. Arte popular y provincias romanas [237]

7.2. Las religiones orientales en el arte romano [243]

7.3. A modo de ejemplo: la *cista* de Praenestina [250]

7.3. El vínculo entre Roma y Asia [253]

7.4. El arte del Egipto romano [253]

Índice de figuras [257]

Bibliografía [263]

Prólogo

EL AUTOR DE UN MANUAL carga sobre sus espaldas con una enorme responsabilidad para con sus lectores, muy superior a la de cualquier académico que se enfrenta a un tema altamente especializado, puesto que el objetivo principal de su obra es acompañar en sus primeros pasos al lego y, por tanto, el modo en que transcurra esa fase de transición hacia el conocimiento deseado, marcará profundamente su percepción de la disciplina. Sin embargo, en demasiadas ocasiones escuchamos que se trata "sólo de un manual", "algo sin importancia", "es para estudiantes", desvirtuando así el valor intrínseco de la transmisión del conocimiento, porque no hay que olvidar que todos fuimos principiantes alguna vez y que la mayoría de las áreas del saber muchas veces adolecen de una terrible falta de obras de referencia de calidad para orientar a los lectores curiosos.

La Historia del Arte disfruta del raro honor de haber contado entre sus filas con el historiador Sir Ernst Gombrich, que dotó a la disciplina del manual más popular de la historia. Cuando en 1950, Gombrich, ya exiliado en Londres, publica su *The Story of Art,* lo hizo bá-

sicamente para sobrevivir y poco podía imaginar la larga fortuna que tendría su libro, convirtiéndose en un éxito de ventas desde ese mismo momento hasta hoy (más de siete millones de ejemplares en inglés y traducido a treinta lenguas)[1]. No sólo escribió una historia del arte global sino que lo hizo de una manera muy accesible para un público no necesariamente especializado. Una de las mayores virtudes de su libro es que habla para todos, para el que empieza y para el estudioso, pues se trata de una obra tan bien escrita que cada vez que uno vuelve a ella encuentra nuevos matices y aspectos que se habían escapado a una primera lectura. Qué mejor carta de presentación para un libro que seguir siendo imbatible más de sesenta años después de su primera edición.

Es indudable que las aspiraciones de una colección como Cuadernos de Bellas Artes son por razones extrínsecas más modestas, pero ello no es óbice para afanarse en la excelencia de la misma manera que el legado de Gombrich nos ha transmitido. Es por ello que siempre es un placer ver que, a pesar de las dificultades que atraviesa la edición de textos académicos, nuevas perspectivas se van abriendo camino para los estudiosos e interesados en el arte antiguo. En esta área son múltiples los ejemplos de grandes clásicos de introducción al tema como las numerosas publicaciones de Sir John Boardman o Gisela Richter, y más recientemente y desde un enfoque más novedoso el fabuloso libro de John Onians, *Classical Art and The Cultures of Greece and Rome*[2], que no por casualidad es uno de los más brillantes "hijos intelectuales" de Gombrich.

En el ámbito de la historiografía en lengua española, cualquiera que se dedique al mundo del arte antiguo habrá detectado la carestía de publicaciones que sufrimos e incluso de traducciones de obras ya plenamente asentadas en la historiografía internacional. Si en España tuvimos a nuestros propios clásicos, Antonio Blanco Freijeiro[3] y Antonio García y Bellido[4], y más recientemente Miguel Ángel El-

---

[1] Phaidon, Londres, Nueva York.

[2] Yale University Press, 1999.

[3] *Arte Griego*, CSIC, Madrid, 1956.

[4] *Arte Romano*, CSIC, Madrid, 1955.

vira Barba[5], lo cierto es que este campo suele ser dominio exclusivo de nuestros colegas los arqueólogos, dejando el arte en un segundo plano, pues su verdadero objetivo es la cultura material en su conjunto y no las manifestaciones artísticas. Resulta muy necesario recalcar ese matiz entre la Arqueología y el Arte porque, especialmente en la Antigüedad, tienden a desdibujarse los límites de la disciplinas, provocando no en pocas ocasiones que los historiadores del arte abdiquen de su papel en el estudio del arte griego y romano para perjuicio de las nuevas generaciones de estudiosos.

La Antigüedad en su conjunto necesita no sólo de historiadores y arqueólogos, sino también de historiadores del arte y obviamente de filólogos clásicos que, en mi opinión, son prácticamente los únicos que mantienen la antorcha de los estudios clásicos en España. Por desgracia, en los planes de estudio de historia del arte en nuestro país el arte antiguo sigue ocupando un lugar marginal y el número de tesis dedicadas a esta parte no pequeña de nuestro legado artístico sigue siendo muy inferior a su importancia. Por ello es un verdadero placer tener entre las manos este manual de Jorge García Tomás, que aúna su formación artística con la filológica, un *rara avis* en el panorama de especialización extrema de la universidad española.

Tomás García ha optado por ofrecernos una particular visión del arte griego y romano organizada a partir de las imágenes y los contextos. Así las cosas, el libro se organiza bajo epígrafes dedicados a diferentes tipos de iconografías, junto a los consiguientes capítulos históricos introductivos, haciendo muy amena su lectura y desgranando diferentes aspectos de una forma fluida y natural. Por un lado, el autor se centra en las iconografías vinculadas a los soportes artísticos, como la pintura de vasos, el vidrio o la escultura y, por otro, estudia iconografías de género, de contexto geográfico o ritual, ofreciendo así una enorme variedad de aspectos que normalmente se escapan en los manuales de arte más clásicos. Es reseñable su interés por abarcar todas las manifestaciones artísticas, incluyendo un capítulo sobre joyería o las áreas periféricas, como Chipre o

[5] *Arte Clásico*, Cambio 16, Madrid, 1996 o *Manual de Arte Griego*, Ed. Sílex, Madrid, 2013.

Etiopía, así como su afán globalizador, una aspiración necesaria en la historia del arte, dedicando una parte del estudio a la música, la literatura y la filosofía.

El lector hispanoparlante puede congratularse de poder leer en su lengua un manual tan completo y serio, que pone a su disposición una visión globalizadora de la Antigüedad grecorromana desde una perspectiva nueva y de fácil aproximación. A todo ello hay que añadir el interés activo del autor por hacer accesible bibliografía poco presente en las bibliotecas españolas, a pesar de ser en muchos casos obras ya clásicas. Es por ello que este libro se convierte en una obra ideal para acercarse al fascinante mundo antiguo, seguro de partir sobre una base sólida para adentrarse en el complejo legado que ha dado lugar a la civilización occidental.

Dr. Pilar Diez del Corral Corredoira

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

GRECIA

Contexto histórico arte griego[6]

1.1. Periodo Geométrico

LAS RAÍCES DE LA GRECIA CLÁSICA se encuentran en el denominado tradicionalmente como Período Geométrico (ca. 900-700 a.C.), un momento de profunda transformación que llevó a la creación de las primeras instituciones griegas primarias, que articularon la forma de vida desde el más temprano despertar del espíritu y del arte heleno. Fue el momento en el que se comenzaron a sentar las bases de la ciudad-estado griega, el alfabeto griego se fue desarrollando, y las nuevas oportunidades para el comercio y la colonización se llevaron a cabo en las ciudades fundadas a lo largo de la costa de Asia Menor, en el sur de Italia y en Sicilia. Con el desarrollo de estas ciudades-estado griegas se construyeron grandes templos y santuarios dedicados a divinidades protectoras, que señalaban el lugar de la religión del estado. Cada polis se identificaba con

[6] Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto HAR2012-34154 del Ministerio de Economía y Competitividad.

su propio héroe legendario. A finales del siglo VIII a.C., los griegos fundaron una serie de importantes santuarios panhelénicos dedicados a los distintos dioses del Olimpo.

Durante esta época Grecia experimentó un renacimiento cultural de su pasado histórico a través de la poesía épica y las artes visuales. El siglo VIII a.C., época de Homero, cuyos poemas épicos describen la campaña griega contra Troya (La *Ilíada*) y las aventuras posteriores de Ulises en su regreso a Ítaca (La *Odisea*). Una aristocracia emergente se distinguió por la riqueza material a través de referencias al pasado homérico. Sus tumbas fueron decoradas con objetos de metal, innatamente preciosos por la escasez de cobre, estaño y yacimientos de oro en Grecia.

La evidencia de la cultura geométrica ha llegado hasta nosotros en forma de poesía épica, a través de representaciones artísticas, y gracias a los distintos registros arqueológicos. Los versos de Hesíodo (*Trabajos*, 639-640), nos dicen que la mayor parte de los griegos del siglo VIII a.C. vivían de la tierra, ya que el poeta épico describe la difícil vida de los agricultores. Hay, sin embargo, pocos restos arqueológicos que describen la vida cotidiana durante este período. Cráteras monumentales, utilizadas originalmente como lápidas, representan rituales funerarios y tumbas guerreros heroicos. La presencia de fina orfebrería testimonia la prosperidad y el comercio. En el período geométrico anterior, estos objetos, armas, fíbulas y joyas se encuentran en tumbas, muy probablemente en relación con la situación de la persona fallecida. A finales del siglo VIII a.C., sin embargo, la mayoría de los objetos de metal son pequeñas figuras de bronce ofrendas-votivas asociadas a santuarios.

Los exvotos de bronce y terracota, y las escenas pintadas en los complejos monumentales atestiguan un renovado interés en la imaginería figurativa que se centra en los rituales funerarios y el mundo heroico de los guerreros aristocráticos y sus acompañantes. El guerrero armado, el carro y el caballo son los símbolos más conocidos de esta época geométrica. En cuanto a la iconografía, las imágenes geométricas son difíciles de interpretar debido a la falta de inscripciones y la escasez de identificación de los atributos. No cabe duda, sin embargo, que las imágenes representan a muchos de los princi-

pales personajes y de las historias de la mitología griega existente, y que simplemente no habían recibido todavía la forma visual explícita.

Los materiales que han llegado hasta nuestro tiempo muestran un gran dominio de los grandes medios de creación escultórica, de la decoración, de los jarrones de terracota, de la fundición y del bronce fundido, además de gemas grabadas[7]. El único medio significativo que aún no se había desarrollado era la de imágenes de culto en esculturas a gran escala monumentales de piedra, que fueron construidas –probablemente- en un material perecedero, como la madera. En cambio, las poderosas figuras de bronce y vasijas de barro monumentales manifiestan la claridad y el orden, en las que son, quizás, las características más sobresalientes del arte griego.

1.2. Arte griego en el Período Arcaico

Un cambio notable aparece en el arte griego del siglo VII a.C., durante el comienzo del período arcaico. El patrón geométrico abstracto que fue dominante entre 1.050-700 a.C., es suplantado en el siglo VII a.C. por un estilo más naturalista que refleja una influencia significativa del Cercano Oriente y Egipto. Las estaciones comerciales en el Levante y el delta del Nilo, continuando la colonización griega en el Este y el Oeste, así como el contacto con los artesanos orientales, sobre todo en Creta y Chipre, propició que los artistas griegos se inspiraran para trabajar en técnicas tan diversas como la talla de piedras preciosas, el marfil tallado, la joyería, y la metalurgia. Motivos pictóricos orientales fueron introducidos tales como la palmeta y composiciones de loto, la caza de animales, y otras figuras tan complejas como los grifos (mitad pájaro, mitad león), esfinges (mitad mujer, mitad león con alas), y las sirenas (mitad mujer, mitad pájaro). Los artistas griegos asimilaron rápidamente los nuevos estilos y nuevos motivos iconográficos comenzaron a aparecer en las representaciones de sus propios mitos y costumbres, forjando así las bases del arte del arte griego arcaico y clásico.

[7] RICHTER, 2006:54.

El mundo griego de los siglos VII y VI a.C. consistía en numerosas ciudades-estado autónomas, separadas entre sí por las montañas y el mar. Los asentamientos griegos se extendían hasta el final de la costa de Asia Menor y las islas del Egeo, a la Grecia continental, Sicilia, África del Norte, e incluso España. A medida que creció la riqueza y el poder, las *póleis* en la costa de Asia Menor y las islas vecinas competían unas con otras en la construcción de santuarios con enormes templos de piedra. La poesía lírica, el medio literario principal de la época, alcanzó nuevas alturas en la obra de poetas notables como Arquíloco de Paros y Safo de Lesbos. Se pusieron en contacto con centros prósperos como Sardes en Lidia, que estaba gobernado en el siglo VI a.C. por el legendario rey Creso, que fueron enormemente importantes en el arte griego oriental. Escultores en las islas del Egeo, en particular sobre Naxos y Samos, crearon estatuas talladas de gran escala en mármol. Orfebres de Rodas, especializados en joyería fina, y trabajadores de Creta, especializados en placas decoradas con relieves magníficos, eran los artistas más notables de esta época.

Los centros artísticos más importantes de la Grecia continental, en particular Esparta, Corinto y Atenas, también mostraron variaciones regionales significativas. Esparta y sus vecinos en Laconia produjeron notables tallas de marfil y bronce distintivos. Artesanos corintios inventaron un estilo de formas silueteadas, que se centraba en patrones de tapicería como pequeños animales y motivos vegetales. Por el contrario, los pintores de vasos de Atenas estaban más inclinados a ilustrar escenas mitológicas. A pesar de la varianza en el dialecto, incluso la forma en que el alfabeto fue escrito varió de una región a otra en este momento, ya que la lengua griega era un importante factor de unidad en Grecia. Además, las personas de habla griega se unieron en los festivales y los juegos que se celebraron en los principales santuarios panhelénicos en la Grecia continental, como Olimpia y Delfos. Dedicatorias en estos santuarios incluyen muchas obras de las regiones orientales y occidentales de Grecia.

A lo largo del siglo VI a.C., los artistas griegos hicieron representaciones cada vez más naturalista de la figura humana. Durante este período, dos tipos de independiente, esculturas de gran escala predominaron: los *kourói*, o jóvenes de pie desnudos, y la *koré* femenina,

de pie, cubierta con distintas vestiduras. Entre los primeros ejemplos de este tipo, los *kourói* revelan la influencia egipcia tanto en su pose como en sus proporciones. Erigidos en santuarios y en cementerios fuera de las murallas de la ciudad, estas grandes estatuas de piedra servían de dedicatorias a los dioses o como lápidas. Aristócratas atenienses encargaron con frecuencia costosos monumentos funerarios en la ciudad y sus alrededores, especialmente para los miembros de su familia que habían muerto jóvenes. Tales monumentos también tomaron forma de estelas, a menudo decoradas en relieve.

Los santuarios eran un foco de captación artística en este momento, y sirvieron como principales depositarios de obras de arte. Los dos órdenes principales de la arquitectura griega, el orden dórico de Grecia continental y las colonias occidentales, y el orden jónico de las ciudades griegas de la costa de Asia Menor y las islas del mar Jónico, estaban bien establecidos a principios del siglo VI a.C. La configuración del templo se siguió perfeccionando lo largo del siglo por un proceso de experimentación vibrante, a menudo a través de proyectos de construcción iniciados por los gobernantes, como Pisístrato de Atenas y Polícrates de Samos. Estos edificios eran a menudo adornados con figuras escultóricas de piedra o terracota, pinturas (ahora casi todas perdidas), y molduras elaboradas. Escenas narrativas en escultura en relieve aparecieron en la segunda mitad del siglo VI a.C., ya que los artistas estaban cada vez más interesados en mostrar la figura humana a través del movimiento. Sobre el 566 a.C., Atenas estableció la celebración de las Panateneas. Las estatuas de atletas victoriosos se erigieron como dedicatorias en los santuarios griegos, y los trofeos estaban decorados en el caso de que los atletas triunfaran.

La creatividad y la innovación tomaron muchas formas durante el siglo VI a.C. El primer científico griego conocido, Tales de Mileto, demostró los ciclos de la naturaleza y predijo con éxito un eclipse solar y los solsticios. Pitágoras de Samos, famoso hoy por el teorema de la geometría que lleva su nombre, fue un matemático influyente. En Atenas, el legislador y poeta Solón instituyó reformas innovadoras y estableció un código escrito de leyes. Mientras tanto, los alfareros (tanto nativos como nacidos en el extranjero) domina-

ron las técnicas de Corinto. En Atenas sobre el 550 a.C., los llamados "vasos áticos" de figuras negras dominaron el mercado de exportación en toda la región mediterránea. Estos vasos atenienses de la segunda mitad del siglo VI a.C. proporcionaron una gran cantidad de iconografía que iluminó muchos aspectos de la cultura griega, incluyendo los ritos funerarios, la vida cotidiana, los simposios, el atletismo, la guerra, la religión y la mitología. Entre los grandes pintores de vasos áticos de figuras negras, destacan Sófilos[8], Clitias[9], Nearcos, Lydos, Exequias[10], y el Pintor de Amasis, experimentado en una variedad de técnicas para superar las limitaciones de la pintura de figuras negras con su énfasis en la silueta y el detalle inciso. La consecuente invención de la técnica de figuras rojas, que ofrecía mayores oportunidades para el dibujo y finalmente reemplazó a las

---

[8] Sófilos fue uno de los más grandes pintores de vasos griegos de cerámica de figuras negras de Atenas que floreció en torno al 580 y 570 a. C. y es el primero conocido que firma sus obras. En lugar de una representación principal o friso como se puede ver en vasijas posteriores de figuras negras como las de Exequias, los frisos de las vasijas de Sófilos representan escenas de animales y motivos florales de estilo corintio, como perteneciente a la segunda generación de ceramistas de figuras negras. Llevan la inscripción Σοφιλος εγραφσεν. Ver BOARDMAN, 1996: 25-34.

[9] Su obra más famosa es el Vaso François (c. 570 a.C.), una crátera decorada con hasta 270 figuras negras en sus seis frisos, además de inscripciones que sirven de explicación. Fue encontrado en una tumba etrusca. Hoy se la puede contemplar en el Museo Arqueológico de Florencia. Más información en KREUZER, 2001:420.

[10] Para BOARDMAN, 1996:78, los trabajos de Exequias se distinguen por sus grandes composiciones, dibujo preciso y sutil caracterización, que transcienden las inherentes limitaciones de la técnica de figuras negras. Exequias estaba interesado en la representación de los grandes momentos de la vida, muerte y religión, más que en detalles de mitología. Sus pinturas están cuidadosamente organizadas, mostrando primeros planos de los personajes en momentos simbólicos. Fue el trágico de la pintura de vasos. Su pintura es análoga a lo que en literatura sería llamado alto estilo. Exequias trata de llenar la superficie entera del vaso con la decoración tan densamente como puede. Y aún, cada uno de los escenarios es cuidadosamente limitado; es decir, parece seguir un principio de orden cósmico. Además al cuadro están subordinados otros. Donde no hay cuadros vivos, usa filas de rosetones, pinchos, espirales y franjas planas. A veces rodea el cuadro vivo principal con simple negro, que aparece de repente, fuera de la oscuridad, por así decirlo.

figuras negras, está fechada convencionalmente alrededor del 530 a.C. y atribuido al taller del alfarero Andócides.

(Fig. 1) Estatua de *Kourós*, 590-580 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Este noble figura de un joven (Fig. 1) es una de las estatuas de mármol independientes más antiguas encontradas en el Ática, la región alrededor de Atenas. Es un tipo de escultura conocida como *kourós*, que muestra desnuda la pierna izquierda a grandes zancadas hacia adelante y las manos apretadas a los lados. La mayoría de estos *kourói* se hicieron en el periodo arcaico, entre finales del siglo VII y principios del siglo V a.C., y se cree que sirvieron como lápidas o dedicatorias en el santuario de un dios.

Los griegos aprendieron a planificar la ejecución de las estatuas de gran escala de los egipcios, que habían estado trabajando piedras de gran tamaño y dureza durante siglos. La pose de los *kourói*, una fórmula clara y sencilla, se deriva del arte egipcio y fue utilizado por los escultores griegos. Desde el principio, sin embargo, los griegos representaron sus figuras masculinas desnudas, y basándose en el ideario estético egipcio. El artista griego también distribuye uniformemente el peso de la figura, como si en el acto de caminar, lo que elimina el pilar rectangular de piedra que se encuentra en la parte posterior de las estatuas egipcias. Aunque este *kourós* griego parece rígido y poco naturalista para nosotros, es un ejemplo de dos as-

pectos importantes del arte griego arcaico: el interés por la vitalidad natural y la preocupación con el diseño.

En esta figura de época temprana, las formas casi abstractas geométricas predominan y los complejos detalles anatómicos como los músculos del pecho y el arco pélvico, son realizados en hermosos diseños análogos. Algunas de las fórmulas, como las utilizadas para las rodillas y las muñecas, son tomadas del arte egipcio. En la cabeza todas las características se colocan en el plano frontal, dejando planos los laterales con un oído colocado demasiado hacia atrás, aunque el artista ha hecho un hermoso diseño de la compleja estructura de la oreja. El pelo largo y rizado se representa como preciosos collares de cuentas, y también se añadieron otros detalles en la pintura, como revelan los restos que se encontraron en la figura.

1.3. El arte de la Grecia clásica (ca. 480-323 a.C.)

Después de la derrota de los persas en el 479 a.C., Atenas dominó Grecia política, económica y culturalmente. Los atenienses organizaron una confederación de aliados para garantizar la libertad de las ciudades griegas en las islas del Egeo y en la costa de Asia Menor. Los miembros de la llamada Liga de Delos prestaban o bien buques o bien una suma fija de dinero que se mantuvo en un tesoro en la isla de Delos, consagrado a Apolo[11]. Con el control de los fondos y con una flota fuerte, Atenas transformó gradualmente los miembros

[11] Esta organización fue una confederación (*simaquia*) marítima, creada y controlada en un principio por el estadista ateniense Arístides (que redactó los estatutos y la puso en marcha), en el 477 a.C., al finalizar las Guerras Médicas, con el fin de poder defenderse de posibles y nuevos ataques por parte de los persas. Fue también una consecuencia de la pérdida de la hegemonía por parte de Esparta, a la que sucedió Atenas en el mando de las expediciones. Los confederados tenían la obligación de proporcionar hombres, navíos y dinero para las campañas de guerra. Por su parte, la ciudad de Atenas se comprometía a organizar y dirigir dichas campañas y a procurar que las demás ciudades no fueran asaltadas ni invadidas por los persas. Las decisiones importantes se tomaban en las reuniones de un consejo en el que había un representante de cada una de las ciudades confederadas; este representante tenía derecho a voz.

inicialmente voluntarios de esta alianza. En el 454-453 a.C., cuando el tesoro fue trasladado de Delos a la Acrópolis de Atenas, la ciudad se había convertido en una potencia imperial. También se había convertido en la primera democracia. Todos los ciudadanos varones adultos participaron en las elecciones y se reunían en la asamblea, que sirvió como sede del gobierno y del tribunal de justicia.

Pericles (ca. 461-429 a.C.), el estadista más creativo y hábil del tercer cuarto del siglo V a.C., transformó la Acrópolis en un monumento duradero al nuevo estatus de potencia política y económica de Atenas. Dedicado a Atenea, diosa protectora de la ciudad, el Partenón personifica la grandeza arquitectónica y escultórica del programa de construcción de Pericles. Dentro del magnífico templo dórico estaba la colosal estatua de oro y marfil de Atenea hecha por el escultor Fidias. El edificio fue construido enteramente de mármol y ricamente decorado con esculturas, algunos de los mejores ejemplos del estilo clásico alto de mediados del siglo V a.C. Su decoración escultórica ha tenido un gran impacto en otras obras de arte, desde el siglo V a.C. hasta nuestros días.

Artistas griegos de los siglos V y IV a.C. alcanzaron una manera de representación que transmite vitalidad de vida, así como un sentido de permanencia, claridad y armonía. Policleto de Argos fue especialmente famoso por la formulación de un sistema de proporciones que logró este efecto artístico y permitió que otros lo reprodujeran. Su tratado, el *Canon*[12], se ha perdido, pero en una de sus más importantes obras escultóricas, la *Diadoumenos*, sobreviven sus principios teóricos llevados a estas numerosas copias antiguas de mármol del original de bronce. El bronce, apreciado por su resistencia a la tracción y la belleza brillante, se convirtió en el medio preferido para la estatuaria independiente, aunque muy pocos originales de bronce del siglo V a.C. han sobrevivido. Lo que sabemos de estas famosas esculturas proviene principalmente de la literatura antigua y de las copias romanas posteriores en mármol.

[12] Término de origen griego (κανών) que significa "regla" o "modelo". En bellas artes, y más especialmente en escultura y música, el canon designa el conjunto de las relaciones que regulan las diferentes proporciones de las partes de una obra.

La mitad del siglo V a.C. es citada a menudo como la Edad de Oro de Grecia, sobre todo de Atenas. Algunos de los logros artísticos más importantes se hicieron en la pintura de vasos áticos. En particular, la técnica de figuras rojas superó la técnica de figuras negras, y con ello, grandes avances se hicieron en el tratamiento del cuerpo humano, vestido o desnudo, en reposo o en movimiento. El trabajo de pintores de vasos, como Duris[13], Macrón, Cleofrades y el Pintor de Berlín, exhibe exquisitos detalles.

Aunque el punto más alto de la expresión clásica fue de corta duración, es importante tener en cuenta que se forjó durante las guerras persas (490-479 a.C.) y continuó después de la guerra del Peloponeso (431-404 a.C.) entre Atenas y una liga de ciudades-estado aliadas dirigida por Esparta. El conflicto continuó intermitentemente durante casi treinta años. Atenas sufrió daños irreparables durante la guerra y una plaga devastadora que duró más de cuatro años. Aunque la ciudad perdió su primacía, su importancia artística continuó sin cesar durante el siglo IV a.C. El elegante estilo caligráfico de la escultura de finales del siglo V a.C. fue seguido por una grandeza sobria en estatuas exentas y monumentos graves.

Una de las innovaciones de gran alcance en la escultura en este momento, y una de las estatuas más famosas de la antigüedad, fue la *Afrodita de Cnido* desnuda, por el escultor ateniense Praxíteles. Esta creación de Praxíteles rompió una de las convenciones más tenaces en el arte griego en el que la figura femenina había sido mostrada cubierta. Sus proporciones esbeltas y se distintiva postura del *contrapposto* se convirtieron en señas de identidad del siglo IV a.C. En la arquitectura, el estilo corintio, caracterizado por ornamentos y columnas vegetales con capitales, se puso por primera vez de moda. Y también por primera vez, se establecieron escuelas artísticas como instituciones de enseñanza. Entre las más famosas destaca la escuela en Sición, en el Peloponeso, que destacó por el conocimiento acumulado de arte, base del fundamento de la Historia del Arte. Artistas griegos también viajaron más regularmente que en los siglos an-

[13] Duris fue un alfarero y ceramista ático del siglo IV a. C. Trabajó hacia los años 500-460 a.C. y fue uno de los artistas más importantes del clásico temprano. ALBIZU, 1985: 54.

teriores. Skopas, escultor de Paros, viajó por todo el Mediterráneo oriental por sus encargos, entre ellas el Mausoleo de Halicarnaso, una de las siete maravillas del mundo antiguo.

Mientras Atenas comenzó a declinar en el siglo IV a.C., la influencia de las ciudades griegas del sur de Italia y Sicilia se extendió a las culturas indígenas que adoptaron fácilmente estilos griegos y emplearon artistas griegos. Representaciones del teatro ateniense, que floreció en el siglo V a.C., con la obra de Esquilo, Sófocles y Eurípides, fue un tema muy popular para la cerámica de producción local.

Durante la mitad del siglo IV a.C., Macedonia (norte de Grecia) se convirtió en un poder formidable en tiempos de Felipe II (r. 360/59-336 a.C.), y la corte real de Macedonia se convirtió en el principal centro de la cultura griega[14]. Los logros militares y políticos de Felipe II hábilmente sirvieron a las conquistas de su hijo, Alejandro Magno (c. 336-323 a.C.). Dentro de once años Alejandro sometería al imperio persa de Asia occidental y a Egipto, continuando en Asia Central hasta el valle del río Indo. Durante su reinado, Alejandro cultivó el arte como ningún patrón había hecho antes que él. Entre su séquito de artistas destaca el escultor Lisipo, sin duda uno de los artistas más importantes del siglo IV a.C. Sus obras, especialmente sus retratos de Alejandro, inauguraron muchas características de la escultura helenística, como el retrato heroico. Cuando Alejandro murió en el año 323 a.C., sus sucesores, muchos de los cuales adoptaron este tipo de retrato, dividieron el vasto imperio en reinos más pequeños que transformaron el mundo político y cultural durante el período helenístico (ca. 323-31 a.C.).

Los conocedores y los orígenes de la disciplina de la Historia del Arte se iniciaron en la época helenística. Estatuas griegas del siglo V a.C., sobre todo obras de Policleto, Fidias, entre otros, fueron buscadas y con frecuencia copiadas. La pose de la famosa estatua del *Diadoumenos* de Policleto es reconocible en esta estatuilla, pero las formas esbeltas y elegantes responden al gusto helenístico tardío (Fig. 2).

---

[14] BARR-SHARRAR, 1982:56.

(Fig. 2) Vista trasera de una copia romana del *Diadoumenos*. Terracota. s. I a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

A pesar de que la terracota fue uno de los materiales de la producción escultórica en la Antigüedad más abundantemente disponibles y de bajo costo, se utilizó para hacer copias en miniatura de pequeño tamaño. Al parecer, sólo unos pocos centros de producción se concentraron en este género escultórico, que no se vieron limitados en la elección de los sujetos considerablemente. La ciudad griega de Esmirna, en la costa oeste de Asia Menor, fue uno de los centros más importantes en la copia de esculturas, y una serie de gran y pequeña escala, réplicas o variaciones de los tipos de estatuas conocidas de los períodos clásico y helenístico se hicieron allí.

1.4. La Grecia Helenística (ca. 323 a.C.-31 a.C.)

Durante la primera mitad del siglo IV a.C., las *póleis* griegas o ciudades-estado, seguían siendo entidades políticas autónomas. A medida que cada polis atendía a sus propios intereses, los conflictos se hicieron más frecuentes y alianzas temporales entre las facciones rivales fueron el resultado de este proceso. En el 360 a.C., un individuo extraordinario, Filipo II de Macedonia (norte de Grecia), llegó al poder. En menos de una década, había derrotado a la mayoría de los

enemigos vecinos de Macedonia: los ilirios y los peonios al oeste y al noroeste, y los tracios del norte y del noreste. Felipe II instituyó reformas de gran alcance en el país y en el extranjero. Algunas innovaciones fueron determinantes en su política de conquistas como las mejoradas catapultas, así como un nuevo tipo de infantería en la que cada soldado estaba equipado con un enorme lucio conocida como sarissa[15], poniendo a sus ejércitos a la vanguardia de la tecnología militar. En el 338 a.C., en la crucial batalla de Queronea, en Beocia, Felipe II completó lo que iba a ser la última fase de su dominio cuando se convirtió en el gobernante indiscutible de Grecia. Sus planes para la guerra contra Asia se vieron truncados cuando fue asesinado en el 336 a.C. Las excavaciones de las tumbas reales de Vergina, en el norte de Grecia, dan una idea de las pinturas de colores vivos y de las ricas artes decorativas producidas durante el período real macedonio, que se había convertido en el principal centro de la cultura griega[16].

El reinado de Alejandro Magno (336-323 a.C.), cambiaría la faz de Europa y Asia para siempre. Como príncipe heredero, recibió la mejor educación en la corte macedonia bajo su célebre tutor Aristóteles. A la edad de veinte años, ya era un líder carismático y decidido, Alejandro aprovechó rápidamente las fuerzas macedonias que las reformas de su padre había hecho en la potencia militar más importante de la región[17]. En el 334 a.C., dirigió un gran ejército a través del Helesponto en Asia. Con unos 43.000 soldados de infantería y 5.500 de caballería, fue la expedición militar más formidable que

---

[15] Era una larga pica de 3 a 7 metros de longitud (aunque la media era de 6), usada como arma principal de la falange macedonia. Era muy pesada, de más de 5 kilos. Su gran altura era ideal en la lucha contra hoplitas y otros soldados que portaban armas más pequeñas, porque tenían que esquivar las sarissas para llegar a los *pezhetairoi*, hecho casi imposible, y de ahí el éxito de las campañas de Alejandro Magno y su padre Filipo II, el creador de esta peculiar lanza. De todas formas, fuera de la falange era inservible y un estorbo en las marchas. Por ello, la sarissa estaba dividida normalmente en dos o más partes que se unían en la batalla, para facilitar su manejo y garantizar la movilidad del ejército. MARKLE, 1977: 325.

[16] TIVERIOS, 2003:68.

[17] SHIPLEY, 2000:33.

nunca había salido de Grecia. Alejandro fue el primero en llegar a suelo asiático. En una campaña notable que duró once años, realizó su objetivo prioritario y culminó la conquista del imperio persa de Asia occidental y Egipto, continuando en Asia Central hasta el valle del Indo. Al final, fue derrotado por su propio ejército, que insistió en regresar a Grecia. En el camino de vuelta, él murió de fiebre en Babilonia a la edad de treinta y tres. Todas las tierras que había conquistado fueron divididas entre sus generales, y estas divisiones políticas formaron los muchos reinos del período helenístico (323-31 a.C.).

Espejos como éste se empezaron a utilizar a finales del siglo V a.C. Se compone de una cubierta protectora que lleva un relieve, que se realizaba por separado (Fig. 3). En esta caja de espejo, los bordes alrededor de la cabeza nos dan pruebas del procedimiento[18]. Al levantar el anillo exterior por debajo, se podría revelar el espejo, un disco de bronce con una superficie muy pulida.

(Fig. 3) Espejo caja con representación de Alejandro Magno. Bronce, s. IV a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

La del sátiro Pan como criatura del bosque se asimila mucho en lo que será el futuro retrato de Alejandro. Aquí el sátiro aparece representado con los cuernos, orejas y piernas peludas de una cabra. Aquí se usa la piel de un cervatillo con dos pequeñas patas atadas en un nudo alrededor de su cuello. Sus largos rizos están en desorden, su

[18] SMITH, 1991:41.

frente es ligeramente fruncido, y sus cejas se levantan en una expresión que raya en lo patético. Esta representación de Pan recuerda los retratos de Alejandro Magno. Después de su muerte en el año 323 a.C., los artistas griegos adaptaron características del gobernante macedonio para sus retratos de dioses.

2

Iconografías de la pintura de vasos

2.1. La pintura de vasos ateniense

ENTRE EL COMIENZO del siglo VI y el final del siglo IV a.C., las técnicas de figuras rojas y negras se utilizaron en Atenas para decorar cerámica más fina, mientras que las obras más simples no precisaban de una decoración especial, ya que abastecían a los mercaderes y cumplían con los propósitos de uso cotidiano. En ambas técnicas, el alfarero comienza formando en primer lugar el recipiente en una rueda. Las vasijas más importantes se realizaron en secciones, a veces el cuello y el cuerpo fueron realizados por separado, y los pies se unieron a menudo más tarde. Una vez que estas secciones se habían secado, el alfarero las reunía y cementaba las articulaciones con una arcilla en forma más líquida. Por último, añadía las asas.

En las pinturas de figuras negras, los motivos figurativos y ornamentales se aplicaron con una hoja que se volvía negra durante la cocción, mientras que el fondo se dejaba del color de la arcilla[19]. Los

[19] BEAZLEY, 1963:23.

pintores de estos vasos articulaban formas individuales mediante la incisión de la hoja o añadiendo mejoras blancas y moradas (mezclas de pigmentos y arcilla). En contraste, los motivos decorativos en los jarrones de figuras rojas mantuvieron el color de la arcilla; el fondo se volvía negro. Las figuras podían ser delineadas con esmalte de líneas o se diluían lavados de esmalte aplicado con un pincel. El uso de un cepillo en la técnica de figuras rojas se adaptaba mejor a la representación naturalista de la anatomía, la ropa, y las emociones. La técnica de figuras rojas se inventó alrededor de 530 a.C., posiblemente por el alfarero Andócides y su taller. Fue reemplazada gradualmente por la técnica de figuras negras como reconocen las innovaciones y las posibilidades que se añadieron con las formas de dibujo.

El proceso de cocción de ambas técnicas consistía en tres etapas. Durante la primera, la etapa de oxidación, el aire permanecía en el horno, tomando todo el jarrón el color de la arcilla[20]. En la etapa siguiente, la madera verde se introducía en la cámara y el suministro de oxígeno se reducía, haciendo que el objeto se volviese negro con el ambiente lleno de humo. En la última etapa, el aire se volvía a introducir en el horno, las porciones reservadas se volvían naranjas, mientras que las áreas glosadas permanecían negras.

Estos vasos pintados fueron hechos a menudo en formas específicas de uso diario, destinados a almacenar y transportar el vino específico y los productos alimenticios (ánfora), a transportar agua (hidra), a beber vino o agua (cántaro o kylix[21]), y así sucesivamente, y en ocasiones especiales como rituales, para verter libaciones

[20] BEAZLEY, 1966:126.

[21] Es una copa para beber vino, con un cuerpo relativamente poco profundo y ancho levantado sobre un pie y con dos asas dispuestas simétricamente. El círculo de interior casi plano sobre la base de interior de la copa, llamado tondo, fue la superficie principal para la decoración pintada en las cílicas de figuras negras o figuras rojas del siglo VI y V a. C. Como las representaciones estaban cubiertas de vino, las escenas sólo se revelaban por etapas cuando el vino se apuraba. Fueron a menudo diseñados con esto en mente, con escenas creadas con el propósito de que sorprendieran al bebedor al quedar al descubierto. Para la descripción y nomenclatura de la tipología de los vasos griegos es imprescindible OLMOS-BÁDENAS, 1988: 61.

(lécito[22]) o transportar agua para el baño de novia (lutróforo). Sus decoraciones pictóricas proporcionan una visión de muchos aspectos de la vida ateniense, y complementan a los textos literarios y a las inscripciones de los períodos clásico y arcaico, sobre todo.

El siguiente ánfora es un ejemplo consumado de la pintura de vasos de figuras negras, una técnica en la que el pintor aplica esmalte en siluetas y luego incide detalles para marcar la anatomía y las vestimentas. En un primer paso de su proceso creativo, las superficies acristaladas aparecen en negro y las áreas sin esmaltar muestran un color naranja. El uso inteligente de esmalte rojo destaca algunos detalles, y el esmalte blanco para los demás consigue un agradable contraste de colores.

La obra es de Exequias, tal vez el más grande de todos los artistas de figuras negras, era a la vez alfarero y pintor, y fue el autor de esta pieza excepcionalmente bien conservado. Cubrió prácticamente toda la superficie de la pieza con decoración, sin embargo, el efecto es de orden, y cada motivo resulta apropiado a su lugar en particular. Es difícil imaginar una armonía más perfecta entre forma y decoración. El majestuoso escenario de una boda con un carro tirado por cuatro caballos ocupa el vientre del ánfora (Fig. 4). Un hombre barbado y una mujer de piel clara tienen las riendas del carro. Las figuras tienen una dignidad que es imposible decir si son dioses o seres humanos, o si se trata de una procesión terrestre o de un ser

[22] Es un vaso griego antiguo utilizado para almacenar aceite perfumado destinado al cuidado del cuerpo. Los lecitos son frecuentemente utilizados como vasos funerarios. Se caracteriza por una forma alargada, un cuello estrecho y una embocadura ancha, que permite a la vez limitar el flujo del aceite y facilitar su aplicación. La forma tradicional (del fin del siglo VI a. C. hasta el segundo cuarto del siglo V a. C.) es de tipo cilíndrico, con un pequeño pie, un hombro ancho desviado, un asa vertical y una embocadura ancha. La escena es pintada en la panza, el hombre está generalmente adornado con un motivo de palmetas. El vaso mide generalmente de 30 a 50 cm, pero existen algunos lecitos muy grandes (1 metro) al final del siglo V a. C. La función de estos es mal conocido: quizás fueran puramente decorativos, o constituían una solución alternativa menos costosa que un lecito grande de mármol, a la moda de la época en sustitución de las estelas funerarias. OLMOS-BÁDENAS, 1988: 65.

divino[23]. Otra figura femenina se vuelve hacia la pareja, mientras que un hombre joven con el pelo ondulado camina detrás de los caballos, encargándose de la reproducción de música con la cítara. Es destacable observar cómo los adornos de marfil en los brazos de su instrumento están perfectamente distinguidos de la madera de la caja. Exequias ha dispuesto las figuras a la altura justa.

(Fig. 4) EXEQUIAS, ánfora de cuello, 540 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Los adornos han sido cuidadosamente elegidos, desde los más subsidiarios (en particular el diseño floral en el cuello, las espirales bajo los mangos, y el patrón de flores de loto) hasta los que organizan la superficie y refuerzan la forma del ánfora. Su amplia anchura acomoda un friso subsidiario con escenas de batalla dibujadas en una escala más pequeña. Es necesario tener en cuenta que esta pieza tiene la tapadera apropiada y necesaria que nos permite apreciar la calidad tectónica del ánfora.

2.2. El estilo de la Magna Grecia

La mayoría de piezas existentes en el sur de Italia han sido descubiertas en contextos funerarios, y un número significativo de estos vasos probablemente fueron producidos únicamente como ajuares

[23] BOARDMAN, 1996:89.

funerarios. Esta función se demuestra por las piezas de diversas formas y tamaños que están abiertos en la parte inferior, haciéndolos inútiles para la vida. A menudo, los vasos con fondos abiertos son formas monumentalizadas, particularmente de cráteras con volutas, ánforas y lutróforos, que comenzaron a ser producidas en el segundo cuarto del siglo IV a.C. La perforación en el fondo previene daños durante la cocción, y también permitió que sirvieran como lápidas. Estas libaciones líquidas ofrecidas a los muertos se vertían en el suelo que contenía los restos del difunto. La evidencia de esta práctica la conocemos gracias a los cementerios de Tarento, la única colonia griega significativa en la región de Apulia[24].

La mayoría de los ejemplos que han sobrevivido de estos vasos monumentales no se encuentran en asentamientos griegos, sino en tumbas de cámara de sus vecinos itálicos en el norte de Apulia[25]. De hecho, la gran demanda de jarrones de gran escala entre los pueblos nativos de la región parece haber estimulado a los emigrados de Tarento a establecer talleres de esta tipología de pintura hacia la mitad del siglo IV a.C. en poblaciones itálicas como Ruvo, Canosa y Ceglie del Campo.

Las imágenes pintadas en estos vasos, en lugar de una estructura física, reflejan mejor su función sepulcral. Las escenas más comunes de la vida diaria en las vasijas del sur de Italia son representaciones de monumentos funerarios, por lo general, flanqueadas por mujeres y jóvenes desnudos portadores de una variedad de ofrendas para la tumba, como alimentos, regalos, recipientes de perfume, tazones de libación, racimos de uvas, o cadenas de roseta. Cuando el monumento funerario incluía una representación de la persona fallecida, no existe necesariamente una correlación estricta entre los tipos de ofrendas y el sexo de la persona conmemorada[26]. Por ejemplo, los espejos, que tradicionalmente se consideran una pieza femenina en contextos de excavación, se relaciona con los monumentos que representan a individuos de ambos sexos.

---

[24] POMEROY, 1999:153.

[25] TRENDALL, 1979:176.

[26] RICHTER, 1935:61.

El tipo preferido de monumento funerario pintado en jarrones varía de una región a otra dentro de Italia meridional. En raras ocasiones, el monumento funerario puede consistir en una estatua, presumiblemente de la persona fallecida, de pie sobre una base simple. En Campania, la tumba monumento en los vasos es una losa sencilla (estela) sobre una base escalonada. En Apulia, las cráteras están decoradas con monumentos en forma de un pequeño santuario llamado *naiskos*[27]. El *naiskos* generalmente contienen en su interior una o más figuras, entendidas como las representaciones escultóricas de los fallecidos y sus acompañantes. Las figuras y su configuración arquitectónica están generalmente pintadas de blanco, presumiblemente para identificar el material como una piedra. El color blanco sirve para representar una estatua también en las cráteras de volutas de la zona de Apulia[28]. Por otra parte, pintar figuras en *naiskoi* en blanco conseguía diferenciar las figuras que se colocaban alrededor del monumento que se representaban en figuras rojas. Hay excepciones a esta práctica, figuras rojas dentro del *naiskos*, que pueden representar estatuas de terracota. El sur de Italia carece de fuentes de mármol indígenas, y los colonos griegos se convirtieron en artesanos altamente cualificados, capaces de hacer incluso figuras tamaño natural de arcilla.

Hacia la mitad del siglo IV a.C., vasos de Apulia monumentales presentaron un *naiskos* en un lado del vaso y una estela, similar a los de los floreros de Campania, en el otro. También fue popular emparejar una escena *naiskos* con un complejo escenario mitológico con variedad de figuras, muchas de los cuales se inspiraron en temas trágicos y épicos. Alrededor del 330 a.C., una fuerte influencia de esta

[27] Es un pequeño templo o templete de orden clásico con columnas o pilares y frontón. A menudo es utilizado como motivo artístico. No es raro en el arte antiguo. Se puede encontrar en la arquitectura de los templos como en Aigeira o en el de Apolo en Dídima y especialmente en la arquitectura funeraria de los cementerios de la antigua Ática como en relieves de tumbas o pequeños santuarios como el ejemplo del Cerámico, en Atenas y en las pinturas de vasos de figuras negras y rojas, como lutróforos y lecitos. Aunque estos vasos de *naiskos* (plural, *naiskoi*) muestran retratos de hombres que murieron, carecen de columnas y son propiamente "estelas de tumbas". SÖLDNER, 2009:40.

[28] TRENDALL, 1989:42.

estética que se implantó en Apulia se hizo evidente en Campania y algunas pinturas de jarrones y escenas de *naiskos* comenzaron a aparecer en los floreros de Campania. La difusión de la iconografía de Apulia se puede conectar a la actividad militar de Alejandro Molosoides, tío de Alejandro Magno y rey de Epiro, que fue convocado por la ciudad de Tarento para liderar la Liga Italiota en sus esfuerzos para reconquistar las antiguas colonias griegas de Lucania y Campania[29].

En muchos *naiskoi*, los pintores de vasos intentaron hacer que los elementos arquitectónicos se expresaran en perspectiva tridimensional, y la evidencia arqueológica sugiere que tales monumentos existían en los cementerios de Tarento, el último de los cuales se mantuvo hasta finales del siglo XIX. La evidencia de estas piezas es fragmentaria, puesto que en el moderno Taranto se han cubierto gran parte de los antiguos cementerios, pero los elementos arquitectónicos y esculturas de piedra caliza local son todavía conocidos. La datación de estos objetos es controvertida, algunos estudiosos les sitúan ya en 330 a.C., mientras que otros los fechan a todos en el siglo II a.C. Ambas hipótesis son posteriores a la de sus homólogos en las vasijas. En algunos ejemplos, cuando se representa un monumento funerario, el casco, la espada, la capa y la coraza se suspenden en el fondo de la representación. Objetos similares cuelgan dentro del *naiskos*. Estos vasos que muestran *naiskoi* con escultura arquitectónica, como bases estampadas y metopas figuradas, tienen paralelos en los restos de monumentos de piedra caliza.

Por encima de los monumentos funerarios en jarrones monumentales frecuentemente hay una cabeza de la pieza aislada, decorada en el cuello. Las figuras pueden levantarse de una campana de flores u hojas de acanto y están rodeadas de un exuberante colorido de enredaderas en flor o palmetas. Las figuras dentro del follaje aparecen con las primeras escenas funerarias en las vasijas del sur de Italia, a partir del segundo cuarto del siglo IV a.C. Por lo general, las figuras son mujeres, pero los que tienen atributos como alas, un gorro frigio, una corona de polos, o un nimbo, también aparecen con cabezas de jóvenes y sátiros. La identificación de estas cabezas ha sido

[29] TRENDALL, 1967:176.

difícil, ya que sólo existe un ejemplo bien conocido, ahora en el Museo Británico, cuyo nombre está inscrito (llamado "Aura"). No hay obras literarias supervivientes de la antigua Italia meridional que iluminen su identidad o su función. Las cabezas femeninas se dibujan en la misma manera que sus contrapartes, tanto mortales como divinas, y por lo general se muestran usando un tocado, una corona, aros y un collar. Incluso cuando las cabezas tienen atributos muy específicos, su identidad es indeterminada, lo que permite una variedad de posibles interpretaciones. Los atributos que definen más estrictamente son muy escasos. La cabeza aislada se hizo muy popular como decoración principal en los jarrones, particularmente en los de pequeña escala, y por el 340 a.C., fue el motivo más común en la pintura decorativa del sur de Italia. La relación de estas cabezas, situadas en una rica vegetación, con las piezas que las completan sugiere que están fuertemente conectados en el siglo IV a.C. con conceptos de un Más Allá en el sur de Italia y Sicilia.

Aunque la producción en el sur de Italia de figuras rojas dejó de realizarse alrededor del 300 a.C., se continuaron haciendo jarrones exclusivamente para uso funerario, sobre todo en Centuripe, una ciudad en el este de Sicilia, cerca de Monte Etna. Las numerosas estatuillas de terracota policromada y jarrones del siglo III a.C. estaban decorados con colores al temple después de la cocción. Fueron elaborados más a fondo con una iconografía vegetal compleja y con elementos arquitectónicamente inspirados. Una de las formas más comunes fue un plato llamado *lekanis*, que a menudo se construyó con secciones independientes (pie, tazón, tapa, y florón), lo que es difícil de encontrar en pocas piezas completas hoy. En algunas piezas, tales como los lebes[30], la tapa fue hecha en una sola pieza con el cuerpo de la vasija, por lo que no podría funcionar como un contenedor. La construcción y la decoración de jarrones en Centuripe indican su función prevista como ajuar funerario. La imagen pintada se refiere a bodas o al culto dionisíaco, cuyos misterios gozaron de

[30] En la antigua Grecia era originalmente una vasija honda con base redondeada por lo que necesitaba un soporte para mantenerla derecha. En la época clásica se la adosó un pie y se utilizaba normalmente como cuenco para mezclar en la preparación de las comidas. Los etruscos también utilizaban este tipo de recipiente. BENTON, 1934: 98.

gran popularidad en el sur de Italia y Sicilia, presumiblemente debido a la otra vida dichosa prometida a sus iniciados.

(Fig. 5) Vaso de Centuripe, 275-225 a.C. Colección privada del Dr. Elie Borowski.

La parte delantera de esta pieza policromada al temple, sobre un fondo oscuro, relata una procesión nupcial: la novia y dos asistentes conducen un carro cubierto, y, a la derecha, los dos asistentes, tienen la cabeza vuelta hacia la novia (Fig. 5). En la parte delantera comparten protagonismo con una mujer de pie, cubierta con un manto hasta los pies y con una corona de flores en la cabeza, mirando a la izquierda, junto a un niño con una túnica de color rosa, flores en el pelo, que guía a los dos caballos.

Este vaso, al igual que otros de su clase, fue decorado al temple después de que fuera extraído del horno para que se pudiera lograr una amplia gama de colores. Los sutiles matices mixtos de rosa, lavanda y azul, los tonos de la piel cuidadosamente modelados, y los efectos de la transparencia en las cortinas dan una idea de la apariencia de la pintura en la Antigüedad.

2.3. La expansión del modelo del sur de Italia

Los vasos del sur de Italia se realizaron principalmente en cerámica, la mayoría decorados con la técnica de figuras rojas, que fueron producidos por colonos griegos en el sur de Italia y Sicilia. Esta producción nacional de vasos en imitación de mercancías de figuras rojas de la península griega se produjo de forma esporádica en el siglo V a.C. dentro de la región. Sin embargo, alrededor del 440 a.C., un taller de alfareros y pintores apareció en Metaponto en Lucania y poco después en Tarento, en Apulia. No se sabe cómo el conocimiento técnico en la producción de estos vasos viajó al sur de Italia. Las teorías van desde la participación ateniense en la fundación de la colonia de Turios en el 443 a.C., hasta la emigración de artesanos atenienses, tal vez alentados por el inicio de la Guerra del Peloponeso en el año 431 a.C. La guerra, que duró hasta el 404 a.C., y la consiguiente disminución de las exportaciones de vasos atenienses hacia el oeste fueron sin duda factores importantes para la continuación exitosa de la producción de jarrones de figuras rojas en la Magna Grecia[31]. La fabricación de estas piezas en el sur de Italia alcanzó su apogeo entre el 350-320 a.C., y fue entonces cuando disminuyó gradualmente en cantidad y calidad hasta justo después del final del siglo IV a.C.

Los especialistas han dividido estos jarrones italianos en cinco grandes grupos basándose en nombre de las regiones en las que se producen: Lucania, Apulia, Campania, Paestum y Sicilia. Estas piezas del sur de Italia, a diferencia de las áticas, no fueron ampliamente exportadas y parecen haber estado destinadas exclusivamente al consumo local. Cada una de ellas tiene sus propias características distintivas, incluyendo preferencias en forma y decoración que las hacen identificables, aun cuando no se conoce la procedencia exacta. Lucania y Apulia son los talleres más antiguos, establecidos una generación dentro de otra. Las piezas sicilianas de figuras rojas aparecieron poco después, más o menos hacia el 400 a.C. En 370 a.C., alfareros y pintores emigraron de Sicilia a Campania y Paestum, donde fundaron sus respectivos talleres[32]. Se cree que dejaron Sicilia

[31] MAYO, 1982: 265.

[32] TRENDALL, 1987:93.

debido a la agitación política. Después de la estabilidad regresaron a la isla alrededor del 340 a.C., tanto de Campania como de Paestan, y estos pintores de vasos se trasladaron a Sicilia a reactivar su industria cerámica. A diferencia de Atenas, casi ninguno de los alfareros y pintores en la Magna Grecia firmó su trabajo, por lo que la mayoría de los nombres son denominaciones modernas.

Lucania, situada en el sur de la península italiana, fue el hogar de la primera generación de mercancías del sur de Italia, que se caracterizó por el intenso color rojo anaranjado de su arcilla. Su forma más distintiva es la de *Nestoris*, un recipiente profundo adoptado de forma nativa a veces decorado con discos. Inicialmente, la pintura de vasos de Lucania seguía muy de cerca a la pintura ática contemporánea, como se ve en un *skyphos* fragmentario finamente dibujado atribuido al pintor de Palermo[33]. Su iconografía incluye escenas de persecución (mortales y divinas), escenas de la vida cotidiana, e imágenes de Dioniso y su séquito. El taller inicial en Metaponto, fundado por el Pintor de Pisticci y el Pintor de Amykos, desapareció entre el 380-370 a.C., y sus principales artistas se trasladaron a la lucana interior a lugares como Roccanova, Anzi y Armento. Después de este punto, la pintura de Lucania se hizo cada vez más provincial, con la reutilización de temas de artistas anteriores y motivos tomados de Apulia. Con el traslado a las partes más remotas de Lucania, el color de la arcilla también cambió, cuyo mejor ejemplo es el trabajo del Pintor de Roccanova, quien aplicó un lavado de color rosa oscuro para realzar el color de la luz. Después de la carrera del Pintor de Primato, el último de los notables pintores de vasos lucanos, activa entre ca. 360 y 330 a.C., la cerámica consistía en pobres imitaciones hasta las últimas décadas del siglo IV a.C., cuando la producción cesó.

---

[33] Es una taza de vino profunda con dos asas con una base baja y ancha, o sin base. Las asas pueden ser pequeñas y horizontales proyectadas desde el borde (en formas corintias y atenienses) o pueden ser en forma de lazo que se colocan en el borde o que sobresalen de la base. Los *skyphoi* del tipo llamado *glaux* (búho) tiene una pequeña asa horizontal y una vertical. Los *skyphoi* más antiguos son del período geométrico. Corinto estableció las convenciones de diseño que siguió Atenas. Durante un largo periodo la forma siguió siendo igual mientras que el estilo de decoración cambió. POLLINI, 1999: 21.

Más de la mitad de las piezas del sur de Italia proceden de Apulia, el "talón" de Italia. Estas vasijas fueron producidas originalmente en Tarento, la mayor colonia griega en la región. La demanda fue tan grande entre los pueblos indígenas de la región que, a mediados del siglo IV a.C., se establecieron talleres satélite en comunidades itálicas en el norte como Ruvo, Ceglie del Campo y Canosa. Apulia se distingue también por su producción de formas monumentales, incluyendo las cráteras de volutas, el ánfora y los lutróforos. Estas obras fueron principalmente funerarias. Están decoradas con escenas de dolientes en las tumbas y elaborados con cantidad de figuras mitológicas, algunas de los cuales raramente, o nunca, se ve en los vasos de la Grecia continental, y de otro modo sólo se conoce a través de testimonios literarios. Las escenas mitológicas en vasos de Apulia son representaciones de temas épicos y trágicos y probablemente fueron inspirados por las representaciones dramáticas. A veces, estos vasos ofrecen ejemplos de tragedias que completan los datos que nos dan los textos que, aparte del título, se conservan de manera muy fragmentaria o se han perdido totalmente[34]. Estas piezas de gran escala cuentan con adornos florales elaborados y muchas agregan colores, como blanco, amarillo, y rojo. Las formas más pequeñas en Apulia están decoradas típicamente en un estilo con composiciones sencillas de una a cinco figuras. Los temas populares incluyen a Dioniso, dios del teatro y el vino, escenas de jóvenes y mujeres, a menudo en compañía de Eros, y cabezas aisladas, generalmente de una mujer. Destacan, sobre todo en las cráteras de columnas, las representaciones de los pueblos indígenas de la región, como los Oscos, vestidos con sus trajes típicos y sus armaduras. Estas escenas suelen interpretarse como una llegada o una salida, con el ofrecimiento de una bebida. La mayor producción de los vasos de Apulia se produjo entre el 340-310 a.C., a pesar de la agitación política en la región en ese momento, y la mayoría de las piezas conservadas se puede asignar a dos talleres, uno de los principales encabezado por el Pintor de Darío y el Pintor de Ultratumba, y la otra por los pintores de Patera, de Ganímedes y de Baltimore. Después de este florecimiento, la pintura de vasos de Apulia se redujo rápidamente.

[34] TAPLIN, 2007:125.

Las piezas de Campania fueron producidas por los griegos en las ciudades de Capua y Cumas, que eran las dos más importantes bajo control griego. Capua era una fundación etrusca que pasó a manos de los samnitas en el 426 a.C., Cumas, una de la más antigua de las colonias griegas de la Magna Grecia, fue fundada en la bahía de Nápoles en Eubea hacia el 730-720 a.C. Cumas también fue capturada por los campanos nativas en el 421 a.C., pero se mantuvieron las leyes y las costumbres griegas. Los talleres de Cumas se fundaron poco más tarde que los de Capua, a mediados del siglo IV a.C. Notablemente ausente en Campania son los vasos monumentales, quizás una de las razones por las que hay menos escenas mitológicas y dramáticas. La forma más característica en el repertorio de Campania es el ánfora, un frasco de almacenamiento con un único orificio que se arquea sobre la boca, a menudo atravesado en su parte superior. El color de la arcilla cocida es similar a la pálida luz naranja o amarilla, y un lavado de color rosa o rojo se le daba a menudo por todo el vaso antes de ser decorado para realzar su color. Los añadidos de blanco se utilizaron ampliamente, en particular en el pigmento de la piel que identificaba a las mujeres.

Mientras los vasos con decoración vegetal de los emigrantes sicilianos que se establecieron en Campania se encuentran en varios sitios de la región, es el Pintor de Casandra, el maestro de un taller en Capua entre el 380-360 a.C., el que se acredita como el pintor de motivos vegetales más temprano y destacado de la Campania. Junto a él, destaca el estilo del Pintor de Roca, nombre de una característica inusual de los jarrones de Campania que incorpora la topografía natural de la zona, formada por la actividad volcánica. La representación de figuras sentadas, apoyadas, o descansando con un pie levantado en las rocas era una práctica común en esta iconografía del sur italiano. Pero en las vasijas de Campania, estas rocas son a menudo representadas tomando las formas sinuosas de los flujos de lava enfriados, características geológicas más conocidas del paisaje.

La variedad de temas es relativamente limitada, siendo las representaciones más características aquellas de mujeres y guerreros en con la vestimenta osco-samnita natal. La defensa del guerrero consistía en una coraza de tres discos y un casco con una pluma vertical de gran altura en ambos lados de la cabeza. El vestido local para las

mujeres consistía en una capa corta sobre la prenda y un tocado de tela drapeada. Las figuras participaban en las libaciones en comunicación con los guerreros, así como en los ritos funerarios. Estas representaciones son comparables a las encontradas en las tumbas pintadas de la región, así como en Paestum. También son populares en Campania son platos de pescado, con gran atención a los detalles de las diferentes especies de vida marina pintados en ellos. En Capua, la producción de vasijas pintadas concluyó alrededor del 320 a.C., pero continuó en Cumas hasta el final del siglo.

La ciudad de Paestum se encuentra en la esquina noroeste de Lucania, pero estilísticamente su cerámica está estrechamente relacionada con la de la vecina Campania. Como Cumas, fue una antigua colonia griega, conquistada por los lucanos alrededor del 400 a.C. Mientras que la pintura de Paestum no dispone de formas únicas, la de Paestum se distingue de las otras zonas por ser la única en conservar las firmas de algunos pintores de vasos como el Pintor de Asteas. De manera muy influyente estableció los cánones estilísticos de consumo, que tan solo cambiaron ligeramente con el tiempo. Las características típicas incluyen líneas de puntos a lo largo de los bordes de los paños y las llamadas palmetas como encuadre típico en las piezas de gran o mediano tamaño. La crátera de campana es la forma particularmente más utilizada. Las escenas de Dionisos predominan sobre las demás, aunque las composiciones mitológicas son abundantes tienden a estar superpobladas, con bustos de figuras adicionales en las esquinas. Las imágenes de mayor éxito en estas cráteras de Paestum son las que representan actuaciones cómicas, a menudo denominados "vasos phlyax", debido a un tipo de comedia desarrollada en el sur de Italia[35]. Sin embargo, la evidencia indica un

[35] Un juego *phlyax* era una forma dramática burlesca que se desarrolló en las colonias griegas de la Magna Grecia, en el siglo IV a.C. Los *phlyakes* parecen extinguirse a finales del siglo tercero, pero los habitantes de Campania posteriormente desarrollaron una tradición de farsas, parodias y sátiras influenciados por los modelos griegos tardíos, que se hizo popular en Roma durante el siglo III a.C. Los llamados "vasos Phlyax" son la fuente principal de información sobre el género. En 1967, 185 de estas vasijas fueron identificadas. Dado que las representaciones de teatro y sobre todo la comedia son raras en regiones distintas a las de Italia del sur, estos objetos han sido utilizados para representar la tradición teatral netamente local. Los jarrones aparecieron por

origen ateniense por lo menos para algunas de estas obras, que cuentan con personajes típicos en las máscaras grotescas y con trajes exagerados. Tales escenas phlyax también están pintadas en los vasos de Apulia.

Los vasos de Sicilia tienden a ser pequeños, y fueron populares porque incluyeron los "skyphoid pyxis". La gama de temas pintados en las vasijas es la más limitada de todas las zonas del sur de Italia, con la mayoría de los vasos mostrando el mundo femenino: preparativos nupciales, escenas de tocador, las mujeres en la sociedad, *Nikê* y Eros o simplemente por ellas mismas, a menudo sentadas y mirando expectantes hacia arriba. Después del 340 a.C., la producción de estas obras parece haberse concentrado en el área de Siracusa, en Gela, y alrededor de Centuripe cerca del Monte Etna. También se produjeron en la isla de Lipari, cerca de la costa siciliana. Los jarrones sicilianos son sorprendentes por su cada vez mayor uso de los colores añadidos, sobre todo los que se encuentran en Lipari, cerca de Centuripe, donde en el siglo III a.C. había una próspera producción de cerámica policromada.

(Fig. 6) PINTOR DE CAPODIMONTE, cráteras de volutas. 320 a.C.

---

primera vez a finales del siglo V a.C., pero la mayoría son del siglo IV a.C. Representan personajes grotescos, máscaras de comedia y accesorios de la actuación cómica como escaleras, cestas, y ventanas abiertas. BUXTON, 2000: 56.

El Pintor de Capodimonte pertenece a la escuela del Pintor de Baltimore, uno de los más prolíficos artistas de la zona de Apulia (Fig. 6). A pesar de que se crearon vasijas de diversas formas y tamaños, estos artistas imitaron más a menudo grandes obras decoradas en la práctica totalidad de la superficie[36]. En esta obra podemos el tema principal aparece representado en el cuerpo anverso, a través de una asamblea de los dioses y una Amazonomaquia. En el lado contrario, en un *naiskos* (santuario) se juntan los jóvenes y las mujeres En el cuello anverso, mujer con antorchas que llevan una Niké en el carro, y en asas de la pieza aparecen Io y Pan como figuras jóvenes.

El jarrón se convierte en una especie de compendio de la iconografía y de los motivos vegetales. Es importante que los anticuarios del siglo XVIII encontraran por primera vez esta pintura de jarrones griega en ejemplos como el de esta pieza, descubierta en 1786 y adquirido por el rey de Nápoles en su palacio de Capodimonte. Aunque no se entendieron perfectamente, los vasos fueron reconocidos como antiguos e impresionantes, por lo que rápidamente se convirtieron en objeto de estudio y adquisición.

(Fig. 7) PINTOR DE TARPORLEY, crátera-campana. 390 a.C. Sydney University Museums.

Los temas teatrales también son ampliamente representados en estas piezas del sur de Italia, dejándonos un cuadro vivo y completo

[36] NOBLE, 1988:172.

de las tradiciones teatrales de esta zona. En esta pieza tres actores cómicos se muestran realizando una escena de una phlyax, una farsa desarrollada en el sur de Italia (Fig. 7). Estos tres jóvenes están representados como sátiros en esta crátera de campana de figuras rojas. Son actores y pueden estar preparándose para una actuación o tal vez acaban de terminar una escena. Es importante destacar que dos de los jóvenes (izquierda y centro) tienen sus máscaras ya quitadas, mientras que el tercero (derecha) aún la lleva puesta.

2.4. El ejemplo de las hidras

La hidra, principalmente un recipiente para ir a buscar agua, debe su etimología de la propia palabra griega usada para definir todo lo relacionado con lo líquido y el agua. Estos objetos a menudo aparecen con escenas de mujeres que llevan el agua de una fuente, uno de los deberes de la mujer en la Antigüedad clásica. Una hidra tiene dos asas horizontales en los lados para su elevación, y una empuñadura vertical en la parte posterior para su inmersión y vertido. De todas las formas griegas, la hidra probablemente recibió el tratamiento más artísticamente significativo en terracota y en bronce.

La evolución de la hidra de terracota está atestiguada desde el siglo VII a.C. al siglo III a.C. Los primeros ejemplos solían tener un cuerpo ancho y una parte superior ampliamente redondeada[37]. En algún momento antes de la mitad del siglo VI a.C., sin embargo, la forma evolucionó hacia una más plana que se unía al cuerpo en un ángulo agudo. A finales del siglo VI a.C., una variante, conocida como *kalpis*, se desarrolló de manera prominente. Con una curva continua desde el borde a través del cuerpo del recipiente, se convirtió en el tipo preferido por los pintores de vasos de figuras rojas. Las hidras del periodo clásico a veces se adornaron con una corona dorada que fue pintada o aplicada en bajorrelieve en el cuello del jarrón. Estas coronas doradas imitaban coronas reales funerarias de oro que fueron colocadas alrededor de las hidras de bronce, algunos de estos ejemplos se han encontrado en tumbas macedonias. Las

[37] NORRIS, 2000:89.

hidras de este tipo helenístico tienden a ser más delgadas y alargadas.

Las hidras de bronce constaban de un cuerpo muy elaborado con motivos figurativos y florales. A veces, las molduras y otros elementos decorativos de los pies fueron adornados con incrustaciones de plata. La pátina verde en muchos ejemplos de bronce griego es el resultado de la corrosión de los siglos. Originalmente, estos vasos tenían oro, cobre, o tinte marrón, dependiendo de la aleación de bronce particular que se utiliza. Las asas verticales podían estar especialmente elaboradas, tomando la forma de figuras humanas y animales. Las imágenes de dioses y otras figuras mitológicas aparecen en algunos de los vasos más ornamentales de la época clásica. Un tipo iconográfico muy popular de hidra contaba con una sirena de bronce en la base del asa vertical.

Sirenas, bellas mujeres y partes de aves como criaturas mitológicas, a menudo tenían connotaciones funerarias en este tipo de iconografías. Su canto legendario atrajo marinos a naufragio y a muerte. Con frecuencia, las sirenas aparecen en tumbas griegas clásicas como lamentándose o mirando a la persona fallecida. Tal vez su aparición en estas piezas de bronce estaba relacionada con la función funeraria de algunos buques o, en términos más generales, estas criaturas mitológicas pueden presentarse como las asistentes femeninas en estos contextos funerarios. En las asas de las hidras de bronce, las sirenas se representan con sus alas abiertas, como si estuviera en pleno vuelo. Quizás estaban ayudando a levantar el vaso y verter su contenido líquido.

Al igual que su contraparte de terracota, las *kalpis* se convirtieron en la forma más popular de hidra de bronce en el siglo V a.C. Estos recipientes de metal se utilizaron no sólo para el agua, sino también como urnas cinerarias, urnas, exvotos, y como premios para las competiciones celebradas en los santuarios griegos[38]. La inscripción de vez en cuando en su base describe su uso como una ofrenda a un dios o como un premio para una competencia atlética o musical.

[38] ROBERTSON, 1992:142.

Muchos ejemplos bien conservados de estas vasijas de bronce han sido encontrados en tumbas.

Como muchos vasos griegos, la hidra normalmente tenía una tapa que rara vez se ha conservado. Esta cubierta puede ser bastante alta y estrecharse finalmente en un punto. Cuando se utilizaba una hidria como urna, la tapa podría estar hecha de otro material, tal como el plomo, que era simplemente aplastado sobre el borde de la vasija. El yeso también fue utilizado para sellar los restos cremados. En otras ocasiones, la tapa se hacía del mismo material que el resto de la vasija.

En época helenística, en la tercera y la primera mitad del siglo II a.C., un nuevo tipo regional de hidra se desarrolló, conocido como la hidra de Hadra (jarra de agua usada como urna cineraria). Estos vasos toman su nombre de la Hadra en el cementerio de Alejandría, donde muchos ejemplos fueron descubiertos por primera vez a finales del siglo XIX. Sin embargo, el análisis científico y la investigación han revelado que las hidras de Hadra se hicieron en el oeste de Creta, y se exportaron posteriormente a Egipto. También fueron utilizados para los entierros en Creta y se han encontrado ejemplos en las tumbas de Festo.

Las hidras de Hadra están decoradas típicamente con pintura de color negro, y muchas de ellas llevan inscripciones de tinta que identifican a los fallecidos y el año en que murieron[39]. En algunos casos, se recubrieron con una hoja de blanco, y se decoraron con pintura policroma. Estas piezas son probablemente producto de los talleres locales alejandrinos, y proporcionan información valiosa sobre las costumbres de los griegos que vivieron en Egipto durante el reinado de los Ptolomeos en el periodo helenístico.

[39] Estos objetos fueron perfectamente analizados por COOK, 1966.

(Fig. 8) Hidra de Agua. Bronce, mitad s. V a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Esta hidra, como todo el arte griego, está marcada por partes claramente definidas organizados en un todo armonioso y bien proporcionado (Fig. 8). El cuerpo liso se hincha suavemente en la zona alta, que se vuelve hacia adentro con una curva suave. El hombro está decorado con un patrón simple que se hace eco de la nervadura vertical en el pie. El cuello se alarga desde el hombro hasta la boca en la que el busto de una mujer parece emerger. La figura, que pertenece a la empuñadura vertical del recipiente, lleva un peplo y su sereno rostro está enmarcado por el pelo cuidadosamente detallado. Detalles de rosetones con un patrón de roseta dan la apariencia de manos extendidas. La inscripción en la base indica que esta hidra fue un premio otorgado en los Juegos de la diosa Hera en su santuario en Argos en el Peloponeso.

2.5. La cotidianeidad como iconografía

Las escenas de mitología y vida cotidiana que decoran vasijas atenienses a menudo tienen un marcado sentido del tiempo, que se representa en términos pictóricos simples que están destinados a ser reconocidos fácilmente. La noche, por ejemplo, puede ser representada a través de lámparas, linternas, y la presencia de las deidades apropiadas nocturnas, tales como Selene, diosa de la luna, y Nyx, la

personificación de la noche. Del mismo modo, el dios del sol Helios y Eos, la diosa de la aurora, indican el día. La gran frecuencia de los motivos temporales en los vasos sugiere que el tiempo era parte integral de la construcción narrativa de muchas vasijas pintadas. Por otra parte, las referencias deliberadas en las vasijas atenienses pueden ser explicadas como una característica esencial de la materia específica retratada.

El grado en que un determinado tema requiere una clara indicación de tiempo se ilustra mejor con las numerosas representaciones de la boda en el contexto ático, en particular, cuando las vasijas pintadas muestran la procesión de la pareja casada hacia su nuevo hogar. En estas escenas, los participantes llevan constantemente antorchas porque la procesión nupcial era un evento nocturno. Las linternas, de hecho, parece ser el único motivo pictórico constante en este aspecto de la celebración de la boda. Su necesidad práctica en la procesión, además, se explica por las fuentes literarias, que confirman la hora del día de la marcha nupcial, y que se representa en las vasijas. Homero, por ejemplo, en la descripción del escudo de Aquiles, escribe que, "a la luz de las antorchas ardiendo fueron llevadas las novias de sus salas por toda la ciudad..." (*Ilíada* 18,490-493).

Estas linternas ocupan un lugar destacado en otro tema tratado por pintores de vasos: el regreso de Perséfone, un mito que iguala la llegada de la primavera con la idea del retorno de la joven diosa a la tierra desde el Inframundo. Aunque la historia es mitológica, las antorchas, que sitúan la escena de noche, aluden a la propensión de la vida real de los antiguos griegos para celebrar muchas de sus fiestas periódicas más importantes y los rituales religiosos durante la noche, una práctica cultural bien atestiguada en la antigua fuentes literarias. El aspecto ritual del mito de Perséfone reside en el hecho de que es una alegoría de la llegada de la primavera, que es en sí mismo un acontecimiento anual (ritual). La antorcha y, por extensión, la indicación clara de la noche, por tanto, son elementos esenciales de la iconografía de este tema en la pintura de los vasos[40].

[40] LONSDALE, 1993: 83.

Las lámparas aparecen regularmente en vasijas pintadas que narran eventos nocturnos que tienen lugar en el interior de las viviendas. Los temas incluyen el simposio griego y otras actividades nocturnas, como un juerguista que invita a un *hetaira* (prostituta). La llama pequeña y controlada de una lámpara era preferible a una antorcha encendida en la iluminación interior. Que las lámparas eran el método favorito de la iluminación de la casa es sabido por el gran número de estos objetos excavados, y por los textos antiguos, que dan cuenta de su uso en interiores.

Hay muchos temas en la pintura de vasos que -por el mero hecho de la actividad que muestra- se puede decir que tenían lugar durante el día. Escenas de la cosecha y la caza puede catalogarse en esta categoría. Cuando se requiere una referencia más deliberada de las horas del día, Helios y/o Eos a menudo están incluidos en la iconografía. Ambos, por ejemplo, presiden los sacrificios. Su aspecto dual confirma visualmente la antigua práctica griega de hacer sacrificios al amanecer, como lo atestigua Hesíodo, en el siglo VIII a.C. y Plutarco, escritor griego del siglo I d.C. Cuando los dioses durante el día están presentes en una escena de un ritual diario común, puede significar que se está retratando un mito particular. Una consistencia temporal se mantiene así en la iconografía de temas mitológicos específicos en las pinturas de los vasos, lo que reflejaba el momento del día en que determinadas actividades se llevaron a cabo en la vida diaria. La relación entre la especificidad temporal de ciertos aspectos de la vida en la antigua Grecia y su tratamiento en la mitología griega se manifiesta también en las representaciones de la historia de Eos, la diosa de la aurora, y Tithonos. En la mitología, la diosa lleva a Tithonos a vivir con ella. Este fue un secuestro de oportunidades, teniendo en cuenta que el día comenzaba en la madrugada en la Antigüedad. La ley indica que la escuela comenzaba al amanecer, tal y como se conserva en el código legal de Solón, del siglo VI a.C. El estadista ateniense demuestra una vez más que los elementos del antiguo mito griego reflejan ciertos aspectos de la vida cotidiana de los antiguos griegos.

La importancia del tiempo como un tema fundamental en la vida griega se revela a través de un examen de la pintura de vasos griegos y de la literatura. Aunque nunca aparezca abiertamente expresado, la

prevalencia de alusiones temporales (tanto de manera escrita como de manera visual) habla de la importancia del tiempo como una fuerza de estructuración y ordenación en la sociedad griega. La consistencia con la que determinadas actividades, como bodas, sacrificios y rituales religiosos, fueron representados dentro de un contexto temporal específico, y la idea de que muchos eventos se unieron a ciertas horas del día, sugiere que la clara indicación del tiempo fue un importante componente de la iconografía de muchos temas tratados por los pintores de vasos.

Tres personificaciones temporales diferentes están representadas en el siguiente lécito, que proporciona el contexto para la acción principal: Hércules durante un sacrificio en el altar (Fig. 9). Sólo hay un momento específico en el tiempo previsto, sin embargo, y es la salida del sol, por Eos y Nyx, que se aleja del centro de la vasija, fuera de la vista, mientras que Helios, en el eje central del lécito, asciende. La acción de Hércules está bien atestiguada en Homero (*Ilíada* 3.105), que describe muchos casos de sacrificios realizados durante el día, por los griegos y troyanos. Estos sacrificios también incluyen la toma de posesión de los juramentos, pero todos implican generalmente llamadas directas al dios del sol mismo. Sin embargo, hacer sacrificios durante el día era también un aspecto de la vida griega, una práctica cultural que se refleja en este vaso, y que proporciona la escena con un sentido de realismo, a pesar de su temática mitológica.

(Fig. 9) PINTOR DE SAFO, lécito blanco, 500 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Ha habido por lo menos dos propuestas de identificación sobre el tema real de la escena. La primera de ellas propone que se refiere al décimo trabajo de Hércules para ir a buscar el ganado de Gerión, la bestia de tres cabezas que vive más allá de los límites del mar, en un lugar accesible sólo por los viajes de Helios. En esta escena, se propone, que Hércules hace un sacrificio al dios con el fin de procurar el recipiente para que pueda navegar hacia la tierra de Gerión para completar su décimo trabajo. La otra interpretación sugiere que esta escena representa a Hércules sacrificando a los dioses antes de su viaje al Inframundo para atrapar a Cerbero, el perro de tres cabezas del Hades. La segunda hipótesis sostiene que el vaso no muestra la hora, sino el lugar, especialmente los fines de la tierra donde Eos, Nyx y Helios vienen juntos.

3

Iconografías de la escultura

3.1. El triunfo del bronce

EN LA ANTIGUA GRECIA, los vasos fueron hechos en grandes cantidades y en diversos materiales, como barro, vidrio, marfil, piedra, madera, cuero, bronce, plata y oro. Los jarrones de metales preciosos han desaparecido en gran parte porque fueron fundidas y reutilizados, pero la literatura antigua y las inscripciones dan testimonio de su existencia. Muchos objetos de bronce deben haber existido en la Antigüedad por ser menos costoso que la plata y el oro, y más han sobrevivido porque fueron enterrados en tumbas o tesoros ocultos bajo el suelo.

El bronce es una aleación de cobre y estaño, a veces se combinaba con pequeñas cantidades de otros materiales, tales como el plomo. El cobre estaba ampliamente disponible en el antiguo Mediterráneo, sobre todo en la isla de Chipre[41]. El estaño era escaso, y tan sólo estaba disponible tanto en el Este, en Anatolia, y en el lejano Oeste,

[41] LAMB, 1929: 153.

en las Islas Británicas. Heródoto, historiador griego del siglo V a.C., se refiere a las islas británicas como las "islas de estaño". El estaño se utilizaba combinado con el cobre para producir una aleación de metal que era más fuerte y más fácil de moldear que el cobre por sí solo, y también le daba al cobre rojizo un tono dorado. La proporción de cobre, estaño, y materiales agregados puede ser manipulada para producir una gama de efectos estéticos. En su *Historia Natural* (XXXIV.3), Plinio escribe que el bronce hecho en Corinto fue particularmente famoso por su colorido. Hoy en día, la mayoría de los bronces supervivientes presentan una pátina verde, pero en su forma original, las vasijas de bronce habrían tenido un brillo dorado.

Los jarrones de bronce se hicieron principalmente con una combinación de dos técnicas de trabajo de metales. Los mangos, la boca y los pies de los vasos a menudo fueron realizados con un molde. En primer lugar, el artesano hacía un modelo de cera y lo cubría de barro. La arcilla se perdía, y al mismo tiempo, la cera se fundía. A continuación, el bronce fundido se vertía en la cavidad del molde de arcilla. Después del enfriamiento, el molde de arcilla se retiraba y la superficie del bronce estaba ya lisa y pulida. El modelo de cera a menudo podía tomar la forma de animales o motivos figurativos, o estaba decorado con motivos geométricos o florales. El artesano era capaz de refinar las adiciones ornamentales con trabajo en frío después de la cocción. Los motivos decorativos a veces se mejoraban con la adición de otros materiales, y los detalles en plata eran especialmente populares. Las piezas fundidas eran unidas al cuerpo de la vasija martilleando con remaches, con la soldadura, o mediante una combinación de los dos métodos. En muchos casos, los cuerpos delgados de los vasos han desaparecido por completo o sus restos son extremadamente fragmentarios debido a los efectos corrosivos del suelo en el que fueron enterrados. Los mangos sólidos, la boca y los pies se han conservado mejor.

Los recipientes de bronce fueron hechos en una amplia gama de formas durante un largo período de tiempo. Muchos de los primeros objetos, que datan de los siglos IX y VIII a.C., eran trípodes, que son soportes de tres patas que sostenían grandes calderos. Los calderos fueron utilizados originalmente como ollas, pero los trípodes también eran utilizados en las entregas de premios para los ga-

nadores en las competencias atléticas. Los bordes de las calderas y los soportes podían estar decorados en sus partes delanteras con animales o criaturas míticas. Animales poderosos, como leones y caballos aparecen con frecuencia. El grifo, un animal fantástico con el cuerpo de un león y la cabeza de un águila, y la esfinge, con cuerpo felino y cabeza humana, eran los motivos favoritos.

Las jarras de agua (hidras) parecen haber sido una de las formas preferidas del bronce. La forma característica de una hidra se adapta bien a su función, con un cuello estrecho para la prevención de derrames, un vientre redondeado para contener agua, un asa vertical para verter, y dos asas laterales para la elevación. Una larga serie de hidras han sobrevivido hasta nuestros días, y su datación abarca desde los periodos arcaico hasta el clásico y helenístico[42]. Los jarrones de finales del siglo VII-VI a.C. tienen proporciones pesadas, con una amplia boca, un cuello recto, y el vientre redondeado. A menudo están decoradas con motivos geométricos, animales poderosos, criaturas míticas, y figuras humanas, sobre todo en los puntos en los que las asas están fijadas al cuerpo de la vasija. En el siglo V a.C., las proporciones son más armoniosas, con una boca estrecha y el cuello curvo. Los mejores ejemplos conservados tienen una delicada decoración en bajo relieve en el cuerpo principal del objeto. En el siglo IV a.C., la forma se vuelve aún más clara, con un cuello elegantemente curvado y el cuerpo cónico. La boca, los pies, y los extremos de las asas generalmente están decorados con motivos geométricos o florales en bajo relieve. A continuación del asa vertical, aparece un aplique trabajado de forma independiente con escenas mitológicas, que se realizaban usando una técnica de repujado que implica martillar el panel desde la parte frontal y la parte posterior para conseguir diferentes niveles de alivio dentro de la composición. Las Hidras de bronce de la época helenística (ca. 323-31 a.C.) tienden a ser más delgadas y tienen una decoración más minimalista.

En los simposios se utilizaban varios recipientes de diferente tipo que también fueron producidos en bronce para el vino. Las cráteras, utilizadas para la mezcla de vino y agua, podrían ser elaboradamente decoradas: la *psykter*, una forma bastante inusual, con un cuerpo

[42] DIEHL, 1964:127.

bulboso, con una altura importante, de pie estrecho, donde se bebía vino y estaban flotando en cráteras llenas de agua fría para mantener el vino fresco; las *situlai*, cubos de vino, era particularmente popular en el siglo IV a.C.; o los *oinochoe*, jarras utilizadas para verter, se producían en una gran variedad de formas y tamaños, muchos en bronce. Las tazas de consumición propia también aparecen en varias formas diferentes. En las últimas décadas se encontraron una serie de vasijas de bronce clásico, incluyendo situlas, oinochoe, y tazas, además de cuencos, una cuchara, un colador, y otros utensilios, en la Tumba II de las Tumbas Reales de Vergina, en Macedonia.

Los recipientes para el lavado, como aquellos que se utilizaban para los baños de los pies, también se hicieron de manera recurrente. Las ánforas, como recipientes de almacenamiento, se fabricaron de diversas formas en bronce. Muchas ánforas preservan sus tapas, que protegían sus contenidos. Otras formas debieron de haber sido utilizadas en rituales religiosos o funerarios, incluyendo *phialai* (cuencos de ofrendas líquidas) y *perrirhanteria* (sprinklers). Sin embargo, las vasijas de bronce para aceite o perfume son más escasas, aunque en ocasiones sí pueden aparecer.

Utensilios estrechamente relacionados con los banquetes, tales como cucharones, son comunes en bronce. Los agujeros perforados en la superficie inferior de los tamices pueden estar dispuestos en patrones ornamentales. Los extremos superiores de los mangos alargados, cónicos en los cucharones por lo general, tenían motivos decorativos como cabezas de cisne u otras formas de animales[43].

Los vasos de bronce son también muy importantes, ya que eran obras de arte originales realizadas durante un período prolongado de tiempo y en un material importante para los griegos. Los jarrones están entre la mejor evidencia de las antiguas técnicas metalúrgicas griegas y entre sus preferencias decorativas. También inspiraron artesanos de otras culturas, especialmente etruscos. Además de sus funciones principales, se utilizaron recipientes de bronce para ofrendas votivas, regalos caros, reservas de divisas y ajuares funera-

[43] MERTENS, 1985:31.

rios valiosos[44]. Muchos de los bronces muestran una calidad artesanal de primera clase y demuestran el dominio de la simetría y la proporción. Cuentan con patrones geométricos intrincados y delicados motivos florales, junto con los animales, motivos figurativos y escenas mitológicas. La atención al detalle es evidente en estas vasijas de bronce y su calidad y preocupación estética nos deleita, de igual manera que debió de fascinar y satisfacer a sus dueños originales.

La siguiente y magnífica estatua de bronce representa a un hombre y un centauro en un combate. El hombre está de pie, desnuda excepto por un ancho cinturón y un casco cónico en lo alto. Con las dos piernas firmemente plantadas en el suelo, se eleva sobre el centauro, extendiendo la mano con el brazo izquierdo, mientras que retiene el brazo derecho levantado del centauro. Es probable que el centauro originalmente sostuviera la rama de un árbol u otra arma en la mano. Con la mano izquierda el centauro agarra el brazo del hombre, que debía tener una espada o una lanza, los restos de la cual sobresalen del costado del centauro. El centauro también se encuentra en posición vertical con las cuatro patas firmemente plantadas en el suelo. Se representa con el cuerpo de un hombre unido a los cuartos traseros de un caballo, la bestia mitológica lleva un casco cónico de altura similar a la de su antagonista. Una línea de cabello, representado como un patrón de espina de pescado, delinea la columna vertebral equina del centauro durante todo el espacio hasta la cola. Las características generales del hombre y del centauro, las proporciones de los cuerpos, las grandes cabezas redondeadas con pequeñas barbas puntiagudas y las pronunciadas orejas son similares, pero el hombre se distingue por su estatura más alta y los ojos hundidos, que originalmente tenían incrustaciones. El estilo geométrico simplificado desmiente la acción tensa de la escena y se impregna con una cualidad estática, casi monumental.

En la parte inferior de la base, un marco concéntrico con dos rectángulos simétricos en zigzag, forma la base como una serie de triángulos entre las piernas del centauro. La ornamentación es cuidadosa en la parte superior e inferior de la base, característica de

[44] LANGDON, 1993: 72.

muchas pequeñas estatuillas de bronce de la época. El interés por la geometría de la forma y la tendencia a terminar todas las partes del objeto, incluso las que no son fácilmente visibles, como la parte inferior de la base, se convierten en las tendencias fundamentales del arte griego en los siglos siguientes.

Grupos figurativos como el presente son extraños en el arte griego geométrico. El Centauro de los Royos es una pequeña estatuilla de bronce datada del año 550 a. C. y que fue elaborada en los talleres de la región del Peloponeso en la Antigua Grecia. (Fig. 10). Aunque su procedencia es griega, la estatuilla fue hallada en Los Royos, una pedanía perteneciente a la localidad de Caravaca de la Cruz, Región de Murcia, (España) por lo que podría haber sido una pieza adquirida por los antiguos habitantes de la península ibérica mediante intercambios comerciales. La pieza se trata de un exvoto, y representa la figura de un centauro arcaico con las piernas delanteras de un humano. Se trata de una figura con piernas humanas en las extremidades delanteras, el cuerpo está vuelto hacia el lado derecho y la mano derecha apoyada en el anca. En el rostro destaca la barba de corte báquico; el cabello se reparte en dos gruesos bucles que le caen a ambos lados, uno por delante y otro por detrás, con lo que se ha querido expresar el movimiento de la figura. Los ojos son salientes, oblicuos y rasgados en forma de almendra, nariz bastante ancha, en la boca se aprecia el esbozo de una ligera sonrisa. Faltan las piernas a partir de las rodillas, así como las patas posteriores y el brazo izquierdo. Se representa el tipo arcaico de centauro griego *dímorphos* -de doble naturaleza-, con cabellera y barbas muy largas: la parte anterior es por completo humana y a ésta se une una mitad posterior animal.

(Fig. 10) Estatua de un centauro. Bronce, 550 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

3.2. La técnica de la estatuaria de bronce

Los antiguos griegos y romanos tenían una larga historia de creación de estatuas en bronce. Literalmente miles de imágenes de dioses y héroes, atletas victoriosos, estadistas y filósofos llenaron los templos y santuarios, y se quedaron en las áreas públicas de las grandes ciudades. A lo largo de más de mil años, los artistas griegos y romanos crearon cientos de tipos de escultura cuya influencia en la estatuaria a gran escala de Europa Occidental (y más allá) continúa hasta nuestros días.

Durante el tercer milenio antes de Cristo, los antiguos trabajadores de la fundición reconocieron a través del ensayo y error que el bronce tenía ventajas sobre el cobre puro para hacer estatuas. El bronce es una aleación compuesta básicamente del 90 por ciento de cobre y el 10 por ciento de estaño y, debido a que tiene un punto de fusión más bajo que el cobre puro, permanece líquida ya durante el llenado de un molde. También produce una mejor colada de cobre puro y tiene resistencia a la tracción superior[45]. Aunque había muchas fuentes de cobre alrededor de la cuenca del Mediterráneo en la

[45] ROLLEY, 1986:93.

Antigüedad griega y romana, la isla de Chipre, cuyo nombre deriva de la palabra griega para el cobre, fue una de las más importantes. Tin, por el contrario, fue importado de lugares tan lejanos como el suroeste de Turquía, Afganistán y Cornwall, Inglaterra.

Las estatuas de bronce griegas a gran escala más tempranos tenían formas muy simples dictadas por su técnica de fabricación, conocido como *sphyrelaton* (literalmente, "martillo impulsado"), en el que las partes de la estatua se hacen por separado con láminas batidas de metal y se adjuntaban unas a otras con remaches. Con frecuencia, estas chapas se embellecían martillando el bronce sobre moldes de madera para producir relieves, o mediante la incisión de diseños utilizando una técnica llamada de seguimiento.

En el periodo arcaico tardío (ca. 500-480 a.C.), el *sphyrelaton* dejó de usarse como un método primario cuando la cera perdida se convirtió en la principal técnica para la producción de estatuas de bronce. La fundición a la cera perdida en bronce se consigue de tres maneras diferentes: mediante el sólido de fundición a la cera perdida, con el hueco de cera perdida por el proceso directo, o con huecos de fundición a la cera perdida por el procedimiento indirecto[46]. El primer método, que es también el proceso más temprano y simple, requiere un modelo formado en cera sólida. Este modelo está rodeado con arcilla y luego se calienta con el fin de eliminar la cera y endurecer la arcilla. A continuación, el molde se invierte y el metal fundido se vierte en ella. Cuando se enfría el metal, el bronce se rompe al abrir el modelo de arcilla para revelar una reproducción en bronce sólido[47].

Dado que las propiedades físicas de bronce no permiten un gran bastidor sólido, el uso de modelos de cera sólidos limita al fundador de la colada a objetos muy pequeños. Para hacer frente a este problema, los antiguos griegos adoptaron el proceso de hueco de fundición a la cera perdida para hacer objetos más grandes, especialmente estatuas de bronce. Por lo general, la escultura a gran escala era realizada en varias piezas, como la cabeza, el torso, los brazos y

[46] MULLER-DUFEU, 2002: 74.

[47] BOARDMAN, 1985:11.

las piernas. En el proceso directo de hueco de fundición a la cera, el escultor crea primero un núcleo de arcilla del tamaño y forma de la estatua destinada aproximada. Con grandes estatuas, una armadura normalmente hecha de barras de hierro se utiliza para ayudar a estabilizar el núcleo. El núcleo de arcilla se reviste a continuación con cera, y rejillas de ventilación se añaden para facilitar el flujo de metal fundido y permitir que los gases se escapen, lo que asegura una pieza de fundición uniforme. A continuación, el modelo está completamente cubierto de una capa externa de gruesa arcilla y luego se calienta para eliminar toda la cera, creando de ese modo una matriz hueca. El molde se vuelve a calentar una segunda vez, pero durante más tiempo, período de tiempo utilizado para endurecer la arcilla y quemar cualquier residuo de cera. Una vez logrado esto, el bronce se vierte al metal fundido en el molde hasta que toda la matriz se ha llenado. Cuando el bronce se ha enfriado suficientemente, el molde se rompe abierto y el bronce está listo para el proceso de acabado[48].

En el método indirecto de la cera perdida, el modelo maestro original no se pierde en el proceso de fundición. Por lo tanto, es posible refundir secciones, para hacer series de la misma estatua, y para crear piezas de fundición de estatuas a gran escala. Debido a estas ventajas, la mayoría de las antiguas estatuas de bronce griegas y romanas de gran escala se realizaron por el método indirecto. En primer lugar, un modelo para la estatua está hecho en el medio preferido por el escultor, generalmente arcilla. Un molde de arcilla o yeso se hace a continuación, alrededor del modelo para replicar su forma. Este molde se hace en el menor número de secciones que se pueden quitar sin dañar ninguna del modelado socavado. Tras el secado, se retiran las piezas individuales del molde, se vuelven a montar, y quedan fijadas entre sí. Cada segmento de molde se alinea entonces con una capa delgada de cera de abejas. Después que esta cera se haya enfriado, se retira el molde y el artista comprueba si todos los detalles deseados se han transferido desde el modelo maestro; correcciones y otros detalles pueden ser realizados desde el modelo de cera en este momento. El bronce se adhiere al modelo de cera a través de un sistema de embudos, canales y conductos de ventilación, y cubre la totalidad de la estructura en una o más capas de arcilla. Al

[48] STIBBE, 1998:89.

igual que en el método directo, el molde de arcilla se calienta y la cera queda derramada. Se calienta de nuevo a una temperatura superior con el fin de separar la arcilla, y luego se calienta una vez más cuando el metal fundido se vierte. Cuando este metal se enfría, el molde se rompe abierto para revelar el segmento de bronce fundido de la estatua. Cualquier saliente dejado por los canales de colada se corta y las pequeñas imperfecciones se eliminan con abrasivos. Las partes emitidas por separado luego se unen entre sí por medio de técnicas metalúrgicas y mecánicas.

La habilidad con que estas partes se unen en la antigüedad es uno de los mayores logros técnicos de los trabajadores del bronce griegos y romanos[49]. En el proceso de acabado, detalles decorativos, como el pelo y otros diseños de la superficie pueden ser enfatizados por medio de trabajo en frío con un cincel. Los antiguos griegos y romanos con frecuencia añaden inserciones en los ojos con cristal o piedras preciosas, los dientes y las uñas con incrustaciones de plata, y los labios y los pezones con incrustaciones de cobre, todo lo cual contribuyó a que estas estatuas de bronce tuvieran un aspecto asombrosamente realista.

Dado que casi todos los bronces antiguos se han perdido o fueron fundidos para reutilizar el valioso metal, las copias hechas de mármol de época romana ofrecen nuestra evidencia visual primaria de las obras de arte de los más famosos escultores griegos.

La siguiente imagen muestra un atleta en el momento justo anterior al comienzo de la carrera, que exigía ritmo, precisión y fuerza (Fig. 11). El atleta representado en esta estatuilla de bronce está a punto de comenzar la proyección, un movimiento representado con tanta comprensión que podemos sentir su energía y anticipar sus consecuencias. El atleta está a punto de adelantar la pierna derecha para tomar impulso. Con la derecha, con la pierna avanzada, la posición de su extremidad lleva a través de su torso.

[49] RICHTER, 1958:371.

(Fig. 11) Estatua de un atleta. Bronce, siglo IV a.C. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

La belleza de la estatua se encuentra en la fisonomía tranquila y concentrada, que forma parte de un cuerpo perfectamente desarrollado y disciplinado. Destaca los poderosos hombros del atleta, bien desarrollados, y el músculo abultado de su brazo izquierdo. Sus ojos perforados sugieren una intensa concentración, y la alta posición de sus orejas parece extender la tensión de los músculos de su cuello.

Los atletas de la antigua Grecia entrenaban y competían desnudos. En su estado original, el bronce brillante de esta estatuilla habría parecido la piel bronceada, frotada con aceite y brillando al sol. Tal vez esta pieza era una ofrenda a los dioses, dedicados por un lanzador para celebrar su victoria en una de las muchas competiciones panhelénicas.

3.3. Jugando con la escultura

Las figurillas de terracota fueron objetos familiares para los antiguos griegos. Muchos fragmentos y piezas completas se encuentran actualmente en el curso de las excavaciones arqueológicas, y forman la base principal para nuestra comprensión de cómo se utilizaron estos figurines. Estos objetos se quedaron en las casas como simples

adornos o sirvieron como imágenes de culto en pequeños santuarios en el interior de las casas, y algunos de ellos funcionaban como amuletos para alejar el mal[50]. Además, fueron llevados a los templos y santuarios como ofrendas para los dioses y se depositan en las tumbas, ya sea como bienes preciados de la persona fallecida, como regalos, o como dispositivos de protección.

Entre los numerosos tipos de figurillas griegas de terracota, un grupo es especialmente destacable. Se trata de figuras articuladas o con las extremidades móviles, lo que significa que sus piernas, brazos, e incluso a veces los cuerpos se hicieron por separado y se unieron al cuerpo después de la cocción. Estatuillas de este tipo representan una clase común en todo el mundo griego y romano durante todos los períodos. Tales figuras existían en Grecia ya en el siglo X a.C., fueron muy populares en Chipre a partir del siglo VIII a.C. en adelante, y continuaron estando presente a lo largo de la época romana. La gran mayoría de estas figuras tiene agujeros de suspensión en la parte superior de su cabeza, y los brazos y las piernas estaban colgando en marcha cuando las figuras se movían. El movimiento de las extremidades sin duda presta vitalidad a una figura, al tiempo que añade un aspecto mágico.

Las figurillas de terracota con miembros articulados a menudo son descritas como muñecos o juguetes para los niños, y en algunas ocasiones se vestían con ropa. Mientras que uno no puede simplemente descartar estos supuestos, debe señalarse que esta hipótesis se basa en una interpretación errónea de un antiguo epigrama, que fue interpretado originalmente para decir que una chica dedicó a la diosa (en un santuario) sus muñecas y sus vestidos. Sin embargo, más recientemente se ha argumentado convincentemente que, de hecho, dedicó su pelo y su propia ropa. Otro punto que se apuntó en contra de las figuras como objetos relacionados y destinados al juego es que son demasiado frágiles para ser manejadas constantemente por los niños. El hecho de que estas "muñecas" se han descubierto en

[50] THOMPSON, 1943:150.

las tumbas de los adultos indica su posible conexión ctónica o su función apotropaica[51].

Ante tantas opciones, es bastante difícil definir un solo propósito para las figurillas articuladas. El hecho de que pudieran moverse parece ser esencial para entender su función y significado, que no han sido satisfactoriamente explicados hasta ahora.

(Fig. 12) Estatuilla con brazos y piernas articulados. Terracota, comienzos s. V a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Esta figura pertenece a un grupo que apareció en Grecia continental, en finales del siglo VI a.C. Representa una chica que llevaba una túnica corta, comúnmente llamado un *chitoniskós*, en la cabeza portaba un *kalathos*[52], un tocado en forma de caja, y el pelo cae sobre

[51] Efecto apotropaico es el mecanismo de defensa que la superstición atribuye a determinados actos, rituales, objetos o frases formularias, consistente en alejar el mal o proteger de él o de los malos espíritus o de una acción mágica maligna. Viene del griego *apotrepein* ("alejarse"), y psicológicamente tiene que ver con la represión de lo malo. Lingüísticamente se expresa mediante el eufemismo contra una palabra tabú.

[52] La palabra griega *kalathos* significa canastillo, específicamente una pequeña cesta en forma de cáliz, y tiene su equivalencia en el latín *calathus*, término que

los hombros (Fig. 12). Esta estatuilla destaca por la decoración pintada que se conserva en buen estado. El pelo, los ojos y las cejas están pintados de negro, la corta túnica está elaboradamente decorado con bandas rojas llenas de trazos cortos, galones, y en zigzag.

La estatuilla está hecha con molde, sólo la parte frontal está esculpida, mientras que la parte posterior simplemente se dejaba plana. Los brazos y piernas articulados están hechos a mano y pueden haber sido originalmente fijados al cuerpo con alfileres de metal. Con sus patas móviles, esta figura, obviamente, no puede permanecer de pie o sentado, ya que sólo puede apoyar completamente su parte posterior. Entonces, ¿cuál era la razón de los miembros articulados? La respuesta es revelada por un agujero en la parte superior de la cabeza: esta figura estaba destinada a estar suspendida, por lo que los miembros articulados podían moverse libremente.

Este tipo de figura se conoce comúnmente como una "muñeca", un término que implica su función simplemente de divertimento para los niños. Los estudios recientes, sin embargo, se ha cuestionado esta interpretación un tanto simplista. Estas figuras son demasiado frágiles como para haber sido un juego. Por otra parte, se encuentran con frecuencia en los santuarios donde fueron traídos como ofrendas votivas a los dioses. El hecho de que fueron depositados

---

se utilizó en la tradición poética para referirse no sólo a una cestilla de mimbre para llevar flores y frutos, sino además a una copa o vaso de metal o madera y a las cubas o vasijas para vino, así como al cáliz de una flor. El diccionario español circunscribe el uso de la expresión cálato a los dominios de la arqueología y la arquitectura: "recipiente de mimbres o juncos en forma de cuenco de copa" y "tambor del capitel corintio", respectivamente. Es sabido que en los sacrificios el uso de objetos rituales no queda al azar. Son sacer, sagrados, y tienen una eficacia particular. El *kalathos* estaba ligado al culto de varias importantes diosas. Servía en Grecia en las fiestas en honor de Atenea, precisamente aquella a quien se deben las cestas, pues cada dios tiene su dominio y esta hija de Zeus era la encargada de proteger la artesanía y de poner lo femenino a hacer hermosas cosas, que además sirvieran para la convivencia de los hombres tanto como para honrar a las divinidades. El *kalathos*, producto del trabajo artesanal, corresponde a la palabra utilizada en griego clásico para designar el tipo de cesta de flores en forma de cáliz, estrecha en su base, empleada en las ceremonias en honor de diversas deidades. MÁRQUEZ ZERPA, 2000: 12.

en las tumbas de los niños y los adultos también refuerza el argumento de que no eran juguetes.

En ocasiones, estas figuras se representan con crótalos en sus manos, un atributo que los identifica como bailarines. El *kalathos*, un tocado que usan generalmente, ayuda a identificarlos como bailarinas rituales. Es bien sabido que la canción y la danza eran características comunes de culto griego. De hecho, varios autores antiguos se refieren a un baile específico, llamado *kalathiskos*, que fue realizado por las jóvenes que llevan chitones cortos y *kalathoi*.

3.4. Una visión cultural de la escultura

En el mundo clásico, las estatuas exentas de gran escala se encontraban entre las obras más valoradas. Esculpidas en primera instancia, y por lo general hechas de bronce o de piedra, las estatuas representaban a seres humanos, divinos y mitológicos, así como animales[53]. Nuestra comprensión de dónde y cómo se visualizan se basa en referencias en textos antiguos e inscripciones, y las imágenes de las monedas, relieves, jarrones, y las pinturas murales, así como en los restos arqueológicos de los monumentos[54]. Incluso en los lugares más cuidadosamente excavados y bien conservados, las bases suelen sobrevivir sin sus correspondientes estatuas, fragmentos dispersos de cabezas y cuerpos que ofrecen pocos indicios del espectáculo visual de la que una vez formaron parte.

Las estatuas griegas más tempranas eran imágenes de divinidades alojadas en los templos, en el contexto adecuado para comunicar su potencia religiosa. Los griegos se encontraban estas figuras de pie o sedentes, a menudo llevaban ropa real y los objetos retenidos asociados con sus poderes únicos, en el eje de entrada del templo para el máximo impacto visual. Hacia la mitad del siglo VII a.C., las obras más representativas eran estatuas rígidamente verticales de piedra, conocidos como *kouroi* (jóvenes) y *korai* (doncellas), encontradas en tumbas marcadas y dedicadas a los dioses como exvotos

[53] KLEINER, 1992: 32.

[54] TROXELL, 1997:58.

en los santuarios. Estos santuarios griegos eran lugares sagrados, limitados, por lo general abarcaban un altar y uno o más templos. La evidencia de una variedad de contextos de visualización para las estatuas es más extensa durante el período clásico. Los espacios públicos adornados con estatuas incluyen lugares de reunión abiertos, como el ágora ateniense, templos, altares, puertas de entrada a las ciudades y los cementerios. Las estatuas de los ganadores de los concursos atléticos se erigieron a menudo en grandes santuarios como Olimpia y Delfos, o, a veces, en los lugares de origen de los vencedores.

A lo largo de los periodos arcaico y clásico, sin embargo, el enfoque de la producción de la estatua y el relieve sigue siendo la representación y la veneración de los dioses. Desde el siglo VI al siglo V a.C., cientos de estatuas fueron erigidas en honor de Atenea en la Acrópolis ateniense. Ya sea en un santuario o templo, o en un espacio público menos abiertamente religioso, como el ágora ateniense, las estatuas de deidades eran recordatorios de la influencia y la protección especial de los dioses, que impregnaba todos los aspectos de la vida griega. A finales del siglo V a.C., unos acaudalados mecenas comenzaron a exhibir pinturas sobre tabla, murales, tapices y mosaicos en sus casas. Los autores antiguos son vocales en su condena de la propiedad privada, y la visualización de este tipo de objetos de arte como un lujo inadecuados (por ejemplo, Platón, *Rep.* 372d-373a). Sin embargo estos juicios de valor estético y moral no los encontramos en lo referente a las estatuillas que estos ricos clientes exhibían en el interior de sus casas. La diferencia de actitud sugiere que, incluso en el espacio privado, las estatuas conservan un significado religioso[55].

Las ideas y las convenciones que rigen la exposición de estatuas eran tan dependientes de los asuntos políticos como lo fueron de la religión. Así, los cambios en la formación del Estado puestos en marcha por la conquista de Alejandro Magno en Mediterráneo oriental provocaron nuevos e importantes desarrollos en las esculturas. Durante el período helenístico, los retratos proporcionaron un medio de comunicación a través de grandes distancias tanto en el concepto

[55] STEWART, 2003:164.

de gobierno por un solo gobernante como en las identidades particulares de las dinastías helenísticas. Estos retratos combinaban características ideales tradicionales con detalles particularizados que promovían el reconocimiento individual, lo que conformaron una característica prominente de los santuarios dedicados a los cultos de poder. Monumentos a la Victoria exhibían estatuas triunfales y de guerreros derrotados. Ejemplos bien conservados de estos monumentos se han descubierto en Pérgamo, en el noroeste de la actual Turquía. Por primera vez, las formas humanas aparecen de manera no idealizada, incluidos los ancianos y enfermos, que se convirtieron en los temas más populares de las esculturas de gran formato. Las estatuas de este tipo fueron ofrecidas como exvotos en los templos y santuarios. Las extensas colecciones alojadas dentro de los palacios de dinastías helenísticas se convirtieron en modelos influyentes de generales y políticos en la lejana Roma, que codiciaban las demostraciones de poder, prestigio y sofisticación cultural.

Durante la república romana temprana, los principales tipos de esculturas eran divinidades consagradas en los templos y otras imágenes de dioses tomadas como botín de guerra de las comunidades vecinas que Roma venció en la batalla. Estos últimos ejemplos fueron exhibidos en espacios públicos junto a retratos conmemorativos. El retrato romano cedió dos importantes innovaciones escultóricas: el verismo y el busto. Es probable que ambos tuvieran su origen en las prácticas funerarias de la nobleza romana, que muestran las máscaras de la muerte de sus padres en las aurículas de casa y las pasearon por la ciudad en los días festivos. Inicialmente, sólo los funcionarios electos y ex funcionarios electos se les permitió el honor de contar con sus estatuas retrato ocupando espacios públicos. Como se desprende de muchas de las inscripciones que acompañan estos retratos, que afirman que deben ser erigidas en lugares prominentes, su ubicación era de una importancia crucial. Edificios cívicos, tales como viviendas de protección oficial y bibliotecas públicas, son lugares envidiables para su visualización. Las estatuas de las personas más estimadas estaban a la vista de la tribuna o en la plataforma del orador en el Foro Romano. Además de los estadistas contemporáneos, los sujetos del retrato romano también incluyeron grandes hombres del pasado, filósofos y escritores, y figuras mitológicas asociadas a determinados lugares.

A partir del siglo III a.C., los generales romanos victoriosos durante la conquista de la Magna Grecia (hoy el sur de Italia y Sicilia) y el Oriente griego trajeron consigo no sólo las obras de arte, sino también la voluntad de elaborar entornos arquitectónicos helenísticos, a los que deseaban emular. Si se concedía un triunfo por el Senado, los generales construían y consagraba edificios públicos para conmemorar sus conquistas y exponer el botín. Durante la República tardía, las estatuas adornaban basílicas, santuarios y altares, templos, teatros y baños. Dado que ciertos individuos se convirtieron cada vez más en personajes enriquecidos por el proceso de conquista e imperio, sus estatuas se convirtieron en un importante medio de transporte de la riqueza y la sofisticación en la esfera privada: muestras escultóricas llenaban los jardines y pórticos de las casas urbanas y las villas de campo. Las vistas fantásticas representadas en las lujosas pinturas murales internas también incluyen imágenes de estatuas.

Después de la transición de la República al Imperio, la oportunidad de llevar a cabo proyectos de obras públicas a gran escala en la ciudad de Roma estaba casi limitada a los miembros de la familia imperial. Augusto, sin embargo, inició un programa de construcción que creó muchos más lugares para la exhibición de estatuas. En el Foro de Augusto, los héroes históricos de la República aparecieron representados junto a imágenes de Augusto y sus ancestros humanos, legendarios y divinos. Augusto publicitó su propia imagen en un grado inimaginable, a través de estatuas y bustos oficiales, así como a través de las imágenes de las monedas. Las estatuas de Augusto y los emperadores posteriores fueron copiados y exhibidos por todo el imperio. Los ciudadanos ricos incorporaron características del retrato imperial en las estatuas de sí mismos. Ciertos gobernadores romanos fueron honrados por estatuas retrato en ciudades de provincia y santuarios. Sin embargo, los ejemplos más numerosos y finamente realizados son los que representan a los emperadores y sus familias.

La gran cantidad de estatuas que se exhiben en la Roma imperial empequeñece todo lo visto antes o desde entonces. Muchos de los tipos de estatuas utilizados en la decoración romana son derivados de la plástica griega y helenística: los artistas contaban con retratos

de los reyes helenísticos e intelectuales griegos, así como las figuras idealizadas que representan divinidades, personajes mitológicos, héroes y atletas. La relación de estas estatuas según los modelos griegos varía de obra en obra. Una parte de las obras que se muestran en lugares de prestigio en Roma eran directamente obras griegas, como la *Venus* esculpida por Praxíteles en el siglo IV a.C. para los habitantes de la isla griega de Cos, que fue exhibida en el Templo de Roma de la Paz, una estructura museística reservada para la exhibición de arte. Más a menudo, sin embargo, la relación con el original es más lejana; ya sea en forma de copia o de una adaptación ecléctica y creativa. Algunas de estas copias y adaptaciones fueron importaciones genuinas, pero muchas otras se hicieron a nivel local por artesanos extranjeros, principalmente griegos. A través de la plástica característica del imperio romano, las estatuas se disponían en los niveles de nichos que adornaban los edificios públicos, incluidos los baños, teatros y anfiteatros. Algunas de las exhibiciones más impresionantes de estatuas sobrevivientes vienen de fachadas ornamentales construidas en las provincias orientales (Biblioteca de Celso, Éfeso, Turquía). Alentadas por la riqueza extraída de todo el Mediterráneo, las familias imperiales establecieron su propia cultura que más tarde fue emulada por los reyes y emperadores de toda Europa. Uno de los ejemplos de conjuntos escultóricas que decoraban las residencias imperiales es el espectáculo que formaban las estatuas dentro de una cueva utilizada como comedor de verano del palacio de Tiberio en Sperlonga, en la costa sur de Italia. Los visitantes de esta cueva se encontraban con una vista panorámica de los grupos de estatuas a escala real recreando episodios de los viajes legendarios de Odiseo[56].

Pocas estatuas de la Antigüedad han sobrevivido tanto *in situ* como de manera intacta, pero la evidencia sugiere una siempre cambiante y creciente gama de contextos para su exhibición.

[56] RIDGWAY, 1971:353.

(Fig. 13) Estatua de *Diadoumenos*. Copia romana de un original griego. Mármol, 69-96 d.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

Esta estatua se conoce como *Diadoumenos*, un joven que se ata un cordón alrededor de la cabeza después de una victoria en una competencia atlética (Fig. 13). Se trata de una copia romana del siglo I d.C. de un original en bronce griego fechado alrededor del año 430 a.C. El original en bronce probablemente estaba en un santuario como el de Olimpia o Delfos, donde se llevaban a cabo regularmente juegos atléticos. Relatos literarios antiguos (Luciano, *Philopseudes*, 18; Plinio, *NH* XXXIV, 15) y más de cuarenta copias conocidas, dan fe de la existencia original de este bronce como una de las creaciones más apreciadas de Policleto, el famoso escultor griego de Argos que trabajó a mediados del siglo V a.C. Tanto en su escultura como en su trabajo escrito como teórico, cuyo resultado fue una obra titulada *Canon*, Policleto buscó representar la figura masculina desnuda con perfecta armonía entre todas las partes, de acuerdo con los principios que pueden ser reproducidos por otros escultores. Diseñaba sus figuras cuidadosamente, con especial atención a las proporciones corporales y la postura, por lo que el efecto del conjunto es particularmente armonioso. El tórax y la pelvis de la inclinación del *Diadoumenos* actúan en direcciones opuestas, la creación de contrastes rítmicos en el torso crea una impresión de vitalidad orgánica. La posición de los pies contrapesados da una sensación de movimiento potencial. Está rigurosamente calculada esta

pose, que se encuentra en casi todas las obras atribuidas a Policleto, y que se convirtió en una fórmula estándar que se utilizará en la escultura greco-romana y, más tarde, el arte europeo occidental.

De esta copia en mármol, la cabeza, los brazos, las piernas de las rodillas para abajo, y el tronco del árbol son antiguos. El resto de la figura fue arrojado desde una copia de mármol encontrada en Delos y ahora en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. La cabeza está prácticamente intacta, incluso la nariz. Los párpados están fuertemente tallados y bordeados por crestas que sugieren las pestañas, la incisión transversal en el labio inferior, y los rizos quebradizos indican una representación fiel del original de bronce.

Iconografías de la mitología y la religión

4.1. Dioses griegos y prácticas religiosas

LOS ANTIGUOS GRIEGOS ADORABAN a muchos dioses, cada uno con una personalidad distinta y un dominio particular. Los mitos griegos explican el origen de los dioses y sus relaciones individuales con la humanidad. El arte de la Grecia Arcaica y Clásica ilustra muchos episodios mitológicos, como una iconografía establecida de atributos que identifican a cada dios. Había doce dioses principales en el panteón griego[57]. El más importante fue Zeus, el dios del cielo y padre de los dioses, para el que el buey y el roble eran sagrados, y sus dos hermanos, Hades y Poseidón, que reinaron sobre el mundo terrenal y el mar, respectivamente. Hera, hermana y esposa de Zeus, era la reina de los dioses, y con frecuencia se representa con una corona. Atenea, la diosa patrona de Atenas, suele aparecer con una armadura completa con su égida (una piel de cabra

[57] BURKERT, 1985:46.

con una franja sinuosa), casco y lanza, fue también la patrona del tejido y la carpintería. El búho y el olivo eran sagrados para ella. Apolo, que a menudo se representa con la cítara, era el dios de la música y la profecía. A juzgar por sus muchos lugares de culto, era uno de los dioses más importantes de la religión griega. Su principal santuario era Delfos, donde los griegos llegaron a hacer preguntas al oráculo, que fue considerado como el centro del universo. Hermana gemela de Apolo, Artemis, patrona de la caza, a menudo llevaba un arco y el carcaj. Hermes, con sus sandalias aladas era el dios mensajero. Otras deidades importantes fueron Afrodita, la diosa del amor; Dionisos, dios del vino y el teatro; Ares, el dios de la guerra, y el cojo Hefesto, dios de la metalurgia. Los antiguos griegos creían que el Monte Olimpo, la montaña más alta de Grecia continental, fue el hogar de los dioses.

La práctica religiosa griega antigua, esencialmente conservadora por naturaleza, se basa en las celebraciones de larga tradición, cuyas raíces se encuentra en la Edad del Bronce (3000-1050 a.C.), o incluso antes. A pesar de la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, que se cree que fue compuesta hacia el siglo VIII a.C., fue una poderosa influencia en el pensamiento griego, los griegos no tenían una sola guía de conducta cultural y religiosa como la Torá judía, la Biblia cristiana o el Corán musulmán. Tampoco tienen una estricta casta sacerdotal. La relación entre los seres humanos y las deidades se basa en el concepto de intercambio: se esperaba que los dioses y diosas dieran a los hombres aquello que pedían después de la entrega de una serie de regalos y de unos sacrificios determinados[58]. Ofrendas votivas, que han sido excavadas en los santuarios por miles, eran una expresión física de agradecimiento por parte de los fieles de manera individual.

Los griegos adoraban a sus dioses en santuarios situados, de acuerdo con la naturaleza de la deidad en particular, ya sea en la ciudad o en el campo. Un santuario es un lugar sagrado bien definido apartado generalmente por un muro de cerramiento. Este recinto sagrado, también conocido como un témenos, contenía en el templo una imagen monumental de culto de la deidad, un altar al aire libre, estatuas y ofrendas votivas a los dioses, y, a menudo como

[58] GRAVES, 2007:167.

características del paisaje, árboles sagrados. Muchos templos se beneficiaron de su entorno natural, lo que ayudó a expresar el carácter de las divinidades. Por ejemplo, el templo de Sunion dedicado a Poseidón, dios del mar, tiene una vista espectacular del agua por tres lados, y el Partenón en la Acrópolis ateniense celebra la fuerza rocosa indomable de la diosa Atenea[59].

El acto ritual central en la antigua Grecia era el sacrificio de animales, especialmente de vacas, cabras y ovejas. Los sacrificios se llevaron a cabo dentro del santuario, por lo general en un altar delante del templo, con los participantes reunidos para consumir las entrañas y la carne de la víctima. Ofrendas líquidas, o libaciones, también se hicieron comúnmente. Las fiestas religiosas, literalmente, llenaron el año de días de fiesta. Los cuatro festivales más famosos, cada uno con su propia procesión, competiciones deportivas, y los sacrificios, se llevaron a cabo cada cuatro años en Olimpia, Delfos, Nemea e Isthmia. Estos festivales panhelénicos fueron disfrutados por gente de todas partes del mundo de habla griega. Muchos otros festivales se celebran a nivel local, y en el caso de los cultos mistéricos, como el de Eleusis, cerca de Atenas, sólo iniciados podían participar.

(Fig. 14) PINTOR DE TITHONOS, lécito de figuras rojas, 480 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

[59] VERNANT, 2006:133.

Este lécito o frasco de aceite con figuras rojas representa al dios griego Hermes, mensajero de Zeus y protector de los viajeros (Fig. 14). Desde el final del siglo VI a.C. en adelante, los lécitos sirvieron como jarrones funerarios para el almacenamiento de aceite o para realizar libaciones a los muertos. En la superficie de esta objeto, la figura de Hermes nos muestra su iconografía más característica, vestido con ropa de viaje con una clámide (capa corta), un petasos (sombrero de ala ancha), sandalias aladas y un kerykeion (el bastón) que termina en un caduceo (dos serpientes entrelazadas)[60].

Hermes fue honrado como el protector de los viajeros, las comunidades y las casas, entradas y salidas, así como rebaños. También se creía que para despejar los caminos de piedras, y en memoria de este hecho, Hermes (pilares cuadrados con cabezas talladas y genitales masculinos) se destinan a menudo a lo largo de las carreteras y las fronteras, en las puertas y en las vías cruzadas. Estas representaciones se han utilizado ocasionalmente sobre las tumbas, tal vez como una forma de cometer los fallecidos al cuidado del dios.

4.2. Hércules, paradigma y trabajos

Hércules, el héroe griego de la fuerza sobrehumana, era hijo del dios griego Zeus y Alcmena. Según la mitología griega, Zeus deseaba engendrar un hijo que sería el guardián de los mortales e inmortales.

---

[60] En la mitología griega, el caduceo fue regalado por Apolo a Hermes. Según el *Himno homérico a Hermes* y la *Biblioteca mitológica* del Pseudo-Apolodoro, parece que deben distinguirse dos báculos, que luego fueron unidos en uno: primero, la vara de heraldo ordinaria (Homero, *Ilíada* VII. 277; XVIII. 505) y segundo la vara mágica, como las que otras divinidades también poseían (Luciano, *Diálogos de los dioses,* VII. 5; Virgilio, *Eneida,* IV.242). Los lazos blancos con los que la vara de heraldo estaba originalmente adornada habrían sido cambiados por artistas posteriores por las dos serpientes (*Escolio sobre Timeo* I.53; Macrobio, *Saturnalia* I.19; Higino, *Astronomía poética* II.7; Servio, *Sobre la Eneida* IV.242, VIII.138), aunque los propios antiguos las justificaban bien como vestigio de alguna característica del dios, bien considerándolas representaciones simbólicas de la prudencia, la vida y la salud. En épocas posteriores, el caduceo fue adornado también con un par de alas, expresando la rapidez con la que el mensajero de los dioses se movía de un lugar a otro.

Por tanto, visitó a la mujer mortal Alcmena en Tebas, donde concibió a Hércules. Sin embargo, cuando Hércules había de nacer, Zeus se jactó de que su hijo reinaría sobre Grecia. Homero describe cómo Hera, esposa de Zeus, retrasó el nacimiento de Hércules hasta que nació el día después de su primo Euristeo. Por ello, la vengativa Hera aseguró que Euristeo heredaría el trono. Así, ella envió dos serpientes para destruir al niño Hércules mientras dormía en su cuna. Sin embargo, la fuerza del bebé Hércules era legendaria, y él se salvó de las serpientes que Hera le había mandado, sujetando una en cada mano y estrangulando a ambas.

Después Hércules se casó con la princesa tebana Megara, y Hera afligió al héroe con la locura, y por este motivo Hércules asesinó a su esposa y todos sus hijos. Según algunos relatos literarios, el dios griego Apolo ordenó a Hércules expiar su crimen mediante la realización de doce trabajos para Euristeo, rey de Micenas. El primero de estos trabajos fue el de matar a un león feroz que aterrorizó el área alrededor de Nemea, en el Peloponeso. Euristeo instruyó a Hércules para traer de vuelta la piel del León de Nemea muerto, pero las armas del héroe (espada de bronce, el arco y la flecha) eran inútiles contra la piel impenetrable de la bestia. En cambio, él luchó el león en el suelo, estrangulándolo, y haciéndose con la dura piel de la criatura con sus propias garras. A partir de entonces, Hércules llevaría la piel del legendario león como su propia armadura impenetrable.

Como segundo trabajo, Hércules debía de matar a la Hidra de Lerna, una criatura de serpiente de nueve cabezas y portadora de un mortal veneno. Llevó a cabo esta tarea, cortando cada una de las cabezas de la Hidra y quemando los restos expuestos, que acabaron con la bestia. Como tercer trabajo, Euristeo ordenó a Hércules capturar a la Cierva de Cerinea, un ciervo sagrado de Artemisa, diosa de la caza. Euristeo esperaba que Hércules incurriera en la ira de Artemisa. Durante un año, Hércules dio caza a la bestia, hasta que finalmente se detuvo a descansar, después de lo cual le disparó con su arco y flecha. En su viaje a casa, se encontró con Artemis enfurecida, pero le rogó que lo perdonara. La diosa accedió y permitió que Hércules llevara el animal a Euristeo. Sin embargo,

cuando llegó, el sagrado Ciervo saltó de los brazos del héroe y, finalmente, regresó a salvo con su amante[61].

Por lo tanto, como cuarto trabajo, Hércules recibió la orden de capturar un jabalí feroz salvaje que vivía en una montaña llamada Erimanto. Persiguió al jabalí hasta el agotamiento y luego lo capturó en la nieve profunda, en la que pudo dominar con éxito ala bestia y la llevó hasta Euristeo. El rey se enojó por Hércules a causa de su continuo éxito y le ordenó limpiar los establos de Augías, que albergaban el mayor número de ganado en toda Grecia. Los establos nunca habían sido limpiados, y Hércules se encargó de completar la tarea en un día. Esto lo logró desviando dos ríos y procediendo así a eliminar toda la suciedad. Cuando regresó, Euristeo le exigió otra tarea. Le ordenó matar una enorme bandada de pájaros devoradores de hombres que se reunieron cerca del lago Stymphalia en Arcadia, una zona rodeada de un bosque denso. Según la leyenda, Atenea y Hefesto ayudaron a Hércules con un badajo de bronce que asustó a los pájaros en vuelo y les dispararon las flechas con éxito.

En su séptimo trabajo, Hércules recibió la orden de capturar el Toro de Creta. Ahogó a la bestia con sus propias manos y lo envió de vuelta a Micenas, con lo cual Euristeo decidió sacrificar en honor de Hera. La diosa, sin embargo, se negó a aceptar un sacrificio que era una señal de éxito de Hércules. Por lo tanto, Euristeo exigió que Hércules capturase cuatro yeguas devoradores de hombres que pertenecieron al rey tracio Diomedes. Según muchas versiones de este octavo trabajo, Hércules mató a Diomedes y su carne sirvió para alimentar a sus propios caballos. El acto tuvo un efecto inmediato calmante sobre las bestias y Hércules las llevó con éxito a Micenas. Cuando regresó, Euristeo todavía exigía otra tarea que consistía en robar el cinturón mágico de Hipólita, reina de las Amazonas. Sin embargo, Hipólita estaba tan encantada con la fuerza física de Hércules que se quedó embarazada de él. Si bien se encontraron a bordo de su barco, Hera, siempre vengativa, extendió un rumor entre las amazonas que el héroe griego tenía la intención de secuestrar a su reina. Las mujeres guerreras cargaron contra la nave, y

[61] STAFFORD, 2008:22.

Hércules, presintiendo el peligro y quizá la traición, traspasó el corazón de Hipólita y se hizo con el cinturón.

Como décimo trabajo, Euristeo ordenó a Hércules buscar el ganado rojo de Gerión, un monstruo de tres cabezas y tres pares de patas que vivía en la isla de Erythia, cerca del extremo más alejado del mundo conocido. Hércules mató a Gerión, así como a Orthos, antes de escapar con éxito con la manada de ganado rojo. Según algunas versiones, también conmemoró su extenso recorrido con la construcción de dos montañas, una en Europa y otra en Libia. Se les conoce hoy en día como las Columnas de Hércules en el Estrecho de Gibraltar.

Al regreso del héroe de Micenas, Euristeo exigió aún dos trabajos más de Hércules. La primera de sus tareas fue la de recuperar las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides. Las tres manzanas de oro se mantuvieron en un jardín custodiado por un dragón de cien cabezas y las Hespérides, las ninfas hijas de Atlas. Durante su viaje, Hércules entabló batalla con Ares, el dios del mar Nereo, y los hijos de Poseidón. Muchas de estas batallas míticas se muestran en las pinturas de jarrones griegos.

Después de haber recuperado con éxito las manzanas de las Hespérides, Hércules tenía que realizar la tarea más peligrosa de todas. Euristeo exigió que viajara al inframundo y trajera de vuelta el monstruo Cerbero, perro guardián de tres cabezas. Utilizando la fuerza bruta, Hércules luchó contra la criatura feroz hasta lograr su sumisión, y con eso completó sus doce trabajos.

(Fig. 15) Estatua de Hércules. Bronce, siglo II-III d.C. Lord McAlpine Collection, Londres.

El dios griego Hércules se presenta aquí no sólo como un héroe de extraordinaria fuerza y vitalidad, sino también como una persona civilizada bellamente representada (Fig. 15). Sólo más tarde de que podamos localizar fuentes literarias que nos hablan de los episodios de su leyenda, como la locura que Hera le inflige, su iconografía comienza a ser prominente en el arte. La estatuilla de bronce fue probablemente encargada por la dedicación en un santuario. La figura se presenta desnuda, de pie, con todo el peso del cuerpo sobre el pie derecho, la piel de león sobre el hombro izquierdo, la maza en la mano izquierda, y la mano derecha podía tener un posible cántaro. Destaca el tratamiento del cabello con la diadema sobre el pelo ondulado.

Hijo más poderoso de Zeus y asesino de las criaturas más peligrosas, Hércules es el más grande de los héroes griegos. Según la leyenda, él realizó varias hazañas lo largo de su vida, entre ellos: en compañía de los Argonautas en su búsqueda del vellocino de oro, tomando parte en la caza de jabalí de Erimanto, y participando en una expedición contra Troya. La diosa Atenea fue su tutora y consejera, y la que le trajo al héroe al final de su vida al Olimpo, donde fue finalmente aceptada entre los inmortales por sus trabajos y aventuras que lo vinculaban con todas las partes de Grecia.

4.3. Teseo, héroe de Atenas

En el mundo griego antiguo, el mito funciona como un método de pervivencia tanto de la historia como de la disponibilidad precedente para los programas políticos. Si bien hoy en día la palabra "mito" es casi sinónimo de "ficción", en la Antigüedad, el mito era una forma alternativa de la realidad. Por tanto, la presencia de Teseo como el héroe nacional de Atenas, evidencia la evolución de su iconografía en el arte ateniense, como el resultado de una serie de acontecimientos históricos y políticos que se produjeron durante los siglos VI y V a.C.

El mito de Teseo sugiere que vivió durante la Edad del Bronce, probablemente una generación anterior a los héroes homéricos de la guerra de Troya. Las primeras referencias al héroe las encontramos

en la *Ilíada* y la *Odisea*, los poemas épicos de Homero del siglo VIII a.C. El logro más significativo de Teseo fue el sinecismo[62], la unificación de los doce demos, o acuerdos locales del Ática, en la entidad política y económica que se convirtió en Atenas.

La vida de Teseo se puede dividir en dos períodos distintos, el primero dentro de su juventud y el segundo como rey de Atenas. Egeo, rey de Atenas, y el dios del mar Poseidón durmieron con la madre de Teseo, Etra, en la misma noche, lo que le suministró a Teseo el linaje divino y real. Teseo nació en la ciudad de Trecén, situada en el Peloponeso, como un adolescente viajó por el Golfo Sarónico a través de Epidauro, el istmo de Corinto, los acantilados de Megara y Eleusis antes de llegar a Atenas. Al llegar a Atenas, Teseo fue reconocido por su madrastra, Medea, que lo amenazó para poder evaluar su verdadero poder. Medea intentó eliminar a Teseo por envenenamiento, y conspiró para tenderle una emboscada con los Gigantes y enviarlo a enfrentarse al toro de Maratón.

Probablemente el más famoso de los hechos de Teseo fue la muerte del Minotauro. Atenas se vio obligada a pagar un tributo anual de siete doncellas y siete jóvenes al rey Minos de Creta para alimentar al Minotauro, mitad hombre, mitad toro, que habitaba en el palacio del laberinto de Minos en Knossos. Teseo, decidido a terminar con el dominio minoico, se ofreció para ser uno de los jóvenes de sacrificio. En Creta, Teseo sedujo a la hija de Minos, Ariadna, que conspiró para ayudar a matar al Minotauro y escapar, dándole un ovillo de lana para desenrollar mientras se movía por todo el laberinto. Teseo logró huir de Creta con Ariadna, pero luego la abandonó en

[62] Alude en el caso griego a un proceso histórico por el cual una serie de grupos o poblaciones antes separados se unen formando una ciudad estado para mayor protección. Ello supuso la aparición de las polis en la Antigua Grecia. Los romanos lo practicaron igualmente en los ámbitos provinciales, en este caso avecindando en una misma ciudad a los pobladores autóctonos y a nuevos grupos de colonos latinos o romanos. Siguiendo la historiografía griega, el sinecismo es un proceso gradual continuo, en tanto que para las fuentes clásicas helenas se trata de actos fundacionales llevados a cabo por una única persona, como Teseo en el caso ateniense. Otros casos típicos de sinecismo fueron la unificación de Rodas (411-407 a. C.) y la creación de Megalópolis (368-367 a. C.). CANTÓ, 2001: 450.

la isla de Naxos durante el viaje de regreso a Atenas. El rey Egeo había dicho a Teseo que a su regreso a Atenas iba a volar una vela blanca si había triunfado sobre el Minotauro, e instruyó a la tripulación para levantar una vela negra si lo hubiesen matado. Teseo, olvidando la orden de su padre, voló una vela negra cuando regresaba. Egeo, en su dolor, se lanzó desde el acantilado en el Cabo Sunión, en el mar Egeo, por lo que Teseo fue el nuevo rey de Atenas.

No hay más que una imagen incompleta de los hechos de Teseo en su vida posterior, obtenida de referencias literarias breves del período arcaico temprano, la mayoría en las obras fragmentarias de poetas líricos. Teseo se embarcó en una serie de expediciones con sus más cercanos amigos como Pirítoo, el rey de la tribu Lapita de Tesalia en el norte de Grecia. También emprendió una expedición contra las Amazonas, en algunas versiones con Hércules, y secuestró a su reina Antíope, con quien posteriormente se casó. Enfurecido por esto, las Amazonas sitiaron Atenas, un evento que se hizo popular en las representaciones artísticas posteriormente.

Hay ciertos aspectos del mito de Teseo que fueron claramente inspirados en el héroe Hércules durante el siglo VI a.C. La captura del Toro de Maratón de Teseo refleja la lucha de Hércules con el Toro de Creta. También parece haber una fusión de los dos ya que ambos participaban en una Amazonomaquia y Centauromaquia. Ambos héroes, además, tienen vínculos con Atenea y tienen una filiación igualmente compleja con las madres y sus padres mortales y divinos.

Sin embargo, mientras que la vida de Hércules parece ser una cadena de hechos heroicos continuos, la vida de Teseo representa la de una persona real, que involucra cambio y maduración. Teseo se convirtió en rey y, por tanto, formó parte del linaje histórico de Atenas, mientras que Hércules se mantuvo libre de cualquier atadura geográfica, probablemente la razón por la que fue capaz de convertirse en un héroe panhelénico. En última instancia, según lo indicado por el desarrollo de la iconografía heroica en Atenas, Hércules fue reemplazado por Teseo porque éste proporcionaba la imagen de un héroe mucho más complejo y local para Atenas.

La representación más antigua existente de Teseo en el arte aparece en el Vaso François, que data de alrededor de 570 a.C. Esta famosa

crátera de figuras negras muestra a Teseo durante el episodio de Creta, y es una de las pocas representaciones de Teseo con fecha anterior al 540 a.C. Entre 540-525 a.C., hubo un gran aumento en la producción de imágenes de Teseo, aunque se limitaron casi exclusivamente a la cerámica pintada y principalmente mostraron a Teseo como heroico asesino del Minotauro. Alrededor del 525 a.C., la iconografía de Teseo se diversificó y se centró en el ciclo de obras que implican el secuestro de Antíope. Entre 490-480 a.C., el interés se centró en escenas de los mitos de la Amazonomaquia y en algunos episodios mucho menos prominentes, tales como la visita de Teseo al palacio de Poseidón. El episodio es tratado en una obra del poeta lírico Bachílides. Entre los años 450-430 a.C., hubo una disminución en las representaciones del héroe en las vasijas, sin embargo, las representaciones en otros medios plásticos aumentaron. En la mitad del siglo V a.C., las obras que representaban episodios de la juventud de Teseo se utilizaron en las metopas del Partenón y el Hefesteion, el templo con vistas al Ágora de Atenas. Además, el escudo de Atenea Parténos, la estatua de culto crisolelefantina monumental en el interior del Partenón, tenía un Amazonomaquia que incluía a Teseo[63].

El aumento de la prominencia de Teseo en la conciencia de Atenas muestra una correlación evidente con los acontecimientos históricos y las particulares agendas políticas. A principios y mediados del siglo VI a.C., el gobernante ateniense Solón (ca. 638-558 a.C.) hizo un primer intento de introducir la democracia. Vale la pena señalar que la democracia ateniense no era equivalente a la noción moderna, sino que amplió la participación política a una franja más amplia de la población ateniense masculina. Sin embargo, los principios de este tipo de gobierno se pueden dibujar fácilmente en los sinecismos como un precedente, lo que llevó a Solón a elevar la importancia de Teseo como héroe local. Además, hubo un gran número de correspondencias entre el mito y los acontecimientos históricos de la época. Como rey, Teseo tomó la ciudad de Eleusis de Megara y se sitúo en el mojón del istmo de Corinto, un punto medio entre Atenas y su enemigo. En el plano interno, Teseo abrió Atenas a los extranjeros y estableció las Panateneas, el festival religioso más im-

[63] PADGETT, 2003: 125.

portante de la ciudad. Históricamente, Solón también abrió la ciudad a los extranjeros y acentuó la importancia de las Panateneas alrededor 566 a.C.

Cuando el tirano Pisístrato tomó el poder en el año 546 a.C., como señaló Aristóteles, ya existía una capilla dedicada a Teseo, pero el aumento exponencial de las representaciones artísticas durante el reinado de Pisístrato a partir de 527 a.C. muestran la importancia creciente del héroe en la agenda política ateniense. Pisístrato tomó a Teseo no sólo como héroe nacional, sino también como héroe personal, y utilizó las aventuras de Creta para justificar sus vínculos con el santuario en la isla de Delos y su propia reorganización de la fiesta de Apolo. Fue durante este período cuando la relevancia de Teseo como héroe nacional comenzó a abrumar a la importancia de Hércules como héroe panhelénico, fortaleciendo aún más el orgullo cívico ateniense.

Bajo Clístenes, la polis se reorganizó en una democracia más inclusiva, dividiendo la ciudad en tribus, una estructura que puede haber reflejado la intención de imitar la organización de los sinecismos. Clístenes también dio un paso más para reclamar a Teseo como héroe ateniense, utilizando su iconografía en las metopas del tesoro ateniense en Delfos, donde pudo ser visto por los griegos de todas las *póleis* del mar Egeo.

El oligarca Cimón (ca. 510-450 a.C.) puede ser considerado como el patrón final de Teseo a mitad del siglo V a.C. Después de la primera invasión persa (ca. 490 a.C.), Teseo llegó a simbolizar la propia ciudad victoriosa y poderosa. En este momento, la Amazonomaquia se convirtió en una pieza clave de la iconografía de la misma manera que las Amazonas llegaron a representar a los persas como invasores del este. En el 476 a.C., Cimón devolvió los huesos de Teseo a Atenas y construyó un santuario a su alrededor que había condecorado con la Amazonomaquia, el Centauromaquia, y las aventuras de Creta, todos pintados por Mikon o Polignoto, dos de los pintores más importantes de la Antigüedad. Este acto representa la solidificación definitiva de Teseo como héroe nacional.

(Fig. 16) ALQUÍMACO, Teseo y Procusto. Ánfora ática de figuras rojas, 480 a.C. Staatliche Antikensammlungen de Munich.

El tema de la decoración de esta obra se explica porque Procusto era un hermoso bandido y posadero del Ática (o según otras versiones a las afueras de Eleusis). Se le consideraba hijo de Poseidón. Procusto tenía su casa en las colinas, donde ofrecía posada al viajero solitario. Allí lo invitaba a tumbarse en una cama de hierro donde, mientras el viajero dormía, lo amordazaba y ataba a las cuatro esquinas del lecho. Si la víctima era alta, Procusto la acostaba en una cama corta y procedía a serrar las partes de su cuerpo que sobresalían: los pies y las manos o la cabeza. Si por el contrario era más baja, la invitaba a acostarse en una cama larga, donde también la maniataba y descoyuntaba a martillazos hasta estirarla (de aquí viene su nombre). Según otras versiones, nadie coincidía jamás con el tamaño de la cama porque ésta era secretamente regulable: Procrusto la alargaba o acortaba a voluntad antes de la llegada de sus víctimas. Procusto continuó con su reinado de terror hasta que se encontró con el héroe Teseo, quien se dejó seducir y lo sedujo a su vez; pero al entrar a la choza de Procusto, lo convenció para invertir el juego: lo amordazó y ató a la cama y, allí, lo torturó para "ajustarlo", cortándole a hachazos los pies y, finalmente, la cabeza. Matar a Procusto fue la última aventura de Teseo en su viaje desde Trecén (su aldea natal del Peloponeso) hasta Atenas (Fig. 16).

5

Iconografías de la muerte

5.1. La guerra y el guerrero

A MEDIDA QUE LOS RECURSOS económicos de la ciudad-estado griega aumentaron en el siglo VII a.C., los ejércitos de soldados de a pie se formaron sirviéndose de los ciudadanos más ricos de la ciudad-estado. Conocido como hoplitas, estos soldados fueron característicamente equipados con unos setenta kilos de armadura, la mayoría de los cuales estaban hechos de bronce. La panoplia típica incluía una lanza de tres metros de empuje con una punta de hierro y culata, y la armadura de bronce que consta de un casco, coraza (armadura en el pecho), los chicharrones (espinilleras), y un gran escudo de unos treinta centímetros de diámetro. El escudo de bronce pesado, que era fijado en el brazo izquierdo y la mano de una banda de metal en su borde interior, era la parte más importante de la panoplia del hoplita[64].

[64] EVERSON, 2004:66.

En casi todos los medios del arte ático del siglo VI a.C., la función del hoplita y la guerra ocupaban un lugar destacado, dado que el servicio militar era una distinción fundamental de la ciudadanía, un símbolo de estatus y, a menudo de la riqueza, así como un medio para alcanzar la gloria. Por otra parte, las iniciativas adoptadas durante la última parte del siglo VI a.C. para estandarizar las epopeyas homéricas en forma escrita fomentaron un interés más amplio en el tema heroico. En Atenas, el servicio militar fue determinado por la posición social y económica de los ciudadanos. En el siglo VI a.C., el arconte Solón estableció cuatro categorías, definidas por el ingreso y le dio a cada clase una medida proporcional de la responsabilidad política. La segunda clase más adinerada, los *hippeis* ("hombres a caballo")[65], ganaba lo suficiente con sus tierras para mantener un caballo y así luchar con la caballería; el tercer grupo más rico, los *zeugitai*, eran capaces de pagar el equipo de un hoplita; la clase más adinerada, los *pentakosiomedimnoi* ("hombres de quinientos"), suministraban a los líderes las fuerzas armadas; y la clase más pobre, los tetes, fueron contratados como trabajadores que sirvieron como remeros en la flota ateniense, o como arqueros y hombres armados a la ligera sobre tierra.

El héroe griego Protesilao ha sido representado en numerosas ocasiones para ilustrar el tema de la guerra, ya que ignoró la advertencia de un oráculo según el cual el primer griego que pisara el suelo de Troya sería el primero en morir en la batalla. En alguna imagen aparece como un guerrero moribundo cayendo hacia atrás, a raíz del

[65] Era el término que designaba en griego antiguo a la caballería. Los *hippeus* constituían la segunda, de las cuatro clases censitarias en Atenas, ciudadanos que podían permitirse mantener un caballo al servicio del Estado en tiempos de guerra. Este término puede ser comparado con el de los *equites* romanos y los caballeros medievales. Entre los espartanos, los *hippeis* componían la guardia real, que contaba con 300 jóvenes menores de treinta años. Éstos, al principio constituían la infantería pesada, y después servían en la caballería. La caballería de Atenas, fue formada después de las Guerras Médicas, consistía en 300 jinetes al principio, en el Siglo de Pericles, contó con 1.200 caballeros, que eran esclavos pertenecientes al estado, y 1.000 ciudadanos de las dos clases más altas. El número de jinetes que eran enviados al campo de batalla era determinado por un decreto de la asamblea popular. HORNBLOWER, 2003: 234.

descubrimiento de una herida tallada en la axila derecha. El escritor romano Plinio menciona una obra llamada *deficiens vulneratus* ("guerrero yacente"), en consonancia con algunos de los trabajos del escultor griego Cresilas[66].

Respaldado por los arqueros y soldados armados a la ligera, la falange hoplita se mantuvo como la unidad de combate más importante durante siglos. Avanzaban en formación cerrada mientras que era protegida por escudos superpuestos. Una lucha exitosa a menudo consistía en una falange, cientos de hombres a lo ancho y ocho o más guerreros profundos, empujando contra la falange de un enemigo hasta que uno u otro rompía la formación, exponiendo sus hoplitas al peligro y la muerte.

(Fig. 17) Artesano fabricando un casco corintio. Pintura ateniense roja sobre fondo negro, siglo V a.C. Ashmolean Museum, Universidad de Oxford.

[66] Escultor griego del siglo V a. C., contemporáneo de Fidias. Originario de la ciudad de Cidonia, en Creta (Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, XXXIV.53) desarrolló su carrera en Atenas. Se le debe el retrato de Pericles llamado "olímpico" (Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, XXXIV.74) que estaba situado en la Acrópolis (Pausanias, *Descripción de Grecia* I, 25, 1). Esta estatua de bronce, realizada después de la muerte del hombre de estado, le representaba de pie en una actitud próxima a la de los bronces de Riace. MULLER-DUFEU, 2002: 412.

En esta pintura griega podemos ver a un artesano fabricando un casco corintio. El origen del casco corintio se fija en el siglo VIII antes de nuestra Era (Fig. 17). Su clasificación como "casco corintio" es una acuñación de la ciencia histórica moderna. No obstante, algunas investigaciones sobre textos de Homero y muestras cerámicas apuntan la idea de que ya los antiguos griegos bautizaron a este tipo de casco como corintio. Técnicamente el casco corintio se define como un capacete que cubría totalmente la cabeza del hoplita y que únicamente mostraba dos aberturas para los ojos y la nariz. A medida que fue evolucionando, las formas de casco corintio variaron: las carrilleras se hicieron más alargadas, los orificios de oídos y nariz aumentaron; y el tamaño fue variando facilitando su adaptación al cráneo. El casco corintio mostraba un recubrimiento interior acolchado en cuero o lino para evitar que el metal dañase al hoplita. Este acolchado interior podía fijarse al casco a través de pequeños pespuntes que se cosían al metal a través de pequeños orificios o adherido al mismo gracias a elementos como la resina.

5.2. El camino hacia el Más Allá

La antigua concepción griega de la vida futura y las ceremonias de entierro ya estaban bien establecidas en el siglo VI a.C. En la *Odisea*, Homero describe el inframundo, muy por debajo de la tierra, donde Hades, hermano de Zeus y Poseidón, y su mujer, Perséfone, reinaron durante incontables sucesos y leyendas en un lugar que no era considerado feliz. En efecto, el fantasma del gran héroe Aquiles dijo a Ulises que preferiría ser un siervo pobre en la tierra que el señor de todos los muertos en el mundo subterráneo (*Odisea*, 11,489 a 91).

Los griegos creían que en el momento de la muerte, la *psique*, o el espíritu de los muertos, dejaba el cuerpo como un aliento o soplo de viento. Después, el fallecido era preparado para el entierro de acuerdo con los rituales consagrados por el tiempo. Fuentes literarias antiguas hacen hincapié en la necesidad de un entierro adecuado y se refieren a la omisión de los ritos funerarios como un insulto a la dignidad humana (*Ilíada*, 23.71). Los familiares de los fallecidos, principalmente mujeres, llevaron a cabo los rituales funerarios elaborados habitualmente en tres partes: la *próthesis* (que representan el

duelo de la persona fallecida mediante la exposición del muerto y las lamentaciones), la *ekphora* (traslado hacia la tumba), y el entierro del cuerpo o incineración de los restos de la persona fallecida. Después de ser lavado y ungido con aceite, el cuerpo estaba vestido y se colocaba en una cama alta dentro de la casa. Durante la prótesis, los familiares y amigos acudían a llorar y a mostrar sus respetos. Esta lamentación de los muertos aparece en el arte griego temprano al menos desde el periodo geométrico, cuando las vasijas se decoraban con escenas que representan a los difuntos rodeados de dolientes. Después de la prótesis, el fallecido fue llevado al cementerio en una procesión, la *ekphora*, que por lo general se llevaba a cabo justo antes del amanecer. Muy pocos objetos se colocaban realmente en la tumba, ya que estos montículos monumentales de tierra eran tumbas construidas rectangulares y elaboradas con estelas de mármol y estatuas que fueron erigidas a menudo para enmarcar la tumba y para asegurarse de que el fallecido no sería olvidado. La inmortalidad radica en el recuerdo constante de los muertos por los vivos. De las representaciones sobre algunos lécitos blancos, sabemos que las mujeres de la Atenas clásica hacían visitas regulares a las tumbas con ofrendas que incluían pequeños pasteles y libaciones.

Los monumentos funerarios más lujosos fueron erigidos en el siglo VI a.C. por las familias aristocráticas del Ática en cementerios privados a lo largo del borde de la carretera en la finca familiar o cerca de Atenas[67]. Estatuas, alto estelas coronadas por capitales, y remates marcaron muchas de estas tumbas. Cada monumento funerario tenía una base inscrita con un epitafio, a menudo en verso que conmemoraba a los muertos. Estos monumentos representan una imagen generalizada de los aspectos fallecidos evocados en la vida de la persona, con la adición de objetos que recordaba a sus siervos, sus posesiones, sus animales de compañía, etc. En los primeros relieves es fácil identificar a la persona muerta, sin embargo, durante el siglo IV a.C., se añadieron más y más miembros de la familia a las escenas y, a menudo se inscriben muchos nombres, por lo que es difícil distinguir los fallecidos de los dolientes. Como las antiguas esculturas de mármol, estas estatuas funerarias y las graves estelas fueron pin-

[67] GARLAND, 1985:245.

tadas con colores brillantes y extensos restos de rojo, negro, azul y pigmento verde aún se pueden ver.

Muchos de los más bellos monumentos funerarios áticos se encuentran en un cementerio situado en el barrio del Cerámico exterior, un área en el extremo noroeste de Atenas, a las afueras de las puertas de la antigua muralla de la ciudad. El cementerio fue utilizado durante siglos, ya que cráteras geométricas monumentales marcan los túmulos del siglo VIII a.C., y las excavaciones también han descubierto una clara disposición de las tumbas de época clásica. A finales del siglo V a.C., las familias atenienses comenzaron a enterrar a sus muertos en simples sarcófagos de piedra colocados en el suelo, dentro de recintos dispuestos en terrazas artificiales respaldadas por un alto muro de contención que daba a la calle cementerio. Los monumentos de mármol que pertenecen a diferentes miembros de una familia se colocaron a lo largo del borde de la terraza en lugar de sobre las propias tumbas.

(Fig. 18) PINTOR DE MIDIAS, oinochoe de figuras rojas, 420 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

La escena de este oinochoe de figuras rojas representa a dos mujeres con vestidos de fiesta vestido y perfumes apilados en el taburete que cuelga entre ellos (Fig. 18). El humo se eleva de una pila de virutas de madera y ramas en el suelo. La mujer de la izquierda vacía cuidadosamente un oinochoe al fuego, mientras que la otra mujer, contemplando la escena, realiza gestos hacia ella. A la derecha se en-

cuentra una silla majestuosa, llamado *klismós*[68], con montones de ropa. En el extremo izquierdo se encuentra un niño que lleva un himatión y una corona de hiedra alrededor de su cabeza.

Los vestidos de las dos mujeres son especialmente ricos en detalles. La mujer de la derecha lleva una túnica plisada y un himatión con un dobladillo decorativo. Su acompañante también lleva una túnica, así como una prenda similar al *astrochitón*, a menudo usado por la diosa Artemisa. A diferencia de la ropa de la diosa, que estaba cubierta con un modelo de estrellas, esta túnica está decorada con pictografías alternando con meandros. Los mismos diseños aparecen en la ropa doblada sobre la silla. Ambas mujeres llevan el pelo atado con pañuelos, que también están decoradas con meandros.

La forma de la vasija facilita la asociación de la escena con el festival de las Antesterias, una festividad de tres días que tuvo lugar en Enero o Febrero para celebrar el vino nuevo con la inclusión especial de niños pequeños, en clara alusión a una epifanía de Dioniso[69]. Una interpretación alternativa de la escena, sin embargo, sugiere que las mujeres se están preparando para una fiesta cívica en la celebración de los muertos, que incluye la purificación y perfurmar las prendas.

5.3. Pintando la muerte en Alejandría

Aunque la pintura es una de las artes más famosas de la antigua Grecia, las obras originales existentes son extremadamente raras. Un grupo de seis piedras caliza pintadas en un monumento funerario de

[68] Todos los datos que tenemos sobre el mobiliario griego se han obtenido a través de estudios realizados sobre vasos y platos cerámicos, bajorrelieves y relieves funerarios. Sin embargo, hoy en día, uno de los diseños más conocidos de la silla es debido precisamente a esta civilización. Se trata de la silla *klismós*. A través de este diseño se puede concluir que la estructura de los muebles griegos era sencilla y muy pensada para la comodidad del cuerpo humano (*ergonomia*). Otros diseños griegos son el *difrós* o silla sin respaldo, el *kliné* o lecho de descanso, y el *triclinio*, camas donde los griegos almorzaban y cenaban y recibían a sus visitas. Para más detalles ver FRAZER, 1971:300.

[69] HAMILTON, 1992:23.

Alejandría están excepcionalmente bien conservadas con vestigios de pintura griega de los siglos IV y III a.C. Estos monumentos, cada uno en la forma de una estela griega con un gran panel decorado con pintura empotrado, fueron descubiertos en 1884 en las excavaciones de una gran tumba hipogeo de la necrópolis Ibrahimieh de Alejandría. Tradicionalmente conocida como la "Tumba del Soldado", debido a la preponderancia de los monumentos conmemorativos de mercenarios extranjeros en el servicio del Reino de Ptolomeo, este complejo funerario subterráneo tenía un gran patio central abierto al cielo y varias filas horizontales de nichos estrechos (*loculi*) cortados en sus paredes para entierros. Muchos de estos nichos fueron sellados con pequeñas losas pintadas. Estos seis monumentos funerarios pintados en el Museo Metropolitano constituyen los ejemplos mejor conservados de la pintura en una tumba y algunos de los mejores de la pintura existente de Alejandría en este período.

El tema principal de la pintura en cada monumento es el personaje fallecido, que se identifica por una inscripción. Hay dos tipos de escenas generalmente predominantes. O bien el sujeto está representado tanto en el ámbito doméstico o privado en íntima relación con los miembros de la familia, o bien está en un ambiente más público dentro de un contexto genérico con los atributos de su función cívica subrayados[70].

Los pintores griegos de los períodos clásico y helenístico temprano desarrollaron métodos revolucionarios de representación que son fundamentales para la tradición pictórica occidental, como la perspectiva en tres dimensiones o el uso de luces y sombras que consiguieron introducir distintas escalas en la representación pictórica. Estos avances estilísticos estaban íntimamente relacionados con los avances griegos de los materiales y las técnicas de pintura. Algunos ejemplos de la antigua pintura griega sobreviven en forma de perecederos paneles de madera blanqueadas, *pinakes*[71]. Por lo tanto,

[70] BROWN, 1957:14.

[71] Es el nombre con el que se conoce uno de los primeros catálogos de libros, elaborado por Calímaco de Cirene. El nombre original del catálogo era "Tablas de personas eminentes en cada una de las ramas del aprendizaje, junto

nuestra comprensión de las innovaciones técnicas de los pintores griegos se deriva en gran parte de un número limitado de pinturas ejecutadas sobre soportes de piedra que se han conservado en ambientes protegidos, como la Tumba del Soldado y las tumbas macedonias monumentales de la Grecia continental. Estas obras, aunque no son las obras estimadas por los autores antiguos, proporcionan pruebas directas de la pintura griega.

Los monumentos funerarios pintados de la Tumba del Soldado reflejan la sofisticación técnica altamente desarrollada de los métodos pictóricos griegos de este período. El panel ahuecado de cada una de ellas se preparaba con un fondo blanco de plomo para crear una superficie blanca plana, uniforme y brillante, una técnica de preparación, sin duda, transferida de la pintura contemporánea utilizada en los paneles de madera. Un esquema de composición se realizaba con una incisión en esta capa de suelo y luego se delineaba con un extenso dibujo preparatorio utilizando negro carbón. El proceso de pintura implicado en la construcción de los colores y tonos, a través de las aplicaciones de superposiciones, se realizaban para conseguir un efecto máximo artificio en cada uno de los pigmentos. Estos pintores griegos desarrollaron una amplia variedad de pigmentos y colorantes orgánicos para proporcionar los medios técnicos en la representación de las ideas expresivas de sus pinturas. Muchos de estos materiales son evidentes en los monumentos pintados de la Tumba del Soldado, que utiliza minerales nacionales e importados, pigmentos inorgánicos sintéticos y tintes orgánicos alimenticios en polvo de ladrillo blanco. No está claro si estas pinturas fueron ejecutadas al temple, que se caracteriza por el uso de un aglutinante orgánico, o mediante la encáustica, una técnica a base de cera desarrollada por pintores griegos durante este período. Este y otros te-

---

con una lista de sus escritos", y se cree que tenía más de 120 libros, una cantidad superior a la *Ilíada*, atribuida al poeta Homero. El catálogo era un conjunto de índices utilizados en la Biblioteca de Alejandría en Egipto, empezada en el siglo III a.C. Según algunos autores, como CASSON, 2001:38, no sobrevivió ninguna parte del catálogo, y sólo es conocido a través de citas que dan una aproximación a la organización del conjunto de las tablas. Sin embargo, otros autores como DAHL, 1958:20, afirman que sobrevivieron escasos fragmentos que, al igual que las citas de CASSON, dan una idea aproximada de lo que contenía el catálogo.

mas importantes de las antiguas técnicas de pintura son objeto de investigación artística permanente[72].

En la pintura que vamos a analizar, una mujer cae en una silla cubierta de tela, con la parte inferior del cuerpo envuelta en un manto rojo con borde de color rosa y una túnica blanca, mientras que su parte superior del cuerpo al descubierto. Ella está apoyada por dos asistentes femeninas, una a cada lado. La mujer de la izquierda sostiene el brazo derecho, mientras que otra mujer de pie detrás de ella la apoya bajo el brazo izquierdo. Tanto los asistentes visten túnicas blancas cubiertas con mantos marrones.

(Fig. 19) Estela funeraria con una mujer de parto. Tumba del Soldado, Alejandría, s. III a.C.

Esta escena de coacción física representa a una mujer que acaba de morir en el parto (Fig. 19). Tales expresiones marcadas por el dolor físico y el sufrimiento, aunque por lo general poco común en el arte griego de este periodo, se hacen evidentes en un pequeño grupo de estelas esculpidas con este tema.

[72] VENIT, 2002:66.

6

Iconografías de la mujer

6.1. La imagen de la mujer a través del arte

EN LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS, el estudio de las mujeres en el mundo griego y romano ha experimentado un auge que, si se juzga por la gran producción de las publicaciones pertinentes, empequeñece cualquier otra innovación reciente. En la Grecia clásica, las niñas generalmente crecieron bajo la atención de una cuidadora, y pasaban la mayor parte de su tiempo en el gineceo, las habitaciones de las mujeres de la casa ubicadas en la planta superior. El gineceo era donde las madres amamantaban a sus hijos y se dedicaron a hilar y tejer[73]. Además de tener hijos, el tejido de la tela y la administración del hogar fueron las principales responsabilidades de una mujer griega. Las mujeres jóvenes, sin embargo, tenían una cierta movilidad en la Antigüedad. Por ejemplo, la recogida de agua de la fuente local fue considerada no sólo la tarea de la mujer, sino que también ofrecía a éstas la oportunidad de socializar con otras mujeres fuera de la casa. También estuvo a cargo de las muje-

[73] BLUNDELL, 1995:78.

res el visitar las tumbas de sus familiares. Por lo general, llevaban ofrendas y fajas atadas alrededor de las tumbas estelas, una costumbre que está bien documentada en una serie de lécitos griegos de fondo blanco. Las mujeres podían asistir a los discursos públicos y visitar algunos santuarios, como los de Artemis en Braurón[74], y el Santuario de las Ninfas a los pies de la Acrópolis. Sin embargo, en cualquier ocasión en la que estuvieran fuera de su casa, se esperaba que la mujer joven, para no llamar la atención, se cubriera con un paño alrededor de la cabeza para ocultar la mayor parte de la cara y el cuello.

Mujeres de diferentes edades también participaron en fiestas religiosas específicas, algunas de las cuales ni siquiera incluyeron hombres, las Panateneas, en honor de la diosa Atenea, los Misterios de Eleusis que honraba a Deméter y Perséfone, y la Antesteria sagrada en honor de Dionisos[75]. Otros festivales se limitaron a la participación de

[74] Fue una de las localidades más antiguas del Ática, ya que en el santuario consagrado a Artemis Brauronia se han hallado restos arqueológicos que datan del Heládico Medio, entre 2000-1580 a. C. Según una leyenda ateniense, Orestes dejó en el santuario de Braurón la estatua de Artemisa que había robado en la Táurica. Las mujeres atenienses se dirigían al templo para celebrar una fiesta, de carácter estrictamente femenino, en el curso de la cual, y para expiar la muerte de una osa consagrada a la divinidad, unas jóvenes, a quienes se denominaba osas, imitaban los gestos de dicho animal. Según la tradición local, fue en Braurón donde se reunió la flota griega para la expedición de Troya, y donde Ifigenia fue sacrificada. En las *Brauronia*, que se celebraban cada cuatro años, tenían lugar grandes festejos, con concursos de música y de equitación. Cada año se celebraban pequeñas festividades locales. Para las grandes *Brauronias* se organizaba un gran desfile muy ruidoso, que se ponía en movimiento partiendo del Brauronión (santuario de Artemis Brauronia) situado en la Acrópolis de Atenas, al oeste del Partenón. MAVROMATAKI, 1997:54.

[75] Festival griego ateniense, celebrado en honor de Dionisio, en Atenas. Tenían lugar del undécimo al décimo tercer día del mes de Antesterión, octavo mes del calendario ático, que corresponde en el calendario gregoriano a finales de febrero y al principio de marzo. En las Antesterias tenía lugar un concurso de comedia destinado a los actores, que Plutarco (*Vida de los diez oradores*, 841ss.) atribuye al orador Licurgo (siglo IV a.C.). El vencedor del concurso tenía derecho a figurar ipso facto en la lista de actores para las Dionisias urbanas. Este concurso tenía probablemente lugar en el teatro de Dionisos en Eléuteras. Según Filóstrato (*Vida de Apolonio de Tiana*, IV, 21), las Antesterias

las mujeres, como las Tesmoforias, la Haloa (en el mes de Poseidón, diciembre, la fiesta tiene por objeto proteger el grano que está germinando en la tierra, igual que las Tesmoforias tenían por objeto favorecer la siembra.) y el Skira (festival anual en Mayo que celebraba la finalización del calendario), todo lo cual hizo hincapié en la correlación de las capacidades generativas de la mujer con la renovación de la vegetación y, por lo tanto, su supervivencia de la sociedad. Los rituales religiosos reservados para las niñas probablemente tuvieron un impacto más significativo en las mujeres jóvenes no casadas. Por ejemplo, se seleccionaron las jóvenes entre edades de cinco años y la pubertad para servir a la diosa Artemis en su santuario en Braurón. Tomaron el papel de los animales indómitos que con el tiempo serían domesticadas a través del matrimonio. Por lo tanto, la auto-percepción de una joven en la Grecia clásica se manipulaba a través de la instrucción de su comportamiento en el hogar, a través de los mitos que fijaban los valores sociales, y a través de su participación en los rituales que la educaban en los valores y costumbres de su comunidad.

La culminación de la socialización de una mujer joven fue su matrimonio, que por lo general se llevó a cabo entre los catorce o quince años. El matrimonio no requería el consentimiento de la joven esposa, ya que ella estaba simplemente pasaba de la protección de su padre a la de su marido. Una mujer joven en la Atenas clásica carecía de derechos de ciudadanía, y sólo podía ser descrita como la esposa de un ciudadano ateniense. Sin embargo, una novia llevaba a su matrimonio una dote que no estaba disponible para el gasto del marido. De hecho, en las raras ocasiones en que un matrimonio fracasaba, la dote fue devuelta al padre de la esposa. La consumación del matrimonio marcó el fin de la condición de la mujer joven como *koré*, o doncella, mientras ésta se clasifica como una *nymphe* o novia, hasta el nacimiento de su primer hijo, cuando se convertía en un *gyné* o mujer. La esperanza de vida de la mujer promedio era de unos cuarenta años de edad.

---

son también la ocasión, en la época de Apolonio de Tiana (siglo I), de danzas lascivas acompañada por el aulós y de una lectura de una epopeya órfica. HAMILTON, 1992:67.

A pesar de la moderación social extrema sobre las mujeres en la Antigüedad clásica, es interesante que tuvieran una serie de poderosas diosas femeninas que no estaban disponibles para las mujeres cristianas. Deméter era capaz de recuperar a su hija Perséfone, Artemisa podría enviar una flecha mortal, y Atenea tenía la capacidad de resistir al matrimonio y la maternidad, y de asesorar a héroes griegos respetados. Afrodita, Hera, Hestia y Hécate también eran diosas poderosas, honradas intensamente y muy admiradas por las mujeres y hombres por igual.

Hacia el final del siglo IV a.C., los monumentos áticos se hicieron cada vez más elaborados. La figura se convirtió en autónoma, como estas dos estatuas de mármol, que a menudo se colocan en un bajo o en una estructura de techo que estaba abierta en la parte delantera (Fig. 20). La figura más grande de la derecha representa la difunta, y la figura inferior, probablemente su criada. Sus proporciones delgadas y sus pequeñas cabezas son características de la escultura griega de finales del siglo IV a.C.

(Fig. 20) Estatuas funerarias de una mujer joven y una niña. Mármol, 320 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

La joven de la derecha lleva un peplo de larga caída sobre una túnica con mangas abotonadas. Además, ha clavado en sus hombros un corto manto que cae por la espalda. Este modo distintivo de vestir,

aparentemente reservado para jóvenes vírgenes que tenían el honor de asistir las procesiones que conducen al sacrificio, llevaban en una cesta productos tales como cebada, carne, y el cuchillo sacrificial. Ser *kanephóra* (portadora de la cesta) era el honor más alto posible para una mujer en los años inmediatamente anteriores a matrimonio. El monumento funerario original habría sido un doloroso recordatorio de la muerte prematura de la joven, antes de que ella fuera capaz de casarse y tener hijos.

La pequeña niña de la izquierda lleva una prenda similar, tal vez un peplo de manga. Aunque los ejemplos de este tipo aparecen en representaciones de las mujeres adultas, su iconografía es especialmente apropiada para un niño. Descosido, el exceso de tejido de la prenda puede adaptarse al crecimiento del niño.

6.2. La vestimenta femenina como seña de identidad

En la Antigüedad, la ropa solía ser de fabricación casera y la misma pieza de tela de andar por casa podría servir como un vestido, un velo, o una manta. La pintura de los vasos griegos y algunos restos de pintura en esculturas indican que las telas eran de colores brillantes y generalmente adornados con diseños elaborados. La ropa para las mujeres y los hombres se componía de dos prendas principales: una túnica (ya sea un peplo o chitón) y una capa (himatión[76]). El peplo era simplemente un gran rectángulo de tela pesada, generalmente de lana, doblada sobre lo largo del borde superior de modo que llegaría a la cintura. Se colocaba alrededor del cuerpo y se sujetaba en los hombros con un alfiler o un broche. Las aberturas para las axilas se dejaron en cada lado, y el lado abierto de la prenda

[76] El himatión fue un vestido de la Antigua Grecia. Era un manto amplio y envolvente, una especie de chal. Se llevaba sobre el propio cuerpo o más habitualmente, encima de un quitón. Se envolvía o enrollaba sobre un hombro y no constaba de una atadura o fijación, a diferencia de la clámide. Cuando el himatión se llevaba sólo (sin quitón) y servía tanto como quitón y como manto, se le llamaba aquitón. Dichas piezas se hacían de lino, de lana o de biso y más delante de seda y se adornaban con franjas a modo de galones y con otros bordados, siempre con sobriedad y buen gusto, dando preferencia a los colores blanco y verde.

se dejó ya sea de esa manera, o fijado o cosido para formar una costura. El peplo no se aseguraba a la cintura con un cinturón o faja. La túnica estaba hecha de un material mucho más ligero, con ropa de cama por lo general importada. Era un rectángulo de tela muy larga y muy amplia cosida a los costados, clavada o cosida en los hombros, y por lo general ceñida a la cintura. A menudo, la túnica era lo suficientemente amplia como para permitir que las mangas que estaban colocadas a lo largo de los brazos se sujetaran con pasadores o botones. Bajo cualquier prenda de vestir, una mujer podría haber usado una prenda interior suave, conocida como un *strophion*, alrededor de la mitad de la sección del cuerpo.

Los hombres en la Grecia antigua solían llevar una túnica similar a la usada por las mujeres, pero hasta la rodilla o más corta. Un *exomis*, túnica sujeta en el hombro izquierdo, fue usado para hacer ejercicio, montar a caballo, o realizar trabajos pesados. La capa (himatión) usado por los hombres y mujeres era esencialmente una pieza rectangular de tela pesada, ya sea de lana o de lino. Estaba envuelta en diagonal sobre un hombro o simétricamente sobre ambos hombros, como una estola. Las mujeres a veces llevaban un *epiblema* (manto) sobre el peplo o chitón. Los jóvenes a menudo llevaban una capa corta (*clámide*) para montar. Los hombres griegos en ocasiones llevaban un sombrero de ala ancha (*pétasos*), y, en raras ocasiones, las mujeres griegas se pusieron uno de ala plana con una alta corona puntiaguda. Tanto hombres como mujeres usaban sandalias, zapatillas, zapatos suaves, o botas, aunque en casa por lo general andaban descalzos.

En esta obra, el complejo movimiento de la bailarina es transportado exclusivamente a través de la interacción del cuerpo con varias capas de vestido (Fig. 21). La prenda cae en pliegues profundos, y la figura lleva un manto ligero, elaborado con tirantez en la cabeza, por la presión que se le aplica por su brazo derecho, la mano izquierda y la pierna derecha. Su anatomía es transportada por la alternancia de los pliegues tubulares que empujan a través de la continuación y la suave sinuosidad de la franja.

(Fig. 21) Estatuilla de una bailarina con velo y enmascarada. Bronce, s. III-II a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

El rostro de la mujer está cubierto por el más puro de los velos, discernible en su borde debajo de la línea del cabello y en los recortes de los ojos. Su pie derecho extendido muestra una zapatilla atada. Esta bailarina ha sido convincentemente identificada como una de las artistas profesionales, en una combinación de mimo y bailarina, artistas que en la cosmopolita ciudad de Alejandría fueron famosas en la Antigüedad.

6.3. Las mujeres de Tanagra

En el último cuarto del siglo IV a.C., un nuevo repertorio de figuras de terracota entró a formar parte del amplio repertorio artístico de la plástica griega. Apreciado por sus características naturalistas, los pigmentos conservados destacan por su variedad y encanto. Estas figuras se conocen como Tanagras, en relación al sitio de Beocia, donde se encontraron la gran mayoría de ellas[77]. Muchas de estas

[77] Alrededor de 1870 los campesinos de Skimatari, a 65 km al norte de Atenas, cuando trabajaban en sus campos, sacaron a la luz numerosas tumbas que contenían estatuillas de terracota de un arte refinado. A partir de 1873, en pocos años, más de ocho mil tumbas fueron saqueadas, revelando sus vasos, sus mobiliarios funerarios, etc. En las tumbas helenísticas, se descubrieron figurillas, a razón, a veces, de dos o tres por sepultura, e incluso en panteones. Estas obras fueron objeto de un entusiasmo inmediato, tanto por parte de los arqueólogos como de los coleccionistas. La primera colección entró en el mu-

estatuillas de Tanagra representan a mujeres o niñas, elegantemente envuelto en finos mantos, y, a veces, con sombreros de ala ancha destinados a la celebración. Previamente, en los siglos V y IV a.C., estatuillas de terracota se habían producido en Atenas principalmente con fines religiosos, o como reminiscencias del teatro. En cambio, el repertorio totalmente nuevo de las Tanagras de terracota se basa en un examen profundo del mundo personal de las mujeres mortales y de los niños, de los hombres, y de otros personajes, que se cree que han tenido su origen en la nueva comedia de Menandro.

La variedad de gestos y detalles que tienen estas figuras de Tanagra resulta tan atractivos dado un procedimiento bastante complejo de fabricación. Como estatuillas de terracota tempranas se formaron en los moldes cóncavos de terracota. La figura tridimensional original de la que se tomó el molde, por lo general era hecha a mano de cera o barro, aunque se utilizaron en ocasiones figuras existentes de terracota, bronce o madera. La arcilla se pulsaba sobre este prototipo, y cuando se endurecía, se retiraba y se introducían en el horno.

Hasta mediados del siglo IV a.c., era costumbre moldear sólo la parte frontal de la figura, y adjuntar una copia simple no modelada, y posteriormente la estatuilla hueca era extraída. Las figurillas de Tanagra, sin embargo, se hicieron en dos partes con moldes, uno para la parte frontal y otra para el reverso. A menudo, las cabezas y los brazos salientes se hicieron en moldes separados y se unían a la estatuilla antes de la cocción. Mediante la variación de la dirección de la cabeza y la posición de los brazos, un solo tipo de figura podía ofrecer ligeramente diferentes poses. Coronas de flores o sombreros fueron hechos a mano y por separado. Una placa rectangular se añadía como base, y respiraderos eran añadidos en la parte posterior de cada figurilla para permitir que la humedad en la arcilla se escapase durante la cocción. Una hoja de color blanco, compuesto de arcilla y agua, se aplicaba a la totalidad de la estatuilla antes de que fuera extraída.

---

seo del Louvre en 1872. Las autoridades griegas se esfuerzan en limitar los estragos de este pillaje. VAN EFFENTERRE, 1989: 175.

Después de la cocción, las figurillas de Tanagra fueron brillantemente coloreadas de manera naturalista con pinturas solubles en agua. El rojo se utilizó para el cabello, los labios, zapatos y accesorios, y las cejas marcadas y los ojos de color negro. La carne estaba pintada de un rosa pálido naranja y un color púrpura rojizo a base de rosa se utilizaba a menudo para las vestimentas. El azul fue utilizado con moderación, ya que el pigmento era caro, y el verde, que se conseguía de la malaquita, nunca se utilizó.

(Fig. 22) Estatua de una mujer. Terracota, s. III a.C. Altes Museum de Berlín.

Esta figurilla de Tanagra fue brillantemente coloreada con pinturas solubles en agua (Fig. 22). Todavía resulta visible en esta estatuilla de una mujer envuelta en un himatión el pigmento rojo que se usa para el pelo, cuyo peinado destaca por sus hileras de hilos trenzados. El pigmento negro originalmente se utilizaba en las cejas, mientras que los ojos y otros detalles, y su carne fueron policromadas de un rosa anaranjado pálido. Es evidente en la superficie de su ropaje los restos de pigmento azul original, una pintura que se aplicaba sólo en pequeñas cantidades en figurillas de Tanagra.

6.4. Joyería helenística

Cuando Alejandro Magno conquistó el imperio persa en el año 331 a.C., su dominio se extendió desde Grecia a Asia Menor, Egipto, el

Cercano Oriente y la India. Este contacto sin precedentes, con culturas distantes, no sólo extendió diferentes estilos griegos en todo el mundo conocido, sino que también expuso el arte y los artistas griegos a influencias nuevas y exóticas[78]. Innovaciones significativas en la joyería griega se remontan incluso antes de la época de Filipo II de Macedonia (r. 359-336 a.C.), padre de Alejandro Magno. Una sociedad cada vez más próspera exigió objetos de lujo y joyería, especialmente de oro. Con el virtuosismo técnico, artistas griegos ejecutaron diseños suntuosamente adornados, como colgantes, hojas de acanto, o el nudo de Hércules.

Después de que Alejandro conquistara el Imperio Persa y se apoderaron de sus fantásticos ricos tesoros de Babilonia, vastas cantidades de oro pasaron a formar parte de la circulación comercial griega. El mercado de joyas de oro creció sin precedentes. Incluso después del reinado de Alejandro, sus sucesores durante siglos apoyaron industrias florecientes de artistas y artesanos, los más importantes de los cuales se asociaron con las cortes reales helenísticas.

Una amplia variedad de tipos de joyería se produjeron en el período helenístico: pendientes, collares, colgantes, broches, pulseras, brazaletes, bandas de los muslos, anillos, coronas, diademas y otros adornos para el cabello elaborados. Las pulseras se usaron a menudo en parejas de acuerdo a la moda persa. Esta joyería está muy relacionada usualmente con todo lo relacionado con los juegos y lo lúdico[79]. Muchas piezas fueron realizadas con incrustaciones de perlas y piedras preciosas deslumbrantes o piedras semipreciosas, como esmeraldas, granates, cornalinas, ágatas bandas, sardónica, calcedonia y cristal de roca. Los artistas también incorporan incrustaciones de esmalte de colores que contrastan drásticamente con sus engastes de oro intrincados. La Ornamentación elaborada filial utilizó motivos vegetales y animales, o la relación entre el adorno y la diosa Afrodita y su hijo Eros. Figuras aladas en el aire, como Eros, Niké, y el águila de Zeus que lleva Ganímedes hasta el Monte Olimpo, eran diseños populares para los pendientes.

---

[78] ADAMS – BORZA, 1982:129.

[79] HOFFMANN, 1965:123.

En época helenística, las joyas a menudo se transmitieron de generación en generación como recuerdos de familia. Y de vez en cuando, se dedicaban a santuarios como una ofrenda a los dioses. Existen registros de tocados, collares, pulseras, anillos, broches y alfileres en templos e inventarios de tesorería, como, por ejemplo, en Delos. Las acumulaciones de joyería helenística que fueron enterrados para su custodia en la Antigüedad también han salido a la luz. Algunos de los ejemplos mejor conservados, sin embargo, provienen de tumbas donde la joyería se colocó generalmente en el cuerpo de la persona fallecida. Algunas de estas piezas fueron hechas específicamente para el entierro, la mayoría, sin embargo, fueron usadas en vida[80]. En el periodo helenístico temprano, los ciudadanos macedonios ricos enterraban a sus muertos con joyas de oro elaborado. Sin embargo, a finales de la época helenística, los ricos ajuares funerarios fueron menos comunes. Esta modificación es una muestra clara de la disminución de la riqueza disponible y, tal vez, de un cambio en las costumbres funerarias.

(Fig. 23) Brazalete con el nudo de Hércules. Oro, esmeralda, esmalte. S. III-II a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Este brazalete, de la más alta calidad de metal helenística y de una condición superior, pertenece a un tipo de la que sólo hay unos pocos ejemplos completos (Fig. 23). Está construido con un nudo de Hércules y una banda calada decorada con zarcillos de hiedra con

[80] TOYNBEE, 1996:232.

hojas y bayas. Las hojas están delicadamente engarzadas, y cada grupo de tres bayas se sueldan a una paleta triangular. Sus tallos son de hilo de oro sólido martillado y cónico.

El nudo se compone de incrustaciones de granates situado entre dos grandes cabujones rectangulares. Su diseño se enriquece con una planta con flores que lleva seis flores de oro y un cogollo de hojas en su base. La hoja grande central está representada por una esmeralda, y las hojas inferiores están esmaltadas en verde, de las que sobrevive sólo una pequeña hoja. Terminaciones granates de filigrana están acabadas con amplias trazas de púrpura rojiza (manganeso), verde, y esmalte posiblemente blanco. Según el escritor romano Plinio, el dispositivo decorativo del nudo de Hércules podía curar las heridas, y su popularidad en la joyería helenística sugiere que se cree que tienen el poder para evitar el mal.

7

Iconografías culturales

7.1. La música griega

LA MÚSICA FUE ESENCIAL para el patrón y la textura de la vida griega, ya que era una característica importante de las fiestas religiosas, el matrimonio y los ritos funerarios, banquetes y reuniones. Nuestro conocimiento de la música griega antigua proviene de fragmentos reales de partituras musicales, referencias literarias, y restos de instrumentos musicales[81]. A pesar de que las partituras musicales existentes son escasas, incompletas, y de fecha relativamente tardía, las abundantes referencias literarias arrojan luz sobre la práctica de la música, de sus funciones sociales, y sus cualidades estéticas[82]. Del mismo modo, las inscripciones proporcionan

[81] HENDERSON, 1957: 88.

[82] La música de la Antigua Grecia era un arte que se encontraba presente en la sociedad de forma casi universal: en las celebraciones, funerales, en el teatro, a través de la música popular o mediante las baladas que presentaban los poemas épicos. Representaba, por tanto, un papel integral en las vidas de los habitantes de la Antigua Grecia. En la actualidad, según HENDERSON, 1957:327, constan significativos fragmentos sobre la notación musical utili-

información acerca de la economía y la organización institucional de los profesionales de la música, los premios otorgados y las tasas pagadas por sus servicios. El registro arqueológico da fe de monumentos erigidos en honor de algunos músicos consumados. En Atenas, durante la segunda mitad del siglo V a.C., el Odeón de Pericles, sala dedicada a la música cubierta, fue erigido en la ladera sur de la Acrópolis, y es el testimonio físico de Atenas a la importancia de la música en la cultura ateniense.

Además de los restos físicos de los instrumentos musicales en una serie de contextos arqueológicos, las representaciones de músicos y eventos musicales en la pintura y la escultura proporcionan valiosa información sobre los tipos de instrumentos que se utilizaron y cómo fueron realmente ejecutados. Aunque los antiguos griegos estaban familiarizados con muchos tipos de instrumentos, tres en particular fueron favorecidos por la composición y el rendimiento: la cítara, un instrumento de cuerda pulsada; la lira, también un instrumento de cuerda, y el aulós; un instrumento de doble lengüeta[83]. Los músicos griegos más capacitados para tocar un instrumento podían cantar y realizar danzas corales. La música instrumental, o el canto de un himno, acompañaban regularmente las actividades cotidianas y los actos formales de culto. Los acordes canalizaban rebaños, animaba a los remeros y la infantería seguían el ritmo de la música, y las mujeres hacían música en casa. El arte de cantar al propio

---

zada por los griegos así como muchas referencias literarias a la música de la Antigua Grecia. A través de las fuentes se ha podido investigar, o al menos hacerse cierta idea, sobre cómo sonaba la música griega, su rol en la sociedad, las cuestiones económicas relacionadas con ese arte o la importancia social de los músicos. La propia actividad de tocar instrumentos musicales está presente a menudo en el arte encontrado en las cerámicas griegas. Por su parte, la propia palabra "música" procede de la denominación de las musas, las hijas de Zeus que, según la mitología griega, inspiraban todas las actividades creativas e intelectuales.

[83] Para OLSON, 1967:109, todos los instrumentos utilizados para crear cualquier tipo de música pueden ser divididos en tres categorías basadas en el modo en el que se produce el sonido: cuerda, viento y percusión (excluyendo los instrumentos electrónicos utilizados en la actualidad). Bajo este sistema, los instrumentos de cada uno de esos tipos pueden dividirse en subtipos en función de la forma en que se extrae el sonido.

acompañamiento de cuerda estaba muy desarrollado. Incluso los filósofos griegos vieron una relación entre la música y las matemáticas, imaginando la música como un paradigma del orden armonioso que refleja el cosmos y el alma humana.

La cítara, un instrumento de la familia de la lira, tenía siete cuerdas de igual longitud y una construcción sólida con cuerpo de madera, por lo general con una base plana. Las cuerdas estaban realizadas de tripa o tendones que se estiran desde un soporte en la base del instrumento sobre un puente hacia el travesaño, que unía las dos piezas laterales. Durante las actuaciones, el instrumento se apoyaba en el hombro del músico, y era tocado por una honda que se envolvía alrededor de la muñeca izquierda. El músico podía regular el juego por la tensión y, tal vez, el espesor de las cuerdas. A finales del siglo VII a.C., la cítara encontró un lugar importante de actuación en los espectáculos públicos griegos. Aunque es similar en forma a la concha de tortuga griega lira, que puede reproducir cualquier ciudadano griego de buena familia, la cítara, con su caja de resonancia grande, era más adecuada para la utilización de un músico virtuoso. En general, era el instrumento de los músicos profesionales reservado a los conciertos públicos, actuaciones corales, y concursos[84].

Muy poco se sabe del sonido exacto de la cítara. Como hemos señalado anteriormente, el conocimiento de la música griega proviene de partituras musicales, algunos fragmentarios y restos de instrumentos (principalmente flautas sopladas), inscripciones, y representaciones en escultura griega y pintura de vasos. Referencias no técnicas en la literatura antigua, especialmente en obras de poetas y filósofos, arrojan algo de luz sobre la práctica de la música, sus roles sociales, y las cualidades estéticas. Algunos ensayos teóricos griegos proporcionan información sobre la estructura de la música antigua, y un número limitado de ensayos, sobre todo los pasajes de Ateneo y el diálogo pseudo-plutarquiano, *De musica*, describen la naturaleza y la historia de la práctica musical. La cítara se conoce sobre todo a partir de fuentes escritas y de las imágenes en la cerámica de figuras rojas y negras, tales como el ánfora atribuida al Pintor de Berlín en la colección del Metropolitan. Aquí, un músico, con una larga y del-

[84] BUNDRICK, 2005:134.

gada prenda, toca la cítara, mientras la faja se mece al ritmo de su canción. Extiende los dedos de su mano izquierda detrás de las cuerdas de su instrumento, y se prepara para golpear con el *plektron*. Los músculos de su cuello se extienden mientras tira hacia atrás la cabeza y abre la boca para cantar.

(Fig. 24) PINTOR DE BERLÍN, ánfora de figuras rojas, 490 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Esta ánfora de figuras rojas atribuido al Pintor de Berlín ilustra la simbiosis entre la forma de un jarrón y su decoración (Fig. 24). Como uno de los pintores de vasos principales del siglo V a.C., el Pintor de Berlín abandonó los marcos rígidos en el ánfora para que el contorno de la pieza muestre atención en sus figuras solitarias. La banda por debajo de la cítara se mueve con sus vaivenes al ritmo de su melodía. En el reverso del ánfora, un instructor o, posiblemente, un juez escuchan atentamente, y extiende su brazo derecho hacia el joven músico.

7.2. Cultura helenística

Entre el 334 y 323 a.C., Alejandro Magno y su ejército conquistaron gran parte del mundo conocido, y llevaron a cabo la creación de un imperio que se extendía desde Grecia y Asia Menor a través de

Egipto y el Imperio Persa en el Cercano Oriente a la India. Este contacto sin precedentes con las culturas a lo largo y ancho del mundo conocido difundió la cultura griega y su arte, y expuso estilos artísticos griegos a una serie de nuevas influencias exóticas. La muerte de Alejandro Magno en el 323 a.C. tradicionalmente marca el inicio de la época helenística.

Los generales de Alejandro, conocido como los diádocos, es decir, "sucesores", dividieron las muchas tierras de su imperio en reinos propios[85]. Nuevos dinastías helenísticas surgieron: los Seléucidas en el Cercano Oriente, los Ptolomeos en Egipto, y los Antigónidas en Macedonia. Sin embargo, algunas ciudades-estado griegas afirmaron su independencia a través de alianzas. La más importante de este tipo de alianzas entre varias ciudades-estado era la Liga en el centro de Grecia Occidental y la Liga aquea con sede en el Peloponeso.

Durante la primera mitad del siglo III a.C., pequeños reinos se desprendieron del gran reino Seléucida y proclamaron su independencia. El norte y centro de Asia Menor se dividió en los reinos de Bitinia, Galacia, Paflagonia, Ponto y Capadocia. Cada uno de estos nuevos reinos fue gobernado por una dinastía local persistente del Imperio Persa Aqueménida anterior, pero infundida con elementos nuevos griegos. La familia real Atálida de la gran ciudad-estado de Pérgamo reinaba en gran parte de Asia Menor occidental, y una dinastía influyente de origen griego y macedonio gobernó sobre un vasto imperio que se extendía desde Bactria hasta el Lejano Oriente. En este mundo griego ampliado en gran medida, surgió y prosperó el arte y la cultura helenística.

En estos reinos helenísticos se mantuvieron la forma política dominante en el Oriente griego durante casi tres siglos después de la muerte de Alejandro Magno. Las familias reales vivían en palacios espléndidos con elaborados salones de banquetes y salas y jardines lujosamente decorados. Festivales deportivos y simposios se cele-

[85] Los términos "diádoco" y "epígono" fueron acuñados por el historiador Johann Gustav Droysen en su obra *Geschichte des Hellenismus* (1877), quien llamó a los generales que se disputaron el poder justo tras la muerte de Alejandro "diádocos", siendo los "epígonos" las siguientes generaciones de reyes helenísticos.

braban en los palacios reales, que brindaban la oportunidad de exponer maravillosas obras de arte y objetos lujosos como imágenes de su riqueza. Los reyes helenísticos se convirtieron en clientes prominentes de las artes, apostaron por grandes inversiones en obra pública de arquitectura y escultura, así como en artículos de lujo privado que demostraban su riqueza y gusto. La joyería, por ejemplo, adquirió nuevas formas elaboradas y se incorporaron a sus creaciones piedras raras y únicas. Nuevas piedras preciosas y semipreciosas estaban disponibles a través de las rutas comerciales de reciente creación. Al mismo tiempo, el aumento de los intercambios comerciales y culturales, y la mayor movilidad de los orfebres y plateros, llevó a la creación de una *koiné* (lengua común) en todo el mundo helenístico[86].

El arte helenístico es muy diverso en cuanto a los temas, iconografía y en el desarrollo estilístico. Fue creado en una época caracterizada por un fuerte sentido de la historia. Por primera vez, hubo grandes museos y bibliotecas, como los de Alejandría y Pérgamo. Artistas helenísticos copiaron y adaptaron estilos anteriores, y también hicieron grandes innovaciones. Las representaciones de los dioses griegos asumieron nuevas formas. La imagen popular de una Afrodita desnuda, por ejemplo, refleja la creciente secularización de la religión tradicional. También destaca en el arte helenístico las representaciones de Dionisio, dios del vino, y el legendario conquistador de Oriente, así como las de Hermes, el dios del comercio. Las representaciones sorprendentemente tiernas, como la de Eros, la personificación griega del amor, es retratado como un niño pequeño.

Uno de los resultados inmediatos del nuevo entorno internacional helenístico fue la mayor gama de temas que tenía pocos precedentes

[86] Esta lengua conforma una unión territorial importante, ya que podía ser utilizada en lugares tan dispares que abarcan desde Roma hasta Egipto, e incluso algunos enclaves en India, conviviendo con lenguas autóctonas como el arameo en Siria, el copto en Egipto o con el latín, esta última la lengua de los militares y funcionarios en Occidente. En la koiné, el ático constituye el elemento base, con ciertas influencias de otros elementos como el jónico en la forma y construcción de la frase. Se distinguen distintos tipos de koiné, entre ellos la koiné egipcia, conocida gracias a los papiros de la Biblia de los Setenta y la koiné literaria, en escritores como Polibio. OSTLER, 2006: 235.

en el arte griego anterior. Hay representaciones de temas poco ortodoxos, como grotescos, y de los habitantes de más convencionales, como niños y personas mayores. Estas imágenes, así como los retratos de las minorías étnicas, en particular los de los africanos, describen una diversa población helenística[87].

Se creó un creciente número de coleccionistas de obras de arte comisionadas originales y copias de estatuas griegas anteriores. Del mismo modo, los consumidores cada vez más ricos estaban dispuestos a mejorar sus hogares y jardines privados con artículos de lujo, como estatuillas de bronce, muebles finos tallados y decorados con accesorios de bronce, esculturas de piedra y cerámica elaborada con el molde hecho a la decoración. Estos artículos lujosos fueron fabricados a gran escala como nunca antes se habían concebido.

Los coleccionistas más ávidos de arte griego, sin embargo, fueron los romanos, que decoraban sus casas y villas de campo con esculturas griegas de acuerdo a sus intereses y gustos. Las pinturas murales de la villa de Boscoreale, algunas de las cuales hacen eco de pinturas reales y exquisitos bronces helenísticos macedonios, dan testimonio del ambiente clásico refinado que la aristocracia romana cultivaba en sus hogares. En el siglo I a.C., Roma era centro de producción de arte helenístico, y numerosos artistas griegos fueron allí a trabajar.

La fecha final convencional de la época helenística es el 31 a.C., fecha de la batalla de Actium. Octavio, quien más tarde se convirtió en el emperador Augusto, derrotó a la flota de Marco Antonio y, en consecuencia, terminó con el régimen de Ptolomeo. Los Ptolomeos fueron la última dinastía helenística en caer en bajo el poder de Roma.

El interés por el arte y la cultura griega se mantuvo vigente durante el período imperial romano, y especialmente durante los reinados de los emperadores Augusto (r. 27 a.C.-14 d.C.) y Adriano (r. 117-138 d.C.). Durante siglos, los artistas romanos siguieron haciendo obras de arte en la tradición helenística.

[87] BURN, 2004:213.

(Fig. 25) Estatua de niño. Mármol, s. IV-III a.C. Colección privada.

El período helenístico introdujo la caracterización precisa de la edad. Los niños disfrutaron de gran favor, ya sea en forma mitológica, como Hércules bebé o Eros, o en escenas de género, jugando con ellos o con mascotas. Este niño muestra un ejemplo de escultura de la Antigua Grecia, donde ya la utilización de la sección áurea es evidente. Aunque en las proporciones del niño no es trivial encontrar el número de oro, en cambio, la figura se apoya en un soporte con dimensiones doradas. Obsérvese que la inclusión del ave en la composición completa la altura necesaria para obtener un rectángulo dorado (Fig. 25)[88]. La obra se basa claramente en la observación de la pieza desde un primer plano cercano y realista.

7.3. Actividades intelectuales de la época helenística

A lo largo del período helenístico (323-31 a.C.), Atenas siguió siendo el principal centro para el estudio de la filosofía, y el fomento de diversas escuelas filosóficas famosas así lo atestiguan[89]. Las primeras que se establecieron en la primera mitad del siglo IV a.C. fueron la Academia de Platón y el Peripatos de Aristóteles, un lugar

[88] POLLITT, 1986:59.

[89] LONG, 1987:42.

para caminar, construido en el sitio de un bosque sagrado a Apolo Lykeios. En la segunda mitad del siglo IV a.C., Zenón de Citio (335-263 a.C.) estableció su escuela estoica de filosofía, el nombre de la plataforma de enseñanza, la Stoa, en el ágora ateniense. Por la misma época, Epicuro (341-270 a.C.) desarrolló su escuela filosófica, los Kepos, llamado así por el jardín en Atenas, donde enseñó. Las escuelas, como algunos de sus nombres lo indican, fueron los edificios de conjuntos de personas que compartieron una misma filosofía de vida. Ellos se dedicaron a la adquisición y transmisión de conocimientos. Los cínicos eran otro grupo filosófico que no tenía un lugar de reunión. Más bien, recorrían las calles y lugares públicos de Atenas.

Las dos escuelas de pensamiento que dominaron la filosofía helenística fueron el estoicismo, introducido por Zenón de Citio, y los escritos de Epicuro. El estoicismo, que también fue enriquecido y modificado por los sucesores de Zenón, en particular Crisipo (ca. 280-207 a.C.), divide la filosofía en lógica, física y ética. Epicuro, por otro lado, puso gran énfasis en el individuo y en el logro de la felicidad. Las escuelas atenienses de filosofía eran instituciones verdaderamente cosmopolitas. Los profesores y estudiantes de toda Grecia y Roma llegaron allí para estudiar. Además de filosofía, los estudiantes participan en la retórica (el arte de hablar en público), las matemáticas, la física, la botánica, la zoología, la religión, la música, la política, la economía y la psicología[90].

En otras partes del mundo helenístico, los gobernantes de la corte macedonia de Pella y la dinastía Seléucida en Antioquía apoyaron la búsqueda del conocimiento como benefactores de los intelectuales. En muchos sentidos, este tipo de mecenazgo, desarrollado por primera vez en Alejandría, donde los reyes Ptolomeos crearon un reconocido centro intelectual durante el período helenístico temprano. Prominentes filósofos, escritores y otros intelectuales estudiaron en la Biblioteca de Alejandría y en el *Mouseión*, un instituto de aprendizaje que es la raíz de la palabra moderno museo. Aquí, los estudiosos copiaron las obras anteriores, como la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero. Ellos escribieron comentarios, compilaciones, y hasta enci-

[90] ZANKER, 1995:76.

clopedias. También tenían acceso a otras obras y, muy probablemente, fueron alimentados y alojados por cuenta del rey. En la última parte del siglo III a.C., los reyes de Pérgamo emularon a las dinastías de Ptolomeo en la construcción de su propia biblioteca, que atrajo a artistas e intelectuales de Atenas y Alejandría a su corte real.

El periodo helenístico fue la edad de oro de la poesía griega, cuyos autores fácilmente pueden estar a la altura de los grandes poetas líricos del periodo arcaico y clásico griego. La literatura también floreció. A un escritor, Calímaco de Cirene, se le atribuye más de 800 libros[91]. Aunque relativamente poca literatura helenística sobrevive, mucho se puede extraer de la literatura romana, que fue significativamente influenciada por los escritores griegos. En términos generales, el drama fue menos popular en la época helenística que en la época clásica, aunque Menandro (344-292 a.C.), un escritor cómico de Atenas, fue una excepción prolífica. Sus obras incorporaron nuevas formas de presentar y discutir la vida de la persona y la familia.

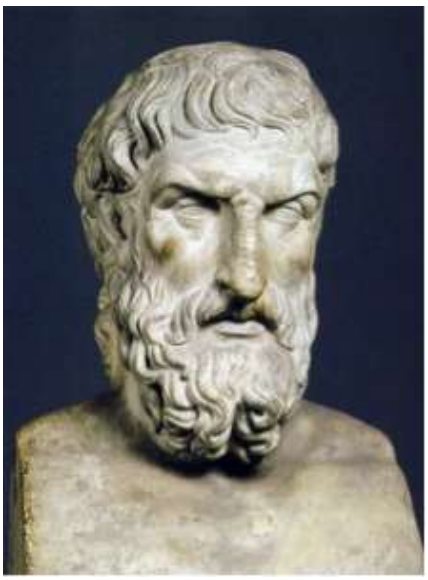
En el período helenístico, grandes avances se hicieron en el conocimiento científico. Al principio, Euclides (ca. 325-250 a.C.) escribió un libro de matemáticas elementales que se convertiría en el libro de texto estándar por más de 2.000 años. El matemático Apolonio de Pérgamo (ca. 262-190 a.C.) estableció la terminología canónica y la metodología de las secciones cónicas. Y Arquímedes de Siracusa (ca. 287-211 a.C.), a quien muchos consideran el más grande matemático de la Antigüedad, hizo importantes contribuciones a la ingeniería, incluyendo máquinas maravillosas que se utilizaron contra los romanos en el asedio de Siracusa en el 212 a.C. Otro inventor helenístico, Ctesibios de Alejandría (ca. 296-228 a.C.), fue el primero en diseñar máquinas hidráulicas, las más famosa de las cuales son sus relojes de agua.

En la segunda mitad del siglo II a.C., el astrónomo Hiparco (ca. 190-120 a.C.) transformó la astronomía matemática griega como ciencia descriptiva a ciencia predictiva. Su trabajo sentó las bases

[91] DAHL, 1958:25; CASSON, 2001:66.

para Ptolomeo del tratado sistemático de trece volúmenes en la astronomía, que se publicó a mediados del siglo II d.C.

Entre los monumentos conservados del arte antiguo, no hay ningún retrato más comprensivo del intelectual griego que esta estatuilla de bronce de un filósofo[92]. El aspecto individualizado de toda la figura, y la representación exitosa de un rostro reflexivo, en particular, vincula esta imagen con los retratos de filósofos que se hicieron populares a principios de la época helenística.



(Fig. 26) Retrato de Epicuro. Mármol, final s. I a.C. Museo del Capitolio, Roma.

El tema de este retrato puede ser identificado como Epicuro (341-270 a.C.). El maestro y sus seguidores creían que en las circunstancias inciertas del mundo, cada uno debe tratar de alcanzar el placer y la paz en su vida, pero ese esfuerzo debe regirse por los principios de moderación y armonía con la naturaleza (Fig. 26). Los escritos de Epicuro gozaron de gran popularidad durante su vida y después fue especialmente querido en Roma. A finales del siglo I a.C., la consecución del placer epicúreo se relacionó sobre todo con el comer y beber, y el principio de la moderación fue menos significativo.

[92] POLLITT, 1972:241.

Iconografías de la migración y la frontera

8.1. Chipre como frontera

EL DESARROLLO MÁS IMPORTANTE en Chipre oscila entre el 1200-1050 a.C., y se produjo gracias a la llegada de sucesivas oleadas de inmigrantes de la península griega. Estos habitantes recién llegados trajeron consigo, y perpetuaron, costumbres micénicas de entierro, del vestido, de la cerámica, y de la guerra. En este tiempo, los inmigrantes griegos aqueos llegaron a Chipre[93]. Una sociedad aquea, políticamente dominante en el siglo XI a.C., probablemente creó los reinos independientes gobernados por un wánax[94], o reyes, en la isla. Los griegos ganaron progresivamente el

[93] BONFANTE, 2001:145.

[94] El wanax necesitaba nobles que actuasen como delegados suyos (aristocracia) y serán sus familiares y más estrechos colaboradores, también deben dirigir las tropas de élite y los que forman la casta de guerreros que son los *heketai* y estaban al servicio del wanax en tiempos de paz y guerra siempre en defensa

control de las principales comunidades, como Salamina, Citión, Lápitos, y Soli. En la segunda mitad del siglo XI a.C., los fenicios ocuparon Citión en la costa sur de Chipre. Su interés en Chipre deriva principalmente de las minas de la isla de cobre y de sus bosques, que proporcionan una abundante fuente de madera para la construcción naval. A finales del siglo IX a.C., los fenicios establecieron un culto a su diosa Astarté en un templo monumental en Citión.

Una estela encontrada en Citión informa de la presentación de los reyes de Chipre a Asiria en 709 a.C. Bajo el dominio asirio, el reino de Chipre floreció y los reyes disfrutaron de independencia, siempre y cuando pagaran regularmente su tributo al rey de Asiria. En el siglo VII a.C. una inscripción registra que hubo diez reyes de Chipre que gobernaron más de diez reinos separados. Algunos de estos reyes tenían nombres griegos, otros tenían nombres de origen semita, lo que demuestra la diversidad étnica de Chipre en la primera mitad del primer milenio antes de Cristo. Tumbas reales de Salamina sugieren la riqueza y las conexiones exteriores de estos gobernantes en los siglos VIII y VII a.C.

En el siglo VI a.C., Egipto, bajo el reinado de Ahmose II, tomó el control de Chipre. Aunque los reinos chipriotas siguieron teniendo una relativa independencia administrativa, un aumento significativo de los motivos egipcios en las obras de arte de Chipre en este período, refleja la intensificación de la influencia egipcia. Elementos como la cabeza de Hathor aparecieron en gran cantidad, por primera vez, sobre todo en Amathus.

En 545 a.C., bajo el reinado de Ciro el Grande (ca. 559-530 a.C.), el imperio persa conquistó Chipre. Los nuevos gobernantes, sin embargo, no interfirieron en las instituciones chipriotas establecidas y

---

del Estado. Podían tener esclavos y carros de guerra. En el ámbito local por el archivo de Pilos se sabe que había 16 distritos administrativos controlados por el wanax. Paralelamente al wanax los textos homéricos nombran al *anax* que es una evolución del wanax. El anax sería el jefe de la casta de guerreros. Se desconoce si hubo dinastías. Por debajo del wanax estaba el título de *wasileus*, que es una especie de jefe de unos gremios y a veces tiene funciones religiosas. Una descripción más completa en ELLUL, 1970: 35.

en sus prácticas religiosas[95]. Los soldados chipriotas participaron en campañas militares persas, los reinos independientes pagaron el tributo acostumbrado y Salamina se convirtió en el reino más importante. A finales del siglo VI a.C., el control persa sobre Chipre se intensificó, por lo que a principios del siglo V a.C. la isla era una parte integrante del imperio persa.

(Fig. 27) Estatua de un sacerdote. Piedra caliza, final s.VI a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Esta imagen representa una típica escultura chipriota del siglo VI a.C. Realizada en piedra caliza de tamaño natural, ha acentuado los rasgos faciales, como una nariz prominente y ojos grandes (Fig. 27). El toque de una sonrisa arcaica, la postura rígida de la figura con un pie adelante, y las largas trenzas en espiral que cae sobre los hombros dan testimonio de la influencia de la escultura griega en Chipre en este momento.

El negro, rojo y dibujos pintados de color amarillo una vez embellecieron las prendas y el casco usado por esta figura. El casco se divide en paneles verticales decorados con hileras de flores de loto rojas que pueden referirse al árbol de la vida representado en el arte de Oriente Próximo. El toro refuerza la significación religiosa de la figura, al igual que la inscripción de Chipre en el hombro izquierdo: "[I pertenecen al] Paphian [es decir, Afrodita]".

[95] KARAGEORGHIS, 1992: 180.

La iconografía de figuras humanas barbudas que llevan tocados cónicos tienen una larga historia en la escultura chipriota, que data de finales del siglo VII al siglo V a.C. Estas esculturas representan muy probablemente sacerdotes y dignatarios. La inscripción en la estatua, así como sus prendas con una cuidada decoración y el casco, sugieren que representa un sacerdote de la diosa de la fertilidad, que con el tiempo llegó a ser asociada con la diosa griega Afrodita.

8.2. La antigua colonización griega

La antigua colonización griega comenzó en una fecha cercana al llamado período geométrico, aproximadamente entre el 900-700 a.C. En esta época también se establecieron muchos elementos seminales de la sociedad griega antigua, como las ciudades-estado, los grandes santuarios, y los festivales panhelénicos. El alfabeto griego, inspirado en la escritura de los comerciantes marítimos fenicios, se fue desarrollando y difundiendo en este momento.

Grecia es un país rodeado por el agua y el mar, lo cual siempre ha jugado un papel importante en su historia. Los antiguos griegos fueron marinos activos en busca de oportunidades para el comercio y fundadores de nuevas ciudades independientes en los sitios costeros al mar Mediterráneo[96]. En los siglos VII y VI a.C., las colonias griegas y sus asentamientos se extendieron por toda la zona desde el oeste de Asia Menor, al sur de Italia, Sicilia, África del Norte, e incluso a las costas del sur de Francia y España. Escuelas regionales de artistas exhibieron una gran variedad de estilos y preferencias en este momento. Las principales ciudades jónicas de la costa de Asia Menor prosperaron, y cultivaron relaciones con otros centros ricos como Sardes en Lidia, que fue gobernado por el rey Creso en el siglo VI a.C. De hecho, en este momento, los griegos orientales controlaban gran parte del Mar Egeo y habían establecido ciudades independientes al norte por el Mar Negro. Esta región, en particular, abrió nuevas conexiones comerciales con el norte que daba acceso a materias primas valiosas como el oro.

[96] BOARDMAN, 1999:213.

Las estaciones comerciales jugaron un papel importante en los puestos más lejanos de la cultura griega. En este caso, los productos griegos, como la cerámica, el bronce, la plata o el oro, el aceite de oliva, el vino, y el textil, fueron canjeados por artículos de lujo y por materias primas exóticas que eran a su vez trabajados por artesanos griegos. Los griegos establecieron enclaves comerciales dentro de las comunidades locales existentes en el Levante, como en Al Mina. En el delta del Nilo, la ciudad portuaria de Naucratis sirvió como sede comercial para los comerciantes griegos en Egipto[97].

Del mismo modo, rutas comerciales marítimas bien establecidas alrededor de la cuenca del Mediterráneo permitieron a los extranjeros viajar a Grecia. En el siglo VII a.C., los contactos con artesanos orientales itinerantes, especialmente en Creta y Chipre, inspiraron a artistas griegos a trabajar en técnicas tan diversas como la talla de piedras preciosas, el marfil tallado, la joyería, y la metalurgia. Después de la campaña militar sin precedentes de Alejandro Magno (c. 336-323 a.C.), se abrieron más extensas rutas comerciales en Asia, que se extendieron hasta Afganistán y el valle del río Indo. Estas nuevas rutas comerciales introdujeron el arte griego a las culturas de Oriente, y también expusieron a los artistas griegos a una gran cantidad de estilos y técnicas artísticas, como por ejemplo el trabajo con piedras preciosas. Los granates, esmeraldas, rubíes y amatistas se incorporaron a los nuevos tipos de joyería helenística, que resultaron más impresionantes que nunca. En los siglos siguientes, los griegos continuaron viviendo en estas regiones orientales, pero siempre mantuvieron contacto con el continente griego. Artistas

[97] Naucratis fue la primera colonia comercial establecida en Egipto por los griegos. Fue concedida a estos, según distintas versiones, o por el faraón Psamético I en el siglo VII a. C. o por Ahmose II en el siglo VI a. C. (según Heródoto), aunque se cree que anteriormente existió una factoría ocupada por colonos de Mileto en el mismo lugar. Muchos de los primeros habitantes de la ciudad fueron mercenarios griegos que servían hasta entonces en la vecina fortaleza egipcia de Daphnae, en el extremo oriental del Delta. Como sea, la colonia fue entregada a una confederación de ciudades, principalmente jónicas, encabezadas por Mileto, Corinto y Egina. Por lo mismo, Naucratis era una verdadera ciudad internacional, y en un atractivo centro cultural visitado por personajes como Solón o Tales de Mileto. BENGSTON, 1978: 178.

griegos del este también emigraron a Etruria, donde se establecieron en Caere, una ciudad etrusca en la costa italiana.

Por otra parte, las colonias griegas en Sicilia y el sur de Italia, una región conocida como la Magna Grecia, formaron entidades políticamente independientes que mantenían vínculos religiosos y comerciales con sus ciudades madre. Hasta mediados del siglo VI a.C., Corinto dominaba el comercio en Occidente. En su mayor parte, exportó jarrones corintios, que a menudo estaban llenos de aceite de oliva, a cambio de grano. Algunas ciudades-estado, como Siracusa y Selinunte en Sicilia, erigieron grandes templos que rivalizaban con los de la parte oriental de Grecia. A diferencia de las islas del Egeo y Grecia continental, donde el mármol era abundante, Sicilia y el sur de Italia tenían pocas fuentes locales de mármol de alta calidad. Por lo tanto, los artistas de la Magna Grecia establecieron una fuerte tradición de trabajar con terracota y piedra caliza. Muchas de las colonias en el Oeste acuñaron sus propias monedas de plata con diseños distintivos y emblemas característicos.

Con una fuerza naval predominante en la última parte de los siglos VI y V a.C., Atenas ejerce su influencia sobre el comercio marítimo. La cerámica ateniense fue ampliamente exportada, especialmente a Etruria y para las colonias del sur de Italia, donde sirvieron de inspiración a los artistas locales. En el período helenístico, Siracusa dominó gran parte de Sicilia, y distintos estilos artísticos locales florecieron[98]. Jarrones y esculturas pintadas, especialmente ornamentadas, fueron producidas en Centuripe. En ese momento, Siracusa como una ciudad cosmopolita, rivalizaba con cualquier otra pólis en el mundo griego. Se jactó de tener los templos más importantes del mundo occidental, así como los edificios públicos y monumentos más significativos. De hecho, el teatro de Siracusa, una de las más grande jamás construido en la Antigüedad, sigue siendo un destino famoso para las artes escénicas. En 272 a.C., los romanos conquistaron la Magna Grecia y Sicilia cayó bajo la dominación romana, cuando Siracusa cayó a Roma en el año 212 a.C. Como resultado, las colonias griegas occidentales recién conquistadas jugaron un im-

[98] PUGLIESE, 1996:83.

portante papel como transmisores de la cultura griega a los romanos y el resto de la península italiana.

(Fig. 28) Relieve funerario. Piedra caliza, 325 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Tarento (moderna Taranto) fue una colonia griega de gran potencial económico en la costa sureste de Italia, un lugar central en las rutas comerciales entre Grecia e Italia. Durante el siglo IV a.C., graves monumentos ostentosos en forma de pequeños edificios decorados con esculturas pintadas llenaron el cementerio de la ciudad. Este relieve debe venir de ese edificio (Fig. 28). Representa un joven guerrero y una mujer de pie junto a un altar. Entre ellos hay un florero para verter una libación sobre el altar. En la pared detrás de ellos cuelgan una coraza, un casco y una espada, probablemente los brazos del guerrero muerto para quienes lloran. Se ha sugerido que el relieve representa a Electra y Orestes en la tumba de su padre Agamenón, el legendario rey de Micenas. Esta escena, inspirada en Esquilo, era un motivo popular en los jarrones italianos del sur de Italia.

8.3. Sardes y la frontera de Asia Menor

Sardes en la Antigüedad fue una de las grandes ciudades de Asia Menor. Como capital de Lidia (un reino situado en el oeste de Turquía, hacia el interior de Izmir moderno), Sardes alcanzó fama y riqueza especialmente con el último rey de Lidia, Creso, antes de sucumbir a la conquista persa en la mitad del siglo VI a.C. Sardes se encuentra en las estribaciones del monte Tmolo en el valle del río Hermo, un corredor natural que conecta el mar Egeo y Anatolia. La riqueza y la prosperidad de la ciudad se pueden atribuir a su ubicación, ideal para los negocios y el comercio, y su abundante fuente de agua y recursos minerales, especialmente por las arenas auríferas legendarias de la corriente Pactolo[99].

El historiador griego Heródoto nos dice que los lidios fueron los primeros en acuñar moneda. Aunque la fecha exacta de esta invención permanece en disputa, las monedas de electro, una aleación natural de oro y plata, al parecer entró en uso a finales del siglo VII a.C. Según Heródoto, el rey Creso, que gobernó Lidia durante los años 560-546 a.C., fue la primera persona en emitir monedas de oro puro y plata pura. La explotación sistemática de los ricos recursos minerales de la región hizo de Sardes un importante productor de oro en el Mediterráneo oriental desde mediados del siglo VII a.C. hasta la segunda mitad del siglo VI a.C., situando brevemente el reino en la escena mundial de la historia económica y social. Incluso hoy en día, un recuerdo de que la riqueza permanece en la expresión "rico como Creso". La evidencia de una refinería de oro ha sido descubierta cerca del arroyo Pactolo, donde también se encuentra un altar de piedra probablemente dedicado a Cibeles, la diosa patrona de Sardes.

[99] Es un pequeño río cercano a la costa egea de Turquía. Nace en el monte Tmolo, fluye atravesando las ruinas de la antigua ciudad de Sardes, y desagua en el río Gediz, el antiguo Hermo, del que en la antigüedad era un pequeño afluente por la derecha. Corría por el reino de Lidia y según varias leyendas griegas era aurífero (Heródoto, *Historia*, V, 101.2) y discurría por el corazón del territorio más fértil, región cuya riqueza en oro era proverbial, pero que estaba sujeta a sacudidas sísmicas.

En el 546 a.C., el imperio de Lidia fue conquistado por los persas bajo Ciro el Grande, que hizo al jefe de Sardes término occidental de la vía administrativa importante que se originó en Susa. Durante la ocupación persa, los gobernantes y una clase de empresarios participaron en la industria comercial, por lo que Lidia se convirtió en uno de los reinos más ricos de la época, con un estilo de vida famosa por su esplendor y el lujo. El dominio persa terminó en el 334 a.C., cuando Sardes se rindió a Alejandro Magno. Sin embargo, el registro arqueológico ha puesto de manifiesto el impacto de los griegos y otras culturas ya desde el periodo arcaico, mucho antes de la conquista de Anatolia por Alejandro. Una de las piezas escultóricas más importantes de Sardes es un santuario de piedra a Cibeles que representa a la diosa madre de pie en un templo jónico. Datable en el siglo VI a.C., es una de las primeras representaciones conocidas del estilo jónico de la arquitectura.

La ciudad fue durante muchos siglos un punto importante de unión entre los griegos del Egeo y los persas. Los comerciantes y las caravanas, cargadas de riquezas de todo tipo, debieron de haber pasado a través de Sardes, y por tanto no es de extrañar que los lidios adquirieran una popularidad internacional. Durante la época helenística, que siguió a la muerte de Alejandro, Sardes fue muy codiciada por las dinastías Seléucida y los reyes de Pérgamo. En 282 a.C., la ciudad se convirtió en capital seléucida, durante la cual adquirió condición de ciudad-estado griega. El monumental templo a la diosa Artemisa data de este período.

En 133 a.C., Sardes estuvo bajo el dominio romano y fue distinguida como la ciudad principal de un distrito judicial que incluía veintisiete o más asentamientos frigios. A finales del siglo I a.C., se había convertido en un importante centro del cristianismo y hogar de una importante comunidad judía. Las medidas de la sinagoga de Sardes, descubierta por casualidad en 1962 durante las excavaciones en Harvard y Cornell, muestran que tenía más de 300 pies de largo, el mayor de su tipo. Originalmente, los pisos estaban pavimentados con mosaicos ornamentados y sus paredes cubiertas con revestimiento de mármol multicolor, en el que se establecieron los paneles de mármol de diseños florales y animal. A partir del siglo VI d.C., Sardes declinó en importancia y tamaño, aunque su prestigio quedó

perenne por otros 500 años. Todavía en el siglo XIII fue el escenario de una cumbre entre el emperador bizantino y el sultán turco.

(Fig. 29) Fragmento de mosaico arquitectónico. Terracota con decoración pintada roja y negra, s. VI a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Este color brillante de un azulejo hecho a molde es uno de los muchos que se han excavado en Sardes, la capital del antiguo reino de Lidia, en el sur de Turquía (Fig. 29). En lugares como Lidia y el sur de Italia, donde la piedra nativa era escasa o de mala calidad, la terracota sirvió como sustituto de la piedra en la arquitectura. Azulejos como éste han decorado originalmente los tejados y las paredes exteriores de las casas y edificios públicos. Siendo a la vez decorativo y funcional, algunas están equipadas con una boquilla que sobresale y que ayudó a drenar agua de los aleros.

El reino de Lidia fue conocido por su riqueza y su receptividad a la cultura griega. Los motivos de este azulejo son parte del repertorio en el arte griego oriental que con el tiempo llegó a ser popular en todo el mundo griego. Flores de loto también decoran joyas y jarrones griegos de este período. Por encima de las flores de loto son las formas en forma de huevo, una primera versión del patrón de huevo y dardo, una de las molduras más característicos y de larga vida de la arquitectura clásica.

8.4. La frontera africana

Los cuentos de Etiopía como una tierra mítica en los bordes más alejados de la tierra se pueden leer en algunas de las primeras obras de la literatura griega del siglo VIII a.C., como los poemas épicos de Homero. Dioses y héroes griegos, como Menelao, se cree que han visitado este lugar en los límites del mundo conocido. Sin embargo, mucho antes de Homero, la civilización marinera de la Edad de Bronce de Creta, conocido hoy como Minoica, ya estableció relaciones comerciales con Egipto. Los minoicos pudieron haber entablado por primera vez contactos con los africanos en Tebas. De hecho, las pinturas de la tumba de Rekhmire[100], que datan del siglo XIV a.C., representan gente africana y a los pueblos del Egeo, muy probablemente nubios y minoicos. Sin embargo, con el colapso de los palacios minoicos y micénicos al final de la Edad del Bronce, las conexiones comerciales con Egipto y el Cercano Oriente se rompieron cuando Grecia entró en un período de empobrecimiento y contacto limitado.

Durante los siglos VIII y VII a.C., los griegos reanudaron las relaciones con la periferia del norte de África. Ellos establecieron asentamientos y puestos comerciales a lo largo del río Nilo y en Cirene, en la costa norte de África. Ya en Naucratis, el primero y más importante de los puestos de comercio en África, los griegos estaron

[100] Es, sin duda, una de las tumbas más interesantes de las que podemos contemplar en Luxor. Localizado en la ladera sudeste de la colina de El-Qurna, Rekhmire era un visir, es decir, un funcionario del más alto rango al que se podía aspirar, por encima del cual solo estaba el Faraón. Rekhimre administraba un área que se extendía desde Aswan a Assiut. Además, él era también alcalde de Tebas y el administrador del templo de Amón en el complejo de Karnak. Dentro de su tumba se encontraron los textos administrativos más importantes del nuevo reino. En ellos se detallan los deberes que conlleva el cargo de visir. A excepción de una breve mención en un ostracón y un papiro, todo que sabemos de Rekhmire viene de su tumba. Los temas son los comunes encontrados en otras tumbas, como puedan ser el ritual de la Apertura de Boca o las representaciones del Festival del Valle, pero también incluyen escenas absolutamente únicas, dándonos una completa y detallada descripción de muchos aspectos de la vida cotidiana. Además, estas pinturas conservan un excelente estado de conservación. Más detalles en DE GARIS DAVIES, 1973: 125.

sin duda en contacto con los africanos. Es probable que las imágenes de los africanos, si no los propios africanos, comenzaran a reaparecer en el mar Egeo. En el siglo VII y principios del siglo VI a.C., los mercenarios griegos de Jonia y Caria sirvieron bajo los faraones egipcios Psametikus I y II.

Todos los africanos negros eran conocidos como etíopes para los antiguos griegos, ya que en el siglo V a.C. el historiador Heródoto nos dice, y su iconografía se define estrictamente por los artistas griegos en el periodo arcaico (ca. 700-480 a.C.) y clásico (ca. 480-323 a.C.), que el color de piel negro es su característica física primaria. Se registra que las tropas etíopes se encontraban entre el rey Jerjes cuando Persia invadió Grecia en el 480 a.C. Así, los griegos habrían entrado en contacto con un gran número de africanos en este momento. Sin embargo, los griegos más antiguos sólo tenían una vaga idea de la geografía africana. Ellos creían que la tierra de los etíopes se encuentra al sur de Egipto. En la mitología griega, los pigmeos eran la raza africana que vivía más al sur en los límites del mundo conocido, y que participan en batallas míticas con grúas.

Los etíopes eran considerados exóticos a ojos de los antiguos griegos y sus características contrastan marcadamente con la propia percepción bien establecida que tenían los griegos de sí mismos. El esmalte negro central de la pintura jarrón ateniense era ideal para la representación de la piel negro, una característica constante que se utiliza para describir a los etíopes en la antigua literatura griega[101]. Estos etíopes fueron presentados en las obras trágicas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, y se conservan las máscaras cómicas, así como una serie de vasijas pintadas de esta época, que indican que los etíopes fueron también representados a menudo en las comedias griegas.

Hasta bien entrado el siglo IV a.C., los etíopes fueron presentados regularmente en las pinturas de vasos griegos, sobre todo en los vasos de figuras rojas decorativas producidas por las colonias griegas en el sur de Italia. Uno de ellos muestra un hombre etíope atacado por un cocodrilo, muy probablemente una alusión a Egipto y al río

[101] SNOWDEN, 1970:51.

Nilo. Las representaciones de los etíopes en las escenas de vida cotidiana fueron extrañas en este momento, a pesar de una pintura de la tumba de un cementerio griego cerca de Paestum, en el sur de Italia, que muestra a un etíope y un griego en una competición de boxeo.

Con el establecimiento de la dinastía ptolemaica y el imperio macedonio en Egipto, después de la muerte de Alejandro Magno en el 323 a.C., se produjo un mayor conocimiento de Nubia (en el actual Sudán), reino vecino a lo largo del bajo Nilo gobernado por reyes que residían en el capital de Napata y más tarde en Meroe. Estas metrópolis cosmopolitas, como Alejandría en el Delta del Nilo, se convirtieron en centros donde importantes poblaciones griegas y africanas convivieron en paz.

Durante el período helenístico (ca. 323-31 a.C.), el repertorio de imágenes de África en el arte griego se expandió enormemente. Mientras las escenas relacionadas con los etíopes en la mitología se hicieron menos frecuentes, muchos más tipos iconográficos sugieren que constituían el elemento minoritario más grande de la población del mundo helenístico. Las representaciones de los etíopes como atletas y artistas son indicativos de algunas de las ocupaciones que tenían. Los africanos también sirvieron como esclavos en la antigua Grecia, junto con los griegos y otros pueblos no griegos que fueron esclavizados durante la guerra y por medio de la piratería. Sin embargo, los estudiosos siguen debatiendo si los antiguos griegos vieron a los africanos negros con un prejuicio racial.

Retratos a gran escala de etíopes hechos por artistas griegos aparecen por primera vez en el período helenístico y en obras de alta calidad, tales como imágenes de joyas de oro y estatuillas de bronce fino. Son, sin duda, una prueba tangible de la integración de los africanos en varios niveles de la sociedad griega.

(Fig. 30) Aríbalo "janiforme", cabeza etíope y cabeza de mujer. *c.* 520-510 a.C. Museo del Louvre, París.

Un aríbalo era una cajita de unos diez cm de alto, para los ungüentos aromáticos. Puede tener un asa, dos o ninguna. Su forma es de globo o de pera. Tiene una boca estrecha, apropiada para verter cantidades pequeñas. Los hombres lo gastan en la palestra y las mujeres en casa. En este caso vemos la figura de un etíope y de una mujer forman la base sobre la que se sustenta el recipiente fundamental (Fig. 30). Se puede leer claramente la inscripción "KALOS" en el cuello de la mujer, en clara alusión a la principal finalidad de estos objetos, crear "belleza" a partir de su uso. Las formas del cuerpo de estos objetos pueden ser muy variadas y decorativas al ser utilizados en actos íntimos y personales y por personas con cierto nivel social económico. La decoración puede ser geométrica simplista o con figuras rojas donde el ceramista y puede representar cualquier historia mítica o social.

ROMA

Contexto histórico arte romano

1.1. La República romana

DESDE SUS INICIOS como un pequeño grupo de chozas en el siglo X a.C., Roma se convirtió en una ciudad-estado, primero gobernada por reyes, a continuación, a partir de 509 a.C. en adelante, por una nueva forma de gobierno, la República. Durante la República temprana, el poder estaba en manos de los patricios, una clase privilegiada de ciudadanos romanos cuyo estado era un derecho de nacimiento. Los patricios tenían control exclusivo sobre los oficios religiosos y emitían dictámenes final (*patrum auctoritas*) en las decisiones tomadas por las asambleas populares romanas. Sin embargo, las deudas y una distribución injusta de la tierra pública, llevaron a los ciudadanos romanos más pobres, conocidos como plebeyos, a retirarse de la ciudad-estado y formar su propia asamblea, eligiendo a sus autoridades, y estableciendo sus propios cultos. Sus principales demandas fueron el alivio de la deuda y una distribución más equitativa del territorio recién conquistado en las asignaciones a los ciudadanos romanos. Finalmente, en el año 287 a.C., los ricos en tierras alcanzaron la igualdad política

con los patricios. El principal resultado político fue el nacimiento de una clase dominante noble que consta de patricios y plebeyos, una asociación que compartiría el poder único que se prolongó hasta finales del siglo I a.C.

Durante los tres últimos siglos de la República, Roma se convirtió en una metrópolis y capital de una vasta extensión de territorio adquirido poco a poco a través de la conquista y la diplomacia. Los territorios administrados (*provinciae*) fuera de Italia fueron: Sicilia, Cerdeña, España, África, Macedonia, Acaya, Asia, Cilicia, Galia, Cirene, Bitinia, Creta, en el Ponto, Siria y Chipre[102]. Las diferentes vías de gobernar un imperio en expansión implicaron un compromiso militar de gran envergadura, y la creciente brecha entre los ciudadanos que se beneficiaron de la nueva riqueza de Roma y los que se empobrecieron, generó una importante descomposición social, agitación política y la eventual caída de la República. Roma experimentó una serie larga y sangrienta de guerras civiles, crisis políticas y disturbios civiles, que culminaron con la dictadura de Julio César y su asesinato el 15 de marzo el año 44 a.C. Después de la muerte de César, la tarea de reformar el Estado romano y la restauración de la paz y la estabilidad cayó en manos de su sobrino nieto, Cayo Julio César Octavio, con sólo dieciocho años de edad, quien purgó toda oposición a su control absoluto del imperio romano, y a quién se le concedió el título honorífico de Augusto en el año 27 a.C.

Las principales virtudes en esta época fueron el respeto al concepto tradicional de virtud romana de la moral antigua, el sentimiento público de pertenencia a la República, la capacidad de responsabilidad, y la resistencia valiente en el campo de batalla[103]. El prestigio de los ciudadanos iba aumentando como resultado de la edad y experiencia, y la competencia entre iguales dentro del sistema político establecido. Estos son los valores expresados en los retratos de hombres de mediana edad de rostro sombrío, como el que observamos aquí. La identidad cultural romana también se estructuró en torno a un profundo respeto por la familia y la ascendencia, y una práctica

[102] KING, 1990:45.

[103] MATYSZAK, 2006:51.

funeraria principal consistía en la exposición pública de retratos de ilustres antepasados en el funeral de miembros de la familia.

(Fig.31) Busto del retrato de Escipión el Africano. Bronce, s. I a.C. Museo Arqueológico de Nápoles.

Estas máscaras de cera, llamadas también *imagina*, sirvieron para anunciar la ilustre historia de servicio público de la familia y para inspirar a las generaciones más jóvenes en su luchar por la imitación de tales logros (Fig. 31). Del mismo modo, los retratos veristas, así llamados debido a su realismo aparentemente duro y severo, hicieron hincapié en la solemnidad con que los romanos consideraban sus responsabilidades civiles y militares. Porque los romanos consideraban rasgos faciales las mejores virtudes de la personalidad, la edad y la sabiduría adquirida a través de largos duros años de experiencia de vida, que se han acentuado en el retrato con el fin de proyectar las cualidades que se valoraban más altamente.

Mientras que el realismo era un componente del arte helenístico, así, el estilo republicano también está vinculado a las tradiciones escultóricas etruscas e itálicas. Los antepasados del retrato romano de busto se puede remontar a las cabezas estilizadas en jarras funerarias etruscas y a las urnas, y en especial a las esculturas retrato, como el busto de bronce *Brutus* en el Palazzo dei Conservatori de Roma. El retrato romano también estuvo influenciado por las estatuas honoríficas etruscas, como el famoso *Arringatore*, el Orador, actualmente en el Museo Arqueológico de Florencia. Las estatuas retrato con dedicatorias proliferaron en los espacios públicos romanos, y representaron un componente importante de la escultura retrato de la

República. Los comandantes militares y políticos fueron recompensados por sus logros con estatuas honoríficas e inscripciones erigidas por sus pares o por los consejos administrativos locales. Estas esculturas anunciaban capacidades del sujeto en un foro público, y también elevaron el prestigio de su familia en la sociedad romana.

1.2. El poder de Augusto (27 a.C.-14 d.C.)

En el siglo I a.C., Roma ya era la ciudad más grande, más rica y más poderosa del mundo mediterráneo. Durante el reinado de Augusto, sin embargo, se transformó en una auténtica ciudad imperial. Se atrajo a escritores para componer obras que proclamaban su destino imperial: las narraciones de Tito Livio, no menos que la *Eneida* de Virgilio, pretendían demostrar que los dioses habían hecho de Roma la "dueña del mundo". Un programa social y cultural pensado desde el poder originó que la literatura y las demás artes revivieran valores y costumbres consagradas por el tiempo, y promovieron la lealtad a Augusto y su familia. El emperador fue reconocido como sumo sacerdote del Estado, y muchas estatuas le representan en el acto de oración o sacrificio. Los monumentos esculpidos, como el *Ara Pacis Augustae* construido entre 14 y 9 a.C., dan testimonio de los altos logros artísticos de los escultores imperiales de Augusto, de una aguda conciencia de la potencia del simbolismo político[104]. Los cultos religiosos fueron restablecidos, templos reconstruidos, y una serie de ceremonias y costumbres públicas de nuevo reintegradas. Artesanos de todos los talleres mediterráneos produjeron una serie de objetos de plata, joyas de cristal y de la más alta calidad y origina-

[104] Está dedicado al emperador Augusto por los triunfos cosechados por éste en Hispania y la Galia. Está ubicado en Roma, en el Campo de Marte, donde cada año se debían sacrificar un carnero y dos bueyes. Las alegorías están relacionadas con la mítica fundación de Roma. De los cuatro originales solo dos se han conservado casi completos; uno de éstos representa a Eneas y el otro (el mejor conservado) a la Tierra, como una mujer con dos niños, flanqueada por los genios fertilizantes del Aire sobre un cisne y del Agua sobre un monstruo marino; todo ello acompañado de frutos y animales que hacen alusión a la prosperidad proporcionada por la Paz de Augusto. REHAK, 2001: 200.

lidad. Grandes avances se hicieron en la arquitectura y la ingeniería civil a través del uso innovador del espacio y materiales. En el 1 d.C., Roma pasó de ser una ciudad de modesto ladrillo y piedra de la zona en una metrópoli de mármol con un sistema de suministro de alimentos, de servicios públicos como baños, y otros edificios públicos y monumentos dignos de una capital imperial como el sistema de mejora y abastecimiento del agua.

En el año 30 a.C., Cayo Julio César Octavio se convirtió en gobernante del imperio que Roma había construido durante los tres siglos anteriores. Durante los siguientes cuarenta y cuatro años, representó unas instituciones y una ideología que combinaban las tradiciones de la Roma republicana con las realidades de la realeza. En el año 27 a.C., el Senado confirió a Octavio el título honorífico de *Augustus*, un adjetivo con connotaciones de dignidad y majestuosidad, y alrededor de la misma época, un retrato imperial oficial fue creado encarnando las cualidades que Augusto deseaba proyectar.

(Fig. 32) Cabeza retrato del emperador Augusto. Sardónice, 98-103 d.C. Museo de Zaragoza.

Este magnífico retrato de Augusto realizado en sardónice y preparado para su engaste en un busto que no se ha conservado, fue realizado en época de Trajano (98-103 d.C.)

En un principio, este retrato representaba al emperador Domiciano, miembro de la familia flavia, que reinó entre los años 83-96 d.C.

Esta primitiva dedicación puede reconocerse a través de los rasgos conservados del peinado, que corresponden al de Nerón y que Domiciano copió como homenaje a los modelos de la política neroniana que quiso asumir. El peinado, desde atrás, cubre la cabeza disimulando la calvicie de Domiciano, cuyos contemporáneos, maliciosamente, le llamaban "el Nerón calvo".

Tras la *damnatio memoriae* de Domiciano, sirvió de base para uno nuevo, esta vez del emperador Augusto. Se reelaboró puliendo determinados detalles, superponiendo el peinado y ajustando los rasgos del nuevo retratado, patentes en el flequillo que simplifica el esquema de la estatua de Augusto de Prima Porta. Un exvoto de Augusto depositado en Turiaso en época de Trajano se explica en la intención del propio Trajano de figurar como continuador de los grandes emperadores divinizados y como promotor de la idea imperial en sentido amplio. La renovación de la salud del emperador a través del sardónice de Tarazona, representando a Augusto y con ello la *Salus generi humani*, toma especial sentido en una época en la que el propio Trajano se presenta como *divinitus constitutus* princeps, heredero de la dinastía del divino Augusto, cuya salud se recuperó en el balneario turiasonense.

1.3. La dinastía Julio-Claudia (27 a.C.-68 d.C.)

El principado Julio-Claudio comenzó con Augusto (r. 27 a.C.-14 d.C.), e incluyó el reinado de Tiberio (r. 14-37 d.C.), Cayo Germánico, conocido como Calígula (r. 37-41 d.C.), Claudio (r. 41-54 d.C.) y Nerón (r. 54-68 d.C.). Durante este tiempo, Roma alcanzó el apogeo de su poder y riqueza, ya que puede ser considerada como la edad de oro en la literatura y el arte romano, pero también fue un período de extravagancia imperial y de notoriedad excesiva. Los Julio-Claudios eran nobles romanos con un poderoso linaje, pero su afición por los ideales y estilo de vida de la antigua aristocracia crearon conflictos de interés. Esta dinastía apreciaba la memoria de la República y deseaba incluir el Senado y otros nobles romanos en el gobierno, y fue posible, conduciendo a una disminución en el poder y el papel efectivo del Senado. Además, la eliminación de otros aristócratas a través de la traición y la conspiración, produjo la ex-

tensión del control imperial mediante oficiales ecuestres y libertos imperiales. El poder de los emperadores descansaba, en última instancia, en el ejército, del que fueron comandantes en jefe, y tuvieron que ganar (como en el caso de Claudio), su respeto y lealtad. El ejército no sólo aseguró su control en Roma, sino que también ayudó a mantener la paz y la prosperidad en las provincias.

Tiberio siguió las instrucciones dejadas por Augusto tras su muerte, y no emprendió ninguna guerra extranjera expansiva. Confió más en la diplomacia de la fuerza militar, de manera que el imperio alcanzó una expansión máxima sin precedentes de paz y prosperidad. Mantuvo una estricta economía y gastó poco en grandiosos proyectos de construcción. La más impresionante escultura comenzada durante su reinado, y completada en tiempo de Claudio, fue el *Ara Pietatis Augustae*, un altar monumental con representaciones clásicas que recuerdan al *Ara Pacis Augustae* (finales del siglo I a.C.). Tiberio legó un gran excedente para su sucesor, Calígula, cuyos enormes juegos extravagantes y espectáculos finalmente vaciaron el tesoro imperial. En materia de gobierno, Calígula favoreció una monarquía de tipo helenístico y aceptó honores elaboradas en Roma y en las provincias. La difusión del retrato imperial en las provincias, en la escultura, joyas y monedas, fue el principal medio de propaganda política en el imperio romano, y todos los Julio-Claudios estaban suscritos a la imagen imperial básica establecida por Augusto. Incluso Calígula, que estaba obsesionado con su propia apariencia, se adhirió a esta fórmula. Su reinado estuvo marcado por la extravagancia, la opresión y los juicios por traición que culminaron con su asesinato en el 41 d.C.

Roma prosperó durante el reinado siguiente de Claudio (tío de Calígula), que alcanzó la eficiencia administrativa mediante la centralización del gobierno, tomando el control de la tesorería, y la ampliación de la función pública. Se involucró en un vasto programa de obras públicas, incluidos los nuevos acueductos, canales, y el desarrollo de Ostia, el puerto de Roma. Para el imperio romano, agregó Bretaña (43 d.C.) y las provincias de Mauritania, Tracia, Licia y Panfilia. La expansión imperial trajo consigo la colonización, la urbanización y la extensión de la ciudadanía romana en las provincias, un

proceso iniciado por Julio César, continuado por Augusto, frenado por Tiberio, y reanudado a gran escala por Claudio.

Con el siguiente emperador, Nerón, las fronteras del imperio se consolidaron con éxito e incluso se ampliaron. Generales experimentados, como Corbulo y Vespasiano, dirigieron campañas triunfantes en Armenia, Alemania y Gran Bretaña. Nerón un gran conocedor y mecenas de las artes, y las monedas y las inscripciones imperiales se encuentran entre las mejores obras jamás producidos en Roma. Después de un gran incendio, destruyó la mitad de Roma en el año 64, gastando grandes sumas de dinero en la reconstrucción de la ciudad y en un nuevo y vasto palacio imperial, la llamada *Domus Aurea*[105], cuyas formas arquitectónicas fueron tan innovadoras como extravagantes. Nerón confiscó de grandes propiedades privadas en Italia y se ganó muchos enemigos que finalmente lo llevaron a su muerte. Su tendencia al despotismo oriental, así como su incapacidad para mantener la lealtad de las legiones romanas, condujeron a los disturbios civiles y la oposición a su reinado.

[105] Para BALL, 2003: 125, era un grandioso palacio construido por el emperador Nerón en Roma tras el gran incendio del año 64. Ocupaba, según se ha calculado, alrededor de 50 hectáreas entre las colinas del Palatino y el Esquilino. Sus lujos incluían incrustaciones de oro, piedras preciosas y marfil, y se cuenta que los techos de algunos salones tenían compuertas por donde se arrojaban flores y perfumes durante las fiestas ofrecidas por Nerón. Inacabada a la muerte de Nerón y dañada por el incendio del 104, la *Domus Aurea* fue cubierta con escombros por orden del emperador Trajano, una medida que a la larga aseguró su conservación al evitar el habitual pillaje de materiales valiosos que afectó a otros edificios como el Coliseo. Al menos una parte de las estancias del palacio permaneció desconocida hasta el siglo XV, cuando se halló casualmente el acceso a una de las bóvedas tapadas bajo tierra. Las decoraciones murales descubiertas entonces fueron la inspiración del motivo de grutescos que se hizo habitual en el Renacimiento. La palabra "grutesco" deriva de gruta, en alusión a las ruinas subterráneas de la *Domus*.

(Fig. 33) Retrato del Emperador Cayo Julio César Germánico, conocido como Calígula. Mármol, 37-41d.C. Museo del Louvre, París.

La difusión del retrato imperial en la escultura, joyas y monedas fue el principal medio de propaganda política en el imperio romano (Fig. 33). Todos los Julio-Claudios estaban suscrito a la imagen imperial básico establecido por Augusto con el fin de subrayar la unidad y la continuidad de su línea. Incluso Calígula, que estaba obsesionado con su propia apariencia, se adhirió a esta fórmula.

Este busto de mármol del emperador Calígula tiene el rostro característico de Augusto: triangular, orejas salientes, y las cerraduras del cabello cuidadosamente diseñadas, especialmente en la frente. Sin embargo, el artista también ha transmitido algo de la propia personalidad de Calígula en el ladeado orgulloso de la cabeza. La individualidad del retrato encuentra eco en las representaciones helenísticas de Alejandro Magno, y puede tener algo que ver con la propia predisposición de Calígula hacia una monarquía de tipo helenística. Este emperador aceptó honores opulentos en Roma y en las provincias, y su reino destacó por la extravagancia, la opresión y los juicios por traición que culminó en su asesinato en el 41 d.C.

1.4. La dinastía Antonina (138-193)

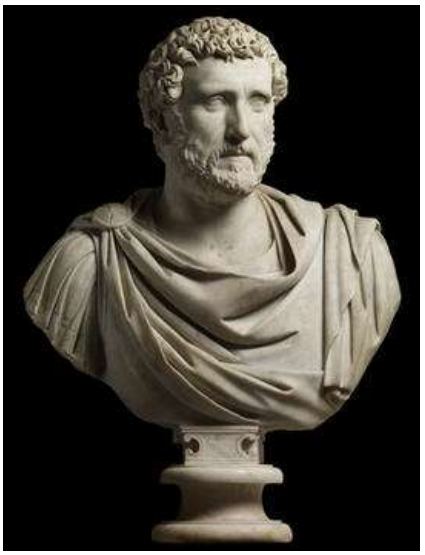
El reinado de la dinastía Antonina comenzó con Antonino Pío (r. 138-161 d.C.) e incluyó los de Lucio Vero (r. 161-169 d.C.), Marco Aurelio (r. 161-180 d.C.), y Cómodo (r. 177 - 192 d.C.). Su dinastía refleja las conexiones entre las principales familias aristocráticas y provinciales. Eran sucesores de Trajano (r. 98-117 d.C.) y Adriano (r. 117-38 d.C.), ambos de familias respetables provinciales en España. Adriano había asegurado la línea con la adopción de Antonino Pío, quien a su vez adoptó a Marco Aurelio y Lucio Vero.

Antonino Pío, que provenía del sur de la Galia, restauró el estado del Senado sin poner en peligro su poder imperial. Con la sucesión asegurada, promovió tácitamente la centralización del gobierno. Además de su propio conocimiento de la ley, se rodeó de un círculo de expertos legales. Uno de los resultados de la revisión que realizó de la ley romana fue la decisión de que el hombre debe ser considerado inocente hasta que se demuestre su culpabilidad. Antonino Pío fue el último emperador que residió permanentemente en Roma, y su reinado fue relativamente pacífico y benevolente. Las campañas militares, como la que llevó a la construcción de la muralla de Antonino en Escocia en el 140 d.C., se llevaron a cabo por los legados imperiales, no por el emperador en persona. Los templos fueron erigidos en honor de Antonino y su esposa Faustina, en Roma y en todas las provincias, y se produjeron muchas estatuas y retratos de la pareja imperial.

Después de la muerte de Antonino, el poder imperial fue por primera vez compartida entre dos co-emperadores, sus hijos adoptivos, Marco Aurelio y Lucio Vero. Lucio Vero libró una exitosa guerra contra Partia y Ctesifonte, pero murió de manera temprana en el 169 d.C. El reinado permanente de Marco Aurelio, sin embargo, estuvo marcada por incesantes guerras con las tribus germánicas a lo largo de la frontera del Alto Danubio (167 - 175 d.C.). El tema de la victoria llegó a ser dominante en el arte oficial, y las conquistas fueron conmemoradas por arcos de triunfo y columnas monumentales erigidos en Roma para celebrar los logros militares de la dinastía. Las campañas constantes, sin embargo, con el tiempo agotaron los ingresos imperiales.

La devoción de Marco Aurelio al deber, la protección de las fronteras del imperio, estaba en marcado contraste con el comportamiento de su hijo, Cómodo. En el 180 d.C., Cómodo abruptamente abandonó la campaña en la frontera alemana y regresó a Roma. Allí, sin embargo, se distanció del Senado, recurriendo a un gobierno por medio de sus favoritos y que se identificó con el héroe semidivino Hércules. En el momento de su asesinato en 192 d.C., Roma se encontraba en un estado social caótico.

Esta magistral retrato del busto representa a un hombre vigoroso de mediana edad, que vuelve un poco la cabeza hacia la derecha y mira en la distancia con una penetrante mirada crítica. La cara ancha y cuadrada está cuidadosamente modelada; amplios surcos cortan la frente, y en la expresión de los ojos añaden intensidad a conjunto del retrato.



(Fig. 34) Retrato de Antonio Pío. Mármol, 138-161 d.C. Colección Albani, Museo del Capitolio, Roma.

El estilo de la escultura está firmemente arraigado a la época de Adriano (r. 117-138 d.C.). El estilo elegante, tranquilo, y refrenado, se asocia mejor con la producción de Adriano[106], que posterior-

[106] MACDONALD, 1995:57.

mente fue reemplazada por la agitación expresiva, enérgica, y otros rasgos que se encuentran por primera vez en el período de los Antoninos (138-193 d.C.). La obra es un ejemplo espléndido del retrato psicológico, y emana una sensación de nerviosismo abrupto que encuentra paralelismos en otras caracterizaciones de Antonino (Fig. 34)[107].

El borde inferior del busto se aproxima al segmento de un círculo de cerca de dos pies de diámetro. Uno puede, por tanto, concluir que el busto era un *clipeata imago* (retrato circular), originalmente enmarcada en una moldura circular y destinado a ser vistos desde abajo.

1.5. La dinastía de los Severos y los Emperadores-Soldados (193-284 d.C.)

La dinastía de los Severos compone los reinados relativamente cortos de Septimio Severo (r. 193-211 d.C.), Caracalla (r. 211-217 d.C.), Macrino (r. 217-218 d.C.), Heliogábalo (r. 218-222 d.C.), y Alejandro Severo (r. 222-235 d.C.). Su fundador, Septimio Severo, era miembro de una familia nativa de Leptis Magna, en el norte de África, que se alió con una familia siria destacada por su matrimonio con Julia Domna. Su unión, que dio lugar a los candidatos imperiales de origen sirio, Heliogábalo y Alejandro Severo, testimonia la gran familia política y el desarrollo económico del imperio romano. Fue Septimio Severo el encargado de construir el famoso arco de triunfo en el Foro Romano, un importante vehículo de propaganda política que proclama la legitimidad de la dinastía de los Severos, y sirvió para celebrar las victorias del emperador contra los partos en una narrativa histórica ricamente esculpida. Al igual que en la mayoría de los logros artísticos bajo los Severos, los relieves monumentales muestran una ruptura decisiva con el clasicismo que presagiaba obras tardo antiguas y bizantinas. En Leptis Magna, una ciudad renovada y embellecida con una serie de monumentos muy bien conservados, construyó un nuevo complejo de templos-foro-basílica grandioso a una escala sin precedentes, que correspondía al lugar de

[107] GRANT, 1994:24.

nacimiento del nuevo emperador. Septimio cultivó el ejército con una remuneración importante por su lealtad total al emperador, y sustituyó a los oficiales ecuestres por los senadores en puestos administrativos clave. De esta manera, se amplió con éxito el poder de la administración imperial en todo el imperio. Por la abolición de los tribunales de jurados independientes regulares de tiempos de la República, fue asimismo capaz de transferir el poder a la rama ejecutiva del gobierno.

Su hijo, Marco Aurelio Antonino, conocido como Caracalla, borró todas las diferencias entre los romanos y los provincianos, y promulgó la *Constitutio Antoniniana* en el 212 d.C., que extendió la ciudadanía romana a todos los habitantes libres del imperio[108]. Caracalla también se encargó de levantar los famosos baños en Roma que llevan su nombre. Su diseño sirvió de modelo arquitectónico a los edificios públicos monumentales que se construyeron posteriormente. Fue asesinado en el año 217 d.C. por Macrino, que luego se convirtió en el primer emperador que no era senador. La corte imperial, sin embargo, estuvo dominada por mujeres formidables que organizaron la sucesión de Heliogábalo en 218 d.C., y Alejandro Severo, el último de la línea sucesoria, en el año 222 d.C. En la última fase del principado de los Severos, el poder del Senado renació finalmente y se promulgaron una serie de reformas fiscales. El error fatal del último emperador, sin embargo, fue su falta de control del ejército, llevando eventualmente a la rebelión y a su asesinato. La

[108] El Papiro *Giessen 40*, supuso una importante información complementaria. Ofrece el Papiro tres constituciones del emperador Caracalla, una de ellas justamente la relativa a la concesión de la ciudadanía; pero las mutilaciones y lagunas del texto y la poca claridad de su redacción han suscitado una serie de problemas que han dado motivo a una bibliografía prácticamente inabarcable. Las razones por las que fue promulgado siguen siendo origen de debate entre los historiadores modernos, pero la más aceptada es que la intención de Caracalla fue la de incrementar los ingresos fiscales del imperio al aumentar el número de personas que habrían de pagar impuestos sobre la manumisión de esclavos o sobre los derechos de sucesión. Según WOLFF, 1978: 234, en cuanto a la finalidad, también existe un debate doctrinal, pero la mayoría coincide en afirmar que el motivo principal fue sufragar las costosas campañas militares del emperador en la frontera norte contra los germanos, y en oriente contra los partos.

muerte de Alejandro Severo marcó el comienzo del poder de los emperadores-soldado, y el comienzo de casi medio siglo de guerras civiles y conflictos.

(Fig. 35) Tondo de la familia de Septimio Severo, *c.* 200 d.C. Staatliche Museum de Berlín.

En este retrato de la familia de Septimio Severo en el que aparecen el emperador, su esposa Julia Domna y sus hijos Geta y Caracalla (Fig. 35). La imagen de la cara de Geta ha sido suprimida por la *damnatio memoriae* ordenada por su hermano y asesino Caracalla. La *damnatio memoriae* es una expresión latina que significa la condena oficial de la memoria de un emperador romano por el Senado. Es la expresión opuesta a la apoteosis, que expresa la creencia en la deificación y en la ascensión al cielo de un emperador fallecido.

Según la voluntad del sucesor, refrendada por el senado, se procedía a declarar la apoteosis y cuando el sucesor y el senado romano condenaba a *damnatio memoriae* se condenaba al olvido público a un gobernante, considerado a partir de ese momento como enemigo del estado. Se mutilaban o destruían sus estatuas e imágenes, incluso aquellas de pequeña importancia como las de las monedas, que en ocasiones se reacuñaban. Se borraba su nombre de los registros públicos y de las inscripciones (*abolitio nominis*).

En la era de los Emperadores-Soldados, entre el asesinato de Alejandro Severo, el último de los Severos, en el año 235 d.C., y el co-

mienzo del reinado de Diocleciano, en 284 d.C., por lo menos dieciséis hombres ostentaron el título de emperador: Maximino (r. 235 - 238 d.C.), Gordiano I y II, Pupieno y Balbino (r. 238 d.C.), Gordiano III (r. 238-244 d.C.), Filipo el Árabe (r. 244-249 d.C.), el ilirio Decio (r. 249 - 251 d.C.), Treboniano Gallus (r. 251-253 d.C.), Emiliano (r. 253 d.C), Valeriano (r. 253-260 d.C.), Galieno (r. 253-268 d.C.), Claudio Gótico (r. 268 - 270 d.C.), Aureliano (r. 270-275 d.C.), Tácito (r. 275-276 d.C.), Probo (r. 276-282 d.C.), Caro (r. 282-283 d.C.), Carino (r. 283 - 84 d.C.), y Numeriano (r. 283-284 d.C.). La mayoría eran feroces militares y ninguno podía llevar las riendas del poder sin el apoyo del ejército. Casi todos, después de haber tomado el poder sobre el asesinato del emperador anterior, llegaron a un final prematuro y violento. La vida social se redujo en las ciudades romanas, y en vez floreció entre el país una aristocracia cuyo estilo de vida se llevaba a cabo en grandes haciendas fortificadas, prefigurando el feudalismo medieval.

1.6. Diocleciano, Constantino, y el Imperio Tardío (284-476 d.C.)

Diocleciano (r. 284-305 d.C.) surgió como un gobernante capaz y fuerte. Se aseguró la protección y la reorganización del imperio mediante la creación de nuevas provincias, más pequeñas, haciendo una clara distinción entre los deberes de los comandantes militares y gobernadores civiles, y compartiendo el control general mediante la división del Imperio en dos mitades, Oeste y Este. Él estableció la tetrarquía (293 d.C.), nombrando a Maximiano como co-Augusto y Galerio y Constancio como césares subordinados. Este experimento en el reparto del poder duró poco tiempo. Constancio hijo, Constantino (el Grande), con ambiciones dinásticas, se dedicó a derrotar a sus rivales imperiales y, finalmente reunió las mitades occidental y oriental del imperio en 324 d.C. Luego fundó una nueva capital en Bizancio, que pasó a llamarse Constantinopla en su honor en el año 330 d.C.

Constantino fu el legalizador de la religión cristiana por el Edicto de Milán en 313, y es conocido también por haber refundado la ciudad de Bizancio (actual Estambul, en Turquía), llamán-

dola "Nueva Roma" o Constantinopla. Convocó el Primer Concilio de Nicea en 325, que otorgó legitimidad al cristianismo en el Imperio romano por primera vez. Se considera que esto fue esencial para la expansión de esta religión, y los historiadores, desde Lactancio y Eusebio de Cesarea hasta nuestros días, le presentan como el primer emperador cristiano, si bien fue bautizado cuando ya se encontraba en su lecho de muerte, tras un largo catecumenado.

Como el poder político pasó a Constantinopla, la iglesia reemplazó gradualmente la autoridad civil en Roma. Mientras tanto, las tribus germánicas, que vivían a lo largo de la frontera norte del imperio y que durante mucho tiempo había sido reclutado para servir como mercenarios en el ejército romano, comenzaron a surgir como poderosas fuerzas políticas y militares en su propio derecho. En los años 370, los hunos, jinetes de la estepa euroasiática, invadieron áreas a lo largo del río Danubio, impulsando muchas de las tribus germánicas, incluyendo los visigodos, en las provincias romanas. Lo que comenzó como una reubicación controlada de los bárbaros en las fronteras del imperio terminó como una invasión. El emperador Valente murió a manos de los visigodos en Adrianópolis en el año 378 d.C., y el emperador siguiente, Teodosio I (r. 379-395 d.C.), llevó a cabo campañas en contra de ellos, pero no logró desalojarlos del imperio. En 391 d.C., Teodosio ordenó el cierre de todos los templos y prohibió todas las formas de culto pagano. Después de su muerte en el año 395 d.C., el imperio se dividió entre sus hijos, Honorio (la parte del Este) y Arcadio (la parte del Oeste). El Occidente, separado del Oriente, no podía sobrevivir mucho tiempo de las invasiones bárbaras incesantes. El visigodo Alarico saqueó Roma en el año 410 d.C. y, en el año 476 d.C., el alemán Odoacro avanzó sobre la ciudad y depuso a Rómulo Augusto (r. 475-76 d.C.), comúnmente conocido como el último emperador romano de Occidente. Odoacro se convirtió, en efecto, el rey de Roma, hasta el 493 d.C., cuando Teodorico el Grande estableció el reino ostrogodo en Italia. Las provincias romanas orientales sobrevivieron a la caída del Imperio Romano de Occidente en el año 476 d.C., convirtiéndose en el imperio bizantino, que sí sobrevivieron hasta la captura otomana de Constantinopla en 1453.

Iconografía del espectáculo y el ocio

2.1. El *otium* romano: una forma de vida

LOS JUEGOS PÚBLICOS fueron una parte importante de la cultura romana, y tuvieron un papel destacado en la vida social y política de la ciudad y su imperio. Aunque los juegos tenían sus raíces en los ritos funerarios o religiosos, hacia el período republicano tardío (70-31 a.C.), se habían convertido en una forma muy popular de entretenimiento público. Tomaron varias formas, pero todas fueron esencialmente basadas en las competiciones de carreras o peleas en un primer momento. Conocido como *ludi* y *munera*, estos juegos podrían realizarse en arenas construidas a propósito a medida, especialmente el Coliseo y el Circo Máximo en Roma, ya en cada uno de ellos por separado o ambos juntos combinando largas celebraciones[109].

[109] Los romanos siempre prestos a adaptar las técnicas y costumbres extranjeras, adoptaron la práctica de hacer combatir a los prisioneros durante la celebración de un funeral. A estos actos los llamaban *munera*. La palabra "munus", cuyo plural es *munera*, significa deber u obligación. Dado que los primeros

Los juegos más antiguos de Roma eran las carreras de carros. Los carros típicos utilizados para esta competición fueron elaborados por un equipo de cuatro caballos (*cuadriga*). Las carreras requerían dos pistas largas y dos giros de 180 grados. Al igual que los espectáculos de gladiadores, las carreras eran extremadamente peligrosas, ya que a menudo los carros chocaron o se salían de control. Si un conductor se caía de su carro, podía ser arrastrado fácilmente a lo largo del recorrido o pisoteado por los caballos. Sin embargo, no había escasez de conductores, ya que eran muchos los aurigas jóvenes ansiosos por arriesgar sus vidas a favor de la recompensa y el reconocimiento.

El pugilato romano, muy diferente al practicado por los griegos, era considerado más un espectáculo de gladiadores que una competición atlética. Aunque la multitud era más pequeña que en el anfiteatro y el circo, el pugilato era una parte importante de los espectáculos públicos. A diferencia de los púgiles griegos, que llevaban tiras de cuero alrededor de sus nudillos, y recibían premios en los prestigiosos juegos Panhelénico, los romanos usaban guantes con piezas de metal colocadas alrededor de los nudillos (*caestus*) para infligir el mayor daño posible[110]. Por otra parte, no había límite de tiempo o categorías basadas en el peso del púgil. El vencedor se podía resolver o bien por K.O. técnico o bien porque se concedía la derrota a uno de los púgiles.

Los juegos más famosos fueron, sin duda, los espectáculos de gladiadores, donde hombres armados lucharon entre sí de forma violenta, a menudo mortal, en un combate por la fama, la fortuna, e incluso la libertad. Los gladiadores entraban a formar parte, en primer lugar, de un *ludus* como lugar de entrenamiento, una escuela de

---

combates entre gladiadores estaban asociados con ritos funerarios, muchos creen que se realizaban como una ofrenda al difunto. MEIJER, 2003:61.

[110] Es un antiguo guante de batalla que a veces se utilizaba en el pancracio, uno de los varios deportes que componían los Juegos Olímpicos Antiguos. La primera versión del *cestus* de batalla estaba hecho con una serie de tiras de cuero atadas a la mano. Los griegos las usaron en las competiciones cuerpo a cuerpo, donde sólo importaba noquear al adversario. Posteriormente, los romanos realizaron ciertas modificaciones mediante la adición de piezas metálicas, incluyendo pinchos y placas de hierro. JENNISON, 2005: 231.

lucha profesional, para prepararse para su debut en la arena. Originalmente estas escuelas sacaron sus reclutas de entre los rangos más bajos de la sociedad: esclavos, convictos y prisioneros de guerra, pero en el siglo I de nuestra era, se reclutaron también hombres libres, soldados retirados, e incluso, en raras ocasiones, las mujeres pudieron participar en las luchas.

Los juegos también podían ser utilizados como una forma de ejecución pública para los delincuentes condenados, que fueron llevados a la arena para ser crucificado (*crucifixio*), quemados vivos (*crematio* o *ad flammas*), pasados a cuchillo (*ad gladium*), o devorados por animales salvajes (*ad bestias*). La sanción se elegía según las clases sociales y el delito cometido.

En estos espectáculos estaban involucrados animales de gran tamaño. Además de los caballos utilizados en el circo y el anfiteatro, animales salvajes exóticos fueron exhibidos ante el público no sólo por el puro espectáculo, sino también para desempeñar un papel activo en los juegos, ya sea como presa o cazador.

Los espectáculos de gladiadores eran un fenómeno esencialmente romano, pero su popularidad se extendió rápidamente a las ciudades griegas de la parte oriental del imperio. Este relieve parcial, con su inscripción en griego, muestra la existencia de gladiadores en el mundo de habla griega. La escena muestra dos tipos de gladiadores enfrentados entre sí en la arena. En este mosaico que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional podemos apreciar dos de las partes del espectáculo: las *venationes* en la superior y la lucha propiamente dicha en la inferior (Fig. 36). No cabe duda de que este tipo de representaciones son un magnífico vehículo para conocer en profundidad la vida cotidiana en la época romana. Es innegable la abundancia de epitafios de gladiadores en nuestras necrópolis, el hallazgo de la llamada "Ley Gladiatoria de Itálica", y hasta la presencia de inscripciones votivas relacionadas con esta profesión.

(Fig. 36) Mosaico romano representando una lucha entre gladiadores, siglo IV d.C. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

En la época imperial, había siete tipos principales de combate, cada uno era conocido por un nombre diferente, y llevaban una armadura distintiva, y armas específicas[111]. La mayoría estaban fuertemente armados y usaban cascos, los cuales fueron los *murmillo*, *thrax*, *hoplomachus*, y *secutor*. Además, estaban los *eques*, que sólo luchaban contra otros *eques* ya que el combate se realizaba a caballo y el *retiarius*, que iba ligeramente armado con un tridente, no llevaban casco, y portaba a una red. En esta escena un *retiarius* está siendo perseguido por un *secutor*, mientras que detrás de ellos a la izquierda vemos la escenografía típica y los utensilios que a menudo aparecen en los juegos.

2.2. Animales en la arena

Durante la República, los animales se utilizaron normalmente en los desfiles anuales que se celebraban en honor de los muertos. Los magistrados y los ciudadanos ricos preparaban programas festivos elaborados en los que era una parte fundamental la presencia de criaturas nativas. Estos animales a menudo servían para realizar exhibiciones, eran también entrenados para hacer trucos lúdicos, y a

[111] KÖHNE, 2000: 153.

veces podían llegar a ser sacrificados en la escena dentro del espectáculo de cacerías denominado *venationes*[112].

Según Plinio el Viejo, celebró la primera *venatio* en el 252 a.C., con los elefantes que habían sido capturados en Sicilia durante la Primera Guerra Púnica. Fue, sin embargo, durante las rivalidades políticas intensas de finales de la República, a partir del aumento de la riqueza y las posesiones de los extremadamente poderosos y ricos de Pompeyo, Craso y Julio César, cunado los romanos pudieron admirar por primera vez a muchos animales extraños y exóticos, especialmente cocodrilos, hipopótamos, tigres, leones, leopardos y otros cuadrúpedos grandes de África. Con el tiempo, la visión de estas criaturas se convirtió en una curiosidad más que en un espectáculo, y fue un componente sobresaliente de cada celebración. La demanda generó una industria en todo el imperio, con una gran fuerza de trabajo que incluía a los cazadores y los captores, los formadores y los manipuladores, transportistas y proveedores.

Los recursos que entraron en juego en el mantenimiento de una industria tan importante fueron colosales. Por ejemplo, durante los juegos para celebrar la inauguración del Coliseo de Roma, el emperador Tito Flavio (r. 79-81 d.C.) dispuso que 9000 animales domésticos y salvajes de diversos tipos fueran sacrificados en la arena. El espectáculo se prolongó durante 100 días. Trajano (r. 98-117 d.C.) superó este record cuando, para celebrar su victoria sobre los dacios, ordenó la celebración de juegos duración 120 días, durante los cuales unos 11.000 animales murieron en la arena.

---

[112] Fueron introducidos oficialmente en Roma por Fulvio Nobilior con motivo de la victoria romana sobre los etolios (186 a.C.), pero ya se habían popularizado a partir de la batalla de Zama (202 a.C.), ocasión propicia para la captura de fieras africanas (Livio, *Ab Vrbe condita* 39.22). Las *venationes* eran protagonizadas por un grupo especial de luchadores llamados *uenatores* o *bestiarii*. Los *uenatores* no eran tan apreciados como los gladiadores; de hecho, apenas se conservan epitafios que se refieran a ellos. En Hispania sólo están documentados unos *harenarii* que trabajarían en el anfiteatro de Itálica, los cuales aparecen como oferentes de la lápida sepulcral de un *insignarius* que, en este caso, se refiere al responsable de cuidar o proveer las armas a estos *uenatores* del anfiteatro más que al soldado que portaba las insignias. CEBALLOS HORNERO, 2003:65.

La prosperidad y la paz relativa que el mundo romano disfrutó bajo la dinastía de los Antoninos (138-193 d.C.) y los Severos (193-235 d.C.), permitieron que el comercio de animales para los juegos floreciera. Animales nunca antes vistos en la arena, como la hiena, el rinoceronte de dos cuernos, y la cebra, se mostraron al público romano. Además, los emperadores comenzaron a usar una variedad de técnicas innovadoras y singulares para presentar a los animales. Por ejemplo, el emperador Cómodo (r. 180-192 d.C.), conocido por su participación en la arena como gladiador, fue también un *venator* aficionado e ideó nuevos métodos para matar a los animales. Según el historiador Herodes, el emperador inventó flechas en forma de media luna para decapitar avestruces, creando así el espectáculo de los pájaros corriendo sin cabeza. Asimismo, para celebrar el décimo año de su reinado, Septimio Severo (193-211 d.C.) creó un modelo de nave construida dentro de la arena, que parecía que se hubiera hundido en un naufragio y de la que luego surgieron 400 animales. Entre los que se incluían leones, leopardos, osos y otros animales salvajes, los cuales luego fueron sacrificados.

Por último, otra fuente literaria habla de un festival de dos días lujosos celebrado en Roma por el emperador Probo (r. 276-282 d.C.). En el primer día, el Circo Máximo fue plantado con árboles y arbustos hechos para recrear un bosque, en el que se soltaron varios miles de avestruces, ciervos, jabalíes, gacelas, cabras, ovejas salvajes, y otros herbívoros. Después de su liberación, los propios espectadores fueron admitidos en la pista de carreras y tenían permitido cazar a los animales. Si es verdad, debió de haber sido un espectáculo muy extraño. En el segundo día, los festejos se trasladaron al Coliseo, donde otros 400 leones y 300 osos fueron exhibidos y asesinados.

Para el mundo moderno, tal masacre al por mayor de animales parece cruel e inaceptable. Sin embargo, esto no era más que parte de la vida en una sociedad donde los animales fueron sacrificados regularmente en público. No sólo fueron sacrificados en grandes cantidades durante los rituales y ceremonias a los dioses, sino que sus entrañas también fueron abiertamente inspeccionadas en busca de signos y presagios. Los animales también morían cuando eran sacrificados para proveer de carne de una manera muy diferente a los métodos de higiene practicados hoy.

Basándose en el tamaño y la frecuencia de los juegos, se ponía en funcionamiento complejo en la coordinación de la captura, el transporte y la entrega de tantos animales. Testimonios literarios y epigráficos indican que se utilizaron soldados y cazadores para atrapar animales en zonas remotas en todo el mundo romano. Durante la época imperial, la fuente principal de los animales de la arena parece haber sido el Cercano Oriente y Egipto. Algunos mosaicos romanos y otros soportes materiales resultan muy ilustrativos en el conocimiento de los métodos utilizados para capturar los animales. Parece ser que el pozo y la red eran los medios más comunes en estas capturas.

El pozo, que se utilizaba principalmente para confinar grandes felinos como leones y tigres, tenía en el centro un gran pilar sobre el que el cebo descansaba. Normalmente, el cebo de una cabra, cordero o cabrito actuaba como señuelo. Un animal que se sentía tentado de acudir al cebo para acercarse a una cerca levantada alrededor del borde del hoyo, se precipitaba al agujero finalmente al saltar por encima de ella. A continuación, la jaula bajaba a la fosa para recuperar el animal atrapado. El segundo y más popular método fue la red, ya que mediante su uso se podían capturar los animales a granel.

Ya sea por tierra o por mar, el transporte de jaulas y de animales de las provincias alejadas de la capital era extremadamente complejo, y resultaba un esfuerzo claramente inútil si los animales llegaban enfermos o muertos. Documentos, tales como la correspondencia entre Cicerón y Marco Celio Rufo (51 a.C.) y las cartas de Símaco, noble rico de finales del siglo IV y principios del siglo V d.C., informan reiteradamente de las dificultades y demoras que se daban en la adquisición de animales para los espectáculos.

Sin embargo, no todos los animales fueron directamente a la arena. La adquisición de animales exóticos era muy cara, y a menudo eran enviados a zoológicos o jardines zoológicos alrededor de Roma para ser domados y entrenados para espectáculos públicos antes de llegar a los juegos, donde la muerte era inevitable. Era necesario tomar un considerable tiempo y esfuerzo en la formación, que no siempre se hacía de manera humana y sin dolor. Una práctica común era matar

de hambre a los animales con el fin de hacerlos sumisos, y, en su defecto, se usaban látigos y otros instrumentos para domar a los animales más salvajes. Las fuentes antiguas se refieren a algunos notables actos circenses con animales, incluyendo elefantes caminando por la cuerda floja, leones entrenados para recuperar liebres sin hacerles daño, y un entrenador de animales poniendo su cabeza en la boca de un león.

Durante el siglo IV de nuestra Era, la puesta en escena de los combates de gladiadores y de animales se redujo considerablemente. Esto fue en parte debido al cambio de las actitudes sociales y la influencia de la iglesia cristiana, pero también fue el resultado de las crisis militares y financieras que afectaron el imperio. Roma ya no podía sostener el sistema que tenía en el pasado los hombres y los animales provistos en gran escala. Sin embargo, la popularidad de la caza de animales persistió; espectáculos de *venatio* se llevaron a cabo hasta el final del siglo VII, y escenas de caza siguieron siendo un tema favorito para la expresión artística, sobre todo en los mosaicos. Su representación en pinturas murales, mosaicos, cerámicas, vidrios, y otros objetos descubiertos en Roma y en las provincias, ilustra claramente que los animales utilizados muestran una costumbre integral de la vida romana y cultura romana.

2.3. Teatro y cultura popular

El espectáculo era una parte integral de la vida en el mundo romano. Algunas formas de espectáculo (procesiones triunfales, funerales aristocráticos y banquetes públicos, por ejemplo) tuvieron como telón de fondo la ciudad en sí. Otros se llevaron a cabo en edificios construido a propósito para ello: teatros para obras de teatro y otros espectáculos escénicos, anfiteatros para combates de gladiadores y espectáculos de fieras, estadios para competiciones de atletismo, y circos para carreras de carros. En su conjunto, esta cultura dominante del espectáculo sirvió tanto como un vehículo para la autopromoción de la élite político-social como un medio de reforzar los valores compartidos y las instituciones de la comunidad entera.

La siguiente máscara presenta fracturas lisas restauradas, se conservan restos de engobe y huellas de rojo en las cejas y orejas (Fig. 37). Esta máscara de parásito ilustra los cambios sufridos por este papel dramático. El parásito aparece caracterizado como un hombre algo joven, calvo, con orejas hinchadas y postura soberbia e insolente. Su rostro es enjuto, con barbilla puntiaguda. Los ojos, rodeados por párpados fuertemente marcados, tienen pupilas perforadas; las cejas se dirigen casi verticalmente hacia arriba. La nariz es ancha, torcida y curvada. La boca recuerda a un pico por la forma puntiaguda hacia delante del labio superior.

(Fig. 37) Máscara de la Comedia Nueva. Terracota, 100 a.C. Staatliche Museen de Berlín.

De acuerdo con el antiguo historiador Tito Livio, la actividad teatral más antigua en Roma tomó forma de bailes con acompañamiento musical en una presentación a la ciudad por los etruscos en el 364 a.C. El registro literario también indica que las *atellanae*, una forma de farsa itálica nativa (al igual que los *phlyakes* del sur de Italia), se llevaron a cabo en Roma en una fecha relativamente temprana. En 240 a.C. obras de teatro con guión ya se introdujeron en Roma por el dramaturgo Livio Andrónico, natural de la ciudad griega de Tarento, en el sur de Italia. Las primeras obras en latín que ha sobrevivido intactas son las comedias de Plauto (ca. 205-184 a.C.), que eran

principalmente adaptaciones de la Comedia Nueva griega. La tragedia también floreció en el siglo II a.C. Mientras que algunos ejemplos del género tratan historias de la mitología griega, otros se referían a episodios famosos de la historia romana. A partir del siglo II a.C., la composición de la tragedia y la comedia declinó precipitadamente en Roma. Durante el período imperial, las formas más populares de entretenimiento teatral fueron el mimo (producciones cómicas obscenas insinuaciones sexuales) y la pantomima (actuaciones de bailarines solistas con acompañamiento coral, generalmente recreando mitos trágicos).

Las principales ocasiones para disfrutar de espectáculos dramáticos en el mundo romano eran las fiestas religiosas anuales, o *Ludi*, organizadas por los magistrados elegidos y que financiaban con cargo a las arcas del Estado. Dedicaciones de templos, triunfos militares y funerales aristocráticos también proporcionaron oportunidades para llevar a cabo estos espectáculos escénicos. Hasta el año 55 a.C., no había teatro permanente en la ciudad de Roma, y los juegos se organizaban en estructuras temporales de madera, destinadas a permanecer durante unas semanas como máximo[113]. Las antiguas fuentes coinciden en que el retraso en la construcción de un teatro permanente se debía a la oposición senatorial, a pesar de que las posibles razones de esta resistencia (preocupación por la moral romana, el temor a la sedición popular, la competencia entre la élite) siguen siendo un tema de debate. Relatos literarios de los teatros provisionales indican que llegaron a ser muy elaborados. El mejor documentado es un teatro construido por el magistrado Marco Emilio Escauro en el 58 a.C., del que Plinio nos da buena información y que había sido decorado con 3.000 estatuas de bronce.

El primer teatro permanente en la ciudad de Roma fue el Teatro de Pompeyo, inaugurado en el año 55 a.C., por el rival de Julio César, Pompeyo el Grande. El teatro, de la que sólo se conservan los cimientos, era una enorme estructura, llegando a unos cuarenta y cinco metros de altura, y capaz de albergar hasta 20.000 espectadores. En la parte trasera de construcción se construyó un pórtico con columnas grandes, que albergaba obras de arte y jardines. Cons-

[113] TOYNBEE, 1973:73.

truido en la estela de espectaculares campañas militares de Pompeyo de los años 60 a.c., el teatro funcionó en gran parte como un monumento de la victoria. La *cavea* (zona de los asientos) fue coronada por un templo a *Venus Victrix*, deidad patrona de Pompeyo, y el teatro estaba decorado con estatuas de la diosa Victoria y personificaciones de las naciones que había sometido a Pompeyo en la batalla.

Esta construcción de Pompeyo fijó la forma canónica del teatro romano, proporcionando un prototipo que se repetiría a través del imperio durante casi tres siglos. Este nuevo tipo de construcción difiere de manera sorprendente del teatro griego tradicional. Este último consta de dos estructuras diferentes: una zona de asientos en forma de herradura, y una zona independiente de ésta anterior. El teatro romano, en cambio, era un edificio completamente cerrado, sin techo, pero a menudo cubierto con toldos en días de función. La zona de asientos en el teatro griego se apoyaba en una ladera natural, mientras que el Teatro Romano se levantaba, al menos en parte, a partir de bóvedas de hormigón, que proporcionaban acceso desde el exterior del edificio a la *cavea*. El teatro romano, por el contrario, se caracteriza por un alto y ancho *frons scenae* (frente del escenario), articulada por columnas exentas y ricamente decorado con estatuas de dioses, héroes y retratos de la familia imperial y luminarias locales.

Las diferencias arquitectónicas entre el teatro romano y su predecesor griego no se explican satisfactoriamente por factores funcionales como la óptica, la acústica, o las necesidades de estadificación. Más bien, la adaptación de Roma del teatro griego parece haber sido impulsado en gran medida por las fuerzas sociales y políticas. Los *frons columnares*, por ejemplo, podían haber albergado estatuas adquiridas en los saqueos de Grecia y Asia Menor por los generales romanos, y exhibidas en los juegos triunfales como prueba de su capacidad militar. La arquitectura del teatro romano también señala la preocupación romana por el control social y la representación jerárquica. En contraste con el mundo griego, donde los asientos en el teatro eran muy abiertos, los espectadores romanos fueron rigurosamente separados sobre los conceptos de clase, género, nacionalidad, profesión y estado civil. Esto se refleja tanto en la forma cerrada del teatro

romano, en el que el acceso al edificio era restringido, como en el sistema de subestructuras abovedadas, lo que facilitó el enrutamiento de espectadores al sector apropiado de asientos.

2.4. Anfiteatro

A diferencia del teatro romano, que evolucionó a partir de modelos griegos, el anfiteatro no tenía ningún precedente arquitectónico en el mundo griego. Del mismo modo, los espectáculos que tuvieron lugar en el anfiteatro de combates, *venationes*, luchas de gladiadores, espectáculos bestias salvajes, eran de exclusivo origen autóctono, no de origen griego. La evidencia más temprana de combates de gladiadores proviene de la decoración pictórica en el siglo IV a.C. de una tumba de Paestum en el sur de Italia. Varios autores antiguos registraron que el combate de gladiadores se introdujo en Roma en el 264 a.C., con motivo de *munera* (juegos funerarios) en honor de un ciudadano de elite llamado D. Iunius Bruto Pera. Hacia la mitad del siglo I a.C., los combates de gladiadores se realizaron no sólo en los funerales, sino también en los festivales patrocinados por el Estado (*ludi*). Durante todo el período imperial, siguieron siendo una herramienta importante para ganar el favor popular por los emperadores y dirigentes provinciales. En el año 325 d.C., Constantino, el primer emperador cristiano, prohibió el combate de gladiadores con el argumento de que eran demasiado sanguinarios para tiempos de paz[114]. Testimonios literarios, epigráficos y arqueológicos indican, sin embargo, que los juegos de gladiadores continuaron, por lo menos, hasta mediados del siglo V d.C.

Como en el caso de los espectáculos teatrales, los primeros lugares para los juegos de gladiadores en Roma fueron estructuras temporales, de madera. Ya en el año 218 a.C., según Tito Livio, combates de gladiadores se organizaron en el alargado espacio abierto del Foro Romano, con soportes de madera para los espectadores. Estas estructuras temporales probablemente siguieron el prototipo del anfiteatro monumental, un tipo de construcción que se caracteriza por una zona de asientos elíptica que encierra un espacio de actua-

[114] GRANT, 1971:63.

ción plano. La primera forma segura datable es el anfiteatro de piedra de Pompeya, construido en el 80-70 a.C. Como la mayoría de los primeros anfiteatros, el ejemplo pompeyano tiene un aspecto austero y funcional, con los asientos parcialmente soportados en terraplenes.

El primer anfiteatro de piedra de Roma fue construido en el 29 a.C. por T. Estatilio Tauro, uno de los generales de mayor confianza del emperador Augusto. Este edificio se quemó durante el incendio del año 64 y fue reemplazado por el Coliseo, dedicado por el emperador Tito en el año 80 d.C. A diferencia de los anfiteatros antiguos, el Coliseo presentó instalaciones elaboradas en el sótano, incluyendo jaulas de los animales y elevadores mecánicos, así como un complejo sistema abovedado con subestructuras de hormigón[115]. La fachada consta de tres pisos de arcadas superpuestas flanqueadas por columnas adosadas de las órdenes toscano, jónico, y corintias. Las representaciones de la construcción en las monedas antiguas indican que las estatuas colosales de dioses y héroes estaban en las arcadas superiores. La inclusión de las órdenes de columnas griegas y copias de estatuas griegas reflejan el deseo de promover el anfiteatro, un tipo de edificio único romano, al mismo nivel en la jerarquía arquitectónica del teatro, su venerable precedente griego.

(Fig. 38) Pintura mural del anfiteatro de Mérida. Encáustica de cera y jabón. Finales siglo II d.C. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida.

[115] GABUCCI, 2001:48.

Además de los combates de gladiadores, el anfiteatro siempre fue el lugar de celebración de las *venationes*, espectáculos que se basaban en la masacre de animales por los cazadores entrenados llamados *venatores* o *bestiarii*. Estas *venationes* eran espectáculos muy caros y complicados de organizar, y sirvieron para exponer la riqueza y la generosidad de los funcionarios que los patrocinaron[116]. La inclusión de especies exóticas (leones, panteras, rinocerontes, elefantes) también demostraba el gran alcance de la dominación romana (Fig. 38). Un tercer tipo de espectáculo que tuvo lugar en el anfiteatro fueron las ejecuciones públicas: criminales condenados fueron sacrificados por crucifixión, cremación, o mediante el ataque de las fieras, y en ocasiones se vieron obligados a recrear mitos horribles.

2.5. Arte y vida en el banquete romano

El consumo festivo de comida y bebida era un importante ritual social en el mundo romano. Conocido en términos generales como el *convivium*, o el baile, los romanos también distinguen entre tipos específicos de reuniones, como la *epulum* (fiesta pública), la *cena* (cena, normalmente se comía en la mitad de la tarde), y el *comissatio* (fiesta para beber). Los banquetes públicos, como las fiestas cívicas que se ofrecían para todos los habitantes de una ciudad, conseguían dar cabida a un gran número de comensales. Por el contrario, los participantes en las *cenae*, que tenían lugar en las residencias, trataban asuntos más privados en los que el anfitrión entretenía a un pequeño grupo de amigos de la familia, socios de negocios y clientes.

Fuentes literarias romanas describen banquetes privados de elite como una especie de fiesta para los sentidos, en el que el huésped se esforzaba para impresionar a sus invitados con comida extravagante, vajillas de lujo, y diversas formas de entretenimiento, las cuales se disfrutaban en un ambiente ricamente adornado. La evidencia arqueológica de la vivienda romana ha arrojado luz sobre los contex-

[116] LUCIANI, 1990:31.

tos en los que se produjeron estos banquetes privados y los tipos de objetos empleados durante estas reuniones[117].

El comedor era uno de los espacios de recepción más importantes de la residencia y, como tal, incluía accesorios decorativos de alta calidad, tales como mosaicos, pinturas murales y relieves de estuco, así como objetos de lujo portátiles, como obras de arte (particularmente esculturas) y muebles. Al igual que los griegos, los romanos se reclinaron en los sofás mientras disfrutaban de los banquetes, aunque en el contexto romano a las mujeres se les permitió unirse a los hombres en el tiempo dedicado al descanso[118]. Esta práctica muestra que el *convivium* era diferente del banquete griego en algunos detalles, como que las mujeres que asistían se limitaban a artistas tales como flautistas niñas y bailarinas, así como cortesanas (*heterae*).

Un comedor normalmente constaba de tres sofás grandes, cada uno de los cuales podía albergar a tres personas sentadas, lo que permitía un total de nueve personas. Este tipo de habitación es comúnmente descrito como *triclinium* (literalmente, "sala de tres sofás"), a pesar de que los comedores podían albergar un mayor número de sofás como ha sido atestiguado arqueológicamente. En un *triclinium*,

---

[117] El banquete romano tienen un relevante carácter social: es un momento de encuentro y entretenimiento en el que al placer de la buena mesa se une el de la conversación con los amigos, pero también sirve para mostrar la riqueza y posición social del anfitrión. Como en otras muchas actividades de la vida romana hay un lugar para los dioses: a los Lares (protectores de la casa) y a Baco (dios del vino) se les ofrecían en diferentes momentos de la celebración alimentos y libaciones de vino, ofrendas que también iban dirigidas a apaciguar los espíritus de los antepasados. Tal y como recoge CARCOPINO, 1989:65, célebres fueron las orgías celebradas por el emperador Vitelio (año 69), que incluían un menú con más de 20 platos sofisticados. Uno de los platos preferidos de Heliogábalo (gobernó el Imperio de 218 a 222) eran las lenguas de flamenco rosa. En uno de sus banquetes mandó servir 1.500 a sus invitados. El emperador Claudio Albino (finales del siglo II) comió 500 higos, 100 melocotones, 10 melones, 48 ostras y dos kilos de uva en un lago desayuno. Por su parte, Julio César celebró el mayor banquete de la historia de Roma para conmemorar sus victorias en Oriente: invitó durante varias jornadas a más de 260.000 personas que comieron en 22.000 mesas. ELLIS, 2000:35.

[118] POLLINI, 1999:45.

los sofás se organizaron a lo largo de tres paredes de la sala en forma de U, en el centro de la cual se colocaba una mesa que estaba al alcance de todos los comensales. Los sofás eran frecuentemente hechos de madera, pero también había versiones más lujosas con accesorios hechos de materiales costosos, como el marfil y el bronce.

Una cena romana adecuada incluía tres partes: los entremeses (*gustatio*), el plato principal (*mensae primae*), y el postre (*mensae secundae*). La comida y la bebida que se servían estaban pensadas no sólo para saciar a los invitados, sino también para añadir un elemento de espectáculo en la comida. Productos exóticos, en particular de animales salvajes, aves y peces, se vieron favorecidos en las cenas de elite debido a su rareza, la dificultad de su compra, y un alto costo, lo que reflejaba la riqueza del anfitrión. Una comida popular pero costosa podía incluir faisán, aftas (u otras aves canoras), ostras crudas, langosta, mariscos, carne de venado, jabalí, o pavo real. Los alimentos que estaban prohibidos por las leyes suntuarias, como las aves engordadas y las ubres de cerda, fueron flagrantemente consumidos en las fiestas más exclusivas. Además, las recetas elaboradas todavía sobreviven gracias a una obra literaria, conocida como *Apicius*, que es una recopilación romana de recetas de cocina. Estos no solamente los ingredientes que a menudo requieren costosos medios de ejecución, pero también había otros ingredientes más elaborados, incluso dramáticos, en las formas de presentación. Por ejemplo, en la ficticia "Cena de Trimalción", escrita por Petronio durante el reinado de Nerón (54-68 d.C.), el rico liberto Trimalción sirve a sus huéspedes numerosos platos extravagantes, como un cerdo asado relleno de salchichas, una liebre decorada con alas para parecerse a Pegaso, y varios alimentos dispuestos en la forma de los doce signos del zodíaco[119].

[119] Trimalción es un personaje de la novela romana *El Satiricón* escrita por Petronio, y que se remonta al siglo I. Juega un papel único en la sección titulada *Cena Trimalchionis* (El banquete de Trimalción). Trimalción es un liberto que a través del trabajo duro y la perseverancia ha alcanzado poder y riqueza. Su nombre completo es "Cayo Pompeyo Trimalción Maecenatianus", las referencias a Pompeyo y mecenas en su nombre sirven para mejorar su carácter ostentoso. El nombre de su esposa es Fortunata, una antigua esclava y corista.

En el banquete romano, el vino era servido durante toda la comida como acompañamiento. Esta práctica contrasta con la del *deipnon* griego o comida principal, que se centraba en el consumo de alimentos y en la que el vino era reservado para el coloquio siguiente. Al igual que los griegos, los romanos mezclaron el vino con el agua. La mezcla de agua caliente, que se realizaba con calderas especiales conocidas como *authepsae*, parece haber sido una costumbre específicamente romana. Tales dispositivos están representados en pinturas y mosaicos romanos, y algunos ejemplos se han encontrado en contextos arqueológicos en diferentes partes del imperio romano. El agua fría y, más raramente, el hielo o la nieve se utilizaron también para esta mezcla. Por lo general, el vino era mezclado al gusto del cliente y en su propia copa, a diferencia de la práctica griega de mezcla común para todo el grupo en una gran crátera o recipiente. El vino se vería en una taza con un *simpulum* (cuchara), que permitía al servidor medir la cantidad específica.

Una comida decente requería un servicio de mesa elaborado que comprendía numerosos vasos y utensilios que fueron diseñados para servir a los propósitos funcionales y decorativos. La vajilla más ostentosa estaba hecha de materiales costosos, tales como plata, oro, bronce o piedra semipreciosa (como cristal de roca, ágata y ónix). Sin embargo, incluso una familia de medios moderados probablemente podría habría tenido un conjunto de mesa de plata, conocido como un *ministerium*. Las principales colecciones de vajillas de plata, como las encontradas en Pompeya, Boscoreale y Tivoli, reflejan la diversidad de formas y tamaños de estos recipientes y utensilios.

Un servicio de mesa completo podía incluir objetos de plata para comer (*escarium argentum*) y para beber (*potorium argentum*). La plata en este contexto de la alimentación incluía grandes bandejas y platos, tazones individuales, así como cucharas, que era el principal utensi-

---

Trimalción es conocido por ofrecer grandes fiestas cena, donde sus numerosos sirvientes traen una sucesión de manjares exóticos, tales como aves vivas cocidas en el interior de un cerdo, aves vivas dentro de los huevos falsos que los invitados tienen que recoger a sí mismos y un plato para representar todos los signos del zodíaco. Estos banquetes son similares a los que en esa época se daba Nerón, quién gobernaba el Imperio en esos días, de allí la inspiración de Petronio.

lio utilizado por los romanos. La cuchara se producía de dos formas fundamentales: la *cocleares*, que tiene un pequeño tazón circular y un mango puntiagudo que se utilizaba para comer mariscos, los huevos, y caracoles, y la *ligula*, que tiene un recipiente más grande, en forma de pera. Los cuchillos y tenedores eran de menos uso general, aunque algunos ejemplos han sobrevivido. Entre la vajilla de plata utilizada para beber, las tazas se realizaron en una variedad increíble de formas, siendo la más popular la que tenía sus orígenes en tipologías griegas, tales los *scyphos* y el *cantharus*, las cuales son dos tazas de bebida de mango. En numerosos casos, tazas de plata para beber se han encontrado pareadas, siendo posible que hayan sido diseñadas para su uso en rituales de convivencia, como el consumo de los brindis.

Las copas de plata más ornamentadas fueron decoradas con relieves en repujado, que con frecuencia representaban motivos florales y vegetales con estilo naturalistas, animales, escenas eróticas y temas mitológicos[120]. Las imágenes asociadas con Dioniso, el dios griego del vino, se usa popularmente en objetos destinados a servir y beber vino. Este par de copas, las cuales representan cupidos bailando y tocando instrumentos, habría sido especialmente adecuado para una fiesta en la que la bebida fuera protagonista porque su tema evoca los ritos de Dioniso. La imagen dionisíaca se empleó también en otros pertrechos de banquetes, como un accesorio de mango de bronce para un *situla* (recipiente en forma de cubo) en forma de una máscara de sátiro o Silenos.

Tipos similares de vajillas estaban hechas de materiales menos costosos, aunque exhibían un alto nivel de artesanía. El vidrio se había puesto especialmente de moda, y estaba más fácilmente disponible en el mundo romano tras el rápido desarrollo de la industria del vidrio romano en la primera mitad del siglo I d.C. Las nuevas técnicas permitieron a los vidrieros crear vasos con gran una variedad de estilos, como el vidrio blanco y negro, el vidrio con mosaicos policromos, el vidrio de oro en bandas y el vidrio incoloro, que imitaba la apariencia de costosos vasos de cristal de roca. El vidrio camafeo, que se hizo tallando diseños en vidrio estratificado, fue especial-

[120] D'ARMS, 1999:315.

mente apreciado entre la élite por su imaginería delicadamente tallada, que fue similar a la encontrada en la plata y vajilla de oro.

Objetos de terracota eran otra alternativa asequible. La *terra sigillata*, un tipo de cerámica hecha a molde conocido por su color de esmalte rojo, era muy popular. Los vasos de Arezzo de *terra sigillata*, eran famosos por su decoración en relieve, que normalmente se producía utilizando sellos de diferentes figuras y motivos. La industria de la *terra sigillata* también floreció en las provincias, sobre todo en Galia, donde los vasos lisos y decorados eran producidos en masa, y se exportaron a diversas partes del imperio.

El componente final del banquete fue su entretenimiento, que tenía como principal finalidad deleitar tanto la vista como el oído. Las actuaciones musicales eran frecuentes con flautas, órganos de agua, liras, así como obras corales. Las formas activas de entretenimiento podrían incluir grupos de acróbatas, niñas bailando, luchas de gladiadores, mimos, pantomima, e incluso animales entrenados, como leones y leopardos. También había opciones más reservadas, como recitales de poesía (especialmente basados en la nueva épica romana, como la *Eneida* de Virgilio), historias o representaciones teatrales. Incluso el personal y los esclavos de la casa se incorporaron a estos espectáculos de entretenimiento: los cocineros cantaban mientras servían a los huéspedes, los jóvenes, atractivos y bien cuidados, se presentaban a sí mismos como sumilleres masculinos con una bella presentación formal que resultaba una manera adicional de distracción visual. En suma, el banquete romano era más que una comida, más bien un espectáculo calculado de entretenimiento que tenía la intención de demostrar la riqueza del huésped, la condición, y la sofisticación de sus huéspedes, superando preferentemente al mismo tiempo, los banquetes fastuosos de sus amigos de elite y colegas (Fig. 39).

Como alternativa a los vasos de oro, plata o piedras semipreciosas, algunos romanos ricos, especialmente en el período Julio-Claudio, optaron por decorar sus mesas con vasos de vidrio camafeo. Algunas tazas de consumición tenían una forma popular, y la decoración tallada en estas copas normalmente se agrupan en dos categorías: escenas *foliate*, decoradas con motivos animales y vegetales, mientras

que los diseños *figural* que incluyen temas mitológicos, escenas dionisíacas o imágenes de los propios banquetes. Ambas categorías también se pueden encontrar en los vasos de plata y cerámica roja brillante.

(Fig. 39) Fresco con escena de banquete en la *Casa de los Amantes*, Pompeya. S.I a.C.

Iconografías de la pintura

3.1. Pintura romana

LA HISTORIA DE LA PINTURA ROMANA es esencialmente una historia de la pintura sobre yeso. Aunque conservamos antiguas referencias literarias que nos informan de pinturas romanas en madera, marfil y otros materiales, las obras que han sobrevivido están en el soporte duradero del fresco, que se ha utilizado para adornar los interiores de las viviendas particulares en ciudades romanas[121]. Según Plinio, fue Studius el que instituyó por primera vez que ésta era la técnica más agradable para pintar las paredes con representaciones de villas, pórticos, jardines, paisaje, bosques, arboledas, colinas, estanques, canales, ríos y costas. A pesar de la falta de evidencias materiales, se puede suponer que muchas pinturas portátiles representan temas similares a los encontrados en las paredes pintadas en las villas romanas. También es razonable suponer que la pintura sobre tabla romana, que incluyó creaciones y adaptaciones de famosas obras helenísticas originales, fue el proto-

[121] ANDERSON, 1987:32; JOHNS, 2000: 247.

tipo de los mitos que aparecen en los frescos. Artistas romanos especializados en la pintura al fresco probablemente viajaron con cuadernos que reproducen pinturas populares, así como patrones decorativos.

La mayoría de los frescos romanos se encontraron en Campania, en la región alrededor de la bahía de Nápoles. Es aquí donde monte Vesubio entró en erupción el 24 de Agosto del 79, y enterró gran parte del campo, las ciudades de Pompeya y Herculano, y residencias privadas cercanas. Como ocurre a menudo en la arqueología, un desastre sirvió para congelar un momento en el pasado, lo que ha permitido excavar para ahondar en la vida de los antiguos habitantes de esta región. Los frescos de las villas en Boscoreale y Boscotrecase proporcionan un registro sin precedentes de la vida de los romanos durante este período.

Los historiadores del arte y arqueólogos describen el desarrollo de la pintura romana en cuatro estilos[122]. El Primer Estilo (ca. 200-60 a.C.) fue en gran parte una exploración de la simulación del mármol de diversos colores y diferentes tipos de yeso pintado. Artistas de época republicana tardía se basaron en ejemplos de la pintura de principios de la época helenística con el fin de simular la mampostería y la arquitectura. Por lo general, la pared se dividía en tres zonas, pintadas de manera horizontal y coronada por una cornisa de estuco con dentículos en base al orden arquitectónico dórico. El declive del Primera Estilo coincidió con la colonización romana de Pompeya en el año 80 a.C., que transformó lo que había sido esencialmente un pueblo itálico con influencias griegas en una ciudad romana.

[122] Fue August Mau en 1882 el encargado de hacer una organización cronológica de la pintura romana parietal basándose en lo escrito por Vitruvio (*De Architectura* VII, 5.1-4) y utilizando para documentar su trabajo las pinturas encontradas en la ciudad de Pompeya. Según Vitruvio, la pintura romana experimentó varias fases de desarrollo, desde la decoración de las paredes con texturas que asemejaran mármoles o columnas (estilo de las incrustaciones), pasando por la recreación de escenas teatrales, paisajísticas, religiosas o épicas (estilo arquitectónico), hasta la recreación de criaturas monstruosas u objetos imposibles de la primera época imperial (estilo ornamental). Posteriormente a Vitruvio, avanzado el siglo I, se puso de moda un nuevo estilo: estilo ilusionista. LING, 1991:22.

Yendo más allá de la simple representación de los materiales de construcción más costosos, los artistas comenzaron a pedir préstamos al repertorio figurativo de la pintura mural helenística, representando dioses, mortales y héroes en diversos contextos.

El Segundo Estilo en la pintura mural romana surgió en el siglo I a.C., cuando los artistas crearon frescos que imitaban las formas arquitectónicas puramente por medios pictóricos. En lugar de estuco detalles arquitectónicos, utilizaron yeso plano en el que se simulaban la proyección y la recesión por medio del sombreado y la perspectiva, y a medida que el estilo fue avanzando, las formas se hicieron más complejas. La Villa de P. Fannius Synistor en Boscoreale es un ejemplo excepcional de un Segundo Estilo totalmente maduro[123]. A lo largo de la villa hay ambigüedades visuales para engañar a los ojos, obra pintadas, pilares y columnas que proyectan sombras en el espacio del espectador. Los objetos de la vida cotidiana se representaron de tal manera que parecían reales, con metales y vidrios en los estantes y tablas que parecían sobresalir de la pared. En Boscoreale, las paredes se disuelven en elaborados despliegues de arquitectura ilusionista. Algunos de los frescos proporcionan copias de

[123] El tesoro de Boscoreale perteneció a un rico hacendado romano que poseía una villa agrícola a unos kilómetros de Pompeya; tal vez era un banquero pompeyano llamado Lucio Cecilio Jocundo. En el año 79 d.C., cuando se produjo la gran erupción del Vesubio que arrasó Pompeya y su entorno, alguien intentó ocultar los objetos junto a la prensa de uva de su finca, seguramente con la esperanza de recuperarlos después. Pero allí se quedaron, ocultos, durante dieciocho siglos, hasta que en 1894 Vincenzo de Prisco, propietario de la finca la Pisanella en Boscoreale, decidió seguir la pista de algunas estructuras romanas que habían aparecido unos años antes y emprendió una excavación con un permiso estatal. La propiedad de la villa ha sido discutida en numerosas ocasiones. Si bien no hay duda de P. Fannius Synistor residía allí, algunas tablas de bronce excavadas muestran otro nombre, el de Lucius Herenio Floro. Muchos objetos fueron marcados con sellos de la antigua Roma para indicar posesión con la inscripción de una tableta con las letras "L HER. FLO" dentro de la villa, que debe servir como una marca de propiedad. Estos dos son los únicos titulares confirmados en el principio del siglo I a.C. y el siglo I d.C. Sin embargo, también pudo haber habido un propietario anterior ante ellos. Para mayor claridad, la casa se conoce como propiedad de P. Fannius Synistor. COOK, 1964:170, aclaró muchos los factores de esta identificación.

obras perdidas que en su tiempo fueron obras maestras de la pintura helenística. En el *triclinium* de la villa, las columnas pintadas enmarcan una serie de pinturas figurativas, que se presenta como si se vieran a través de una ventana en la pared o como si estuviesen insertas en la arquitectura. La intención del propietario era crear una especie de galería de imágenes, con la elección de los temas más probables basados en la calidad y la notoriedad de las pinturas originales.

Bajo el emperador Augusto (r. 27 a.C. -14 d.C.), en la segunda mitad del siglo I a.C., se produjo un nuevo impulso en la innovación, y se volvieron a replantear los modelos a seguir en la arquitectura, la escultura y la pintura. El Tercer Estilo (ca. 20 a.C.-20 d.C.), que coincidió con el reinado de Augusto, rechazó la ilusión en favor de la ornamentación superficial. Las pinturas murales de este período comprenden típicamente un color blanco y negro con fondo rojo y en otros colores, con elaborados detalles arquitectónicos y vegetales. Las representaciones con pequeños detalles figurativos y escenas de paisajes se disponían en el centro de la pared como una parte más de la construcción, no como el elemento dominante sino dentro del esquema decorativo general. Los mejores logros conocidos de principios del Tercer Estilo son los frescos de la Villa Imperial en Boscotrecase, donde candelabros y columnas sostienen viñetas exquisitamente presentadas[124]. El Tercer Estilo, que era en efecto el estilo de la corte del emperador Augusto y su amigo Agripa, con el tiempo dio paso a un renovado interés en la elaboración de su propia evolución.

Caracterizado como una reacción al manierismo barroco del Tercer Estilo, el Cuarto Estilo de la pintura mural romana (ca. 20-79) es, por lo general, menos disciplinado que su predecesor. Se produjo una revisión de la pintura narrativa a gran escala y de vistas panorámicas, conservando los detalles arquitectónicos del Tercer Estilo. Durante la época Julio-Claudia, se imitó de manera extraordinaria la calidad textil de los materiales para conectar todos los elementos de la pared. Los colores cálidos, una vez más, se utilizaron en la representación de escenas extraídas de la mitología.

[124] BLANCKENHAGEN, 1990:47.

Algunas de las mejores pruebas de las técnicas de pintura mural romana las encontramos en la *Historia Natural* de Plinio El Viejo[125], y en la obra *De Architectura* de Vitruvio[126]. El arquitecto romano Vitruvio describe los métodos elaborados y empleados por los pintores de pintura mural, incluyendo procesos tan particulares como los de inserción de láminas de plomo en la pared para evitar la acción capilar de la humedad al atacar al aire libre, la preparación de hasta siete capas de yeso en la pared, y el uso de polvo de mármol en las capas superiores para producir un brillo especular en la superficie. Los dibujos preliminares, o incisiones de luz en la superficie preparada, guiaban a los artistas en la decoración de las paredes al fresco (sobre yeso fresco) con audaces colores primarios. Más suaves, los colores pastel a menudo se añadían *a secco* (sobre yeso seco) en una fase posterior. Vitruvio también nos informa sobre los pigmentos utilizados por el artista romano. El negro se elaboraba a partir del carbono creado por la quema de maleza o pino fichas; el ocre fue extraído de las minas y servía para formar el amarillo; el rojo se podía derivar del cinabrio (ocre rojo); el azul se obtenía de la mezcla realizada entre la arena y el cobre, y a continuación, la cocción de dicha mezcla. La sombra de color púrpura era, con mucho, el color más valioso, ya que por lo general se obtenía a partir de caracoles marinos.

---

[125] Es una enciclopedia escrita por el erudito, militar y procurador imperial romano Plinio el Viejo antes del año 77 de nuestra era, cuando la dedica al emperador Tito. En su forma actual, la *Historia Natural* consta de 37 libros. El primero incluye un prefacio descriptivo y tablas de los contenidos, así como una lista de sus fuentes, que originalmente precedía a cada uno de los libros editados por separado.

[126] *De Architectura* es un tratado sobre arquitectura escrito por Marco Vitruvio. Probablemente escrito alrededor del año 15 a.C., es el más antiguo que se conserva y fue tomado por los arquitectos renacentistas como referencia de primera mano para el conocimiento de las manifestaciones arquitectónicas de la antigüedad greco-latina. De él solo nos han llegado los textos, habiéndose perdido las ilustraciones originales.

(Fig. 40) Pintura mural con guirnalda y máscaras, cestas, y bucráneos. Sala L de la Villa de P. Fannius Synistor en Boscoreale, ca. 40-30 a.C.

En este magnífico fresco de la habitación L (Fig. 40), aquella que tiene forma de exedra, de la villa de Boscoreale, las cabezas de toros adornados (bucráneos) soportan una guirnalda suntuosa de hojas de laurel, granadas, vainas de trigo, y piñas. Máscaras de sátiro, campanas, y la llamada *Mysticae cistae* (cestos sagrados) con serpientes retorciéndose serpientes que salen de ellas cuelgan de delicadas cintas rojas. Las máscaras, instrumentos musicales, y en especial el *Mysticae cistae* son todas referencias a Dioniso, el dios del vino, de la fertilidad, y la exuberante alegría de vivir.

3.2. La Villa de Augusto en Boscotrecase

En la Antigüedad, numerosas villas romanas salpicaron a lo largo de la costa la bahía de Nápoles. Uno de las más suntuosas debe haber sido la villa de Boscotrecase construido por Agripa, amigo del emperador Augusto y el marido de su hija Julia[127]. En el año 11 a.C., el

[127] La villa emplazada en la actual Boscotrecase, en la bahía de Nápoles, era una de las residencias más lujosas de la zona. Tras la muerte de Agripa en el año 12 a. C, hereda la villa su hijo póstumo en el año 11 a.C. según diversas inscripciones encontradas en la zona. Su hijo (fruto de su matrimonio con Julia, la hija de Octavio Augusto) puesto que cuando heredó, contaba con

año después de la muerte de Agripa, la villa pasó a manos de su hijo pequeño nacido póstumamente, Póstumo César. A medida que el niño tenía pocos meses de edad, Julia habría supervisado la finalización de la villa[128]. Los frescos, que son uno de los mejores ejemplos existentes de pintura mural romana, deben haber sido pintados durante las reformas iniciadas en ese momento. La mayoría de los paneles cuentan delicadas viñetas ornamentales y los paisajes con géneros y escenas mitológicas sobre fondos de vivos colores. Sobre la base de su notable parecido con pinturas en la Villa Farnesina en Roma, los frescos de Boscotrecase fueron más probablemente ejecutados por artistas de la ciudad capital.

Los frescos de Boscotrecase son obras maestras del Tercer Estilo de pintura mural romana, que floreció durante el reinado de Augusto. Mientras que los artistas anteriores se centraron en crear una ilusión de profundidad arquitectónica con las formas arquitectónicas sólidas, los artistas en Boscotrecase presentaron la idea con elementos caprichosos, atenuados, y muy refinados. En Boscotrecase, toldos fingidos descansan sobre columnas delgadas que parecen ser de origen vegetal y sobre tambores de metal. Estas columnas casi ingrávidas están adornadas con joyas como decoraciones de apoyo, además de candelabros y trípodes. Otros frescos de la villa representan escenas mitológicas y paneles de estilo egipcio, conjuntos que son a la vez coloridos y complejos. Los ocupantes y los que visitaron la villa en Boscotrecase no fueron recibidos por grandes vistas arquitectónicas, sino por formas delicadas y suaves, elegantes y, sobre todo

---

apenas unos meses, su madre Julia, fue la que se encargó de que prosiguieran los trabajos de construcción. Su descubrimiento, una vez más, fue gracias al azar. Las obras de la línea de tren circunvesubiana que une diversos emplazamientos urbanos de las faldas del Vesuvio (entre otras) sacó a la luz esta singular villa de hermosos frescos. Los trabajos de excavación se iniciaron entre los años 1903 y 1905. A nivel pictórico, esta villa tiene gran importancia; Los frescos tienen un claro estilo imperial por la pertenencia de los dueños a la familia que en aquél entonces ostentaba el poder. Actualmente esta villa no está abierta al público pues una vez se extrajeron los frescos y se estudió, se volvió a cubrir. Sin embargo, podemos admirar los impresionantes frescos en el Museo Metropolitano de Nueva York y en el Museo Nacional de Nápoles.

[128] BLANCKENHAGEN, 1962:15.

decorativas, en alusión a las preocupaciones culturales y políticas contemporáneas.

(Fig. 41) Pintura mural con tema de inspiración egipcia. Sala Negra de la Villa Imperial en Boscotrecase, última década s. I a.C.

Muchas villas privadas de verano fueron localizados a lo largo de la costa cerca de Nápoles. Uno de los más suntuosos debe haber sido la villa construida por Agripa, amigo del emperador Augusto y el marido de su hija, Julia. Se puso de pie con vistas a la bahía de Nápoles desde un lugar cerca de la moderna ciudad de Boscotrecase. La villa ha sido parcialmente excavada entre 1903 y 1905, después de su descubrimiento accidental durante el trabajo en un ferrocarril. Se eliminaron las decoraciones de pared que aún sobrevivían en cuatro dormitorios. El Museo Metropolitano adquirió secciones de tres habitaciones y el Museo Arqueológico de Nápoles recibió el resto.

Agripa murió en el 12 a.C. y su hijo, Agripa Póstumo se convirtió en propietaria de la villa en el año 11 a.C., como así lo indican inscripciones encontradas en el lugar. Los frescos deben haber sido realizados durante las reformas iniciadas en ese momento. Realizados

por artistas que trabajaron para la familia imperial, se encuentran entre los mejores ejemplos existentes de pintura mural romana.

La llamada *Sala Negra* fue una de las habitaciones orientadas al sur hacia la pendiente de la montaña y el mar. La fuente de luz era una gran puerta que da a una terraza o un paseo.

Esta decoración ambigua y sofisticada es una obra maestra del llamado Tercer Estilo de pintura mural romana, que floreció durante el reinado de Augusto. El tema es una interpretación lúdica del motivo arquitectónico (Fig. 41). Un bajo zócalo rojo sirve como punto de partida para un esqueleto de columnas blancas finas, que parece elevarse sobre un fondo negro. Hay columnas que se elevan sin peso, candelabros, trípodes, y una cornisa estrecha que corre alrededor de la habitación. Todas estas pinturas estaban adornadas con decoraciones como joyas. En la parte posterior, pequeños cisnes en la pared, el pájaro de Apolo, el dios patrono de Augusto, espirales filiformes, y paneles de color amarillo con motivos egipcios, deben haber traído a la mente la reciente anexión de Egipto después de la muerte de Cleopatra en el año 30 a.C. Este esquema arquitectónico no creaba casi ninguna sensación de profundidad o volumen. Las paredes negras detrás parecen a la vez de ser planas y disolverse en un espacio sin límites. Algunas viñetas con paisajes parecen flotar como islas en medio de esta oscuridad. Pulidas con un color brillante, estas paredes deben haber aparecido realmente mágicas cuando eran iluminadas por lámparas de noche.

3.3. Los frescos de Boscoreale

Boscoreale, un área de aproximadamente un kilómetro y medio al norte de Pompeya, fue notable en la Antigüedad por tener numerosas villas de campo aristocráticas. Esta tradición perduró en el tiempo de los reyes Borbones, como lo atestigua el nombre de la región, el "Bosque Real", que implica que Boscoreale fue un coto de caza. Algunas de las pinturas murales más importantes que sobreviven de la Antigüedad provienen de una villa romana Boscoreale, construida poco después de la mitad del siglo I a.C. La villa, que fue sepultada por la erupción del Vesubio en el año 79, se conoce como

la Villa de P. Fannius Synistor, uno de sus propietarios durante la primera mitad del siglo I d.C., y fue excavada en el año 1900. Los frescos de la villa se encuentran entre los más importantes que se pueden encontrar en el mundo romano.

La villa de Boscoreale es una variante de la llamada villa rústica, una casa de campo de las cuales sólo una pequeña parte funcionaba como una casa de campo (*pars rustica*). La mayoría de las villas fueron la residencia del propietario, un miembro de esa clase de ciudadanos romanos ricos que poseían más propiedades de este tipo, y las utilizaron como casas de campo[129]. La decoración pintada de la villa de Boscoreale, que fue ejecutada en algún momento alrededor 40-30 a.C., atestigua al propietario original como un hombre rico con un gusto exquisito. La decoración en el siglo I de nuestra es una clara indicación de que ya existía una conciencia de la calidad de los frescos de la Antigüedad[130].

Las pinturas que se conservan son ejemplos muy buenos del Segundo estilo, el estilo más conocido en la pintura mural romana. A lo largo de los frescos de la villa de Boscoreale hay ambigüedades visuales para engañar al espectador, incluyendo detalles arquitectónicos pintados para asemejarse a los reales, tales como mampostería almohadillada, pilares y columnas que proyectan sombras en el espacio del espectador, y de manera más convencional otros dispositivos arquitectónicos, tales como meandros en tres dimensiones. Los objetos de la vida cotidiana fueron representados de tal forma que parecían reales, con metales y vidrios en los estantes y mesas, que daban la impresión de sobresalir de la pared. Estos dispositivos revelan el evidente placer del titular republicano en impresionar a los invitados en su cómoda residencia de verano.

Las villas de lujo, como la de Boscoreale, a menudo eran el escenario de consumo conspicuo de arte helenístico por la cultura aristocrática romana. Aunque en la vida pública, un senador estaba destinado a tener una severa moral tradicional romana, con valores austero, prácticos, conservadores, basados en el respeto y cuidado de su

[129] LEHMANN, 1953:34.

[130] COOK, 1964:170; MÜLLER, 1994: 121.

hogar, sus villas fueron los lugares elegidos para las exhibiciones extravagantes de la refinada vida que llevaban en estos lugares de ocio. La inspiración en la creación de estos lugares vino de los griegos, incluyendo el repertorio de ideas y de los artistas, decoradores, e intelectuales que acudían con ellos[131]. La arquitectura romana de las villas combinaba el núcleo de una casa romana con peristilos y jardines prestados del arte griego presente en gimnasios, palacios y santuarios. La aristocracia romana pretendía evocar la cultura de Atenas, el mundo encantado pastoral helenístico y la magnificencia de los palacios de Alejandría. Los retratos de filósofos y escritores griegos representaban aprendizaje; las estatuas de sátiros y ninfas creaban un paisaje idílico dionisiaco; y las pinturas murales, ricas en imágenes con mitología griega y retratos dinásticos, engalanaban los siempre majestuosos interiores.

(Fig. 42) Pintura mural con una mujer sentada tocando una cítara. Sala H de la Villa de P. Fannius Synistor, ca. 40-30 a.C.

Esta pintura de una mujer sentada tocando una cítara es de la habitación H, ya sea un comedor (*triclinium*), o una sala para reuniones

[131] SMITH, 1994:114.

sociales (*oecus*), en la villa de Boscoreale (Fig. 42). Cada una de las pinturas que originalmente decoraban esta sala se deriva de la tradición griega de la *megalographia* o pintura a gran escala, de la que tanto se ha escrito en la Antigüedad; Apolinar de Sidonio, Petronio en el *Satiricón*, y Vitruvio, arrojaron luz sobre el uso de esta tipología pictórica en las villas romanas[132].

En este fresco, una mujer toca una *kithara*, y está representada como una joven vestida con una túnica púrpura y un himatión blanco. Ella está adornada con un brazalete, aretes y una diadema con un medallón central, todo de oro. Una pequeña figura de Atlas soporta el brazo de su silla elaboradamente tallada, que en un principio era de un rojo lacado brillante. El instrumento que interpreta no es una lira simple, sino un dorado cítara, un gran instrumento de concierto interpretado por Apolo y músicos profesionales. Detrás de la mujer que estaba sentada se encuentra una niña con una túnica púrpura sin mangas. Ella también está adornada con una diadema de oro, pulsera y aretes de lazo. Los retratos de la mujer y la niña miran directamente al espectador.

Más recientemente, se ha sugerido que la pareja puede representar una reina macedonia, o una princesa, y su hija o hermana menor[133]. La cítara dorada y ricamente ataviada, la silla de trono, así como las joyas y diademas de oro cuidadosamente representadas, dan la impresión de un personaje real. Cualquiera que sea el tema exacto, esta pintura y otras en la villa fueron admirados como excelentes ejemplares de arte helenístico, que hacían hincapié en la erudición y la mundanidad del dueño de la villa.

3.4. La importancia de la *villa*

El término "villa" designa varios tipos de estructura que comparten un mismo propósito en un entorno natural o agrario. Dentro de las distintas partes que pueden formar la estructura de una villa podemos destacar estructuras dedicadas a la agricultura de trabajo, cono-

[132] GAZDA, 1991:86.

[133] TORELLI, 2003:240.

cidas como "villa rústica", así como viviendas o la villa urbana. La villa debe, por lo tanto, entenderse con una etiqueta o identidad variada según sea su función y finalidad, con varias partes distintas, a veces mutuamente relacionadas o dependientes entre sí, y en otros casos separadas de un complejo arquitectónico más grande. En lugar de referirse a una forma concreta, el término *villa* exhibe cantidad de significados en la aplicación de una idea concreta de arquitectura. No es una imagen fija, sino un entorno arquitectónico que encarna el ideal de la vida, o *villeggiatura*[134].

La forma y la organización de la arquitectura de la villa dependen de descripciones literarias proporcionadas por los autores de la antigua Roma. En particular, los escritos de Columela (4-70 d.C.) en *De re rustica* (I.6.1-3) y Catón (234-149 a.C.) en *De Agricultura* (I.4.1), nos dan detalles sobre las características de sus vacaciones en la campiña, la zona baja que rodea Roma. Era común entre los escritos antiguos las referencias a estas construcciones relacionadas con el descanso y ocio de los ciudadanos más notables, de manera que la villa gozó de los poderes restauradores en su entorno natural (*otium*) en oposición a los excesos de la vida de la ciudad (*negotium*). Horacio (65-8 a.C.), ensalzó las virtudes y los placeres simples de la vida en su antigua villa en su poesía (por ejemplo, *Odas* I.17, *Epístolas* I.7 y 10).

Sin embargo, Plinio el Joven (ca. 61-112), en sus *Cartas* (*Epístola a Gallus* 2,17, *Epístola a Apolinar* 5.6), persuadió más tarde a clientes y arquitectos de la belleza que ofrece sus villas Laurentina y Toscana. Sus descripciones construyen imágenes de la apariencia general de las villas, y desarrollaron la experiencia interior y las características arquitectónicas exteriores[135]. Las descripciones de Plinio se colaron en el paisaje con jardines en terrazas y se abren hacia afuera en un entorno natural a través de pórticos o galerías, que sustituyeron a los clásicos cerramientos sólidos. El autor se retiró a estos jardines para dedicarse a la horticultura, o para apreciar la abundancia de flora y fauna. La vida cultural de la poesía, el arte y las cartas desplegadas en un entorno que era muy diferente de la experiencia urbana de Roma.

---

[134] Esta idea está bien definida en ACKERMAN, 1990:123.

[135] WALLACE, 1994:55.

4

Iconografías del vidrio y del cristal

4.1. Vidrio romano

MUCHOS OBJETOS VARIADOS y recipientes de vidrio fundido se produjeron por primera vez en Egipto y Mesopotamia ya en el siglo XV a.C., pero sólo comenzaron a ser importados y, en menor medida, a producirse en la península italiana a mediados de primer milenio antes de Cristo. En la época de la república romana (509-27 a.C.), estos objetos, que se utilizaron como recipientes o contenedores de aceites caros, perfumes y medicinas, eran comunes en Etruria (la actual Toscana) y la Magna Grecia (zonas del sur de Italia, incluyendo las actuales Campania, Apulia, Calabria y Sicilia). Sin embargo, hay muy poca evidencia de objetos de vidrio similares en contextos italianos y romanos hasta mitad del siglo I a.C. Las razones de ello esto no están claras, pero se sugiere que la industria del vidrio romano surgió casi de la nada, y se desarrolló hasta la madurez en un par de generaciones durante la primera mitad del siglo I d.C.

Sin duda, el surgimiento de Roma como el poder político, militar y económico dominante en el mundo mediterráneo fue un factor importante para atraer a artesanos que crearon talleres en la ciudad, pero de igual importancia es el hecho de que el establecimiento de la industria romana más o menos coincidió con la invención del vidrio soplado[136]. Este invento revolucionó la producción de cristal antiguo, poniéndolo a la par con las otras grandes industrias, como la de la cerámica y los metales. Del mismo modo, los artesanos del vidrio soplado estaban autorizados a hacer una mayor variedad de formas que antes. Combinado con el atractivo inherente de este vidrio que no es poroso, translúcido (si no es transparente), y sin olor, esta adaptabilidad animó a la gente a cambiar sus gustos y hábitos, de modo que, por ejemplo, los vasos de vidrio suplantaron rápidamente a sus equivalentes en cerámica. De hecho, la producción de ciertos tipos de vasos nativos italianos en arcilla, cuencos y vasos, sufrió una recesión en su producción en la época de Augusto, y para mediados de siglo I d.C. ya casi había dejado de producirse por completo.

Sin embargo, aunque el vidrio soplado llegó a dominar la producción de vidrio romano, no suplantó por completo al vidrio fundido. Especialmente en la primera mitad del siglo I d.C., mucho vidrio romano fue hecho por fundición, y las formas y la decoración de los primeros ejemplos de fundición romana demuestran una fuerte influencia helenística. La industria del vidrio romano debía mucho a los fabricantes de vidrio del Mediterráneo oriental, que desarrollaron las habilidades y técnicas que hicieron de este cristal un medio tan popular que se puede encontrar actualmente en cada hallazgo arqueológico, no sólo por todo el imperio romano, sino también en las tierras más allá de sus fronteras.

[136] GROSE, 1983:40.

(Fig. 43) Urna cineraria romana de vidrio, siglo II-III d.C. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Esta urna cineraria también muestra visiblemente la sencilla elegancia que los romanos podían alcanzar en un grabado incoloro o en un vidrio de color natural (Fig. 43).

4.2. Cristal de barro

Aunque la industria de fabricación de vidrio dominó durante largo tiempo el mundo griego, distintas técnicas artesanales también jugaron un papel importante en el desarrollo de vidrio del siglo IX al siglo IV a.C. El vidrio fundido se produjo de dos maneras: a través de las técnicas básicas del método de la cera perdida, o con varios moldes abiertos y mediante el émbolo[137]. El método más común utilizado por los vidrieros romanos durante en la mayor parte de las copas de forma abierta y tazones en el siglo I a.C., fue la técnica helenística del vidrio utilizando un molde convexo. Sin embargo, varios métodos de fundición y de corte fueron utilizados continuamente cuando el estilo y las preferencias populares así lo exigieron. Los romanos también adoptaron varios esquemas de diseño de co-

[137] SMITH, 1949:52.

lor y de las tradiciones helenísticas del vidrio, como por ejemplo la aplicación de diseños como el vidrio y el cristal de oro con bandas que crearon nuevas formas. Esta clase de vidrio se convirtió en uno de los estilos más apreciados porque se parecía mucho a los artículos de lujo, como los objetos de gran valor de roca de cristal, Augusto admiró esta cerámica, y los servicios de mesa de bronce y plata fueron muy utilizados por las clases aristocráticas y prósperas de la sociedad romana. De hecho, estas vajillas finas eran los únicos objetos de vidrio continuamente formados a través de la fundición, incluso hasta fecha tan tardía de los Flavios, Trajano y Adriano (96-138 d.C.), después el vidrio soplado reemplazó a la fundición como el método dominante de fabricación de vidrio en la década siglo I d.C.

(Fig. 44) Botella de vidrio en oro, s. I d.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Una importante innovación romana sobre el uso de vidrio de oro fue aquella que incorporó una banda de decoración de las botellas, tal y como observamos en estos dos ejemplos (Fig. 44). Botellas como ésta fueron diseñadas para contener aceites perfumados y perfumes utilizados en todo tipo de actividades diarias, como el aseo de la mañana de una mujer romana, o los rituales funerarios y ceremonias de la persona fallecida. El pan de oro, encerrado en tiras de vidrio incoloro, se rompía en estos objetos, indicando quizás que estaban recalentados y bien quemados o refundidos después de su

fundición inicial[138]. El patrón veteado de las bandas de colores es similar a la del vidrio ónix, otra innovación de los romanos. Los efectos de mármol de ónix trató de imitar los efectos naturales de la piedra ónix, y el uso del vidrio de ámbar marrón y blanco opaco para estos objetos mejoraba aún más la ilusión óptica y el efecto estético. Aunque el vidrio oro no pretende imitar directamente el material de piedra natural, no obstante, el efecto del patrón de mármol y de la hoja de oro destrozada así parecen hacerlo.

4.3. Vidrio soplado

El vidrio soplado se desarrolló en la región sirio-palestina en el siglo I a.C., y se cree que llegó a Roma con los artesanos y esclavos después de la anexión de la zona con el mundo romano en el año 64 a.C. Esta nueva tecnología revolucionó la industria del vidrio romano, estimulando un enorme incremento en la gama de formas y diseños que los vidrieros podrían producir. La creatividad de un vidriero ya no estaba definida por las restricciones técnicas del proceso de fundición laboriosa, ya que soplar permitió a su trabajo obtener una mayor versatilidad previamente inexistente y una mayor velocidad de fabricación. Estas ventajas estimularon una rápida evolución del estilo y la forma, y la experimentación con esta nueva tecnología permitió a los artesanos crear formas nuevas y únicas: existen ejemplos de frascos y botellas en forma de sandalias de pies, barriles de vino, frutas, e incluso cascos y animales. Algunos artesanos combinaron las tecnologías del vidrio soplado y de la cerámica de colada de moldeo para crear el llamado proceso de molde soplado. Otras innovaciones y cambios estilísticos vieron la continuación del uso de fundición y del soplado libre para crear una variedad de formas abiertas y cerradas, que luego podrían ser grabadas o cortadas en cualquier número de patrones y diseños[139].

En el apogeo de su popularidad y utilidad en Roma, el vidrio estaba presente en casi todos los aspectos de la vida diaria de una mujer,

---

[138] PRICE, 1976:120.

[139] HARDEN, 1987:99.

desde su cuidado íntimo a primeras horas de la mañana hasta las relaciones comerciales de un comerciante por la noche en una cena. El vidrio de alabastro, recipientes para ungüentos, y otras botellas pequeñas sirvieron para clasificar los distintos aceites, perfumes y cosméticos utilizados por casi todos los miembros de la sociedad romana. Incluso en las esculturas, tal y como hemos visto anteriormente, a menudo se podían encontrar joyas con elementos de vidrio, tales como perlas, camafeos, y tallas, hechas para imitar piedras semipreciosas como el rubí, la esmeralda, el cristal de roca, el zafiro, el granate, el ónice, o la amatista[140]. Los comerciantes y los vendedores habitualmente empaquetaban, enviaban, y vendían toda clase de productos alimenticios y otros bienes a través del Mediterráneo en botellas y frascos de vidrio de todas las formas y tamaños, puesto que el suministro de Roma con partes lejanas del imperio se basaba en una gran variedad de materiales exóticos. Otras aplicaciones del vidrio fueron las que incluyen teselas de vidrio multicolor usado en mosaicos de pared, y espejos que contienen vidrio incoloro con cera, yeso, o de metal que proporcionaba una superficie reflectante. Los cristales de las ventanas se hicieron por primera vez en el período imperial temprano, y se utilizaron lo más prominentes ejemplos en los baños públicos para evitar corrientes de aire. Dado que las ventanas de vidrio en Roma fue pensada para proporcionar aislamiento y seguridad, en lugar de iluminación o como una manera de ver el mundo exterior, poca o ninguna atención se ha prestado a lo que es perfectamente transparente o de espesor uniforme. Este vidrio de las ventanas podía ya ser fundido o quemado. Los vidrios soplados fueron creados cortando y aplastando un largo cilindro de vidrio soplado.

Muchos artesanos de la decoración de vidrio mediante el molde tallado estuvieron activos en el siglo I d.C., y se distinguieron por poner sus nombres en los moldes y así permitir la identificación de la fuente de fabricación del objeto. El más famoso y talentoso de estos artesanos fue Ennio, que procedía no de la ciudad costera de Sidón, en el actual Líbano, y cuyo taller se cree que estaba situado allí. Sin embargo, también se han encontrado vasos de Ennio en Grecia, España, y Galia, así como en numerosos lugares de Italia, por lo que

[140] WHITEHOUSE, 1991:23.

es muy probable que sus moldes, así como sus vasos acabados, se comercializaran en todo el Mediterráneo. La calidad y la popularidad de los productos de Ennio y, más concretamente, los moldes probablemente explican el porqué de su fama.

(Fig. 45) ENNIO, Vidrio del molde soplado, s. I d.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Los productos de Ennio se distinguen por el detalle y la precisión de su decoración en relieve, que imita diseños encontrados sobre todo en vajillas de plata contemporánea (Fig. 45). Algunos académicos han sugerido que Ennio se formó como orfebre, y adaptado las técnicas de estampación del metal para la fabricación de sus moldes de vidrio[141]. Esta jarra está decorada con un patrón de acanto a lo largo del objeto, recurso iconográfico que es típico del taller de Ennio, y podemos encontrar en medio de esta decoración un cartel rectangular con la inscripción ENNIONEPOIEI, o "Ennio me hizo".

Otros ejemplos de moldes fundidos que llevan inscripciones griegas similares identifican sus creadores como Jasón, Neikais, Meges y Aristeas, cuyos nombres suelen aparecer con la palabra griega EPOIEI o EPOIHSEN, "me hizo" o "lo hizo". Mientras que todos estos artesanos probablemente trabajaban en la región sirio-palestina, donde el método de soplado fue desarrollado por primera vez, Aristeas firmaba como "el chipriota", lo que indica que no todos ellos eran locales. La costumbre de añadir nombres a los objetos de

[141] NEWBY, 1991: 51.

esta manera pronto desapareció, y desde mediados del primer siglo en adelante se produjo la mayor parte de vidrio del molde de soplado de manera anónima, como los vasos de soplado. La única excepción importante se da en la producción de determinados tipos de botella de almacenamiento, que llevan sellos distintivos en sus bases. Estos sellos, a menudo con nombres en latín, se consideran marcas comerciales que garantizan el contenido o indican el lugar de origen, y no como una forma de publicidad del fabricante de vidrio.

4.4. Cristal de cameo

Algunos de los mejores ejemplos del vidrio romano están representados en el denominado vidrio camafeo, un estilo de la cristalería que vivió sólo dos breves períodos de popularidad. La mayoría de los vasos y fragmentos han sido datados en el período entre la dinastía de Augusto y los Julio-Claudios y, desde el año 27 a.C. al 68 d.C., cuando los romanos hicieron una gran variedad de pequeños artículos de joyería en vidrio camafeo. Si bien hubo un breve resurgimiento en el siglo IV de nuestra Era, los ejemplos del período romano tardío son extremadamente raros[142]. El vidrio camafeo en Occidente no se produjo hasta el siglo XVIII, inspirado por el descubrimiento de obras maestras antiguas como la Vasija de Portland, sin embargo en el este, los vasos de vidrio camafeos islámicos se produjeron en los siglos noveno y décimo.

La popularidad del vidrio camafeo en época imperial temprana estuvo claramente inspirado en las joyas y los vasos tallados en ónice, que fueron muy apreciados en las cortes reales del Oriente helenístico. Un artesano altamente cualificado podría reducir capas de vidrio superpuestas hasta un grado tal que el color del fondo mostraría los efectos de ónice y otras piedras naturales veteadas. Sin embargo, el vidrio tiene una clara ventaja sobre las piedras semipreciosas, ya que los artesanos no estaban limitados por los patrones al azar de las venas de la piedra natural, sino que podrían crear capas donde quiera que lo necesitaran para su objeto deseado. Sigue siendo incierto para nosotros actualmente cómo los vidrieros roma-

[142] GROSE, 1991:15.

nos crearon exactamente grandes vasos de cameo, aunque la experimentación moderna ha sugerido diversos posibles métodos de fabricación.

El esquema de color preferido para el vidrio camafeo era una capa opaca blanca sobre un fondo azul oscuro transparente, aunque se utilizaran otras combinaciones de colores y, en muy raras ocasiones, se aplicaron varias capas para dar un efecto impresionante de policromía. Quizás el más famoso recipiente de vidrio camafeo romano es el Vaso de Portland, ahora en el Museo Británico, que es justamente considerado uno de los mayores logros de toda la industria del vidrio romano. El vidrio camafeo romano era difícil de producir, y la creación de una matriz de múltiples capas presentaba considerables desafíos técnicos, y el tallado del vidrio acabado requería mucha habilidad. El proceso fue, por lo tanto, intrincado, costoso, y necesitaba mucho tiempo, lo que se han confirmado al ser extremadamente difícil para los artesanos de cristal moderno reproducir objetos parecidos a los de época romana.

A pesar de que le debe mucho a la joyería helenística y a las tradiciones de corte del camafeo, este vidrio puede ser visto como una innovación puramente romana[143]. En efecto, la cultura artística revitalizada durante la época de Augusto fomentaba este tipo de iniciativas creativas, y un exquisito vaso de vidrio camafeo habría encontrado un mercado fértil en la familia imperial y en las familias senatoriales de élite en Roma[144].

El reinado del primer emperador Augusto (27 a.C.-14 d.C.), está considerado como la Edad de Oro de Roma. A Augusto se le atribuye la transformación de Roma de la ciudad de ladrillo a una de mármol brillante, donde muchos nuevos edificios fueron construidos y decorados con fachadas arquitectónicas ornamentadas con elementos escultóricos. Aunque los ejemplos se pueden ver en grandes monumentos públicos como el *Ara Pacis* en Roma, que fue imitada en una escala menor en gran variedad de medios, incluyendo copas de plata para beber, cerámica aretina y vidrio. Este

[143] TRAKOSOPOULOU, 2004:123.

[144] WILLIAMS, 1994:66.

fragmento fue una vez parte de un grupo más grande de vidrio camafeo que sirvió como un revestimiento de una pared o pilar, y su escala sugiere que formaba parte de la decoración interior de una casa grande y elegante, que pudo pertenecer a una figura prominente en Roma.

(Fig. 46) Figura de la Medusa en cristal de cameo. Siglo II-III d.C.

Este anillo romano de cameo muestra la figura de la Medusa, ubicado en un soporte moderno de oro (Fig. 46). La figura de la Medusa era un talismán protector. Las legiones romanas tuvieron utilizaron la figura de la Medusa en su escudo, y los emperadores romanos llevaban en su pecho una placa de esta imagen.

5

Iconografías del lujo

5.1. Roma y la recepción de la riqueza

DURANTE FINALES DE LA REPÚBLICA, la riqueza se hizo presente en Roma, en una escala sin precedentes en forma de tributo, impuestos y ganancias del comercio y la banca. No todas las riquezas eran honestamente o legítimamente adquiridas, para algunos vinieron en forma de botín y despojos, incluidos los enemigos derrotados de Roma que fueron esclavizados. Esto significaba, sin embargo, que algunos hombres prominentes, como el general y político Marco Licinio Craso (ca. 115-153 a.C.), se hicieron enormemente ricos[145]. Tal riqueza se utilizó no solo para asegurar el éxito en la intensa rivalidad política que afectó a Roma en ese momento, sino también para estimular el patrocinio de las artes, la formación de bibliotecas y colecciones de arte, y la construcción de palacios y jardines.

[145] HENIG, 1983:150.

Aunque el primer emperador de Roma, Augusto, trató de frenar estas extravagancias y exhibiciones excesivas de riqueza personal, los romanos se decantaron cada vez más por el gusto por el lujo en el período Julio-Claudio (27 a.C.-68 d.C.). Además de gastar fortunas en suntuosas villas, entretenimiento de lujo, ropa de moda, y séquitos de esclavos y parásitos, los hombres y las mujeres de la alta sociedad romana se equiparon con una variedad de artículos personales caros. Además de las joyas de oro como aros, collares y anillos de dedo, los romanos amaban los espejos caros de plata, marfil, peines y horquillas, y un surtido interminable de cofres y recipientes para perfumes y cosméticos. Estos objetos preciosos dan una idea de la variedad y la calidad de la artesanía que se requiere para satisfacer las necesidades de los clientes romanos acaudalados. Otros accesorios, conocidos sólo a través de fuentes literarias, eran de materiales más perecederos, como sedas costosas importadas de China o pelucas extravagantes hechas del pelo de los esclavos alemanes o británicos. El marfil también fue importado a Roma principalmente de África a través del Nilo Occidental.

Las damas romanas también desarrollaron un gusto por elaborar joyas adornadas con coloridas piedras exóticas. Ámbar y perlas fueron dos de los materiales más populares y buscados, el primero fue traído desde el mar Báltico, y las perlas más finas fueron importados desde el Golfo Pérsico, ya que fue una de las razones aducidas para justificar la conquista de Inglaterra durante el reinado del emperador Claudio (41-54 d.C.), que era una fuente rica en perlas. Otras gemas raras y costosas incluyen amatistas, zafiros y diamantes sin cortar, todos de distintas partes del sur de Asia[146]. Estas fueron apreciadas por su brillo y transparencia. Esmeraldas del desierto oriental de Egipto superior también fueron muy populares, y por lo general se trabajaban en su forma natural en forma de prismas, siendo perforadas y ensartadas en collares de oro, brazaletes y aretes. Muchos retratos funerarios de mujeres, en particular los retratos de momias pintadas en el Egipto romano, y los retratos de piedra esculpida de la ciudad de las caravanas de Palmira en Siria, presentaban a la fallecida llevando sus joyas, como una indicación de duración de su condición social y riqueza personal.

[146] WRIGHT, 2005:154.

Algunos materiales de lujo eran tan raros o costosos que dieron lugar a otros más barato, o a imitaciones hechas por el hombre, tanto en cerámica como en vidrio, pero incluso en estos casos podemos reconocer una habilidad técnica y artística de la más alta calidad. Tal es el caso del mosaico de vidrio y mármol cerámico utilizado en los servicios de mesa, realizados para reproducir los patrones llamativos de ágata en bandas. El cristal de cameo, el más difícil y costoso de todo el vidrio romano, también se inspiró en las piedras semipreciosas. Hay, por ejemplo, muchas joyas romanas en vidrio camafeo que se hicieron como alternativas menos costosas a cameos reales en bandas de ágata o sardónica. Además, hay que recordar que muchos ejemplos se han perdido irremediablemente, sobre todo objetos de oro y plata, que podrían fundirse fácilmente y volver a utilizarse. Otros se convirtieron en reliquias y vestigios que posteriormente fueron incorporados en las obras medievales y renacentistas, como algunas de las vasijas de piedra semipreciosas en el Tesoro de San Marcos de Venecia.

En el siglo III d.C., el Imperio Romano fue acosado por las invasiones bárbaras en Europa, un renaciente imperio persa sasánida, el desorden interno del este, y la inflación galopante. Sin embargo, los recursos acumulados del imperio significaron que la elite privilegiada de la sociedad romana continuara disfrutando de una vida de riqueza incalculable y del lujo. Una de las consecuencias del aumento de los peligros es que las personas enterraban sus posesiones preciosas, y no pudieron, a menudo, volver a recogerlas. Se han encontrado hordas de joyas de plata en un número considerable en todo el mundo romano[147]. Ciertamente no había ninguna disminución en la habilidad y en el ingenio de los artesanos que realizaban estos lujos, pero crearon nuevos estilos en el diseño y la moda desarrollada. En particular, las joyas y adornos se hicieron más coloridos y llamativos, e incluyeron el uso de monedas de oro (una forma atractiva pero práctica para vencer a la inflación). Tales gustos, en última instancia, condujeron a la adopción por parte de los emperadores de túnicas de seda ceremoniales y coronas de oro reales, adornadas con perlas y piedras preciosas. Iba a ser una moda que influyó en gran medida en el arte bizantino posterior, e incluso en

[147] STRONG, 1966:231.

Occidente en los gobernantes de los reinos sucesores, que nunca se olvidaron por completo de la riqueza y el esplendor de la antigua Roma.

(Fig. 47) Amuleto en forma de delfín. Plata y oro, s. I d.C. L. McLean, Colchester and Ipswich Museum Service.

Este broche de delfines en oro dorado es uno de los ejemplos más singulares que ilustran muy bien el refinamiento que llegaron a alcanzar ciertos objetos (Fig. 47). Fue descubierto en el condado de Essex, al noreste de Londres, y es un objeto del que difícilmente se puede encontrar parangón. No se puede afirmar si fue llevado por un hombre o una mujer, pero es probable que se tratara de un tipo especial de broche.

Inciso con decoraciones, tiene una joya ovalada pequeña en su centro y es tan pequeño que probablemente fue usado por un niño o una mujer. Puede que haya sido utilizado como un anillo de compromiso, o podría haber sido un símbolo de alto estatus.

5.2. El cristal como símbolo del lujo

La industria del vidrio romano basó en gran medida sus habilidades y técnicas utilizadas en otras artesanías contemporáneas, como la metalurgia, la talla de piedras preciosas, y la producción de cerámica[148]. Los estilos y formas del vidrio romano estuvieron

[148] FLEMING, 1999:89.

influenciados por la plata de lujo[149]. Los estratos superiores de la sociedad romana, a finales del período republicano y comienzos del período imperial, comenzaron a utilizar numerosas vajillas de oro, y el servicio de mesa de fundición incoloro fue introducido en las primeras décadas del siglo I de nuestra Era. El estilo ha sido descrito como agresivo igual que el carácter romano, principalmente porque carece de lazos estilísticos que le unan al vidrio fundido de época helenística de los siglos II y I a.C. La demanda de artículos de mesa fundidos continuó durante el segundo y tercer siglo d.C., e incluso en el siglo IV, y los artesanos mantuvieron viva la tradición de fundición a la moda de estos objetos de alta calidad con notable habilidad e ingenio. El corte, tallado y las decoraciones incisas podrían transformar una simple placa incolora, una copa, o un florero en una obra maestra artística. Sin embargo, el grabado y el vidrio de corte no se limitaron a emitir estos objetos.

El corte de vidrio era una progresión natural de la tradición de grabadores que habían trabajado anteriormente con las joyas, y utilizaron dos técnicas básicas: el corte *intaglio* (corte en el material) y el corte de alivio (labrar un diseño en relieve). Ambos métodos fueron explotados por los artesanos que trabajaron con vidrio, y el último se utilizó principalmente y con menor frecuencia para hacer vidrio de camafeo, mientras que el primero fue ampliamente utilizado tanto para hacer decoraciones sencillas como rueda de corte, sobre todo lineales y abstractas, como para tallar escenas figurativas más complejas y algunas inscripciones[150]. En la época Flavia (69-96 d.C.), los romanos habían comenzado a producir los primeros cristales incoloros con motivos grabados, figuras y escenas, y este nuevo estilo requería las habilidades combinadas de más de un artesano.

Un cortador de vidrio (*diatretarius*) versado en el uso de tornos y taladros, y que tal vez trajo su experiencia como un cortador de gemas, enseñó a cortar y decorar un vaso inicialmente, y a crear los vidrios colados o soplados a un vidriero (*vitrearius*). Si bien la técnica para cortar vidrio era una tecnología simple, un alto nivel de mano de obra, paciencia y tiempo se requerían para crear un recipiente

[149] OLIVER, 1979:25.

[150] CARON, 1997:40.

grabado con detalle y con la calidad suficiente. Esto también habla del aumento del valor y el costo de estos artículos[151]. Por lo tanto, aun cuando la invención del vidrio soplado de vidrio se había transformado en un objeto de casa barata, su potencial como un artículo de lujo muy apreciado no sólo no disminuyó sino que aumentó progresivamente.

Aparte del vidrio camafeo, el cristal tallado romano de los primeros siglos de nuestra era hasta el siglo III estaba decorado de manera lineal o con diseños geométricos. No fue sino hasta finales de la época imperial cuando los vidrieros ampliaron su repertorio para incluir representaciones figurativas. Los temas mitológicos, así como las escenas de la vida cotidiana, fueron muy populares, pero algunos ejemplos de cristal tallado estaban destinados evidentemente a tener una finalidad conmemorativa. Este cuenco incoloro de vidrio libre soplado, por ejemplo, está grabado con cuatro medallones, cada uno con un busto de perfil a la izquierda.

(Fig. 48) Cuenco grabado con medallones. Vidrio, s. IV d.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Los medallones son grandes y llenan el espacio disponible en el cuerpo de la taza (Fig. 48). Motivos arquitectónicos fueron cortados en los huecos tímpano entre los medallones, y una roseta fue tallada

[151] OLIVER, 1967:30.

en la parte inferior. El cortador de vidrio alcanzó diversos grados de delicadeza en el grabado; los detalles de las cabezas fueron creadas usando una herramienta más fina que los propios bustos. Este recipiente se encuentra en Colonia, una de las principales y más innovadores centros de fabricación de vidrio del imperio romano, y está fechado en el siglo IV d.C.

Aunque las figuras grabadas en este recipiente no han sido todavía identificadas, es posible que pertenezcan a un contexto cristiano[152]. Con la difusión del cristianismo, especialmente después de que se reconociera oficialmente por Constantino el Grande en el año 313, los motivos de los vidrios representan, cada vez más, escenas bíblicas cristianas y otras imágenes propias ya de la iconografía temprana del cristianismo. Sin embargo, los temas paganos nunca fueron reemplazados por completo.

5.3. Presencia y valor de los estucos romanos

El estuco tiene una larga historia en el mundo mediterráneo. Normalmente el estuco consiste en cal o yeso, aplastada o quemada, mezclada con arena y agua, y fue fácilmente moldeado o modelado en decoración en relieve para paredes, techos y suelos, tanto en espacios interiores como exteriores. El estuco yeso también se utiliza ampliamente en metalurgia para formar núcleos de la escultura de bronce griego y para las impresiones del elenco de la decoración en las vasijas de bronce.

Los estucos romanos surgieron de prácticas griegas en el mundo mediterráneo, que, a su vez, combinaban las tradiciones egipcias anteriores. Los antiguos griegos emplearon el enlucido de cal en los relieves de las paredes para simular la arquitectura monumental, y los egipcios utilizaron estuco de yeso en relieves figurativos, escultura, y otros tipos de objetos.

Siguiendo la tradición griega, los estucos romanos usaban el blanco enlucido de cal, que era ligero y fácil de trabajar. Este tipo de yeso se

[152] OLIVER, 1968:64.

utilizó también en la pintura al fresco, y su preparación y la aplicación es descrita en detalle por los autores antiguos, como Vitruvio y Plinio el Viejo. La utilización del estuco creció en popularidad a finales del período republicano y a principios de la época imperial, como consecuencia del auge en la construcción asociada al ladrillo y al cemento. Si bien no es tan conocido hoy en día como otro tipo de decoración romana, jugó un papel importante en espacios interiores bien planificados y ejecutados, como complemento de las composiciones pintadas, suelos de mosaico, y conjuntos escultóricos con proyección de elementos arquitectónicos.

Los artistas que trabajaron en Roma crearon planes expansivos de estuco en casas particulares, tumbas y edificios públicos, sobre todo en los baños. En las paredes, algunos elementos arquitectónicos como balaustradas, capiteles de columnas, pilastras, columnas, cornisas o frisos fueron realizados en estuco, y se integraron en la decoración pictórica de los edificios en cuestión. Los elementos de estuco mejoraban las superficies decorativas bidimensionales con proyección de elementos arquitectónicos, adición de un juego de luces y sombras para los espacios interiores. Las piezas en alto relieve se fijaron a las paredes con varillas de metal o clavos. Algunas formas fueron moldeadas antes de que se adjuntasen a las paredes, pero otras formas y diseños, tales como cornisas o frisos, se estamparon en yeso semiseco después de la aplicación en la pared o techo. Los patrones estampados imitaban las decoraciones vegetales talladas en la arquitectura monumental, de manera que también se ve en las pinturas murales romanas contemporáneas, especialmente las que pertenecen al Segundo Estilo Pompeyano.

Las composiciones generales de estuco romano en techos o bóvedas de época imperial reflejan las formas arquitectónicas contemporáneas. Influenciado por los artesonados en los edificios helenísticos y republicanos, que fueron construidos en piedra y madera, el estuco romano simulaba paneles enmarcados con bordes decorativos estampados y cornisas. Dentro de los paneles, los artistas modelaron formas vegetales, animales, elementos de una armadura, y figuras mitológicas e imaginarias. Una serie de relieves de estuco en el Museo Metropolitano, que pertenecía originalmente a una composición de un arco mayor, ofrece un claro ejemplo de una bóveda estu-

cada de época imperial. Los paneles representan figuras individuales que se aplicaron a mano, y después se estableció parcialmente el fondo de estuco blanco (en general, los estucos romanos se dejaban el blanco, aunque en algunas ocasiones los fondos se pintaron). Una impresión de huella digital en el estuco pone de relieve la práctica rápida de modelado. Un hábil manejo del estuco por parte del artista se puede comprobar en la sensibilidad y habilidad con la que cada figura está realizada de manera independiente, así como en los detalles añadidos: incisiones en el estuco semiseco delinean las formas y articulan las figuras, ropa y pertrechos; agujeros perforados en el estuco indican los ojos, el pelo, y las cintas.

Las figuras representadas en los paneles del museo comparten asociaciones con Dioniso, dios del vino y de la prosperidad: una pantera gruñendo levanta ligeramente con una cinta que caía sobre su espalda. Las figuras femeninas de baile tienen tambores, tirsos, guirnaldas, y un plato de fruta. Algunos *erotes* flotantes también llevan tirsos y guirnaldas, y uno lleva un cuerno de la abundancia. Una figura caminando desnuda masculina, posiblemente, un sátiro, con una piel sobre sus hombros, sostiene una liebre en la mano izquierda y un bastón en la derecha.

La popularidad de los temas dionisiaco en el arte romano, que se representan en diversos medios plásticos y contextos, refleja la naturaleza multifacético de esta deidad en la cultura romana. Dioniso estaba relacionado con los banquetes, el teatro, la caza, la agricultura y la vida futura. Ubicado en un contexto nacional, Dioniso y su séquito transmiten una actitud de vida civilizada en un entorno opulento (Fig. 49).

Estos aspectos ilustran hasta qué punto el estuco se corresponde temáticamente con otros medios decorativos, y la forma en que aumenta los espacios interiores con una sensación de dimensión y juegos de luz. La tradición de los estucos romanos continuó durante la Antigüedad tardía, en parte por la influencia sasánida y las tradiciones islámicas posteriores, y mucho después de la Antigüedad, como se puede atestiguar, por ejemplo, en las tradiciones de la Baja Edad Media y el Renacimiento.

(Fig. 49) Paisaje con figuras (¿escena de culto?). Decoración de relieve en estuco de la Villa Farnesina (Roma). Finales siglo I a.C.

5.4. La vivienda romana

Cuando uno piensa en la vivienda romana, las imágenes de las casas de Pompeya y Herculano vienen irreversiblemente a la mente. Exquisitamente preservadas por la erupción del Vesubio en el 79 d.C., estos restos arquitectónicos nos proporcionan impresionantes visiones de los patrones nacionales en la Italia en el siglo I d.C. Sin embargo, los restos arqueológicos del imperio romano son ricos en espacios domésticos, que se extienden desde el borde occidental de España hasta los extremos del lejano oriental del imperio. El concepto de "vivienda romana" puede abarcar muchos tipos de espacios de vida. Los bloques de pisos mal construidos y mantenidos en ciudades conocidas como *insulae*, que daban cobijo a los niveles más bajos de la sociedad en condiciones peligrosas y de hacinamiento. En el campo, la gente vivía en pequeñas aldeas o granjas, en estructuras construidas de piedra. La explotación por parte de la élite de mano de obra contratada, de esclavos en fincas agrícolas, y de la ganadería, ofrece una categoría más inusual de la vivienda romana dentro de los complejos industriales, como fábricas de aceite de oliva, donde la mano de obra de trabajo vivía durante la temporada de producción. En el otro extremo de la escala social, la élite tenía impresionantes casas, y por lo general, además de sus grandes villas o retiros rurales con grandes extensiones de territorios, numerosos espacios de ocio, y su decoración en mármol rico, lo que refleja es la

importancia de la élite del espacio doméstico en la creación de su personaje público[153].

La casa romana era, como es el caso hoy en día, donde vivía la familia nuclear. Sin embargo, además los hogares incluían servidores para todos los miembros de la familia. Muchos buscan rastros de agentes dentro de los restos de casas, pero a menudo los esclavos dormían en las puertas de la habitación de su amo, o en salas tan simples que sus funciones no pueden ser fácilmente reconstruidas hoy. Las casas eran de alguna manera similares a las de hoy. Tenían dos plantas o espacios separados para diferentes funciones y usos, aunque la planta segunda rara vez ha sobrevivido. Contenían dormitorios, un comedor, una cocina, pero también había espacios específicos en las casas romanas: el atrio era una característica temprana típica de las casas en la mitad occidental del imperio, un soportal de columnas daba sombra al espacio que rodeaba a un *impluvium* central o la piscina, que servía como lugar de encuentro de los propietarios con sus clientes en la mañana, el *tablinum* era un salón principal que se encontraba en el atrio, cuando el propietario solía sentarse para recibir a sus clientes y, finalmente, el peristilo era un patio al aire libre de tamaño variable, dispuesto como un jardín normal en occidente, pero pavimentado con mármol en el este.

Mientras que las casas de hoy en día suelen funcionar más como un escape de las presiones del mundo público, abiertas por lo general sólo a los amigos, en el mundo romano, la casa de la elite social a la vez era un refugio privado y un centro de transacciones comerciales. Como resultado de esta función pública, la decoración y elaboración arquitectónica eran de especial importancia.

Una de las características más conocidas de la decoración de una casa romana es la pintura mural. Sin embargo, las paredes de las casas romanas también podían estar decoradas con revestimiento de mármol, placas delgadas de diversos colores fijadas a la pared. Este revestimiento solía imitar efectos de la arquitectura, y normalmente solía reflejar la sensación de columnatas y capiteles espaciados a lo largo de la pared. A menudo, incluso dentro de la misma casa, las

[153] LAURENCE, 1997:163; MCKAY, 1998:153.

paredes de yeso fueron pintadas para parecer revestimiento de mármol, como en las pinturas exedra de la colección. Un propietario podía optar por representar paisajes ideales enmarcados por la arquitectura, elementos arquitectónicos más finos y candelabros, o escenas figurativas relacionadas con el entretenimiento o de la mitología, tales como la escena de Polifemo y Galatea o la escena de Perseo y Andrómeda de la villa de Agripa Póstumo en Boscotrecase.

Los suelos también estaban decorados, a menudo con mármol de corte (*opus sectile*) o con mosaicos. Los mosaicos podían ser bastante simples, representando figuras geométricas, o muy elaboradas con escenas figurativas complejas. Los ejemplos que conservamos en África del Norte y Siria son quizás los mejores y más famosos, y en ellos podemos comprobar la popularización de escenas de caza durante la Antigüedad tardía[154]. Otros temas tipificados en estos mosaicos son las imágenes de los filósofos, escenas de animales, entornos rurales y bucólicos, o escenas de divinidades y mitología. Muchos mosaicos solían utilizar un diseño mixto alternando estas formas geométricas simples y con escenas figurativas más complejas.

La decoración de mosaico no se limitaba a los suelos y pavimentos de las casas romanas. En los techos y en las paredes también podemos encontrar mosaicos, a menudo de vidrio, que fueron empleados en ocasiones, utilizados sobre todo entre las columnas o en hornacinas. Un ejemplo bien conservado se puede ver en una de las casas en Éfeso en Asia Menor (Turquía). Pero la decoración habitual en los techos se realizaba en forma de estuco modelado y en recreaciones de paneles pintados. Paneles de estuco mostraban motivos arquitectónicos o escenas de ocio, y especialmente eran utilizadas las formas abovedadas. Los paneles de estuco reflejan preocupaciones temáticas comunes estas escenas: temas mitológicos, animales exóticos, y divinidades en diversos contextos[155]. Tales paneles de estuco también podrían ser utilizados como un elemento decorativo a lo largo de las partes superiores de las paredes. Los pa-

[154] DUNBABIN, 1978:22; MEILSCH, 1975: 231.

[155] LING, 1999:129.

neles pintados y la decoración de estuco fueron la parte final de un esquema decorativo relacionado entre sí, que abarcaba el pavimento, las paredes y el techo. Los restos arqueológicos muestran que colores similares fueron utilizados con frecuencia por lo menos en la pared y en el techo para crear una sensación estética común.

El mobiliario es, por supuesto, el instrumento más temporal de la decoración doméstica, se movía y transportaba fácilmente y era sustituido con frecuencia. Algunas de las habitaciones necesitaban piezas específicas. Por ejemplo, el atrio de una casa romana estaba a menudo escasamente amueblado, contando simplemente con las *arcae* de los tesoros familiares y documentos, así como algunas piezas de mobiliario, tales como mesas y candelabros. En el comedor, los romanos estaban acostumbrados a descansar mientras cenaban, y lo hacían en sofás mientras comían y eran servidos y entretenidos por los esclavos. A menudo, en las casas de las familias adineradas se han encontrado vajillas caras y elegantes que eran utilizadas en los gabinetes del comedor.

La exhibición de estatuas de diversos tipos también fue una parte importante del mobiliario de una casa romana. Esculturas de bronce y estatuas fueron exhibidas en todas las casas en varios contextos: en las mesas, en los nichos construidos especialmente para ello, en paneles en relieve en las paredes, y especialmente en las zonas más visibles de la casa. Esta escultura podía ser de numerosos tipos: retratos de personas o parientes famosos, estatuas de tamaño natural de los familiares, generales, divinidades o figuras mitológicas como las Musas. En la Antigüedad tardía, la escultura artesanal de figuras de la mitología se hizo muy popular. En conjunto, con los otros elementos decorativos de la casa, estas esculturas pretendían impartir un mensaje a los visitantes. La visualización doméstica es un buen ejemplo del consumo conspicuo de la élite romana, lo que demuestra que tenían la riqueza y, por lo tanto, el poder y la autoridad. Las escenas de la pintura y las colecciones escultóricas también ayudaron a asociar a los propietarios las características clave de la vida romana, como la educación (*paideia*) y los logros militares, validando la posición del dueño en su mundo.

(Fig. 50) *Mensa delphica* de Herculano, domus de M. Pilius Primigenius Granianus, siglo I a.C.

Uno de los muebles más populares y conocidos del mundo romano es la *mensa delphica* o mesa circular sostenida por tres patas más o menos decoradas (Fig. 50). Se han conservado sus restos en todo el Imperio Romano especialmente por el hecho de que muchas de ellas fueron fabricadas en mármol para ser expuestas en áreas abiertas, en general peristilos y jardines; sin embargo esas piezas eran escasas, sólo presentes en viviendas muy adineradas, siendo mucho más comunes las de madera, de las que se conservan únicamente algunos ejemplos. Estas mesas son de pequeño tamaño y eran frecuentemente usadas en los *tricliniums*, situadas a los pies del *lectus triclinar* para poder sostener bandejas y copas, tal y como muestran numerosos frescos del área vesubiana.

6

Iconografías de la escultura y los sarcófagos

6.1. La segunda vida de la escultura clásica: Roma

A FINALES DEL SIGLO IV A C., los romanos iniciaron una política de expansión y en 300 años se convirtieron en los dueños del mundo mediterráneo. Impresionados por la riqueza, la cultura y la belleza de las ciudades griegas, los generales victoriosos regresaron a Roma con el botín que incluía obras de arte de todos los medios plásticos posibles. Pronto, los romanos educados y ricos, desearon obras de arte que evocaban la cultura griega. Para satisfacer esta demanda, los artistas griegos y romanos crearon copias en mármol y bronce de las famosas estatuas griegas. Los moldes tomados de las esculturas originales fueron utilizados para hacer moldes de yeso que podían ser enviados a los talleres en todo el Imperio Romano, donde se realizaban las copias en mármol o bronce[156]. Los artistas utilizaron yeso hueco que se proyectaba para

[156] HARWARD, 1982: 73.

producir réplicas de bronce. El yeso sólido se arrojaba con numerosos puntos de medición que se utilizaban para las copias de mármol. Dado que las copias en mármol carecen de la resistencia a la tracción de bronce, que requerían soportes, que a menudo fueron tallados en forma de troncos de árboles, figuras, u otros tipos de imágenes.

Uno de los ejemplos más finos y mejor conservados de estas copias es el grupo de *Las Tres Gracias*, Aglaya (Belleza), Eufrosina (Alegría) y Thalia (Abundancia), doncellas de Afrodita, que se representan como niñas desnudas de pie con las manos en los hombros una de la otra. Grandes tinajas a modo de cortinas cubren y enmarcan el grupo. El friso tiene una actitud agraciada como una de las composiciones más famosas conocidas desde la Antigüedad.

(Fig. 51) Las Tres Gracias. Copia romana de una obra griega del siglo II a.C. Mármol. Museo Metropolitano de Nueva York.

Dónde y por quién se inventó esta escena no nos resulta conocido, pero lo más probable es que fuera creada a fines del período helenístico, probablemente en el siglo II a.C. Pronto se convirtió en una fórmula canónica para la representación de las Gracias, que aparecen en todos los medios y en cada objeto, con mucha fortuna en los sarcófagos, y su popularidad continuó vigente hasta el Renacimiento. La representación se deriva de la famosa estatua clásica de

Afrodita de Praxíteles en Cnido, en el oeste de Asia Menor (Fig. 51). Los cultos a las Tres Gracias existieron a lo largo del antiguo mundo grecorromano. Esta escultura puede haber sido originalmente colocada en un jardín o en un edificio público, como un baño. Puede datarse en el período Antonino o de Adriano dada la forma ovoide de la base y la moldura en su parte frontal.

Desde el siglo V a.C. los artistas griegos representaron deliberadamente ciertas obras de arte en el estilo de las generaciones anteriores, con el fin de diferenciarlos de otras obras en un estilo contemporáneo. Ciertas características de este estilo se pueden observar en las poses de las figuras, su manera de representar las prendas de vestir, el patrón de los pliegues, sus rasgos faciales o su peinado. En la escultura griega y romana, dos estilos retrospectivos predominaron: el arcaizante y el clasicista.

El estilo arcaizante fue el más común en la escultura griega y romana[157]. Se refiere a las obras de arte fechadas a partir del 480 a.C., cuyas afinidades estilísticas son semejantes con obras del periodo arcaico griego (ca. 700-480 a.C.). Fueron usuales las figuras arcaizantes de pie con las piernas sin doblar y de vez en cuando con una pierna hacia adelante. Los hombros y las caderas se situaban al mismo nivel y la cabeza se solía representar normalmente inclinada hacia adelante. En general, la iconografía más utilizada a menudo es la de las figuras de finales del periodo arcaico, combinando una túnica con un himatión que cae en diagonal, del tipo usado por muchos *kourói* de la Acrópolis de Atenas, con el peplo con un cinturón por encima de la cintura. En la representación de los pliegues de las vestiduras de estas figuras arcaizantes cuelgan rectos, y con frecuencia hay un amplio pliegue central. Los rasgos faciales y peinados de las figuras arcaizantes generalmente imitan los de la escultura arcaica: ojos y párpados pesados, pómulos altos, y la sonrisa arcaica[158]. El pelo es de estilo se identifica por las trenzas largas con espirales y los rizos de caracol sobre la frente, que se ven favorecidos por las figuras masculinas y los Hermes.

---

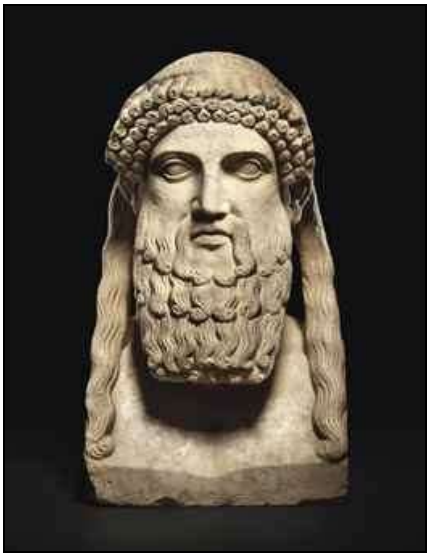
[157] El principal especialista y el teórico que determinó las características estilísticas de este tipo de escultura fue FULLERTON, 1990: 33.

[158] HARRISON, 1965: 175.

Desde el s. I a.C. hasta el s. II de nuestra Era, los llamados escultores neo-Áticos adaptaron obras de periodos artísticos anteriores, especialmente de finales del periodo arcaico, de mediados de siglo V a.C., y de la segunda mitad del siglo IV a.C. y se reagruparon a menudo con fines decorativos. La función de este estilo en la escultura greco-romana es uno de debate permanente. Tal vez los artistas griegos y romanos recuperaron de manera intencionada las características estilísticas de los periodos artísticos anteriores, con el fin de distinguir las representaciones específicas como divinas o sobrenaturales.

El estilo retrospectivo distingue también algunas estatuas como marcadores de límites, o como guardianes firmes. Los pilares o mojones con figuras de Hermes, cuadrados cubiertos con un busto del dios griego Hermes, fueron utilizados como marcadores de límites, y como imágenes de protección en puertas y caminos en la antigua Grecia y Roma[159]. La mayoría de estos Hermes se representan en un estilo retrospectivo, que parece apropiado para una imagen que necesita mantenerse firme con el fin de funcionar correctamente.

[159] RIDGWAY, 1993:128, apunta que también Hécate, diosa de la luna y la magia nocturna, era una deidad popular para los griegos y romanos. Era usual la triple representación de su cuerpo de diosa, conocida como *hekateia*, con frecuencia situada frente a viviendas particulares y en las encrucijadas. Generalmente, *hekateia* se representan en traje arcaizante con un peplo y un cinturón, pliegues simétricos y un patrón triangular de pliegues en el escote. El estilo arcaizante dota a la *hekateia* con cualidades de permanencia y estabilidad.



(Fig. 52) Figura de Hermes. Mármol, s. I d.C. Real Academia de Bellas Artes de la Provincia de Granada.

En esta obra el dios Hermes aparece con barba al estilo arcaico que fluye y el pelo arreglado en tres filas de rizos sobre la frente, con largos mechones que caen sobre los hombros, sobre una base rectangular integral (Fig. 52). En la antigua Grecia, el dios Hermes se asocia con la fertilidad, la suerte, los caminos y las fronteras. Se convirtió en un mecenas de los mercados, los comerciantes, viajeros y deportistas. Su nombre se cree que deriva de la palabra griega *herma*, un mojón. Hermes como éste a menudo se colocaba en puntos estratégicos junto a las carreteras, casas, gimnasios, y mercados para asegurar la fertilidad de los rebaños y para atraer la suerte.

En general, un estilo más antiguo también da un aire de respeto y de autenticidad a una imagen religiosa y de culto, y la iconografía juega un papel importante en la selección de los tipos escultóricos. Preferencias religiosas helenísticas pueden haber dictado que un estilo arcaizante pudiera ser utilizado para las imágenes de Dioniso, o un estilo clasicista para las estatuas de la diosa griega Artemisa.

A medida que el dominio político de Roma se extendió por todo el Mediterráneo en el s. II-I a.C., los romanos se convirtieron cada vez más en los principales mecenas del arte griego, y los logros de la Grecia clásica llegaron a ser vistos con temor y reverencia. Una tradición neoclásica, centrada sobre todo en Atenas, desarrollada a fi-

nales del siglo II a.C., consistía en emular el arte clásico y se difundirlo sobre todo en la clientela romana.

Estilos retrospectivos continuaron floreciendo bajo el emperador Augusto, que deseaba que su imperio imitara y superara los logros de la época dorada de la Grecia clásica. Los romanos pudientes económicamente llenaron sus patios, villas y jardines con fuentes, esculturas y jarrones monumentales, muchos de las cuales estaban decoradas con motivos tomados del arte griego producido unos 500 años antes.

6.2. Color y vida de la escultura en mármol

Cuando la escultura romana de mármol fue redescubierta en el Renacimiento, surgió esencialmente desprovista de su antigua policromía. La apariencia monocromática de estas obras dio lugar a nuevos cánones modernos de la escultura, que se caracterizaron por el énfasis en la forma con poca consideración del color. En la Antigüedad, sin embargo, la escultura griega y romana era originalmente ricamente adornada con pinturas de colores, dorados, plateados. Esta policromía, que fue parte integral del significado y de la inmediatez de las obras, en gran parte se ha perdido en la sepultura, y sobrevive hoy en día sólo en estado fragmentario.

Las pinturas de estatuas en las pinturas murales romanas proporcionan una indicación de sus diversas apariencias en la Antigüedad. Algunas esculturas de mármol estaban completamente pintadas y doradas, ocultando efectivamente la superficie de mármol, mientras que otras tenían policromía más limitada y selectiva, usada para destacar detalles como el pelo, los ojos y los labios, y los diferentes atributos iconográficos.

Los artistas romanos utilizaron una amplia gama de pigmentos, medios de pintura, y aplicaciones de superficie para embellecer sus esculturas de mármol. Los autores antiguos, especialmente Plinio el Viejo y Vitruvio, proporcionan información importante acerca de estos materiales, y expresan una gran admiración por la técnica virtuosa de los escultores contemporáneos que han desarrollado una

evolución técnica sin precedentes en la Antigüedad clásica. El mármol blanco fue muy apreciado por su translucidez brillante, por su capacidad de representar detalles, y por su uniformidad perfecta. Una amplia gama de mármoles de colores, y otras piedras, también se utilizaron en todo el mundo romano para crear numerosas estatuas de colores de apariencia a menudo deslumbrante.

Debido a las prácticas de restauración moderna, y a los métodos de limpieza adecuados, todas las obras rescatadas han reducido la policromía en las esculturas romanas de mármol. Muchas de las obras, sin embargo, conservan una prueba importante de su decoración polícroma original. Estos restos son inevitablemente fragmentarios, y han cambiado con el tiempo, por lo que es difícil reconstruir su apariencia exacta en la Antigüedad con certeza. Sin embargo, a través de una serie de técnicas, incluyendo el examen microscópico, la fotografía ultravioleta e infrarroja, y diferentes tipos de material de análisis, es posible obtener información valiosa sobre el aspecto original de estas antiguas obras de arte.

(Fig. 53) Dionisio. Mármol *rosso*, s. 100-200 d.C. Museo Nacional de Roma.

En este ejemplo Dioniso, dios del vino, aparece retratado frontalmente, mirando hacia delante (Fig. 53). Su cabello se ata con una cinta grueso con dos filas rizadas en toda su frente. Tiene un gran bigote y una barba cuadrada compuesta por bucles curvas. La cara

se presenta expresiva con las cejas arqueadas, ojos hundidos en grandes espacios ahuecados, pómulos pronunciados, nariz recta y una boca que sonríe con los labios carnosos. El estilo arcaizante se inspira en el estilo griego arcaico, frontal y congelado, con rasgos estilizados y boca sonriente. Tiene una expresión fuerte y majestuosa.

6.3. El retrato como estilo

El desarrollo del retrato romano se caracteriza por un ciclo estilístico que alternadamente hizo hincapié en elementos realistas o en elementos idealizados. Cada etapa del retrato romano se puede describir como una alternativa "verista" o "clasicista", ya que cada dinastía imperial trató de enfatizar ciertos aspectos de la representación, en un esfuerzo por legitimar su autoridad o alinearse con sus venerados predecesores. Estas etapas estilísticas fueron fundamentales en la creación de futuras innovaciones artísticas.

Durante la República, los rasgos más valorados incluyeron una vocación de servicio público, la destreza militar y otros atributos del buen ciudadano republicano ciudadanos que trataron de proyectarse a través de su representación en el retrato. Los funcionarios públicos encargaron bustos que reflejaban cada arruga y la imperfección de la piel. A las heroicas estatuas a menudo compuestas por cuerpos genéricos sobre los que se realizaba el retrato realista de índole claramente "verista".

A partir de Augusto, los emperadores de la época imperial hicieron pleno uso del potencial del medio escultórico como una herramienta de comunicación ideológica específica para la población romana. El tipo de retrato oficial de Augusto se difundió por todo el imperio, combinando la idealización heroica del arte helenístico con ideas republicanas sobre el individuo, para producir un nuevo sistema completo de retratos que era a la vez innovador pero todavía basado fundamentalmente en aspectos familiares del arte romano tradicional. En la época de Augusto y la dinastía de Julio-Claudia, los tipos de retrato hicieron hincapié en la juventud, la belleza y la bondad de la nueva familia dinástica, y al hacerlo, Augusto sentó un

precedente estilístico que tuvo un impacto duradero en el retrato escultórico romano hasta el reinado de Constantino el Grande[160].

La clasicista idealización en el retrato emperadores permitido destacar su lealtad a la dinastía imperial, e incluso legitimar su autoridad al vincular visualmente a sí mismos con sus predecesores. Tiberio (r. 14-37 d.C.) no estaba realmente relacionado con Augusto, pero sus retratos retratan un personaje notable, y el parecido que lo conecta al *princeps* y ayudó a fundamentar su posición como sucesor. Incluso el sucesor de Tiberio, Calígula (r. 37-41 d.C.), que no tenía interés en continuar con los ideales de Augusto ni con sus reformas administrativas, y estaba mucho más preocupado por promover su propia agenda, continuó la estética de Augusto y Tiberio, de características clásicas e idealizada que le llevó a un gran parecido con sus predecesores. Sin embargo, durante el reinado del emperador Claudio (r. 41-54 d.C.), un cambio en el ambiente político a favor de un retorno a las normas republicanas influyó en los estilos artísticos. Los retratos de Claudio reflejan su edad cada vez mayor, y se parecen mucho a los retratos veristas de la República. Esta tendencia hacia el realismo finalmente llevó a los estilos más característicos de la segunda dinastía imperial: los Flavios.

La turbulencia de los años 68/69 d.C., que vio el auge y caída de tres emperadores diferentes, instigó cambios drásticos en el retrato romano, que se caracterizaron por un retorno a una representación verista que destacó sus virtudes militares. Los retratos de Vespasiano (r. 69-79 d.C.), el fundador de la dinastía Flavia, lo muestran de una manera no idealizado. Durante la época Flavia, los escultores también hicieron avances notables en la técnica, incluyendo un uso revolucionario de la broca, y el retrato femenino del período es conocido por sus peinados elaborados con trépanos.

El ciclo continuó con los retratos de Trajano (r. 98-117 d.C.), que quiso resaltar las conexiones simbólicas con Augusto y lo adoptó como tipo de retrato intemporal y un tanto idealizado bastante dife-

[160] ROSE, 1997:165.

rente a la de los Flavios[161]. Su sucesor, Adriano (r. 117-38 d.C.), sin embargo, dio un paso más y se caracterizó por ser el primer emperador en adoptar la costumbre griega de llevar barba. La interacción textual que se desarrolló en el tratamiento de los peinados de las mujeres Flavias fue ahora plenamente explorada en el retrato masculino, y los bustos de la época de Adriano se identifican por una cabeza llena de cabello rizado, así como la presencia de una espesa barba. Los Antoninos modelaron sus retratos después que Adriano, y pusieron de relieve semejanzas familiares con él por haberse retratado a sí mismos como adultos barbudos[162]. El desarrollo permanente de los estilos del retrato romano fue impulsado por el emperador filósofo Marco Aurelio (r. 161-80 d.C.) y su hijo Cómodo (r. 177-92 d.C.), cuyos retratos con nuevos niveles de expresión psicológica reflejan cambios, no sólo en el estado físico de los emperadores, sino también en su estado mental. Estas materializaciones físicas de la personalidad, y la expresión emocional, más tarde llegarían a su máxima expresión en los retratos del emperador de la dinastía de los Severos Caracalla (r. 211-17 d.C.).

En contraste con los rizos típicos de los retratos de Adriano y Antonino, Caracalla muestra una barba corta militar, y un peinado punteado por la superficie del mármol para un efecto de zig-zag, también llamado de "talla negativa". Él también se muestra con una expresión facial intensa, casi la de un demente, que evoca su sólida formación militar y, según algunos estudiosos, refleja su naturaleza agresiva. Este tipo de retrato acredita que tienen un profundo efecto en el retrato imperial los años turbulentos de su reinado, y muchos de los soldados-emperadores del siglo III trataron de legitimar su ascenso al poder mediante una estética que se alineaba con el estilo comenzado por Caracalla. Con el tiempo, estos aspectos estilizados se convirtieron cada vez en más prominentes, y pronto una atención pronunciada a la geometría y la ansiedad emocional impregnó todas las esculturas retratos imperiales, como es evidente en la estatua de bronce de Treboniano Gallo. Esta dependencia cada vez mayor en la simetría geométrica, y en la abstracción, contribuyó a la creación

[161] BOYLE, 2003:35.

[162] RUTHERFORD, 1998:57.

de un retrato muy distintivo utilizado por la tetrarquía, un sistema de gobierno imperial basada en una base de la indivisibilidad y la autoridad homogénea compartida por cuatro co-emperadores. Los retratos de estos Tetrarcas mostraron una imagen común abstracta y estilizada; característica individualizada que fueron abandonadas con el fin de presentarlos como la encarnación de un imperio unido. Este mensaje buscó calmar los temores y las angustias nacidas de años de guerra civil y de los emperadores de corta duración, por lo que en este ejemplo extremo, el retrato de la tetrarquía no se puede definir como la representación de las personas, sino más bien como la imagen prefabricada de su sistema político revolucionario.

El retrato de Constantino el Grande, es único en su combinación de abstracción del siglo III y un renacimiento clásico que conmemora la estética de Augusto y Trajano. Constantino favoreció la sucesión dinástica y utilizó los precedentes homogéneos de sus predecesores para presentar a sus hijos como sus herederos aparentes. Sin embargo, él también trató de impregnar su reinado con los atributos del buen emperador, como hizo anteriormente Trajano, y se hizo representar bien afeitado y luciendo el pelo corto, siguiendo la apariencia típica de ese emperador[163]. Algunos de sus retratos, en los que aparece como un joven y sereno, recuerdan el idealismo clasicista de Augusto y los retratos de la dinastía Julio-Claudia. De esta forma, el retrato de Constantino encapsula la tradición artística romana de la emulación y la innovación, y, a su vez, tuvo un gran impacto en el desarrollo del arte bizantino.

El peinado de esta estatua, con el pelo subrayado detrás de las orejas y reunido en la parte trasera en una modesta trenza, data a este retrato del período Severo medio (ca. 208-22 d.C.), tal vez durante el reinado de Caracalla (r. 211-217 d.C.) o poco después. La psicología sutil típica del retrato del emperador ya ha quedado atrás, y la modelo se presenta abiertamente en una forma que recuerda a los retratos republicanos.

[163] MCDERMOTT, 1979:51.

(Fig. 54) Busto del retrato de una mujer. Mármol, 250 d.C. Museo del Vaticano.

En el retrato que observamos, la mujer retratada lleva el pelo ondulado y peinado hacia la nuca, donde se pliega en una ancha trenza plana que termina doblada encima de la cabeza (Fig. 54). Una redecilla a rombos envuelve la trenza. La cabeza fue encargada por un cliente noble o adinerado a uno de los últimos buenos talleres de retratos de este periodo y por eso resalta su calidad, extraordinaria en su contexto. El peinado aparece de forma muy parecida en los retratos de Ulpia Severina (274-275) y Magnia Urbica (283-285). Similares son sobre todo las monedas acuñadas en 274 y 275 d.C. en Ticinum para Ulpia Severina, la mujer del emperador Aureliano.

Durante el siglo III de nuestra Era, los refinamientos de los retratos de Augusto a menudo se dejaron de lado en favor de la franqueza en los gestos de las mujeres, como muestran algunas expresiones de las cejas marcadas u otros detalles anatómicos[164]. Este es un cambio importante en la naturaleza de los retratos que había permanecido, con pocas excepciones, halagadores y naturalistas desde finales del siglo I a.C. También durante este tiempo, los bustos eran cada vez más altos, tanto como para ser casi la mitad de la altura de las estatuas, que incluían no sólo los hombros y el pecho, sino también los

[164] ZANKER, 1988:266.

brazos, y dando como resultado imágenes como ésta con un aspecto asombrosamente vivaz.

6.4. Esculpiendo en el tránsito: los sarcófagos romanos

Un sarcófago es un ataúd para enterramientos de inhumación, ampliamente utilizado en todo el Imperio Romano a partir del siglo II d.C. Los más lujosos eran de mármol, pero también podían ser de otros materiales como plomo o madera. Antes del siglo II, el entierro en sarcófagos no era una práctica común romana, durante los períodos republicanos y principios del imperial, los romanos practicaban la cremación, y se colocaban los huesos y cenizas en urnas u osarios[165]. Los sarcófagos había sido utilizados durante siglos por los etruscos y los griegos, y cuando los romanos finalmente adoptaron la inhumación como su práctica funeraria primaria, ambas culturas tuvieron un impacto en el desarrollo de los sarcófagos romanos. La tendencia se extendió por todo el imperio, creando una gran demanda de sarcófagos durante los siglos II y III. Tres grandes tipos regionales dominaron el comercio: el romano, el ático, y el asiático.

Roma fue el principal centro de producción de sarcófagos en la parte occidental del imperio, alrededor de 110-120 d.C. La forma más común de sarcófagos romanos se compone de una caja rectangular baja y una tapa plana. La tapa, con los retratos escultóricos de cuerpo entero de la persona fallecida recostado como si estuviera en un banquete, se inspiraba en los monumentos funerarios etruscos anteriores[166]. Este tipo de tapa ganó popularidad en el siglo II d.C., y fue utilizado en los tres centros de producción de sarcófagos. El *lenos*, un sarcófago en forma de bañera, se asemeja a un canal de prensado de uvas, y se desarrolló a finales del siglo II, y con frecuencia presenta dos picos que sobresalen de cabeza de león en el frente. La mayor parte de los sarcófagos orientales romanos se situaron dentro de mausoleos, en una pared o en un nicho, por lo que sólo estaban decoradas en los dos lados cortos y delanteros. Un

[165] KOCH, 1982:56.

[166] DUNBABIN, 2003:167.

gran número se tallaron con guirnaldas de frutas y hojas, evocando guirnaldas reales utilizadas para decorar tumbas y altares. Escenas narrativas de la mitología griega eran también muy populares, lo que refleja el gusto romano de la clase alta por la cultura y la literatura griega. Otros temas decorativos comunes incluyen batallas y escenas de caza, bodas y otros episodios biográficos de la vida de los difuntos, bustos retrato, y diseños abstractos. Más simples y menos costosos, también existieron sarcófagos que fueron comisionados por libertos y otros romanos no elitistas, en los que, en ocasiones, podemos conocer la profesión del difunto porque aparece retratado realizando su oficio.

El principal centro de producción de sarcófagos áticos fue Atenas. La cantera cercana en el monte Pentélico suministró el mármol, y los talleres de sarcófagos se produjeron principalmente para su exportación. Los sarcófagos áticos solían ser de forma rectangular, adornados por los cuatro costados, con tallas ornamentales elaboradas a lo largo del borde de la base y la parte superior. Las tapas podían tener la forma de un tejado a dos aguas. Los temas mitológicos fueron la forma más popular de decoración, especialmente la guerra de Troya, Aquiles, y las Amazonas, y reflejaron el estilo y composiciones del arte griego clásico.

En Asia Menor, el uso de los sarcófagos tiene una larga historia en ciertas regiones. Durante la época imperial romana, el principal centro de producción de sarcófagos asiáticos fue Docimio en Frigia. El taller de Docimio estuvo especializado en sarcófagos de gran escala con forma arquitectónica. Las columnas se extendían alrededor de los cuatro lados, con figuras masculinas y femeninas en los intercolumnios, y un motivo en la puerta de cada lado. Las tapas fueron en su mayoría del tipo de techo a dos aguas con acróteras ornamentales. El estilo arquitectónico puede haber sido inspirado por los monumentos funerarios reales antes como el siglo IV a.C., como el Mausoleo de Halicarnaso. Algunos eruditos ven este tipo de sarcófago una casa para los fallecidos, mientras que otros consideran que es un templo para un difunto. Otras ciudades de Asia Menor también produjeron grandes cantidades de sarcófagos, algunos siguiendo el formato arquitectónico, y otros decorados con guirnaldas de hojas apoyadas por *erotes*, *tabulae* inscritas, o las caras de la Gor-

gona. Fueron decorados en tres o cuatro lados, y se muestran en una amplia variedad de formas. Muchos de ellos fueron situados al aire libre, ya sea elevados sobre pedestales, o colocados en los techos de las tumbas construidas, pero algunos también fueron dispuestos en el interior de las tumbas contra las paredes.

Algunas canteras, por ejemplo la de Proconeso en Asia Menor, producían y exportaban sarcófagos a medio terminar. Estos tenían los principales elementos decorativos más o menos acabados, para ser finalizados en su destino de acuerdo al gusto del cliente. A veces, el sarcófago se utiliza con algunos elementos sin terminar, tal vez debido a limitaciones de tiempo o finanzas, pero más posiblemente debido a la preferencia de un cliente[167]. En el Egipto romano, una forma especial de ataúd elaborado, que combinaba sarcófagos egipcios tradicionales con los retratos pintados en paneles de madera, se finalizaban siguiendo el estilo romano.

La iconografía mitológica en sarcófagos ha sido un tema de gran interés, los mitos que aparecen en sarcófagos son a menudo los mismos que los elegidos para decorar las casas y espacios públicos, pero pueden adquirir diferentes significados cuando se ve en un contexto funerario[168]. Algunos estudiosos creen que las imágenes son símbolo de las creencias religiosas romanas, y de su concepción de la muerte y el Más Allá, mientras que otros argumentan que las imágenes reflejan el amor por la cultura clásica, y sirvieron para elevar el estatus de la persona fallecida, o simplemente eran motivos convencionales sin un significado más profundo. Por ejemplo, el mito de Endimión y Eros y Psique son cuentos de los mortales que son amados por las divinidades y otorgan la inmortalidad, y cuando los encontramos en el arte funerario, se cree que estas escenas expresan la esperanza de una vida futura feliz en los cielos. Escenas con héroes como Aquiles o Meleagro pueden ser expresiones de la valentía y la virtud de la persona fallecida. Escenas dionisíacas evocan sentimientos de celebración, y la liberación de las preocupaciones de este mundo, el culto de Dioniso también parecía ofrecer la esperanza de una vida futura llena de placer. La representación de

[167] KOORTBOJIAN, 1995:74.

[168] MCCANN, 1978:93.

las caras de la Gorgona eran imágenes apotropaicas para la protección contra las fuerzas del mal. Las estaciones pueden representar los ciclos de la naturaleza de la muerte y el renacimiento, o las sucesivas etapas de la vida humana. Las *Nikai*, personificaciones de la Victoria, a menudo representa la victoria sobre la muerte, pero también el éxito de la persona fallecida durante su vida. Es probable que estas imágenes tuvieran múltiples niveles de posibilidades de interpretación, que variaban según el receptor de cada imagen, el fallecido y el contexto visual.

Este sarcófago de mármol romano resulta muy vistoso y está muy bien conservado (Fig. 55). En contraste con la parte posterior, áspera y fea, los lados y el frente del sarcófago están decorados con cuarenta figuras humanas y animales tallados en alto relieve. La figura central es la del dios Dioniso, sentado en una pantera, un tanto eclipsada por cuatro figuras de pie más grandes que representan las cuatro estaciones (de izquierda a derecha, Invierno, Primavera, Verano y Otoño). Las figuras son inusuales, ya que las estaciones suelen ser representadas como mujeres, pero en este caso, se muestran como jóvenes robustos. En torno a estas cinco figuras centrales se colocan otras figuras báquicas y objetos de culto dionisiaco, todo tallado en escala más pequeña. En los extremos redondeados del sarcófago aparecen otros dos grupos de figuras grandes, de manera similar entremezclados con las figuras menores. En el extremo izquierdo, la Madre Tierra se representa recostada en el suelo, acompañada de un sátiro y un joven que lleva frutos. En el extremo derecho, una figura masculina con barba, probablemente identificada con la personificación de un dios de fluvial, descansa en frente de dos jóvenes con alas, tal vez representando dos estaciones adicionales.

(Fig. 55) El Triunfo de Dioniso y las Estaciones. Mármol, 260 d.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

El sarcófago es un exquisito ejemplo de arte funerario romano, mostrando todo el virtuosismo del taller donde fue tallada. El mármol procede de una cantera en el Mediterráneo oriental y, probablemente, fue enviado a Roma, donde se trabajó. Sólo una persona muy rica y poderosa hubiera podido encargar y comprar tal sarcófago, y probablemente fue realizado por un miembro de una de las viejas familias aristocráticas de la misma Roma. Los temas principales, el Triunfo de Dioniso y las Estaciones, son poco comunes, sin embargo, puede haber tenido un significado especial para los fallecidos, en particular, ya que parece claro que el diseño fue encargado por el patrón de un escultor. Otro sarcófago, ahora en el Hessisches Landesmuseum en Kassel (Alemania) tiene la misma composición con Dionisio, flanqueado por las cuatro estaciones, aunque el tratamiento y la talla de las figuras son muy diferentes. En el sarcófago Badminton, las figuras están talladas en alto relieve y así dotan a la escena con múltiples zonas de luz y sombra, lo que permite que el ojo vague sin esfuerzo de una figura a otra. También hay que pensar que algunos detalles se destacan en color y hasta dorado, haciendo que la composición un bello espectáculo visual.

Muy pocos sarcófagos romanos de esta calidad han sobrevivido. Aunque el sarcófago Badminton le falta la tapa, el hecho de que se encontrara a principios del siglo XVII, y poco después se instalara en la Casa Badminton, significa que se ha conservado casi intacto, y sólo uno de los extremos menores ahora está desaparecido.

7

Iconografías de la frontera y la religión

7.1. Arte popular y provincias romanas

EN SU APOGEO, EL IMPERIO gobernado por Roma dominó alrededor del Mar Mediterráneo y se extendió desde el norte de Inglaterra a Nubia, desde el Atlántico hasta Mesopotamia. El Imperio Romano unificó este territorio vasto y variado, y la administración romana integró esta cantidad de culturas económicas y sociales. Un viajero haciendo un recorrido por las diversas provincias alrededor del 212 (cuando la ciudadanía se extendió a todos los hombres nacidos libres) habría encontrado muchas similitudes entre los lugares que visitara: monedas romanas circulaban por todas partes, y en cada provincia había ciudades adornadas con estatuas del emperador y edificios tales como baños, basílicas y anfiteatros que encarnaban las normas culturales y arquitectónicas romanas. Cada región, sin embargo, tenía su propia historia, su propia cultura local, y su propia relación con Roma. El arte demuestra el alcance y los límites de la influencia romana, dada la circulación de materiales,

métodos, objetos y formas de arte creadas una cierta unidad cultural, y sin embargo, en cada lugar, la persistencia de las costumbres locales aseguró la supervivencia de la diversidad cultural.

Por ejemplo, la Galia, una gran región que corresponde aproximadamente a la Francia moderna, ofrece una imagen representativa de la interacción entre las tradiciones romanas y no romanas en las artes visuales. Antes de la llegada de los romanos, la orfebrería era un arte muy desarrollado entre los celtas, cuyos artesanos sobresalieron en el enriquecimiento de los objetos de metal con el ornamento abstracto de colores brillantes; rara vez representaron la forma humana, pero cuando lo hicieron, crearon figuras muy estilizadas bastante ajenas a los ideales clásicos. Después de la llegada de los romanos, los artesanos galos continuaron trabajando el metal en formas sofisticadas, pero su producción cambió para servir a las necesidades de la sociedad, ya que adoptó las costumbres romanas. Estos talleres de la Galia volvieron a producir vasos y vajilla adaptados a un estilo romanizado de banquete, y también aplicaron técnicas que los romanos admiraban, como el esmalte en los ornamentos diseñados para los compradores romanos. Algunos de los objetos realizados en la Galia eran para uso local, como estatuillas de divinidades nativas con rasgos distintivamente anti-romanos; sin embargo, otros tipos de trabajo fueron ampliamente exportados, tales como cajas de seis caras decoradas con esmalte y cerámica fina conocida como *terra sigillata*. Además de producir obras de arte, el pueblo de la Galia también importó estos objetos, conocimientos y preferencias estilísticas de la capital: las ciudades de la provincia fueron así equipadas con estatuas monumentales y edificios de tipo romano, y se sirvieron de los alrededores de estas ciudades a través caminos y acueductos.

Las provincias del norte de África también tuvieron un desarrollo urbano según el esquema romano. La ciudad de Timgad (Argelia de hoy en día), fundada por Trajano en el año 100, hizo uso de un plan urbanístico una red encorsetada, común a los asentamientos coloniales en todo el imperio, y algunos de los ejemplos mejor conservados de los edificios públicos romanos, incluyendo un teatro, anfiteatro, un templo, y el mercado, todavía se han encontrado en Leptis Magna (Libia de hoy en día), el lugar de nacimiento del em-

perador romano Septimio Severo (r. 193-211). La romanización fue de la mano con la prosperidad económica, ya que la ciudad de Roma necesitaba al norte de África para abastecerse de trigo, aceite y vino, y la productividad agrícola contribuyó sin duda a la distribución en el Mediterráneo de distintivos vasijas rojas de cerámica antideslizante, producida en los talleres de Túnez. En muchos aspectos, las provincias del norte de África llegaron a ser tan romanas como cualquiera en la península italiana, y figuras intelectuales de alcance universal que nacieron en estas provincias siguieron el aprendizaje de la cultura romana, como el novelista Apuleyo de Madaura (ca. 125-ca. 180) y los escritores cristianos Tertuliano (ca. 160-ca. 220) y San Agustín de Hipona (354-430). Sus espacios públicos y privados estaban adornados con los indicadores de la prosperidad romana: patios y jardines, obras y relieves de escultura independiente, y, muy especialmente, los mosaicos elegantes y originales, una forma de arte para la que los artistas del norte de África mostraron un especial talento.

La producción artística de cada una de las provincias romanas representa una mezcla de tradiciones locales e imperiales. En ciertos casos particulares algunos ciudadanos continuaron utilizando su lengua materna, aunque la actividad oficial se llevó a cabo en latín o griego. Las religiones indígenas persistieron, a pesar de que los sacrificios fueron en todas partes ofrecidos al emperador y a los dioses del panteón romano. La cultura visual refleja también el carácter híbrido de la civilización provincial. Las imágenes de estilo y mensaje romano circularon ampliamente, y sin embargo, los artesanos y los consumidores de las provincias mantuvieron sus propias tradiciones, y adoptaron las técnicas romanas y gustos que les convenía.

Las artes funerarias de las provincias muestran la variedad y la libertad de expresión artística en las diversas regiones del imperio romano. Los retratos se utilizaron para conmemorar a los muertos como una de las costumbres más arraigadas, y además también reflejaron los diferentes estilos de vestimenta en diversos lugares. En Nórico y Panonia, en la cuenca del Danubio, por ejemplo, era común para celebrar entierros utilizar bustos de los fallecidos tallados en relieve, a menudo en un estilo naturalista, como el utilizado en los retratos romanos y, a veces, estaban enmarcados con molduras

de diseño clásico. Los hombres representados suelen llevar toga, el orgulloso traje de ciudadano romano, y las mujeres se representan siguiendo su forma nativa distintiva, con los collares de pesada joyería, broches prominentes en los hombros, y sombreros cilíndricos adornados con velos. El retrato funerario del oasis de Fayum en Egipto muestra una mezcla diferente de las preferencias culturales. Este pueblo perpetuaba la antigua costumbre de la momificación, en sustitución de la máscara esculpida de la práctica anterior con un retrato pintado que se colocaba sobre el rostro del cadáver. El contexto de estas imágenes es decididamente egipcio, pero el estilo de la representación refleja la tradición griega: los ejemplos más refinados demuestran un alto grado de naturalismo y los trajes y los peinados usados por hombres y mujeres se adhieren estrechamente a las modas romanas imperiales. Los habitantes de Palmira (actual Siria) enterraban a sus muertos en compartimentos excavados en las paredes de los grandes complejos funerarios, y cerraban cada tumba con un relieve de piedra caliza que llevaba una semejanza de los muertos. Algunas de las figuras representadas asumen la vestimenta y los modales culturales romanos de los retratados. Sin embargo, muchos ejemplos más aparecen siguiendo la moda cultural oriental, con joyas de diseño local; casi todos representan sus temas frontalmente, con los ojos desproporcionadamente grandes, y las características audazmente esquematizadas que muestran un enfoque en estos retratos bastante independiente de las tendencias romanas.

La diversidad de las costumbres seguidas en las regiones dispares, naturalmente, dio lugar a una gran variedad artística, pero las prácticas impuestas por los romanos se conservaron en todo el imperio, lo que también produjo una serie de animadas respuestas artísticas. Por ejemplo, la organización de la sociedad urbana en las provincias acordó una alta posición de las élites locales, y los miembros de esta clase a menudo decoraron sus ciudades con edificios, monumentos y espectáculos destinados a mostrar la adhesión a los ideales romanos, así como la generosidad del donante. Por ejemplo, un terrateniente local que había sido sumo sacerdote en el culto del emperador romano, construyó un arco de triunfo romano reconocible en Saintes, en el sur de Francia en el 19 d.C.; y en Barcelona, en el siglo II d.C., un padre y un hijo que habían alcanzado rango senatorial, construyó un baño público en su propia tierra. A veces la población

de todo un pueblo obtuvo el permiso imperial para crear una estatua del emperador o para construir un templo en su honor. En su mayor parte, estos monumentos tomaron formas convencionales, como el de un retrato del emperador, que por lo general se ajustaba a un tipo oficial probablemente inventado en la misma Roma[169]. Algunas imágenes honoríficas, sin embargo, reflejan las tradiciones locales. En las tierras de habla griega del Mediterráneo oriental, por ejemplo, la imagen del emperador, se unía a menudo a un cuerpo desnudo ideal, como era común en las estatuas de las familias helenísticas reales, y a lo largo del Nilo, en Dendur, la población local construyó un pequeño templo con principios arquitectónicos egipcios y decorado con relieves que representan al emperador Augusto con la iconografía de un faraón con ofrendas a las deidades egipcias[170].

Por último, el gobierno romano facilitó el comercio entre regiones dispares, y esto tuvo un profundo impacto en el arte de las provincias. La circulación de mármol y minerales adecuados para hacer pigmentos, unieron a regiones diferentes a la capital, e hizo posible que la riqueza de muchos colores de la arquitectura romana pudiera ampliarse considerablemente: los diferentes tipos de piedra utilizados en el Panteón, por ejemplo, incluyeron mármol amarillo de Túnez, mármol veteado drásticamente de Asia Menor, mármoles verdes de partes de Grecia, granitos moteados y porfirio rojo de Egipto. Los romanos también promovieron las industrias locales de manera que aseguraron una amplia gama para algunos productos provinciales, las obras de hierro en la Galia y en la cuenca del Danubio, por ejemplo, funcionaron como fábricas de producción de armas imperiales de los soldados romanos. En este sentido, el gusto romano por el vidrio se vio beneficiado por la fábrica de vidrio floreciente de Palestina y la proliferación de los vasos de vidrio y las técnicas de cristal de todo el imperio. El ejército trajo muchas costumbres romanas y productos a lugares lejanos, y los reclutas estuvieron inmersos en la cultura romana, incluso si provenían de las provincias; excavaciones de instalaciones militares en las provincias

[169] TURCAN, 1996:87.

[170] WINKES, 1985:221.

han sacado a la luz estatuas de vidrio y de pequeña escala de estilo romano. Filóstrato, un escritor griego que viven en Roma en el siglo III de nuestra era, se maravilló ante el consumado esmalte de los artistas "bárbaros" que vivieron en la Galia y Gran Bretaña. Objetos de esmalte de colores, desde broches para buques a arreos de caballos, sobrevivieron de todos los sitios a lo largo del imperio, y dan fe de la apreciación generalizada de los logros distintivos de los artistas que trabajaron en sus territorios exteriores.

La imagen de este joven adolescente, en este retrato de extraordinario realismo, mira con calma al espectador (Fig. 56). Está vestido con una túnica romana blanca con un estrecho *clavus* púrpura (una raya vertical) sobre el hombro derecho. Un manto se monta sobre el hombro izquierdo. El niño tiene el pelo castaño oscuro corto, con cerraduras cepillado a ambos lados de la frente.

(Fig. 56) Retrato de un muchacho. Encáustica sobre madera, s. II d.C.

La inscripción en el pigmento de color púrpura oscuro por debajo del cuello de la túnica es en griego, que era el idioma común del Mediterráneo oriental en el momento. Los estudiosos no están de acuerdo por completo en la traducción de la inscripción. El nombre del niño ("Eutiques, liberto de Kasanios") parece indiscutible, y luego sigue bien "hijo de Heráclides Evandros" o "Heráclides, hijo

de Evandros". Tampoco está claro si el "yo firmé" al final de la inscripción se refiere al pintor del retrato o la manumisión (acto de liberar a un esclavo) que habría sido presenciado por Heráclides o Evandros. La firma de un artista sería única en retratos de momias.

Las pinturas de este tipo, a menudo llamados retratos de El Fayum (aunque no todos ellos provienen del oasis de El Fayum), son productos típicos de este ambiente multicultural propio de la sociedad multiétnica del Egipto romano. La mayoría de ellos están pintados con la técnica de encáustica, en la que los pigmentos se mezclan con cera caliente o fría y otros ingredientes. Este medio versátil permite a los artistas crear imágenes que en muchos aspectos se asemejan a pinturas al óleo[171]. La cabeza del niño, por ejemplo, se destaca del fondo verde oliva de color claro, creando una sensación de profundidad real. Su rostro se modela con pinceladas que fluyen y una mezcla sutil de colores claros y oscuros. Las sombras en el lado izquierdo de la cara, el cuello y la ropa y debajo del ojo derecho, indican una fuerte fuente de luz sobre el lado derecho del niño. Sus ojos son de color marrón oscuro y reflejan la luz con puntos brillantes. Esta manera de pintar, que es muy diferente del estilo tradicional egipcio, era bien conocido en el Egipto ptolemaico, y se originó en la Grecia clásica en los siglos V y IV a.C.

7.2. Las religiones orientales en el arte romano

La religión romana, tanto por instinto nativo como por factores políticos deliberados, fue ampliamente inclusiva, compuesta por diferentes dioses, rituales, liturgias, tradiciones y cultos[172]. Los romanos, considerado por Cicerón como la *gens religiosissima* (los pueblos más religiosos), no sólo adoraban a sus dioses latinos tradicionales y divinidades asociadas importados del mundo culturalmente respetable y autorizada de sus vecinos griegos, sino que a menudo reconocieron a los dioses de los pueblos que consideraban contrarios al ser extranjeros (tal como, por ejemplo, la Afrodita semítica del monte

[171] SHORE, 1972:154.

[172] BEARD - NORTH – PRICE, 1998:55, recogen fuentes y documentación imprescindible sobre este tema.

Eryx). Incluso incorporaron a los dioses de los enemigos despreciables, como en Cartago Tanit, en un proceso de *evocatio* que asigna a dioses ajenos nombres en latín. Entre finales del III siglo a.C. y el III siglo d.C., algunos cultos orientales, como los de Cibeles (también conocido como *Magna Mater*), Isis y Mitra, impregnaban el mundo romano[173]. Estos cultos exóticos diferían del judaísmo, una religión oriental, cuyos ritos eran "sancionados por su antigüedad" (Tácito, *Historias* V.5) y que florecieron en todo el mundo mediterráneo en la época de la cautividad de Babilonia a través de la diáspora romana y posteriormente. Los cultos de Cibeles, Isis y Mitra cautivaron a los ciudadanos romanos con rituales mistéricos, y la promesa de una renovación espiritual en este mundo y la salvación en la próxima vida[174].

Los romanos fueron particularmente receptivos a los cultos extranjeros en tiempos de convulsión social, cuando las creencias antiguas ya no proporcionaban respuestas a nuevas incertidumbres y temores. En 204 a.C., durante la Segunda Guerra Púnica, los romanos consultaron los oráculos sibilinos, que declararon que el invasor extranjero será expulsado de Italia sólo si la madre Idaean (Cibeles) de Anatolia era llevada a Roma. La elite política romana, en un esfuerzo cuidadosamente orquestado para unificar a la ciudadanía, hizo introducir a Cibeles dentro del *pomerium* (una frontera que rodea a un espacio religioso de la ciudad), y construyeron su templo en la colina del Palatino. Los juegos iniciados en honor de la Gran Madre fueron un reconocimiento político, social y oficial, que restauraba la *pax deorum*.

Después Cibeles y sus formas de sacerdocio exótico fueron introducidas en Roma, donde se convirtieron en una diosa popular en muchas ciudades y pueblos de la Italia romana. Pero el entusiasmo que acompañó el establecimiento de su culto fue seguido por la sospecha y las prohibiciones legales. Los sacerdotes eunucos (*galli*) que asistían al culto de Cibeles fueron confinados en el santuario, ya que los hombres romanos se prohibían castrarse a sí mismos en la imitación de los *galli*, y sólo una vez al año eran esos eunucos, vestidos

[173] BORGEAUD, 2004:67.

[174] MEYERS, 1997:241.

con atuendos exóticos y coloridos, tenían permitido salir a bailar por las calles de Roma en una jubilosa celebración. Sin embargo, la popularidad de la diosa se mantuvo, sobre todo en la época imperial, cuando la familia gobernante, deseosos de destacar su ascendencia de Troya, se sumó a y adoró públicamente a Cibeles, una diosa cuyo epíteto, *IDAEA Mater*, fue designado como Troya, y cuyo culto estaba profundamente conectado con Troya y sus orígenes.

El culto de la diosa madre egipcia Isis era una alternativa popular para el culto de Cibeles. A mediados del siglo I d.C., con la integración política de los muchos países que bordearon el Mediterráneo oriental, el culto de Isis se transformó de un rito secreto popular entre las clases bajas de Roma, que no estaba permitido dentro de los límites sagrados de la ciudad, a un culto público altamente estructurado estrechamente asociado a los emperadores[175]. Durante el reinado de Vespasiano, Isis fue recibida oficialmente en el panteón romano, y se construyó para ella un templo público dentro de los muros sagrados de la ciudad.

Aunque el culto de Isis se celebraba principalmente centrado en sus características maternas y en las mujeres, principalmente atraídas para la primavera anual y los festivales de otoño, su honor llamó a ambos sexos, de todas las clases, y las personas celebraron diferentes renovaciones de la primavera, del dolor y la alegría. Plutarco describe la presencia omnipresente de la diosa y su ropa exótica: "las prendas de Isis se tiñen en colores del arco iris, porque su poder se extiende sobre la materia multiforme que se somete a todo tipo de vicisitudes" (*Isis y Osiris*, 77).

A diferencia de los rituales públicos y procesiones dedicadas a Cibeles e Isis, en la Roma imperial, la adoración de Mitra era secreta y misteriosa. A finales del siglo I d.C., el iraní dios Mithra, creador y protector de la vida animal y vegetal, comenzó a aparecer en Italia, llegando a ser especialmente popular entre los legionarios romanos, esclavos imperiales, y los ex esclavos[176]. Su influencia no se limitó a los soldados, sin embargo, los mithraistas podían también encon-

[175] SCOTT, 2003:241.

[176] COOK, 1966:255.

trarse en los círculos de las familias imperiales. A pesar de la ausencia de referencias a Mithra en la literatura, la evidencia del culto, sus ritos y costumbres provienen de hallazgos arqueológicos y representaciones artísticas del dios.

La religión de Mithra se practicaba en grupos pequeños, entre once y cincuenta participantes. El iniciado en este culto secreto de inmediato entraba en una jerarquía sacerdotal, un orden de siete grados, cada uno con sus planetas específicos, trajes, ritos y disciplinas destinadas a su autopromoción[177]. Los miembros de la secta se reunieron en un *mithraeum*, una gruta subterránea abovedada de simbolismo astronómico y planetario complejo. El pequeño espacio de la cueva, las prácticas de culto, y la comida ritual se inspira en el espacio original y en los actos de Mithra, el sacrificio de un toro y el consumo de su carne.

El panteón romano presenta una amplia gama de cultos y dioses con diferentes funciones, pero los cultos extranjeros prometieron algo diferente, algo que los cultos tradicionales romanos no podían ofrecer, tanto en la vida cotidiana e incluso, a veces, en la vida futura. La selectividad y los rituales de iniciación de estos nuevos cultos fomentaron un fuerte sentido de comunidad, centrándose en la religión y no en la condición pública o raza de un individuo dentro del estado. Según ha informado el autor romano Ovidio, "¿Quién se atrevería a conducir a su puerta uno cuya mano tiembla el sistro sonora [de Isis] ... cuando, ante la Madre de los dioses, el flautista suena su cuerno curvo, que haría negarle la limosna de una moneda de cobre" (*Cartas desde el Mar Negro*, I, 1, 37ss.). A finales del siglo IV de nuestra Era, los cultos oficiales de Cibeles, Isis y Mitra, emblemas del paganismo romano, fueron o bien completamente suprimidos o bien alterados drásticamente, y el cristianismo (un culto oriental una vez llamada "superstición destructiva" por Tácito) se convirtió en la religión dominante en el mundo romano.

Este busto de plata representa al dios Serapis, deidad greco-egipcia, cuyo culto fue fundado en el Egipto ptolemaico y se extendió rápidamente por todo el mundo mediterráneo. Combina un aspecto de

[177] BOBER, 1951:43.

Osiris, señor egipcio del Inframundo, con elementos de los dioses griegos Zeus y Hades. Serapis se convirtió en una deidad importante en Alejandría, la ciudad principal de los Ptolomeos, una dinastía macedónica que gobernó Egipto durante el período helenístico.

(Fig. 57) Busto de Serapis. Mármol, copia romana después de un original griego del siglo IV a.C. Museo del Vaticano.

En el siglo II d.C., Serapis se había convertido en una de las deidades más populares en el imperio romano (Fig. 57). Muchas de las imágenes del dios tomaron la forma de bustos portátiles, adecuados para la dedicación o para el culto privado. Bustos de plata de Serapis se mencionan en una inscripción hallada en Roma (CIL VI, 30998), pero este ejemplo es al parecer el único ejemplo existente. La iconografía del dios destaca por la presencia del *kalathos* (gr.) o *modius* (L.), una especie de cesta de grano, que siempre se coloca en la cabeza del dios, que en esta ocasión está incluido en la representación.

7.3. A modo de ejemplo: la *cista* de Praenestina

Las *cistae* de Praeneste son cajas metálicas suntuosas en su mayoría con forma cilíndrica. Tienen una tapa, asas figurativas y pies fabricados por separado. Estas *cistae* están cubiertas con decoración incisa en el cuerpo y la tapa. Pequeños clavos se colocaron a la misma distancia en un tercio de la altura de la *cista*, con independencia de la decoración incisa. Cadenas de metal pequeñas se unieron a estos postes y probablemente fueron utilizados para levantar las *cistae*.

Como objetos funerarios, las *cistae* se colocaron en las tumbas de la necrópolis del siglo IV en Praeneste. Este pueblo, situado a 37 kilómetros al sureste de Roma, era un puesto avanzado etrusco en el siglo VII a.C., como la riqueza de sus enterramientos principescos indica. Las excavaciones llevadas a cabo en Praeneste en el siglo XIX y principios del siglo XX se dirigieron principalmente a la recuperación de estos objetos de metales preciosos. La consiguiente demanda de *cistae* y espejos causó el saqueo sistemático de la necrópolis de Praeneste. Estas *cistae* adquirieron valor e importancia en el mercado de antigüedades, lo que también alentó la producción de falsificaciones.

Las *cistae* son un grupo muy heterogéneo de objetos, y varían en términos de calidad, narrativa y tamaño. Artísticamente, son objetos complejos en los que las diferentes técnicas y estilos conviven: la decoración grabada y los motivos iconográficos parecen ser el resultado de diferentes conocimientos técnicos y tradiciones. La colaboración con la artesanía era necesaria para su proceso de fabricación de dos etapas: la decoración y el conjunto final.

(Fig. 58) *Cista* de Ficoroni. Bronce, 320 a.C. Museo Nacional Etrusco de Villa Giulia (Roma)

La más famoso *cista* y la primera en ser descubierta es la Ficoroni (Fig. 58), actualmente en el Museo de Villa Giulia en Roma, lleva el nombre del conocido coleccionista Francesco de Ficoroni (1664-1747). Aunque la *cista* fue encontrada en Palestrina, la inscripción dedicatoria indica Roma como el lugar de producción: NOVIOS PLVTIUS MED ROMAI FECID/ DINDIA MACOLNIA FILEAI DEDIT ("Novios Plutios me hizo en Roma / Dindia Macolnia me dio a su hija"). Estos objetos han sido a menudo tomados como ejemplos de arte romano republicano. Sin embargo, la inscripción de este objeto sigue siendo la única evidencia para esta teoría, mientras que existe una amplia evidencia de una producción local en Palestrina.

Las *cistae* de Praeneste son de alta calidad, y su estilo se adhiere al ideal clásico. Las proporciones, la composición y el estilo de las figuras presentan estrechos vínculos con esta estética griega, y el conocimiento de los motivos y las convenciones son de raigambre clásica. El grabado de la *cista* de Ficoroni retrata el mito de los argonautas y el conflicto de Pollux. Los grabados se han visto como una reproducción de una pintura perdida del siglo V a.C. de Mikon. Las dificultades siguen estando, sin embargo, en la búsqueda de correspondencias precisas entre la descripción de Pausanias de dicha pintura y la *cista*.

La función y el uso de las *cistae* de Praeneste son todavía cuestiones sin resolver. Podemos decir con seguridad que fueron utilizados como objetos funerarios para acompañar al difunto al otro mundo. También se ha sugerido que se utilizan como recipientes para artículos de higiene personal, como aquellos dedicados a la belleza. De hecho, algunos ejemplos recuperados contenían pequeños objetos como pinzas, cajas de maquillaje, y esponjas. El gran tamaño de la *cista* de Ficoroni, sin embargo, excluye una función tal y apunta hacia un uso más ritualista.

La mitología griega era claramente conocida por los artesanos de estos objetos de Praeneste, sin embargo, a menudo la iconografía se transformaba para adaptarse a la cultura local[178]. Las figuras mitológicas eran bien comunes en las decoraciones de estas *cistae*, insertadas dentro de un repertorio de figuras reconocibles por sus atributos. La decoración prevalece sobre la narrativa, por lo tanto incluso dos escenas mitológicas relacionadas pueden estar a veces yuxtapuestas. Es común, por ejemplo, la aparición de figuras en escenas de batalla que recuerdan el famoso grupo helenístico de Aquiles y Pentesilea.

7.4. El vínculo entre Roma y Asia

El comercio a larga distancia jugó un papel importante en los intercambios culturales, religiosos y artísticos que tuvieron lugar entre los principales centros de la civilización en Europa y Asia durante la antigüedad. Algunas de estas rutas comerciales habían estado en uso desde hace siglos, pero a principios del siglo I d.C., los comerciantes, diplomáticos y viajeros podían, en teoría, cruzar el mundo antiguo de Gran Bretaña y España hasta el oeste de China y Japón en el este. Las rutas comerciales servían principalmente para el intercambio de materias primas, alimentos y bienes de lujo de las zonas con excedentes a otras en las que eran escasos. Algunas áreas tenían el monopolio de ciertos materiales o mercancías. China, por ejemplo, suministra el oeste de Asia y el mundo mediterráneo en seda, mientras que las especias se obtienen principalmente de Asia del Sur.

[178] MAVROMATAKI, 1997:82.

Estos bienes fueron transportados a grandes distancias, ya sea por animales de carga por tierra o por los buques de navegación marítima-a lo largo de las Rutas de la Seda y especias, que eran las principales vías de contacto entre los diversos imperios antiguos del Viejo Mundo. Otra importante ruta comercial, conocida como la Ruta del Incienso, fue controlada por los árabes, que trajeron incienso y mirra en caravana del camello de Arabia del Sur.

Las ciudades a lo largo de estas rutas comerciales se han enriquecido la prestación de servicios a los comerciantes y actuando como los mercados internacionales. Algunos, como Palmira y Petra en los márgenes del desierto sirio, florecieron principalmente como centros de suministro comercial caravanas de mercaderes y la vigilancia de las rutas comerciales. También se convirtieron en centros culturales y artísticos, en los pueblos de diferentes orígenes étnicos y culturales podrían reunirse y mezclarse.

Las rutas comerciales fueron las carreteras de comunicación del mundo antiguo. Las nuevas invenciones, creencias religiosas, estilos artísticos, idiomas y costumbres sociales, así como los bienes y materias primas, fueron transmitidos por personas que se desplazan de un lugar a otro para realizar negocios. Estas conexiones se reflejan, por ejemplo, en los estilos escultóricos de Gandhara (actual Pakistán y el norte de la India) y la Galia (hoy en día Francia), ambos influenciados por los estilos helenísticos popularizados por los romanos.

A finales del siglo I a.C., hubo una gran expansión del comercio internacional en relación con cinco potencias contiguas: el Imperio Romano, el Imperio Parto, el Imperio Kushán, la confederación nómada de los Xiongnu, y el Imperio Han. Aunque los viajes resultaban arduos y el conocimiento de la geografía era imperfecto, numerosos contactos se forjaron entre estos imperios. El resultado de tales intercambios culturales fue una profusa difusión de ideas, creencias y costumbres de pueblos heterogéneos, y objetos de valor fueron trasladados a grandes distancias a través del comercio, como intercambios, ofrendas o pagos de tributos. El transporte por tierra se realizó mediante embarcaciones en líneas fluviales y animales de carga, especialmente el resistente camello bactriano. El recorrido por el mar dependía de los vientos dominantes del Océano Índico y

los monzones, que soplaban desde el suroeste durante los meses de verano y el noreste en el otoño.

Una amplia red de puestos comerciales ubicados estratégicamente (*emporia*) permitió el intercambio, distribución y almacenamiento de mercancías. Isidoro de Cárax, un escritor griego parto durante el año 1 d.C., describió varios puestos y rutas en un libro titulado *Estaciones de partos*. Desde la metrópolis Greco-romana de Antioquía, rutas cruzaban el desierto de Siria a través de Palmira a Ctesifonte (la capital parta) y Seleucia en el río Tigris. Desde allí, el camino conducía hacia el este por las montañas de Zagros a las ciudades de Ecbatana y Merv, donde nacía un ramal conducía hacia el norte a través de Bukhara y Ferghana, en Mongolia, y otro a Bactria. El puerto de Spasinu Charax, en el Golfo Pérsico, fue un gran centro de comercio marítimo. Las mercancías desembarcadas allí fueron enviadas a lo largo de una red de rutas a través del Imperio Parto desde el Tigris a Ctesifonte, desde el Eufrates hasta Dura-Europos, y por las ciudades de caravanas del desierto de Arabia y Siria. Muchas de estas rutas por tierra terminaban en los puertos del Mediterráneo oriental, cuya mercancía se distribuyó a las ciudades de todo el imperio romano.

Otras rutas por el desierto de Arabia podrían haber terminado en la ciudad nabatea de Petra, donde las nuevas caravanas viajaron a Gaza y otros puertos en el Mediterráneo, o al norte o al este de Damasco a Partia. Una red de rutas marítimas unía los puertos de incienso de Arabia del Sur y Somalia, con puertos en el Golfo Pérsico y la India en el este, y también con los puertos del Mar Rojo, donde la mercancía se transportaba por tierra hasta el Nilo y luego a Alejandría.

A mediados del siglo I d.C., Palmira, una ciudad siria rica y elegante, situada a lo largo de las rutas de caravanas que une el parto Cercano Oriente con los puertos mediterráneos de Siria y Fenicia, cayó bajo el control romano. Durante el siguiente periodo de gran prosperidad, los ciudadanos de Palmira arameos adoptaron costumbres y formas de vestir, tanto del mundo de los partos de Irán hacia el este y el oeste grecorromano.

Los artistas de Palmira construyeron una serie de monumentos funerarios de gran escala. Estas estructuras, algunas de las cuales estaban por debajo del suelo, tenían paredes interiores que fueron cortadas o construidas para formar compartimientos de entierro en los que se pudiera dar cabida a la longitud completa del fallecido. Losas de piedra caliza con los bustos humanos en alto relieve sellaron las aberturas rectangulares de los compartimentos[179]. En el retrato que podemos observar a continuación (Fig. 59), los rasgos asiáticos propios se han mezclado con la estética helenística heredera del alejandrismo. El gesto de desasosiego se mezcla con el cabello en bucles rizados que expresan carácter y voluntad.

(Fig. 59) Retrato helenístico. Asia Menor, siglo I d.C. The Menil Collection, Texas.

7.5. El arte del Egipto romano

El gobierno de Roma sobre Egipto comenzó oficialmente con la llegada de Octavio (más tarde llamado Augusto) en el año 30 a.C., tras la derrota de Marco Antonio y Cleopatra en la batalla de Actium. Augusto, que se presentó ante el pueblo de Egipto como el sucesor de los faraones, desmanteló la monarquía ptolemaica y anexionó el país en su patrimonio personal. Se nombró prefecto

[179] MILLEKER, 2000:251.

(gobernador) por un plazo limitado, pero las rivalidades neutralizados para su control entre los romanos de gran alcance, y minó cualquier posible foco de sentimientos locales. Durante casi una década, Egipto fue guarnecido con legiones romanas y las unidades auxiliares hasta que las condiciones se estabilizaron[180]. Todos los negocios se tramitaban de acuerdo con los principios y procedimientos del derecho romano, y la administración local se convirtió en un sistema litúrgico en el que la propiedad de bienes trajo una obligación de servicio público. Las nuevas estructuras de gobierno formalizaron los privilegios asociados con todo lo romano.

Durante el primer siglo después de la conquista romana, Egipto funcionó en el mundo mediterráneo como una provincia romana activa y próspera. El valor de Egipto para los romanos fue considerable, ya que los ingresos del país eran casi iguales a los de la Galia y más de doce veces los de Judea. Su riqueza era principalmente agrícola: los cereales egipcios abastecieron durante un tiempo la ciudad de Roma. El país también produjo papiro, vidrios y diversos artes menores, que finamente trabajados se exportaron al resto del imperio romano. Sus desiertos produjeron una gran variedad de minerales, y piedras finas como el pórfido y granito, que fueron llevadas a Roma para ser utilizadas en la escultura y en elementos arquitectónicos. El comercio con el centro de África, la Península Arábiga, y la India floreció a lo largo del Nilo. Productos e influencias culturales fluyeron desde Egipto a Roma a través de Alejandría, que Diodoro de Sicilia describe como "la primera ciudad del mundo civilizado" en el siglo I a.C. Su gran biblioteca y la comunidad de escritores, filósofos y científicos eran conocidas en todo el mundo antiguo[181].

La conquista de Egipto y su incorporación al Imperio Romano inauguró una nueva fascinación por su cultura milenaria. Los obeliscos, la arquitectura y la escultura de estilo egipcio se instalaron en los foros romanos. El culto de Isis, la diosa madre egipcia, tuvo un inmenso impacto en todo el imperio. Del mismo modo, los cambios fueron notables en formas artísticas y religiosas egipcias, ya que dioses egipcios fueron cada vez más representados en estilo clasicista.

---

[180] FRANKFURTER, 1998:165.

[181] WALKER, 2000:123.

Las artes funerarias egipcias evolucionaron en una dirección nueva y creativa: imágenes idealizadas tradicionales dieron paso a los accesorios con estilo contemporáneo grecorromano, y vestido como la influencia de las modas de la corte imperial en Roma, e incluso retratos fueron pintados en el estilo ilusionista grecorromana[182].

En el siglo II de nuestra era, los cambios económicos y sociales en el país surgieron con más fuerza, evolucionando poco a poco, como parte de un patrón más amplio de cambio en el imperio romano, que culmina en la época bizantina.

(Fig. 60) Figura de Isis-Afrodita. Terracota y arcilla, s. II-III d.C. Exposición Museo Arqueológico de Cataluña.

Esta figurilla de terracota alta, sensualmente modelada y delicadamente pintada representa a Afrodita-Isis, una diosa que combina atributos de la diosa egipcia Isis y Hathor, y la diosa griega Afrodita (Fig. 60). Aunque se muestra desnuda desnudas, lleva accesorios elaborados, incluyendo un *calathos* exagerado (la corona de las deidades del Egipto grecorromanas), estampado con el disco solar y los

[182] VERSLUYS, 2002:77.

cuernos de Isis. Sus tirabuzones largos están dispuestos en la apariencia de un peinado tradicional egipcia.

La versión egipcia se distingue por su hieratismo, frontalidad, y la postura rígidamente erguida. Esta iconografía era habitual en contextos funerarios. Estas características se relacionan con prototipos faraónicos cuya eficacia parece haberse extendido a la otra vida para mujeres y hombres por igual. Después de haber sido formado en un molde de dos partes, la parte delantera de la figurilla hueca se sumergió en un engobe blanco para, a continuación, policromarse con una capa de base blanca y realizar los detalles en negro, amarillo, y una gama de rojos y rosas.

Índice de figuras

Fig. 1. Estatua de Kourós, 590-580 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 2. *Diadoumenos*. Terracota. s. I a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 3. Espejo caja con representación de Alejandro Magno. Bronce, s. IV a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 4. Exequias, ánfora de cuello, 540 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 5. Vaso de Centuripe, 275-225 a.C. Colección privada del Dr. Elie Borowski.

Fig. 6. Pintor de Capodimonte, cráteras de volutas. 320 a.C.

Fig. 7. Pintor de Tarporley, crátera-campana. 390 a.C. Sydney University Museums.

Fig. 8. Hidra de Agua (Hadra). Bronce, mitad s. V a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 9. Pintor de Safo, lécito blanco, 500 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 10. Estatua de centauro. Bronce, 550 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Fig. 11. Estatua de un atleta. Bronce, siglo IV a.C. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Fig. 12. Estatuilla con brazos y piernas articulados. Terracota, comienzos s. V a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 13. Estatua de *Diadoumenos*. Copia romana de un original griego. Mármol, 69-96 d.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

Fig. 14. Pintor de Tithonos, lécito de figuras rojas, 480 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 15. Estatua de Hércules. Bronce, siglo II-III d.C. Lord McAlpine Collection, Londres.

Fig. 16. Alquímaco, *Teseo y Procusto*. Ánfora ática de figuras rojas, 480 a.C. Staatliche Antikensammlungen de Munich.

Fig. 17. Artesano fabricando un casco corintio. Pintura ateniense roja sobre fondo negro, siglo V a.C. Ashmolean Museum, Universidad de Oxford.

Fig. 18. Pintor de Midias, oinochoe de figuras rojas, 420 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 19. Estela funeraria con una mujer de parto. *Tumba del Soldado*, Alejandría, s. III a.C.

Fig. 20. Estatuas funerarias de una mujer joven y una niña. Mármol, 320 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 21. Estatuilla de una bailarina con velo y enmascarada. Bronce, s. III-II a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 22. Estatua de una mujer. Terracota, s. III a.C. Altes Museum de Berlín.

Fig. 23. Brazalete con el nudo de Hércules. Oro, esmeralda, esmalte. S. III-II a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 24. Pintor de Berlín, ánfora de figuras rojas, 490 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 25. Estatua de niño. Mármol, s. IV-III a.C. Colección privada.

Fig. 26. Retrato de Epicuro. Mármol, final s. I a.C. Museo del Capitolio, Roma.

Fig. 27. Estatua de un sacerdote. Piedra caliza, final s.VI a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 28. Relieve funerario. Piedra caliza, 325 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 29. Fragmento de mosaico arquitectónico. Terracota con decoración pintada roja y negra, s. VI a.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 30. Aríbalo "janiforme", cabeza etíope y cabeza de mujer. c. 520-510 a.C. Museo del Louvre, París.

Fig.31. Busto del retrato de Escipión el Africano. Bronce, s. I a.C. Museo Arqueológico de Nápoles.

Fig. 32. Cabeza retrato del emperador Augusto. Sardónice, 98-103 d.C. Museo de Zaragoza.

Fig. 33. Retrato del Emperador Cayo Julio César Germánico, conocido como Calígula. Mármol, 37-41d.C. Museo del Louvre, París.

Fig. 34. Retrato de Antonio Pío. Mármol, 138-161 d.C. Colección Albani, Museo del Capitolio, Roma.

Fig. 35. Tondo de la familia de Septimio Severo, c. 200 d.C. Staatliche Museum de Berlín.

Fig. 36. Mosaico romano representando una lucha entre gladiadores, siglo IV d.C. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Fig. 37. Máscara de la Comedia Nueva. Terracota, 100 a.C. Staatliche Museen de Berlín.

Fig. 38. Pintura mural del anfiteatro de Mérida. Encáustica de cera y jabón. Finales siglo II d.C. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida.

Fig. 39. Fresco con escena de banquete en la Casa de los Amantes, Pompeya. S.I a.C.

Fig. 40. Pintura mural con guirnalda y máscaras, cestas, y bucráneos. Sala L de la Villa de P. Fannius Synistor en Boscoreale, ca. 40-30 a.C.

Fig. 41. Pintura mural con tema de inspiración egipcia. Sala Negra de la Villa Imperial en Boscotrecase, última década s. I a.C.

Fig. 42. Pintura mural con una mujer sentada tocando una cítara. Sala H de la Villa de P. Fannius Synistor, ca. 40-30 a.C.

Fig. 43. Urna cineraria romana de vidrio, siglo II-III d.C. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Fig. 44. Botella de vidrio en oro, s. I d.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 45. Ennio, Vidrio del molde soplado, s. I d.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 46. Figura de la Medusa en cristal de cameo. Siglo II-III d.C.

Fig. 47. Amuleto en forma de delfín. Plata y oro, s. I d.C. L. McLean, Colchester and Ipswich Museum Service.

Fig. 48. Cuenco grabado con medallones. Vidrio, s. IV d.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 49. Paisaje con figuras (¿escena de culto?). Decoración de relieve en estuco de la Villa Farnesina (Roma). Finales siglo I a.C.

Fig. 50. *Mensa delphica* de Herculano, domus de M. Pilius Primigenius Granianus, siglo I a.C.

Fig. 51. Las Tres Gracias. Copia romana de una obra griega del siglo II a.C. Mármol. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 52. Figura de Hermes. Mármol, s. I d.C. Real Academia de Bellas Artes de la Provincia de Granada.

Fig. 53. Dionisio. Mármol rosso, s. 100-200 d.C. Museo Nacional de Roma.

Fig. 54. Busto del retrato de una mujer. Mármol, 250 d.C. Museo del Vaticano.

Fig. 55. El Triunfo de Dionisio y las Estaciones. Mármol, 260 d.C. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 56.Retrato de un muchacho. Encáustica sobre madera, s. II d.C.

Fig. 57. Busto de Serapis. Mármol, copia romana después de un original griego del siglo IV a.C. Museo del Vaticano.

Fig. 58. Cista de Ficoroni. Bronce, 320 a.C. Museo Nacional Etrusco de Villa Giulia (Roma)

Fig. 59. Retrato helenístico. Asia Menor, siglo I d.C. The Menil Collection, Texas.

Fig. 60. Figura de Isis-Afrodita. Terracota y arcilla, s. II-III d.C. Exposición Museo Arqueológico de Cataluña.

Bibliografía

ABRAHAM, Gerald: *The New Oxford History of Music. Volume IX. Romanticism 1830-1890*, vol. 9, Oxford, Oxford University Press, 1990.

ACKROYD, P.: *Londres, una biografía,* Parkstone International, 2012.

AUBANELL JUBANY, A.: "La competencia en la distribución de electricidad en Madrid, 1890-1913", en *Revista de Historia Industrial,*

Ackerman, J. S. *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Adams, W. L. - Eugene N. B. (eds.) *Philip II, Alexander the Great, and the Macedonian Heritage*. Washington, D.C.: University Press of America, 1982.

Albizu, J. L. *Diccionario Rioduero*: *el arte en la Antigüedad*. Madrid, 1985.

Anderson, M. L. "Pompeiian Frescoes in The Metropolitan Museum of Art" *MMA Bulletin* 45. New York: Metropolitan Museum of Art, 1987.

Bádenas de la Peña, P. - Olmos, R. "La nomenclatura de los vasos griegos en castellano. Propuestas de uso y normalización" *Archivo Español de Arqueología* 61, 1988, pp. 61-79.

Ball, L. F. *The Domus Aurea and the Roman architectural revolution*. Cambridge University Press, 2003.

Barr-Sharrar, B. - Eugene N. B. (eds.) *Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic Times*. Studies in the History of Art, vol. 10. Washington, D.C.: The National Gallery of Art, 1982.

Bartman, E. *Portraits of Livia: Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome*. New York: Cambridge University Press, 1999.

Beard, M. - John North – S. P. *Religions of Rome*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Beazley, J. D. *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford: Clarendon Press, 1963.

Beazley, J. D. *The Development of Attic Black-Figure*. Rev. ed. Berkeley: University of California Press, 1986.

Bengtson, H. *Historia de Grecia*. Madrid, 1978.

Benton, S. "The Evolution of the Tripod-Lebes" *The Annual of the British School at Athens* 35, 1934/1935, pp. 74–130.

Blanckenhagen, P. H. von - Christine Alexander. *The Augustan Villa at Boscotrecase*. Mainz am Rhein: P. von Zabern, 1990.

Blanckenhagen, P. H. Von - Christine Alexander. *The Paintings from Boscotrecase*. Heidelberg: F. H. Kerle, 1962.

Blundell, S. *Women in Ancient Greece*. London: British Museum Press, 1995.

Boardman, J. (trad. Anne Duprat), *Les Vases athéniens à figures noires (Athenian Black Figure Vases)*, Thames & Hudson, coll. "L'Univers de l'art", Paris, 1996 (édition 1974, (révisée en 1991).

Boardman, J. *Greek Sculpture: The Classical Period: A Handbook*. London: Thames & Hudson, 1985.

Boardman, J. *The Greeks Overseas: Their Early Colonies and Trade*. 4th rev. ed. London: Thames & Hudson, 1999.

Bober, P. P. "Cernunnos: Origin and Transformation of a Celtic Divinity" *American Journal of Archaeology* 55, 1951, pp. 13–51.

Bonfante, L. – Vassos, K. (eds.) *Italy and Cyprus in Antiquity, 1500–450 B.C.* . Nicosia: Costakis and Leto Severis Foundation, 2001.

Borgeaud, P. *Mother of the Gods: From Cybele to the Virgin Mary*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.

Boyle, A. J. - W. J. Dominik (eds.) *Flavian Rome: Culture, Image, Text*. Boston: Brill, 2003.

Brendel, O. J. "The Scope and Temperament of Erotic Art in the Greco-Roman World" In *Studies in Erotic Art*, Theodore Bowie - Cornelia V. Christenson (eds.), pp. 3–107. New York: Basic Books, 1970.

Brown, B. R. *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style*. Cambridge, Mass.: Archaeological Institute of America, 1957.

Bundrick, S. D. *Music and Image in Classical Athens*. New York: Cambridge University Press, 2005.

Burkert, W. *Greek Religion*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

Burn, L. *Hellenistic Art: From Alexander the Great to Augustus*. London: British Museum Press, 2004.

Buxton, R. *El imaginario griego. Los contextos de la mitología.* Madrid, 2000.

Cantó, A. "Sinoicismo y stolati en Emerita, Caesaraugusta y Pax: Una relectura de Estrabón III, 2, 15" *Gerión. Revista de Historia Antigua* 19, 2001, 425-476.

Caron, B. "Roman Figure-Engraved Glass in the Metropolitan Museum of Art." *Metropolitan Museum Journal* 32, 1997, pp. 19–50.

Casson, L. *Libraries in the Ancient World*. New Haven: Yale University Press, 2001.

Carcopino, J. *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*. Madrid, 1989.

Ceballos Hornero, A. y D. "Los espectáculos del anfiteatro en Hispania" *Iberia* 6, 2003, pp. 57-70.

Clarke, J. R. *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.–A.D. 250*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Cook, B. F. "The Boscoreale Cubiculum: A New Installation." *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 22, 1964, pp. 166–183.

Cook, B. F. *Inscribed Hadra Vases in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metrpolitan Museum of Art; New York: 1966.

Cook, B. "The Goddess Cybele: A Bronze in New York" *Archaeology* 19:4, 1966, pp. 251–257.

D'Arms, J. H. "Performing Culture: Roman Spectacle and the Banquets of the Powerful" *The Art of Ancient Spectacle*, Bettina Bergmann - Christine Kondoleon (eds.), pp. 301–319. New Haven: Yale University Press, 1999.

Dahl, S. *History of the books*. The Scarecow Press, 1958.

De Garis Davies, N. *The Tomb of Rekh-mi-Re at Thebes*. París, 1973.

Diehl, E. *Die Hidra: Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums*. Mainz am Rhein: P. von Zabern, 1964.

Dunbabin, K. M. D. *The Mosaics of Roman North Africa*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

Dunbabin, K. M. D. *The Roman Banquet: Images of Conviviality*. New York: Cambridge University Press, 2003.

Ellis, S. P. *Roman Housing*. London: Duckworth, 2000.

Ellul, J. *Historia de las instituciones de la Antigüedad*. Madrid, 1970.

Elvira Barba, M.A. *Manual de arte griego,* Madrid, 2013.

Everson, T. *Warfare in Ancient Greece: Arms and Armour from the Heroes of Homer to Alexander the Great*. Stroud: Sutton, 2004.

Fleming, S. J. *Roman Glass: Reflections on Cultural Change*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum, 1999.

Frankfurter, D. *Religion in Roman Egypt: Assimilation and Resistance*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

Frazer, R.M. "The κλισμός of Achilles *Iliad* 24.596-98" *GRBS* 12,1971, pp. 295-301.

Fullerton, M. D. *The Archaistic Style in Roman Statuary*. Leiden: E. J. Brill, 1990.

Gabucci, A. (ed.) *The Colosseum*. Los Angeles: Getty Museum, 2001.

Garland, Robert. *The Greek Way of Death*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985.

Gazda, E. K. (ed.) *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.

Grant, M. – John, H. *Who's Who in Classical Mythology*. London: Dent, 1993.

Grant, M. *Gladiators*. Rev. ed. Harmondsworth: Penguin, 1971.

Grant, M. *The Antonines: The Roman Empire in Transition*. New York: Routledge, 1994.

Graves, R. *The Greek Myths: Complete and Unabridged*. 2d ed. Kingston, R.I.: Acorn Alliance, 2007.

Grose, D. F. "Early Imperial Roman Cast Glass: The Translucent Coloured and Colourless Fine Wares" *Roman Glass: Two Centuries of Art and Invention*, Martine Newby - Kenneth Painter (eds.), pp. 1–18. London: Society of Antiquaries, 1991.

Grose, D. "The Formation of the Roman Glass Industry" *Archaeology* 36, 1983, pp. 38–45.

Hamilton, R. *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, University of Michigan Press, 1992.

Harden, D. B., et al. *Glass of the Caesars*. Exhibition catalogue. Milan: Olivetti, 1987.

Harrison, E. B. *Archaic and Archaistic Sculpture*. The Athenian Agora, vol. 11. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1965.

Harward, V. J. *Greek Domestic Sculpture and the Origins of Private Art Patronage*. Ph.D. diss., Harvard University, 1982.

Henderson, I. "Ancient Greek Music" *The New Oxford History of Music, vol.1: Ancient and Oriental Music*. Oxford: Oxford University Press, 1957.

Henig, M. "The Luxury Arts: Decorative Metalwork, Engraved Gems and Jewellery" *A Handbook of Roman Art*, Martin Henig (ed.), pp. 139–165. Oxford: Phaidon, 1983.

Hoffmann, H. – Davidson, P.F. *Greek Gold: Jewelry from the Age of Alexander*. Exhibition catalogue. Boston: Museum of Fine Arts, 1965.

Jennison, G. *Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

Johns, C. *Sex or Symbol? Erotic Images of Greece and Rome*. New York: Routledge, 2000.

Karageorghis, V. "Soldiers and Other Toys in the Coroplastic Art of Cyprus" *Acta Cypria*, part 2, Paul Aström (ed.), pp. 171–183. Jonsered: P. Aströms Förlag, 1992.

King, A. *Roman Gaul and Germany*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Kleiner, D. E. E. *Roman Sculpture*. New Haven: Yale University Press, 1992.

Koch, G. – Hellmut, S. *Römische Sarkophage*. Munich: Beck, 1982.

Köhne, E. - EwiglebeN, C. *Gladiators and Caesars: The Power of Spectacle in Ancient Rome*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Koortbojian, M. *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Kreuzer, B. "Klitias" *Künstlerlexikon der Antike* (*Diccionario de artistas de la Antigüedad*). Volumen 1, 2001.

Lamb, W. *Greek and Roman Bronzes*. London: Methuen, 1929.

Langdon, S. (ed.) *From Pasture to Polis: Art in the Age of Homer*. Exhibition catalogue. Columbia: University of Missouri Press, 1993.

Laurence, R. - Wallace-Hadrill, A. (eds.) *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond*. Portsmouth, R.I.: Journal of Roman Archaeology, 1997.

Lehmann, P. W. *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*. Cambridge, Mass.: Archaeological Institute of America, 1953.

Ling, R. *Roman Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Ling, R. *Stuccowork and Painting in Roman Italy*. Aldershot: Ashgate, 1999.

Long, A. A., and D. N. Sedley. *The Hellenistic Philosophers*. New York: Cambridge University Press, 1987.

Lonsdale, S. H. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

Luciani, R. *The Colosseum: Architecture, History and Entertainment in the Flavian Amphitheatre, Ancient Rome's Most Famous Building*. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1990.

MacDonald, W. L. – Pinto, J.A. *Hadrian's Villa and Its Legacy*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Markle, M. "The Macedonian Sarrissa, Spear and Related Armor" *American Journal of Archeology* (Archeological Institute of America), 81:3, 1977, pp. 323–339.

Matyszak, P. *The Sons of Caesar: Imperial Rome's First Dynasty*. London: Thames & Hudson, 2006.

Mayo, M. E. *The Art of South Italy: Vases from Magna Graecia*. Richmond: Virginia Museum of Fine Arts, 1982.

Márquez Zerpa, M. "Kalathos" *Kalathos. Revista Cultural.* 2000, Mayo, 1-23.

Mavromataki, M. *La Mythologie et les cultes en Grèce*. Atenas, 1997.

McCann, A. M. *Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1978.

McDermott, William C. - Orentzel. A.E. *Roman Portraits: The Flavian-Trajanic Period.* Columbia: University of Missouri Press, 1979.

McKay, A. G. *Houses, Villas, and Palaces in the Roman World.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

Meijer, F. *The Gladiators*. New York: Thomas Dunne Books, 2003.

Meilsch, H. *Römische Stuckreliefs*. Heidelberg: F. H. Kerle, 1975.

Mertens, J. R. *Greek Bronzes in the Metropolitan Museum of Art*. MMA Bulletin 43. New York: Metropolitan Museum of Art, 1985.

Meyers, E. M. *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East*. 5 vols. New York: Oxford University Press, 1997.

Milleker, E. J. *The Year One: Art of the Ancient World East and West*. Exhibition catalogue. New York: Metropolitan Museum of Art, 2000.

Muller-Dufeu, M. *La Sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, éditions de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. "Beaux-Arts histoire", París, 2002.

Müller, F. G. *The Wall Paintings from the Oecus of the Villa of Publius Fannius Synistor in Boscoreale*. Amsterdam: Gieben, 1994.

Newby, M. – Kenneth, P. (eds.) *Roman Glass: Two Centuries of Art and Invention*. London: Society of Antiquaries of London, 1991.

Noble, J. V. *The Techniques of Painted Attic Pottery*. New York: Thames & Hudson, 1988.

Norris, M. *Greek Art from Prehistoric to Classical: A Resource for Educators*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2000.

Oliver, A. – John, S. "Silver on Papyrus: A Translation of a Roman Silver Tableware Inventory" *Archaeology* 32:1,1979, pp. 21–28.

Oliver, A. Jr. "Late Hellenistic Glass in the Metropolitan Museum" *Journal of Glass Studies* 9,1967, pp. 13–33.

Oliver, A. Jr. "Millefiori Glass in Classical Antiquity" *Journal of Glass Studies* 10,1968, pp. 48–70.

Olson, H. *Music, Physics and Engineering*. Nueva York, 1967.

Padgett, J. M. *The Centaur's Smile: The Human Animal in Early Greek Art*. Exhibition catalogue. Princeton: Princeton University Art Museum, 2003.

Pollini, J. "The Warren Cup: homoerotic love and symposial rhetoric in silver" *The Art Bulletin*. 81:1, 1999, 21-56.

Pollitt, J. J. *Art and Experience in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

Pollitt, J. J. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Pomeroy, S. B., et al. *Ancient Greece: A Political, Social, and Cultural History*. New York: Oxford University Press, 1999.

Price, J. "Glass" *Roman Crafts*, Donald Strong - David Brown (eds.), pp. 111–125. London: Duckworth, 1976.

Pugliese Carratelli, G. (ed.) *The Greek World: Art and Civilization in Magna Graecia and Sicily*. New York: Rizzoli, 1996.

Rehak, P. "Rethinking the Meaning of the Ara Pacis Augustae" *The Art Bulletin* 83:2, 2001, pp. 190-208.

Richter, G. M. A. "Ancient Plaster Casts of Greek Metalware" *American Journal of Archaeology* 62, 1958, pp. 369–377.

Richter, G. M. A. *Catalogue of Engraved Gems: Greek, Etruscan, and Roman*. 2d ed. Rome: L'Erma di Bretschneider, 2006.

Richter, G. M. A. - Marjorie J. Milne. *Shapes and Names of Athenian Vases*. New York: Plantin Press, 1935.

Ridgway, B. S. "The Setting of Greek Sculpture" *Hesperia* 40:3,1971, pp. 336–356.

Ridgway, B. S. *The Archaic Style in Greek Sculpture*. 2d ed. Chicago: Ares, 1993.

Robertson, M. *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Rolley, C. *Greek Bronzes*. New York: Harper & Row, 1986.

Rose, C. B. *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*. New York: Cambridge University Press, 1997.

Rutherford, I. *Canons of Style in the Antonine Age: Idea-Theory in Its Literary Context*. New York: Oxford University Press, 1998.

Scott, S. – Webster, J. (eds). *Roman Imperialism and Provincial Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Shipley, G. *The Greek World after Alexander, 323–30 B.C.* New York: Routledge, 2000.

Shore, A. F. *Portrait Painting from Roman Egypt*. Rev. ed. London: British Museum, 1972.

Smith, R. R. R. "Spear-won Land at Boscoreale: On the Royal Paintings of a Roman Villa" *Journal of Roman Archaeology* 7,1994, pp. 100–128.

Smith, R. R. R. *Hellenistic Sculpture: A Handbook*. London: Thames & Hudson, 1991.

Smith, R. W. "The Significance of Roman Glass" *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 8:2, 1949, pp. 49–60.

Snowden, F. M. *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1970.

Stafford, E. *Herakles*. London: Routledge, 2008.

Stewart, P. *Statues in Roman Society: Representation and Response*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Stibbe, C. M. *The Sons of Hephaistos: Aspects of the Archaic Greek Bronze Industry*. Rome: L'Erma di Bretschneider, 1998.

Strong, D. E. *Greek and Roman Gold and Silver Plate*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1966.

Taplin, O. *Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles: Getty Museum, 2007.

Thompson, D. B. "The Terracottas" *Small Objects from the Pnyx*, vol. 1, Gladys R. Davidson - Dorothy Burr Thompson (eds.), pp. 112–166. Baltimore: American School of Classical Studies at Athens, 1943.

Thornton, M. K. – Thornton, R. L. *Julio-Claudian Building Programs: A Quantitative Study in Political Management*. Wauconda, Ill.: Bolchazy-Carducci, 1989.

Tiverios, M. A. – Tsiaphake, D. S. *Color in Ancient Greece: The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture (700–31 B.C.)*. Thessaloniki:

Aristotelio Panepistemio Thessalonikes, Hidryma Meleton Lamprake, 2002.

Torelli, M. "The Frescoes of the Great Hall of the Villa at Boscoreale: Iconography and Politics" *Myth, History and Culture in Republican Rome: Studies in Honour of T. P. Wiseman*, David Braund - Christopher Gill (eds.), pp. 217–256. Exeter: University of Exeter Press, 2003.

Toynbee, J. M. C. *Animals in Roman Life and Art*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1973.

Toynbee, J. M. C. *Death and Burial in the Roman World*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

Trakosopoulou, E. "Jewelry in Macedonia" *Alexander the Great: Treasures from an Epic Era of Hellenism*, Dimitrios Pandermalis (ed.), pp. 115–137. New York: Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, 2004.

Trendall, A. D. – Cambitoglou, A. *The Red-Figured Vases of Apulia*. 3 vols. Oxford: Clarendon Press, 1978–82.

Trendall, A. Dale. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. New York: Thames & Hudson, 1989.

Trendall, A. Dale. *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania, and Sicily*. Oxford: Clarendon Press, 1967.

Trendall, A. Dale. *The Red-Figured Vases of Paestum*. Rome: British School at Rome, 1987.

Troxell, H. A. *Studies in the Macedonian Coinage of Alexander the Great*. New York: American Numismatic Society, 1997.

Turcan, R. *The Cults of the Roman Empire*. Cambridge: Blackwell, 1996.

Venit, M. S. *Monumental Tombs of Ancient Alexandria: The Theater of the Dead*. New York: Cambridge University Press, 2002.

Vernant, J.-P. *Myth and Thought among the Greeks*. New York: Zone Books, 2006.

Versluys, M. J. *Aegyptiaca Romana: Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*. Boston: Brill, 2002.

Walker, S. *Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt*. New York: MMA/Routledge, 2000.

Wallace-Hadrill, A. *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

Whitehouse, D. "Cameo Glass" *Roman Glass: Two Centuries of Art and Invention*, Martine Newby - Kenneth Painter (eds.), pp. 19–32. London: Society of Antiquaries, 1991.

Williams, D. – Ogden, J. *Greek Gold: Jewelry of the Classical World*. Exhibition catalogue. New York: Metropolitan Museum of Art, 1994.

Winkes, R. *The Age of Augustus: Interdisciplinary Conference Held at Brown University, April 30–May 2, 1982*. Providence, R.I.: Center for Old World Archaeology and Art, Brown University, 1985.

Wolff, H. *Die Constitutio Antoniniana und Papyrus Gissensis 40 I*. The American Journal of Philology, Johns Hopkins University Press, 1978.

Wright, G. R. H. "Lime and Gypsum" *Ancient Building Technology*, vol. 2, *Materials*, pp. 143–180. Leiden: Brill, 2005.

Zanker, P. *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Zanker, P. *The Power of Images in the Age of Augustus*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

35- *País Vasco – Portugal: 836 km de meditaciones en torno al arte* –Amaia Lekerikabeaskoa, Isusko Vivas y Antonio Delgado
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba35

34- *Los inicios del erotismo en la escena teatral lírica madrileña. Vicente Lleó y el género sicalíptico* – José Salvador Blasco Magraner
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba34

33- *Batidos de primavera* – Patricia Hernández Rondán
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba33

32- *Formación & Creación II. Recorrido por las técnicas directa de grabado a través de la obra de los estudiantes de la primera promoción del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla* – Patricia Hernández Rondán *et al.*
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba32

31- *Formación & Creación I. Recorrido por las técnicas directa de grabado a través de la obra de los estudiantes de la primera promoción del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla* – Patricia Hernández Rondán *et al.*
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba31

30- *Advertising and the artistic 'avant-garde'. Analysis of the relationship between advertising and the different artistic disciplines in Paris in the late nineteenth and early twentieth centuries* - Martín Oller Alonso y Daniel Barredo Ibáñez
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba30

29- *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica II* – Rebeca Romero Escrivá
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba29

28- *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica I* – Rebeca Romero Escrivá
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba28