

# HISTORIA DEL ARTE CLÁSICO EN LA ANTIGÜEDAD

Cruz Martínez de la Torre  
Jesús López Díaz  
Constanza Nieto Yusta

CRUZ MARTÍNEZ DE LA TORRE

Profesora Titular de Historia del Arte (UNED)

JESÚS LÓPEZ DÍAZ

Profesor Ayudante de Historia del Arte (UNED)

CONSTANZA NIETO YUSTA

Profesora Ayudante de Historia del Arte (UNED)

# HISTORIA DEL ARTE CLÁSICO EN LA ANTIGÜEDAD



Creative Commons

© EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.

Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid

Teléfono: 915.398.659

Fax: 914.681.952

Córrco: [cerasa@cerasa.es](mailto:cerasa@cerasa.es)

Web: [www.ccrasa.es](http://www.ccrasa.es)

ISBN-13: 978-84-8004-941-2

Depósito legal: M-3.540-2010

Impreso por: I.AVEL, S.A.

Humanes (Madrid)

Impreso en España/ *Printed in Spain*

PREFACIO .....	13
----------------	----

## Primera Parte

### EL ARTE EN GRECIA Y EL MUNDO GRIEGO

#### I

#### EL ARTE PREHELÉNICO

Introducción al Arte del Egeo.....	22
------------------------------------	----

TEMA 1. EL ARTE DE LA CRETA MINOICA.....	25
--	----

1. Evans y el descubrimiento del mundo prehelénico .....	25
2. Los palacios de la Creta minoica.....	27
2.1. La estructura de los palacios minoicos.....	28
2.2. Los <i>antiguos</i> o <i>primeros palacios</i> .....	30
– El palacio de Malia.....	31
– El palacio de Festos.....	32
2.3. Los <i>nuevos</i> o <i>segundos palacios</i> .....	32
– El palacio de Cnosos .....	33
3. La arquitectura funeraria y religiosa .....	38
4. La pintura mural como complemento decorativo y simbólico. La cerámica .....	39

TEMA 2. EL ARTE MICÉNICO .....	47
--------------------------------	----

1. Schliemann y Homero .....	47
2. La arquitectura defensiva de la Grecia Micénica: acrópolis y fortificaciones.....	49

3. Los palacios y las tumbas .....	54
3.1. Los palacios micénicos como símbolo del nuevo poder .....	54
3.2. Arquitectura funeraria micénica .....	57
– Los círculos A y B de Micenas.....	58
– El Tesoro de Atreo.....	59
4. La cerámica y la orfebrería.....	61

## II

### EL ARTE GRIEGO

Introducción al Arte Griego.....	69
----------------------------------	----

TEMA 3. EL NACIMIENTO DEL ARTE GRIEGO .....	71
---	----

Introducción .....	71
1. El origen del templo griego .....	72
2. El empleo de la piedra y la definición de la estructura templaria ...	75
3. Los orígenes de la figuración griega: la plástica de pequeñas dimensiones .....	77
4. Los primitivos vasos pintados: del periodo geométrico al orientalizante .....	80
4.1. El estilo geométrico .....	80
4.2. El estilo orientalizante .....	86

TEMA 4. EL ARTE DE LA GRECIA ARCAICA .....	91
--	----

Introducción .....	91
1. La configuración de los órdenes: el dórico, el jónico y el corintio .	92
1.1. El orden dórico .....	94
1.2. El orden jónico .....	95
1.3. El orden corintio .....	97
2. Los templos dóricos y jónicos del arcaísmo en la Grecia continental y en la Magna Grecia.....	98
2.1. Los templos dóricos arcaicos .....	99
2.2. Los templos jónicos arcaicos .....	103

3. El estilo dádico y los inicios de la escultura monumental. Las imágenes votivas exentas: kouros y kore. La estatuaria del arcaísmo tardío. Los comienzos del relieve arquitectónico y las imágenes funerarias .....	104
3.1. La escultura exenta .....	104
3.2. La estatuaria del arcaísmo tardío .....	109
3.3. La escultura arquitectónica .....	112
3.4. El relieve funerario .....	115
4. La cerámica arcaica: formas, decoración y función. Los vasos áticos de figuras negras y de figuras rojas .....	115
4.1. La técnica de figuras negras .....	118
4.2. La técnica de figuras rojas .....	120
<b>TEMA 5. EL ARTE DE LA GRECIA CLÁSICA .....</b>	<b>123</b>
Introducción .....	123
1. La transición del arcaísmo al clasicismo .....	124
2. Los templos de la segunda mitad del siglo v a.C.: La Acrópolis de Atenas y el Partenón. Otros edificios de la Acrópolis ateniense ....	126
2.1. La Acrópolis de Atenas .....	126
2.2. El Partenón .....	128
2.3. Otros edificios de la Acrópolis de Atenas .....	130
3. La arquitectura doméstica y defensiva .....	134
4. Los inicios de la escultura clásica: los primeros ejemplares exentos. La escultura arquitectónica .....	136
4.1. Las imágenes exentas .....	136
4.2. La escultura arquitectónica .....	138
5. El clasicismo escultórico: la obra de Fidias y las imágenes de la Atenas de Pericles. Otros maestros del clasicismo. La decoración en relieve .....	140
5.1. La obra de Fidias .....	140
5.2. Otros maestros del clasicismo .....	142
5.3. La decoración en relieve .....	144
6. La pintura. La cerámica: el apogeo de la técnica de figuras rojas y los vasos áticos de fondo blanco .....	151
6.1. La pintura .....	151
6.2. La cerámica .....	152

TEMA 6. EL ARTE DE LA GRECIA HELENÍSTICA .....	157
Introducción .....	157
1. La arquitectura del siglo IV a.C. y los templos del Helenismo.....	159
2. Los Santuarios y sus edificios de culto. La arquitectura funeraria..	163
2.1. Los Santuarios .....	163
2.2. La arquitectura funeraria .....	166
3. Los edificios de la arquitectura pública institucional. La arquitectura doméstica .....	167
3.1. El urbanismo y la arquitectura pública.....	167
3.2. La arquitectura doméstica .....	172
4. La evolución escultórica desde el Clasicismo al Helenismo: La ruptura del equilibrio clásico y el cambio en el arte del siglo IV a.C. Los inicios del retrato y el relieve funerario.....	173
4.1. Las imágenes del siglo IV a.C.....	173
4.2. Los inicios del retrato y el relieve funerario.....	178
5. Las escuelas del Helenismo: el barroquismo y dramatismo de las imágenes y el apogeo del retrato .....	180
5.1. Principales escuelas escultóricas del Helenismo.....	181
5.2. El apogeo del retrato.....	186
6. Las imágenes pictóricas, la pintura cerámica y el mosaico.....	188
 BIBLIOGRAFÍA COMENTADA. ARTE PREHELÉNICO Y GRIEGO .....	 193

## Segunda Parte

### EL ARTE EN ETRURIA Y ROMA

#### III

#### EL ARTE ETRUSCO

Introducción al Arte Etrusco .....	203
 TEMA 7. EL ARTE ETRUSCO .....	 205
1. Ciudades, templos y necrópolis .....	205

1.1. De la cabaña a la <i>domus</i> . Organización urbana e infraestructuras .....	205
1.2. Arquitectura religiosa: el templo etrusco .....	209
1.3. Tipologías funerarias etruscas: una <i>domus</i> para la eternidad ..	210
2. La escultura y las artes decorativas .....	213
3. La pintura mural .....	220

## IV

### EL ARTE ROMANO

Introducción al Arte Romano .....	229
<b>TEMA 8. EL NACIMIENTO DEL ARTE ROMANO.....</b>	<b>233</b>
1. La herencia del arte griego y etrusco.....	233
2. Los nuevos criterios de funcionalidad y propaganda .....	239
<b>TEMA 9. LA ARQUITECTURA DE ROMA.....</b>	<b>245</b>
1. Características, materiales, técnica constructiva, elementos y órdenes. Los tratados y la concepción espacial.....	245
2. Tipologías arquitectónicas: templo, basílica, teatro, anfiteatro, circo, termas, arcos de triunfo, columnas conmemorativas, puentes y acueductos .....	250
2.1. El templo romano .....	250
2.2. La basílica.....	254
2.3. El teatro .....	255
2.4. El anfiteatro: el Coliseo de Roma.....	256
2.5. El circo .....	258
2.6. Las termas.....	259
2.7. Arcos de triunfo.....	261
2.8. Columnas conmemorativas .....	263
2.9. Puentes y acueductos .....	264
3. El urbanismo romano: ciudades, calles, calzadas. El Foro. Las viviendas. Domus y villas .....	266

TEMA 10. LA ESCULTURA ROMANA .....	277
1. Origen, materiales y temas. Originales y copias. La función de la escultura: las imágenes públicas y la propaganda oficial.....	277
2. El realismo romano: la importancia del retrato .....	280
2.1. El retrato en la Roma republicana .....	282
2.2. El retrato imperial.....	284
3. El relieve histórico y funerario .....	291
3.1. La Historia como sucesión de imágenes: el relieve histórico romano .....	291
3.2. La memoria y la gloria de los difuntos: el relieve funerario ...	300
3.3. Desarrollo de una nueva tipología: los sarcófagos relivados ..	301
TEMA 11. LA PINTURA Y EL MOSAICO .....	307
1. La pintura mural. La problemática de los cuatro estilos pompeyanos .....	308
1.1. Antecedentes de la pintura mural. La influencia griega y etrusca. La importancia de la pintura de historia y de paisaje romana en la gestación de la pintura mural de Roma.....	308
1.2. Pompeya y los cuatro estilos de pintura mural.....	311
1.3. Expansión de los estilos pompeyanos: Roma. La <i>Domus Aurea</i> y el cuarto estilo de pintura mural .....	321
2. Los retratos del Fayum .....	324
3. El mosaico: técnicas de pavimentación y escuelas musivarias .....	328
TEMA 12. EL ARTE ROMANO EN LAS PROVINCIAS. EL OCASO .....	339
1. La difusión de modelos artísticos por el Imperio .....	339
2. Hispania romana .....	356
3. Ocaso, contaminación y renacimiento del Arte Romano .....	364
BIBLIOGRAFÍA COMENTADA. ARTE ETRUSCO Y ROMANO.....	367

# EL NACIMIENTO DEL ARTE ROMANO

Jesús López Díaz

## ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. La herencia del arte griego y etrusco.
2. Los nuevos criterios de funcionalidad y propaganda.

### 1. La herencia del arte griego y etrusco

La Historia de Roma no es concebible sin conocer y estudiar la Historia de Grecia. La cuestión importante radica en determinar si su estudio ha de ser por oposición a Grecia o como continuación del mundo heleno. ¿Era para los romanos un reto superar política, militar y culturalmente a los griegos, o se sentían continuadores en cierto modo de sus logros y de su altura cultural?

La respuesta no es fácil y posiblemente hay que tomar elementos de las dos respuestas posibles. Por un lado los romanos crean una retórica de la diferencia basada en la idiosincrasia local, en la herencia etrusca, para legitimar su superioridad frente al “otro”, frente al griego que se ha convertido en la referencia dentro del Mediterráneo, mucho más cercana y más conectada que las culturas de Egipto o del Oriente. Y, sin embargo, se buscan puntos de conexión con la historia y la deidad griega, puntos tangenciales, como la vinculación con Eneas, un aqueo del Asia Menor que acaba recalando en Italia tras su largo viaje.

Eneas, el príncipe troyano en la *Iliada* de Homero, se convertirá en el fundador de Roma en la *Eneida* de Virgilio, la gran obra de propaganda mandada escribir por Augusto en el siglo I a.C. para tener, como los griegos, un origen mítico en su fundación, y una justificación divina para el poder de sus mandatarios.

En lo que se refiere al ámbito artístico es significativo la ausencia de nombres de artistas romanos, de hecho, un autor como Plinio nos ensalza en sus obras la figura de los míticos artistas griegos en el caso de la pintura, y casi no menciona nombres romanos. Lo griego se configura en parte como un lugar mítico donde tiene cabida el culto al artista, el culto al hombre, más acorde con los principios de la democracia ateniense. Por el contrario, el Imperio necesita de los artistas en tanto creadores que den sentido y construyan, literalmente, la estructura de un Imperio. El sentido funcionalista y práctico de las artes romanas, sobre todo observable en la inmensa obra civil en los campos de la arquitectura y la ingeniería que nos han legado, es una de las bases para entender el desarrollo de su cultura.

El Arte es visto desde otra nueva perspectiva para la sociedad romana, si fruto de la necesidad del comercio el arte se desarrolla en Creta o Grecia, como hemos visto, y tiene su sentido en la vitalidad del comercio y las rutas marítimas de estos pueblos, los romanos apreciarán el arte como objeto coleccionable. Posiblemente es ahora donde encontremos a los primeros coleccionistas de arte, la mayoría de las veces como sentimiento de muestra del poder, como ya habían desarrollado los príncipes etruscos. El lujo es la forma de exhibición del poder, y tener piezas provenientes del mundo griego era un síntoma de notoriedad muy valorado.

Otro autor, Vitruvio, tan importante para la Historia del Arte y especialmente relevante por la recuperación de su obra en el Renacimiento italiano, incide en su obra en explicaciones, no mitológicas como Virgilio, y sí físicas y geográficas, para exponer por qué Roma es el centro del mundo –conocido–. Las condiciones climáticas y geográficas hacían a Roma y los romanos, en palabras de Vitruvio, la raza y el pueblo capacitados para el dominio del mundo.

La propia historia de la fundación mítica de Roma, ensalza algunos valores que serán fundamentales para entender el expansionismo y la capacidad de lucha del Imperio Romano. Rómulo y Remo, los hijos de Marte, el “guerrero”, son expulsados y cuidados por una loba, creciendo entre pastores y gentes sencillas. Los dos hermanos fundan la ciudad de Roma y lucharán hasta la muerte por ser sus gobernantes. El vencedor, Rómulo, atrae para sí a todos los bandidos y maleantes para formar la ciudad y crecer a base del pillaje de las ciudades vecinas, raptando a las mujeres de los Sabinos (el relato mítico del “raptó de las Sabinas”).

Frente a los valores basados en las virtudes que adornan a muchos de los héroes griegos que se encuentran tras la fundación de muchas colonias helenas, los romanos basan su historia demiúrgica en el exilio, la brutalidad y el asesinato, en valores supuestamente negativos que quieren ser signos distintivos frente a lo griego y frente al Mediterráneo, y que serán elementos simbólicos sobre los que sustentar una sociedad fuertemente expansiva. La vio-

lencia, queda de este modo legitimada como elemento de superioridad del pueblo romano, intrínseco a él, y heredado desde su fundación. Pero la expansión no siempre se explica por principios ideológicos, y detrás de ella existen también, en el caso romano, necesidades debidas a un rápido crecimiento poblacional y el consiguiente cultivo del campo para poder mantener una ciudad, como la romana, que a mediados del milenio ya era la más poblada de la península itálica.

De la amalgama de pueblos que habitaban la península itálica en los tres primeros siglos del Primer milenio a.C., Roma tomará elementos varios, como la religión y los principales y primeros principios artísticos de los etruscos, mientras que de los latinos del sur tomará su lengua.

La aportación de la herencia etrusca es básica para entender el arte romano, pues no existe como tal un arte propio en un primer momento, y la plástica y la arquitectura etrusca son tomadas como el punto de partida de la cultura romana. Como vimos en el tema anterior, es un artista etrusco el autor de las esculturas que coronaban el Templo del Júpiter Capitolino de Roma. Sin embargo, la expansión favorecerá el intercambio y la conquista de las colonias griegas del sur abrirá la puerta de entrada a Roma a artistas griegos de tradición helena, dejando desde el siglo V a.C. su huella en las primeras obras romanas, como el Templo de Ceres en Roma.

De todos los pueblos que poblaron el Mediterráneo en la primera mitad del primer milenio a.C., los etruscos han demostrado ser los mejores aprendices de la herencia griega conocida a través del comercio marítimo, y los asentamientos fabriles y artesanales de los helenos, sin que ello signifique que no aportaron un lenguaje y unos principios originales. De todas formas, la Italia de este momento, hasta la configuración de un poder romano unificador, muestra una gran variedad de culturas y formas artísticas, también de lenguas, en nada parecido al ambiente homogéneo de la Grecia clásica, que aún con su variedad de estados nos ha legado una producción artística y arquitectónica bastante similar. En la península itálica se encuentran los etruscos, las colonias griegas del sur, los fenicios y los restos de culturas preexistentes como la villanoviana y la lacial. Y en el caso de los etruscos, existen diferencias interiores entre las producciones destinadas a la incipiente élite gobernante y la producción destinada para el pueblo llano.

La arquitectura etrusca difiere de la griega en varios aspectos destacables y su comprensión es importante para conocer la base edilicia del mundo romano. Frente a los templos y los edificios griegos que usan mayoritariamente mármol y caliza, bastante disponible en Grecia, los etruscos como hemos visto se decantan por materiales más sencillos. Además, lo mejor de la producción etrusca se destina al interior de sus arquitecturas, especialmente las funerarias, cuyo exterior no hace adivinar las magníficas realizaciones de las que “disfrutarán” los difuntos (fig. 1). Por el contrario, la polis griega está pensada y

decorada en su exterior para ser percibida sin necesidad de ser adentrada, la utilización del interior de sus construcciones difiere del sentir práctico y utilitarista del mundo etrusco que legará a sus sucesores romanos.



Figura 1. *Tumba de los Relieves de Caere (h. 300 a.C.).*

A diferencia de la política expansiva griega, los romanos otorgarán la ciudadanía romana a los pueblos conquistados, por lo que Roma cambiará su perfil agrario por el de ciudad administrativa y burocrática desde la que se controlará el Imperio, abriendo sus puertas a ciudadanos y artistas de todo el Mediterráneo. El punto de inflexión que suponen las Guerras Púnicas en el control del Mediterráneo, hará que Roma entre los siglos III y II a.C. pase a ser el nuevo “amo” del Mare Nostrum.

La lógica aculturación de Roma será en gran parte un proceso de helenización de lo romano, pues lo griego era el elemento cultural más extendido en el Mediterráneo. El regreso triunfal de los generales romanos era de hecho un homenaje helenístico a los emuladores del gran Alejandro Magno, y así se hacían representar en las monedas conmemorativas, dentro de la instaurada procesión triunfal de los generales de la Roma republicana.

Con los generales llegaba también el botín, clave en el sistema de pago y mantenimiento de las legiones romanas, botín que suponía una entrada masiva en Roma de objetos de todo el Mediterráneo, pero especialmente de factu-

ras griegas, que muchas veces iban destinadas como ofrenda de los templos romanos. No sólo llegará el arte griego en forma de botín, sino que a lo largo del siglo III a.C. muchos serán los artistas griegos que muden sus talleres de la península griega a la itálica, donde los nuevos poderes romanos se convierten en los grandes clientes. Con ellos, y dentro de este periodo considerado estilo Neoático, llegarán no sólo los objetos, sino también las formas arquitectónicas asentadas hasta ahora en Grecia.

El Templo de Vesta en Roma no sólo aporta la piedra traída de Grecia, sino, lo que es más importante, la planta circular de un *tholos* y la factura de detalle propias de la arquitectura griega. Era, además, el lugar donde supuestamente se guardaba el fuego sagrado traído por Eneas de Grecia.

Frente a estas excepciones importadas del mundo griego, sin duda significativas, la arquitectura religiosa romana se basaba mayormente en el modelo etrusco de templo, con su triple cella de planta cuadrangular y de orden toscano. Las primeras estructuras conocidas utilizan la caliza y la terracota, frente al mármol griego, y se decoran y se cubren por completo de policromía. La portada tiene un papel preeminente y se huye de la configuración periptera para marcar la direccionalidad de la edificación. La *Maison Carré* de Nîmes (siglo II a.C.) es en cierto modo una mezcla de las reminiscencias etruscas a la que el orden corintio le aporta la esbeltez propia de lo griego.

La dura y difícil transición entre la República y el Imperio se acompaña en lo social y político de unos años de enorme crisis, donde se suceden los gobernantes que son rápidamente depuestos o asesinados. Sin embargo, este periodo temporal del siglo I a.C., será un periodo dorado para la cultura romana. Es la época de Cicerón, quien ya escribe en latín como idioma que finalmente sustituirá al griego en las letras del Mediterráneo. En el campo de la Filosofía también Roma toma el relevo, partiendo de la herencia griega, y las diferentes escuelas, epicureos, estoicos y académicos, florecerán con nombres como Lucrecio, Cénón o el propio Cicerón.

La arquitectura tomará definitivamente los elementos básicos sobre la que se sustentarán las grandes obras del Imperio. De los etruscos se adopta el arco de medio punto, que permitirá a los arquitectos romanos desarrollar techumbres abovedadas, mientras que el otro gran elemento que soportará la arquitectura romana y que surge en este momento es el hormigón.

En el caso de la escultura, ya se ha estudiado en el tema anterior la importancia que tanto su arquitectura como su decoración tenían en el mundo etrusco. En un primer momento, sobre todo antes del siglo V a.C., todo el lujo y toda la creación plástica de importancia se dedicaban al mundo de los difuntos. El mundo funerario etrusco aportó dos géneros importantes a la plástica posterior romana, que ya estaban presentes en las decoraciones murales de sus enterramientos o en los relieves de sus sarcófagos: la narración histórica y el retrato.

El retrato etrusco del siglo V a.C. había aportado signos distintivos propios, como la gran atención dada al rostro no idealizado, y sí lo más fidedigno posible al retratado. El mundo romano fue en cierto modo continuador de las prácticas funerarias domésticas etruscas. La mayoría de los nobles tenían en sus casas rostros hechos con cera que reproducían a sus mayores, y que eran sacados en procesión cuando se moría alguien cercano. Estas figurillas no tenían parecido con el difunto, pues eran exvotos de aspecto tosco y de procedencia remota, heredados por las familias.

El retrato romano surge por la necesidad de representar en el Foro a los cónsules romanos, siendo su retrato escultórico lo más fiel posible al representado. Esta actitud de realismo es clave para entender la tradición de la obtención de máscaras funerarias en cera o en yeso de los difuntos, para poder, desde la fidelidad, representar posteriormente al retratado. Con el tiempo, esta costumbre también se extendió al mundo de los vivos.

El retrato de Lucio Juno Bruto (fig. 2), ya comentado en el tema del arte etrusco, es el mejor ejemplo de la individualidad etrusca en el retrato romano

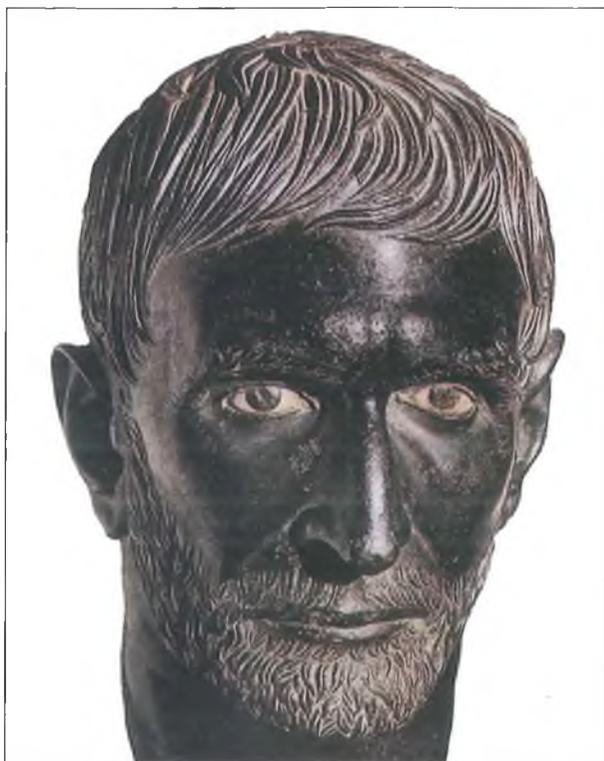


Figura 2. Cabeza del retrato del legendario Lucio Juno Bruto (siglo III a.C.), Palacio de los Conservadores de Roma.

temprano. Pero, lógicamente, poco a poco también en la escultura, la influencia griega tendrá su presencia, e irán apreciándose en la estatuaria romana elementos de la plástica helena.

A partir del siglo II a.C. hay constancia de representaciones desnudas de personajes del mundo romano, siguiendo no sólo las pautas de idealización en los cuerpos como en el mundo griego, sino que en muchas ocasiones el cuerpo es una copia en bronce de modelos de Lisipo. De este modo se iniciaba la simbiosis de la escultura romana, entre los rasgos individualizados del mundo etrusco y la idealización de los modelos del mundo heleno.

## 2. Los nuevos criterios de funcionalidad y propaganda

Con la victoria de Augusto frente a Marco Antonio y su aliada egipcia Cleopatra, se inicia no sólo la época del Imperio Romano, sino que se producen cambios interesantes que tendrán su reflejo en las artes y arquitecturas romanas. A partir de Augusto, la propaganda unida a la exaltación de ciertos destacados individuos que se había venido produciendo hasta ahora, se transforma en una propaganda centrada en la propia ciudad de Roma como figura central, revalorizando su pública magnificencia.

Ahora Roma va a ser enfatizada como ciudad centro del nuevo universo, algo parecido a la Atenas de Pericles, y la propia Roma se convertirá en el kilómetro cero de la inmensa red viaria romana que se extiende hasta los rincones del Imperio. El gran hito de oro que se coloca en Roma, como punto de partida de esta red de carreteras y caminos, junto al gigantesco reloj de sol conformado por un obelisco traído desde la Alejandría egipcia, serán los símbolos presentes en la ciudad de esta centralidad universal romana.

Así que Augusto, el primer Emperador, desarrollará un extraordinario programa de propaganda en Roma y a lo largo de todo el Imperio, basado en el principio de la paz romana. De hecho el *Ara pacis* cercano a su mausoleo, es una exaltación de estos nuevos valores de la paz romana, valores unidos a su figura y a la de su familia, como garantes de la misma. El *Ara pacis* tiene pues este carácter de exaltación de la paz augusta, en la que la figura del emperador y su iconografía se asocian indisolublemente a la de Roma.

Es, dentro de este programa propagandístico de Roma, donde debemos entender el encargo de Augusto a Virgilio para la publicación de la *Eneida*, pues no sólo el presente y el futuro son dignos de magnificencia, sino que ahora es el momento de buscar un pasado mítico que se sustente sobre la tradición de los más grandes héroes de la Antigüedad, los príncipes que lucharon en Troya.

Por eso, la galería de retratos que ahora tiene cabida en el Foro romano en tiempos de Augusto, representa a su figura unida a la tradición histórica y mítica de Roma. Y el elemento que en aquel tiempo es capaz de llegar al último rincón del Imperio, las monedas, es también elegido como soporte de la nueva propaganda imperial, al representar a Augusto en alegoría, una constante desde ahora, de la paz y la victoria. Amparándose en la mitología y en las deidades griegas y romanas, Augusto aparece representado como Capricornio con su cuerno de la abundancia, o como un nuevo Apolo.

En la escultura conocida como el *Augusto de Prima Porta*, también vuelve a aparecer la referencia a Apolo y otras divinidades del mundo mitológico greco-romano, donde se intentan vincular los valores que representan estas figuras con los del nuevo Emperador y su familia, los Julios. En este caso, ade-

más, la escultura sigue principios básicos de la estatuaria griega, especialmente siguiendo la posición y características de los modelos de Policeto.

Otro de los géneros provenientes del mundo etrusco, la narración histórica, estará presente en el mencionado *Ara pacis* de Augusto. Sin embargo, las representaciones del relieve deberán más a la plástica griega que a la etrusca. Todo el repertorio iconográfico de esta pieza tiene como objetivo la introspección de los valores de nueva paz representados individualmente en la figura de Augusto, que en esta narración se asocia a la Roma que recoge a los niños Rómulo y Remo, representados al modo griego. De este modo, es Roma la que acoge, la que asegura el bienestar de sus ciudadanos, bienestar asegurado por Augusto y los valores universales que se asocian en su individualidad.

De este modo, en tiempos de Augusto, quedan fijados unos valores propagandísticos del Imperio que parten de principios técnicos griegos sumados a argumentos romanos. Con el tiempo, la individualización del retrato de Augusto caerá también en cierta idealización, pues con el paso de los años su figura representada gana en *gravitas*, no en edad, y sus rasgos, al principio más cercanos a las conocidas representaciones de Alejandro Magno, querrán representar los rasgos identificativos de su estirpe, la familia Julia Claudia, que se representará desde ahora con los rasgos prefijados en tiempos de Augusto.

Otro de los principales capítulos de la capacidad de propaganda del Imperio Romano, lo componen sin duda sus obras públicas. Ya habíamos visto como con el crecimiento de la ciudad de Roma, algunos de sus primeros gobernantes utilizaron el saber etrusco para realizar algunas obras importantes como la desecación de las zonas pantanosas y el drenaje a través de la red de cloacas (fig. 3). Los predecesores de Augusto fueron también impulsores de la obra pública, no sólo como elemento de servicio y vertebrador del cada vez más extenso mundo romano, sino como elemento de afección de las masas, convirtiendo la obra pública, los templos, circos y teatros principalmente, en elementos destinados a granjearse el favor popular.

Augusto continuó con esta labor asimilando como en la escultura y en el retrato estos principios universales al nuevo estado y a su propia persona, llevando a cabo por primera vez un extenso programa de obras públicas por primera vez.

El Foro de Augusto, ubicado en el corazón político y administrativo de Roma, amplificaba su obra y la de su familia, especialmente de quien fuera su padre adoptivo, Julio César, a través de los elementos que configuraban este espacio de marcada axialidad que se abre con la entrada triunfal del Augusto sobre la cuadriga. La implantación del Foro de Augusto en el centro mismo de la ciudad refleja un importante cambio de valores, pues dentro de la etapa de gobierno colegiado anterior, el general Sila no se había atrevido a llevar a cabo esta representación personal, ni aún a pesar de sus victorias y su poder.



Figura 3. Arco de medio punto de la época etrusca de la Cloaca Máxima de Roma (h. siglo IV a.C.).

La superación de las capacidades demostradas por la República es también un claro objetivo de Augusto y su colaborador Agripa, quien dota a la ciudad de Roma de los servicios públicos necesarios para mostrar ante la ciudadanía el nuevo poder imperial. Desde la red de abastecimiento hasta el nuevo Teatro, se convierten en elementos de primer orden que ensalzan la pública magnificencia del Estado imperial. Y en esta etapa, de gran despliegue constructivo y enormes costes, la utilización del hormigón, lógicamente más barato que la piedra, será fundamental para poder erigir en poco tiempo una extensa y basta red de obra pública.

Los miembros de la familia Julia Claudia, herederos de Augusto al mando del Imperio, fueron continuadores de los principios de la representación marcados por el primer Emperador. Los retratos tienen todas las características físicas de los miembros de la familia, unidos a elementos de la figura idealizada juvenil de Alejandro, que con el tiempo tienden a igualar a emperador con divinidad, asociando los atributos de los dioses con el del Emperador, quien, a fin de cuentas, era la cabeza de la religión romana, aunque sin el carácter áulico del mudo egipcio. Este proceso supone el alejamiento de la temporalidad y la terrenalidad del Emperador para acercarse a valores más intemporales que trascienden el mundo terrenal.

Las generaciones de dirigentes posteriores, especialmente la dinastía Flavia y la de los Antoninos, en la segunda mitad del siglo I y en el siglo II d.C.,

se alejarán del divismo representacional del emperador para regresar a un comportamiento más ético cercano a los valores de la extinta República. Esta *civilitas* romana reinventa en clave más cercano el servicio para el Estado, el papel del emperador, y así tendrá su reflejo en las representaciones de sus dirigentes, que se alejan del idealismo divino para acercarse más a la figura del senador sereno, experimentado con la edad, siempre con un estilo clasicista en las representaciones figurativas, creando una figura más cercana al pueblo que a la divinidad, sin ocultar los rasgos físicos menos agraciados.

La magnificencia pública sigue siendo un objetivo de Estado, pero ahora se yergue sobre las demostraciones personalistas de algunos Emperadores anteriores de la dinastía de los Claudios. La *Domus Aurea* de Nerón es arrasada y sobre el lago desecado, de nuevo las obras públicas civiles, se construye la gran obra del *Coliseo* romano, por lo que el sentido de construir para el pueblo, aunque siempre desde la propaganda del Estado como benefactor de placer, no se ha perdido en ningún momento. El Coliseo romano, no es sólo la gran obra del momento y un símbolo para todo el Impero y la posteridad del poder romano, también inaugura la funcionalidad constructiva, pues la estructura inferior de túneles y espacios demostraba un sistema utilitarista enormemente pensado por sus constructores, dentro de la lógica de la experiencia en grandes obras civiles de carácter propio que se ejecutaban en Roma y en todo el Imperio.

La otra gran estructura arquitectónica que se fija en este periodo es el arco del triunfo, un elemento proveniente del mundo etrusco que ahora simboliza más que ningún otro el acto del regreso victorioso a Roma de las tropas con el botín que se expone a la ciudadanía. El triunfo en la batalla es una de las claves ya aludidas del carácter propio y del ser del pueblo romano y su Imperio.

Junto al arco de medio punto de procedencia etrusca, los romanos adoptan la *domus* del mundo etrusco y las convierten en las grandes villas que poblarán todo el Imperio. Nuevamente, y frente a la ostentación de los primeros emperadores, los dirigentes de este momento sacarán de la ciudad su residencia, como la *Villa Adriano* en Tívoli, pero desarrollarán al máximo las posibilidades de su diseño. La villa romana será el centro de la vida de los dirigentes tanto en Italia como en el resto de las provincias del Imperio, y aún manteniendo la estructura que ya estudiamos en el capítulo dedicado al arte etrusco, ahora se irán añadiendo nuevos espacios respetando mayormente el sentido del eje axial de la vivienda, no tanto el carácter simétrico de la planta etrusca.

Las villas romanas tomarán del mundo griego algunos espacios y sus nombres, como las bibliotecas, e irán sofisticando sus instalaciones incorporando algunos de los avances en obras públicas ahora individualizados, como por ejemplo los baños y las termas.

El mundo romano, a través de los arcos del triunfo con sus cada vez más largos vanos a modo de pasillos con sus relieves historiados, o con los desa-

rollos interiores de las villas, o la incorporación de un extraordinario espacio como es el *Panteón*, irán avanzando hacia el tratamiento de la espacialidad interior de su arquitectura frente a la privilegiada visión exterior de los edificios griegos.

En definitiva, es obvio que no podemos entender ni comprender el arte romano sin conocer las raíces etruscas primigenias y la incorporación de valores culturales y artísticos de la cultura griega. Sin embargo, la codificación por parte de Roma de un arte singular que nos ha legado un sin fin de obras civiles por todo el Mediterráneo, será la base para el posterior Renacimiento italiano. El arte romano es el punto de partida, con su personal lectura de lo griego, del clasicismo posterior tanto en la Europa renacentista, barroca y neoclásica, como en sus exportaciones a otros modelos como las colonias americanas del norte.

# LA ARQUITECTURA DE ROMA

Constanza Nieto Yusta

## ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Características, materiales, técnica constructiva, elementos y órdenes. Los tratados y la concepción espacial.
2. Tipologías arquitectónicas: templo, basílica, teatro, anfiteatro, circo, termas, arcos de triunfo, columnas conmemorativas, puentes y acueductos.
  - 2.1. El *templo romano*.
  - 2.2. La basílica.
  - 2.3. El teatro.
  - 2.4. El anfiteatro: el Coliseo de Roma.
  - 2.5. El circo.
  - 2.6. Las termas.
  - 2.7. Arcos de triunfo.
  - 2.8. Columnas conmemorativas.
  - 2.9. Puentes y acueductos.
3. El urbanismo romano: ciudades, calles, calzadas. El Foro. Las viviendas. Domus y villas.

### 1. Características, materiales, técnica constructiva, elementos y órdenes. Los tratados y la concepción espacial

No se puede hablar de Roma sin pensar en la Arquitectura, en sus invenciones técnicas y labores de ingeniería, en su desarrollo del urbanismo y su concepción espacial. Pues, pese a tener como antepasado lejano Grecia y su contribución constructiva así como a la más cercana Etruria y sus avances respecto al mundo heleno, Roma ha de considerarse una innovadora absoluta en

lo que se refiere a todos los ámbitos que conforman el mundo de la arquitectura. Antes del desarrollo de las artes figurativas, surgieron las primeras tentativas constructivas en relación con el enclave geográfico y el espíritu romano incipiente; así lo advierte Pierre Grimal al señalar el estado pantanoso de la primitiva Roma como uno de los motivos que forzaron a los romanos a desarrollar su ingenio arquitectónico y urbanístico para poder evitar problemas de salubridad y abastecimiento entre otros tantos. Junto a este condicionamiento natural, cabría destacar como causa del desarrollo de la Arquitectura en la civilización romana la misma ideología de este pueblo: su fuerte sentido práctico en tanto que ofensivo, su noción de la Historia y de la trascendencia en las que estaban involucradas su estricta organización y expansión política, etc. Este espíritu preparó el terreno para que la Arquitectura recibiese un mayor desarrollo que las demás manifestaciones artísticas, subordinadas en buena parte, como veremos en los capítulos dedicados a la escultura y a la pintura y el mosaico, al arte de la construcción. Un arte que requería un enorme impulso para satisfacer las necesidades imperiales de esta civilización.

Aunque la arquitectura de Roma puede considerarse prácticamente una creación propia y original, ello no debe llevarnos a dejar de lado el papel jugado por sus antecesores; pues si bien Roma innovó en materiales y técnicas constructivas, también recurrió al repertorio arquitectónico griego y etrusco no para la mera reproducción de sus tipologías sino para adaptarlas a sus necesidades prácticas e ideológicas. Del mundo griego se tomaron los órdenes arquitectónicos y la tipología de templo pero más bien en la asimilación que de ellos hizo la cultura etrusca. Etruria concibió sus templos ya no en mármol sino en piedra y no sobre un triple pedestal sino sobre uno de un único escalón; introdujo el orden “tuscánico” que en Roma llegaría a sustituir al dórico griego; dividió la cella en tres compartimentos en función de la Triada divina, etc. Y si Etruria asimiló y adaptó los principios arquitectónicos griegos, Roma heredará e interpretará la arquitectura no sólo etrusca sino asimismo griega. Como continuadora de Etruria, Roma rechazó el mármol como material constructivo para emplear el ladrillo y el hormigón y adoptó el orden toscano en sus edificios. Como heredera de Grecia, la arquitectura romana prolongó sus órdenes, algunas de sus plantas y las proporciones inherentes a los edificios. Pero a diferencia de Grecia y Etruria, Roma creó una arquitectura de tipo civil y militar; continuó realizando templos pero su número e importancia quedaron ensombrecidos ante el ingente desarrollo de edificios civiles como basílicas, anfiteatros, circos, termas y obras de ingeniería como acueductos y puentes. Esto no quiere decir que la religión perdiese su representación arquitectónica sino que continuó actuando pero desde las nuevas construcciones, desde sus esculturas y pinturas, como protección divina de las labores que los emperadores dirigían para responder a las necesidades del Estado y del pueblo romano. Esta subordinación a los hombres, al Estado y a sus funciones y exigencias políticas e imperiales a una realidad terrenal que implica el utilitarismo, supuso que la arquitectura romana abandonase el esta-

tismo derivado del idealismo griego para dotar a sus edificios con el dinamismo que acompaña a toda practicidad. No obstante, y a pesar de que las innovaciones de la arquitectura romana han de considerarse fundamentalmente estructurales, sus edificios no estuvieron por ello exentos de belleza, recurriendo al repertorio griego para decorar el exterior de sus edificios. Las creaciones arquitectónicas romanas son pura ingeniería (materiales resistentes, elementos reforzados y bien ubicados que permiten la distribución de pesos...) pero se realizaron con un sentido compositivo y de las proporciones que hace de ellas obras ingenieriles de gran belleza.

Los materiales básicos empleados en Roma fueron la piedra, el ladrillo y la madera. Desde los tiempos de la República, la piedra empleada estuvo determinada por las canteras cercanas a la ciudad y por aquellas bien comunicadas con la misma –como fue el caso de Tívoli–; el tufo y el peperino, piedras volcánicas, fueron las empleadas al principio, siendo posteriormente el travertino la más utilizada por poseer una mayor calidad, resistencia y valor estético que las anteriores. A diferencia del mundo griego, el mármol no fue un material frecuente en la arquitectura hasta su normalización a partir del reinado de Augusto, rechazo que numerosos autores explican por la identificación del mármol con la cultura helena mientras la romana –sobre todo durante la República– buscaba caracterizarse por su austeridad y sobriedad.

Al igual que el mármol, el ladrillo no alcanzaría difusión en la arquitectura romana hasta ya avanzado el Imperio; pero a partir de ese momento, se erigió como uno de los materiales con más posibilidades constructivas, fabricándose con una forma de triángulo-rectángulo que permitió su empleo tanto para la construcción como para el revestimiento de muros. Roma empleó el ladrillo tal y como venía haciéndose desde tiempo atrás, es decir, como adobe, pero también en su variante más resistente, el ladrillo cocido.

Serán el hormigón y el ladrillo los materiales constructivos propiamente romanos; sus posibilidades desplazaron a la madera, empleada no obstante en las cubriciones adinteladas de residencias o edificios de poca importancia.

Pasemos a analizar los materiales compuestos o las técnicas constructivas principales del mundo romano. Mención especial debe recibir la invención del hormigón u *opus caementicium*. Formado por una mezcla de piedras machacadas, polvo de ladrillo o arena, guijarros y la combinación de cal con tufo, el hormigón pronto se erigió como un material constructivo revolucionario; su bajo coste, su simple realización y utilización junto a la fortaleza que ofrecía condujeron al empleo de este material de forma exclusiva en la arquitectura a partir del siglo II a.C., incrementando las posibilidades constructivas de los elementos que permitieron el desarrollo de la arquitectura romana, a saber, el arco, la bóveda y la cúpula. Pero antes de analizar la importancia que estos elementos juegan en el sistema de construcción de Roma, abordemos los demás materiales compuestos u *opus*.

Junto al *opus caementicium*, han de destacarse las siguientes técnicas constructivas: *opus quadratum*, *opus incertum*, *opus reticulatum* y *opus tectorium*.

El *opus quadratum* es la configuración de un paramento o muro mediante hiladas de sillares de piedra de igual tamaño y forma distribuidos según el sistema de soga y tizón. El *opus incertum* es un paramento surgido de la mezcla de cal con piedras cuyo tamaño y distribución es irregular. Este tipo de muro fue perfeccionado más adelante, abandonando su carácter de mampostería para pasar a ser un muro formado por piezas regulares y dispuestas en retícula: el *opus reticulatum*.

El *opus tectorium* constituiría un material más decorativo que constructivo: realizado el muro con alguno de los materiales mencionados, el *opus tectorium* ocultaba su pobreza mediante un revoque de estuco y permitía la posibilidad de su ornamentación con elementos arquitectónicos (pilastras, molduras, entablamentos, etc.).

Fue mediante este perfeccionamiento técnico como los romanos desarrollaron su sistema constructivo, basado en dos elementos: el arco y la bóveda. Aunque el arco y la bóveda habían sido utilizados ya por civilizaciones como la egipcia y la mesopotámica, fue Roma quien les otorgó un verdadero valor y funcionalidad arquitectónica, hasta el punto de poder afirmar que toda su arquitectura descansa sobre su comprensión, empleo y combinación. Los primeros arcos y bóvedas fueron seguramente construidos entre el siglo VI y el V a.C. en tumbas y cloacas, pero sus materiales, aún limitados a los sillares y al ladrillo, no permitieron los avances introducidos con el descubrimiento del hormigón. El *opus caementicium* aplicado a arcos y bóvedas permitió deshacerse de los antiguos problemas en la distribución de los pesos y los empujes planteados por el empleo de la piedra y la madera. Ya en el siglo II a.C. la aplicación del hormigón a la construcción de arcos de sillería en puentes y acueductos prefiguraba la futura maestría romana en la técnica constructiva: los arcos del *Pons Aemilius* (179 a.C.), o la luz de más de cinco metros de los arcos del *Aqua Marcia* (144 a.C.) son una clara muestra de ello. Las bóvedas de hormigón fueron desarrollándose a la par que se perfeccionaba el uso de los arcos. Aunque el abovedado del *Tabularium* (78 a.C.) constituye uno de los primeros ejemplos, fue principalmente en los edificios destinados a los baños y en los palacios donde los sistemas de cubrición abovedados alcanzaron su máxima perfección: la distribución del peso de las bóvedas sobre los muros y los pilares así como el refuerzo jugado por los arcos en distintos puntos y bajo diferentes combinaciones fueron abriendo el camino para el levantamiento del elemento de cubrición más complejo, la cúpula. Ya en las Termas Estabianas de Pompeya (siglo II a.C.) el *apodyterium* estuvo cubierto por una bóveda de cañón de siete metros por once, y el *frigidarium* dotado de cúpula apoyada interiormente en un muro circular y reforzada por los nichos circulares y los arcos colocados en las esquinas de la estructura cuadrangular exterior del conjunto. El Palacio de Domiciano en el Palatino, ya del siglo I d.C. fue el primer

edificio con una bóveda de cañón de grandes dimensiones: el salón del trono del emperador fue cubierto por un abovedamiento de hormigón de casi 32 metros, sujeto no sólo por los densos muros y los numerosos pilares sino asimismo por el refuerzo ejercido por las habitaciones construidas a sus lados.

Los órdenes empleados en la arquitectura romana mostraron una fuerte adhesión a los órdenes griegos; no obstante, éstos fueron interpretados con cierta libertad, introduciendo, en consecuencia, algunas variantes. El dórico fue raramente empleado en el mundo romano, viéndose sustituido por el orden toscano. El jónico se vio desplazado ante el empleo de órdenes considerados más decorativos, el corintio y, principalmente, el compuesto. El orden compuesto, formado en su capitel por la combinación de las volutas jónicas y de las hojas de acanto corintias, ha de considerarse junto al toscano como una de las aportaciones romanas al sistema de órdenes arquitectónicos. La incorporación de ambos órdenes como parte del tradicional sistema heredado del mundo griego se manifestaría a modo de superposición de cuerpos, principalmente en los teatros. Fue en el 55 a.C., con la construcción del Teatro Pompeyo, cuando esta superposición de órdenes aparece por primera vez en el mundo romano y con la colocación que se seguiría en las construcciones posteriores: de abajo a arriba, toscano, jónico, corintio y compuesto.

Aunque hubo otros escritos de arquitectura, el tratado más importante que ha llegado a nosotros es el de Vitruvio. *De architectura* fue escrito en tiempos de Augusto —a quien está dedicado el tratado—, hacia la segunda década del siglo I a.C., con la intención de destinarse no sólo a arquitectos profesionales sino también a cualquier persona interesada en el mundo de la construcción; a lo largo de sus diez libros se exponen no sólo los procesos de proyección y construcción de los edificios así como sus distintas tipologías y elementos constitutivos sino también los conceptos asociados a la correcta planificación y al buen diseño de los mismos. La planificación de un edificio debía buscar la *magnificentia*, es decir, la grandeza resultante de la máxima comprensión y aprovechamiento de sus posibilidades inherentes; para ello era fundamental la *auctoritas* o papel jugado por el patrón del edificio en su administración y gestión de los recursos utilizados en el proyecto. En lo que respecta a un correcto diseño arquitectónico, Vitruvio señala tres principios: *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. La *firmitas* no alude sino a la solidez, a la buena cimentación con que debe contar todo edificio, estando basada no sólo en la calidad y resistencia de los materiales empleados sino asimismo en el modo en que éstos determinan las estructuras constructivas. La *utilitas* se refiere a la adecuación de un edificio a su función social, función que determinará asimismo su forma. Semejante principio tenía en cuenta principalmente a las personas que habitarían los distintos espacios así como la actividad que desarrollarían en ellos; en consecuencia, los dos tipos de construcciones romanas —las privadas y las públicas— se desarrollaron con estructuras, formas y dimensiones muy distintas según su función, emplazamiento y simbolismo.

El tercer principio, la *venustas*, atañe a la belleza del edificio, una belleza que Vitruvio estableció en seis componentes en los que se aprecia la herencia griega: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*. *Ordinatio* es la composición proporcionada, basada habitualmente en el empleo de un módulo cuya medida variaba con cada tipología y/o construcción. La *dispositio* no es sino la proyección del edificio de tres formas: en su planta (*ichnographia*), alzado (*orthographia*) y en un dibujo en perspectiva (*scaenographia*). La *eurythmia* establece las proporciones propias de cada elemento mientras que la *symmetria* es la relación regulada que ha de darse entre todos los elementos. Más ligado a la tradición cultural que a los conocimientos arquitectónicos era el concepto *decor*: con él se introducía la necesidad de adecuación entre la forma y el contenido del edificio construido. Finalmente, *distributio* aludía a las cuestiones económicas concernientes al edificio, estableciendo la necesidad de una adaptación entre el poder adquisitivo del patrón o dueño y la calidad del edificio patrocinado por él.

De este modo, Vitruvio dejaba establecidos todos los aspectos fundamentales en el proceso constructivo desde su mismo comienzo en la planificación dibujística hasta su finalización con la realización arquitectónica del edificio. Su tratado se convertiría en el principal transmisor de los principios clásicos de la arquitectura hasta el siglo XIX, identificándose lo clásico con el Vitruvianismo.

## **2. Tipologías arquitectónicas: templo, basílica, teatro, anfiteatro, circo, termas, arcos de triunfo, columnas conmemorativas, puentes y acueductos**

### **2.1. *El templo romano***

Aunque las construcciones romanas más originales y más numerosas no fueron templos sino todos los edificios civiles que abordaremos más adelante, podemos analizar sus características detenidamente. Vitruvio es quien nos describe la planta del templo etrusco ideal que Roma heredó en su arquitectura templaria: este templo, de superficie prácticamente cuadrada, tendría en su mitad anterior un pórtico columnado y en su mitad posterior una triple cella con un compartimento central de mayor tamaño para acoger a las divinidades bajo la forma de Triada. El templo se levantaría sobre un *podium* o plataforma elevada en cuya parte frontal acogería una escalinata de entrada al edificio; a diferencia del templo griego, el templo etrusco, al igual que hará después el romano, daba poca importancia a la parte posterior. Seguramente Vitruvio se

inspiraría en templos etruscos aún en pie para establecer este ideal de planta de templo, como pudiera ser el templo de Ceres, Liber y Líbera. Pero los restos conservados de los primeros templos romanos permiten constatar que esta tipología pervivió más allá de Etruria: así se aprecia en las mal conservadas estructuras de uno de los primeros templos romanos conocidos, el templo de Júpiter en el Capitolio (fig. 1), erigido en el 509 a.C., destruido en un incendio cinco siglos después, y consagrado a la triada capitolina (Júpiter, Juno y Minerva). Este templo, con su pórtico columnado en la parte frontal y con su triple cella, seguía los principios señalados por Vitruvio. Los demás templos republicanos conservados pertenecen ya a finales del siglo II y principios del siglo I a.C., pero en su mayor parte, al igual que en los templos realizados ya en la época imperial, la tipología descrita se repetirá casi exclusivamente y de forma exacta.

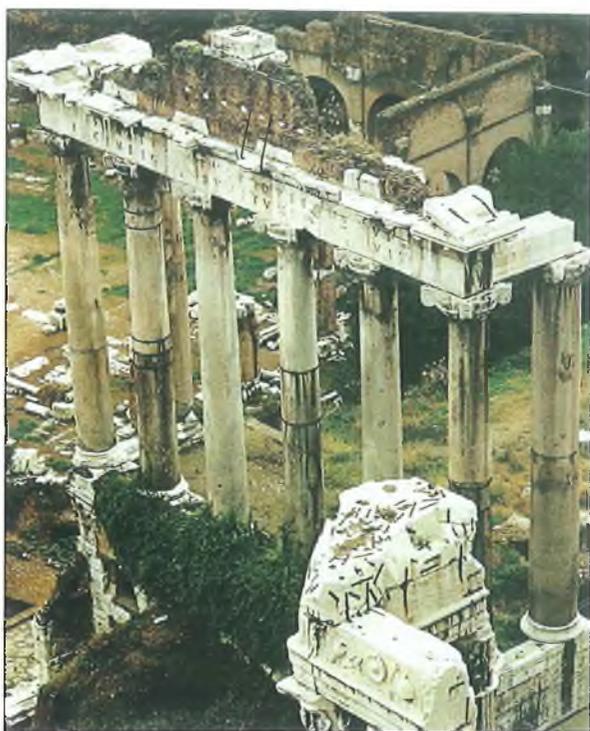


Figura 1. Vista del Templo de Júpiter en el Capitolio (siglo V a.C.).

No obstante, se aprecian cambios en esta tipología con el paso de la República al Imperio. Mientras los órdenes habituales empleados en la República habían sido el dórico y el toscano, con el Imperio predominará el corintio y se trasladará el uso de los órdenes anteriores a la arquitectura civil (no obstante siempre se encontrarán excepciones como el Templo dórico de Esculapio en Lambesis). El Templo de Dioscuros en Roma, la Maison Carré de Nimes (fig. 2) y el Templo de Vesta en Tívoli muestran la utilización del corintio en los templos no sólo de Roma sino, asimismo, de las provincias. No obstante, en algunas ocasiones se encontrarán variaciones tanto en la forma —como por ejemplo el empleo de pilastras en vez de columnas alrededor de la cella— como en la estructura —cellas únicas y no triples, cellas rematadas con un ábside; creación de templos circulares al modo de los tholos griegos, etc.—, variaciones que se explican por el desarrollo de los templos en numerosos enclaves geográficos, muchos de ellos provincias cuya tradición local o con-



Figura 2. *Maison Carrée de Nîmes.*

dicionamientos topográficos determinaron la tipología del templo. Un ejemplo ya de la segunda mitad del siglo II d.C. y en el que se aprecia la fusión de soluciones romanas y griegas es el Templo de Baco en Baalbek (Líbano). Otras variaciones de la tipología ortodoxa fueron los templos de planta circular construidos por la Roma imperial principalmente en sus provincias pero cuyo máximo representante se encuentra en Roma: el Panteón (figs. 3 y 4). Construido originariamente por Agrippa en torno al 27 a.C. como homenaje a todos los dioses griegos, el Panteón no obtendría su forma actual hasta el 126 d.C., cuando Adriano ordenó la reconstrucción del templo, destruido tras varios incendios. La monumentalidad del templo, de planta circular, reside en su gran cúpula semiesférica constituida por casetones y culminada por un óculo; es en esta cúpula donde pueden apreciarse las posibilidades constructivas de las técnicas romanas así como el ingenio en la utilización de las mismas. La grandiosa cúpula (de 43,50 metros de diámetro y de altura) pudo levantarse en función de la maestría técnica: creada como un armazón de arcos verticales y horizontales y sólo reforzada con hormigón en los huecos generados por esta trama, la cúpula vio así su peso aligerado pero también distribuido; la sujeción de este peso recaía en una base formada por muros de hormigón que contenían arcos de descarga en su interior y que se veían reforzados en su distribución del peso mediante los ocho pilonos entre los que se abrieron las capillas. El interior desarrolla un espacio de dimensiones colo-

sales concebido como una gran unidad articulada por un armónico juego de proporciones. El exterior del Panteón, en mármol y estuco, posee una fachada de entrada a modo de pórtico rematado por un frontón de clara inspiración griega; y en líneas generales transmite una sobriedad y una sencillez tanto en la construcción como en la decoración que contrasta con la magnificencia interior.

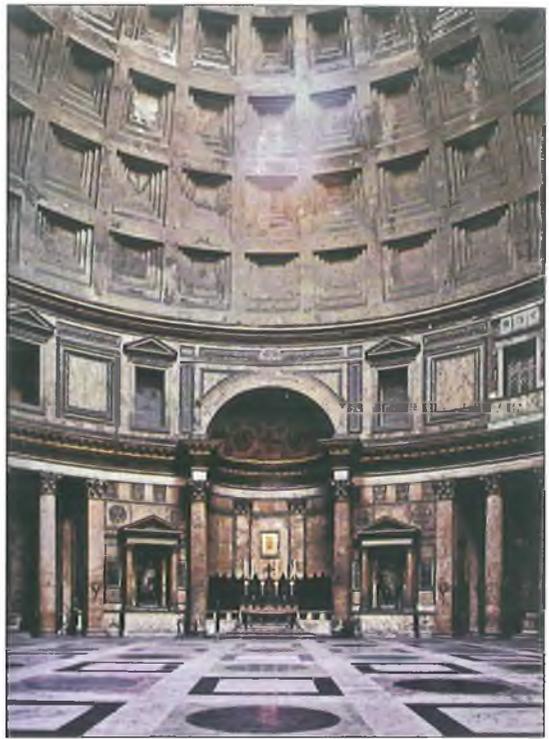


Figura 3. Panteón, interior. Roma, (h. 126 d.C.).

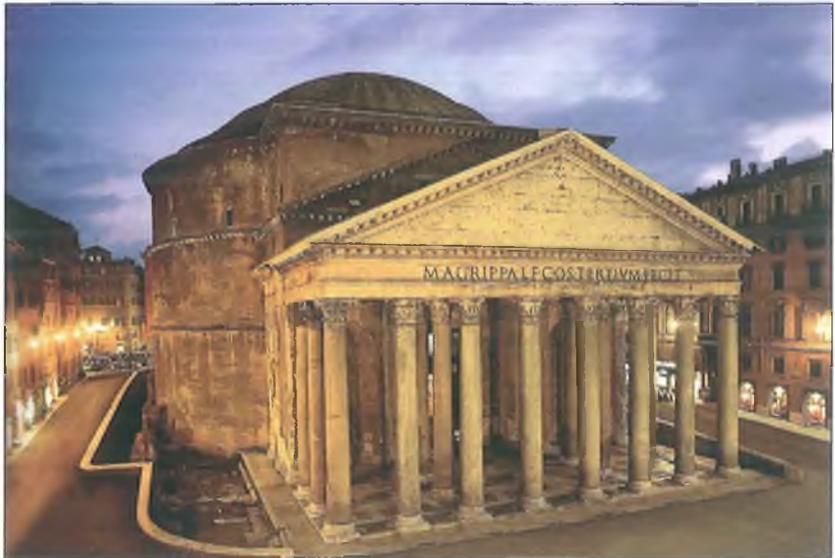


Figura 4. Panteón, Roma. Exterior.

## 2.2. La basílica

Fue en tiempos anteriores a Sila cuando surgió la basílica como una tipología constructiva no nueva –pues su uso se remontaba al mundo griego (como por ejemplo la Sala Hypostyla de Delos, del siglo III a.C.)– pero sí interpretada y desarrollada de un modo distinto que anteriormente. Las razones de esta nueva concepción de la basílica fueron, por un lado, el desarrollo de elementos como las bóvedas y las cúpulas que, gracias al descubrimiento del hormigón, cambiaron su estructura y dimensiones; por otro, la importancia que este edificio pasó a desempeñar en el mundo romano tras ser asimilado, por primera vez, como parte del dominio público. En Roma, las basílicas fueron destinadas, en tanto edificios amplios y de gran capacidad, a albergar reuniones tanto comerciales como políticas y jurídicas; de ahí que fueran ubicadas cerca de la vida desarrollada en espacios públicos como el Foro. Las basílicas fueron salas cubiertas rectangulares con columnas interiores que por su disposición en dos filas dividían el espacio en tres naves –de las que la central era de mayor tamaño–. Habitualmente, fueron rematadas en su cabecera por un ábside. Aunque su primera basílica, la Basílica Porcia, fue erigida en la primera mitad del siglo II a.C., los restos que se han conservado en el Foro de Roma son en su mayoría de época imperial. De la República, el mejor ejemplo llegado hasta nosotros es la Basílica de Pompeya, erigida entre finales del siglo II y principios del siglo I a. C. Su estructura rectangular, a diferencia de las primeras basílicas construidas, surge a partir de un eje longitudinal; su interior alberga una fila de columnas que repite la estructura rectangular del edificio y que divide el espacio en una nave continua y delimita en el centro un patio abierto. La entrada se situaría en el este y la cabecera se reservaba al Tribunal, que ejercería sus funciones desde un podio erigido para las mismas.

Durante el Imperio, las basílicas siguieron una misma tipología: planta rectangular que albergaba al fondo dependencias administrativas y tribunales en los lados menores, y comunicación abierta con el foro desde uno de sus lados mayores. De la época imperial es la Basílica de Majencio (fig. 5) el ejemplo mejor conservado. Iniciada con Majencio, aunque no terminada hasta la época de Constantino, esta basílica puede compararse por su grandiosidad con las Termas de Diocleciano, cuyo *frigidarium* debió ejercer una influencia determinante en su concepción. Dividida en tres naves, la central estaba cubierta en sus tres tramos por tres bóvedas de arista, cuyo peso y empuje descansaban en las bóvedas de cañón, los contrafuertes y los muros constitutivos de las naves laterales. Esta distribución de los pesos alcanzó tal perfección que pudieron abrirse ventanales en las paredes e introducir una iluminación propia de la época medieval.

Otros ejemplos de basílicas en provincias, como los conservados en Dalmacia, Doclea o Timgad, muestran variaciones respecto a la tipología habitual a causa de la influencia griega.



Figura 5. *Basílica de Majencio, Roma.*

### 2.3. *El teatro*

El teatro romano surgió en principio como una derivación del griego; pero las distintas funciones asignadas así como las técnicas constructivas características de Roma dotaron a esta tipología de una forma nueva. La principal diferencia que muestra el teatro romano es su tendencia a cerrar el espacio: mientras los teatros griegos estaban completamente abiertos al aire libre y separados en sus dos partes principales, los romanos tenían sus flancos cerrados (la gradería o *cavea* se prolongaba hasta la *scaena*) y en numerosas ocasiones se protegieron de la intemperie con cubiertas de madera o sistemas de toldos. Aunque algunas de sus partes coinciden con las del teatro griego, muchas otras se crearon para satisfacer las necesidades de los nuevos espectáculos. El primer teatro en piedra creado en Roma –pues antes las representaciones teatrales no tenían un emplazamiento fijo– fue el erigido por Pompeyo en el 55 a.C. tras un largo viaje por Oriente durante el cual descubrió el Teatro de Mitilene en la Isla de Lesbos, por el que quedó fascinado. A partir de ese momento, el teatro se erigió como una parte fundamental no sólo de la vida pública romana sino también de su política imperial. Las partes del teatro romano pueden resumirse en las siguientes: una *scenae frons* o muro que solía estar decorado con columnas entre las cuales podían colocarse estatuas; un *proscenium* delante de la *scaena*, en donde se desarrollaba la acción o espectáculo; una *orchestra* semicircular frente a la *scaena* reservada a las autoridades y al coro y a la que se accedía por los *aditus* o pasillos laterales; las gradas o *cavea* para los espectadores, dividida en sectores semicirculares por pasillos horizontales y organizada jerárquicamente para las distintas clases sociales; y, las *vomitoria* o entradas abovedadas mediante las cuales se accedía a la *cavea*. En el teatro más antiguo conservado, el Pe-

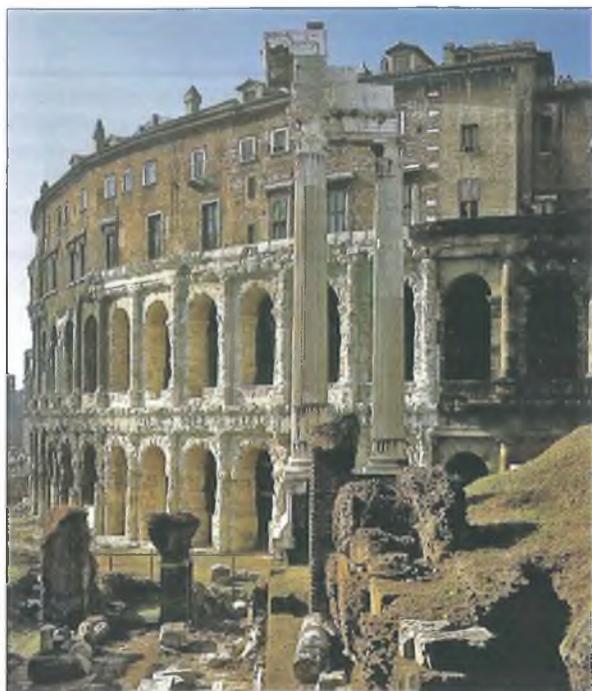


Figura 6. *Teatro Marcelo, Roma*  
(finales del siglo I d.C.).

queño Teatro de Pompeya, pueden apreciarse todas las partes señaladas. En lo que se refiere a su exterior, los teatros desarrollaron la superposición de arcos y de órdenes por pisos que ya introdujo en su fachada el Tabularium de Sila. El exterior del Teatro Marcelo de Roma (fig. 6), construido a finales del siglo I d.C., permite apreciar esta superposición de órdenes aunque el orden corintio que conformaría el último piso –constatado por las excavaciones– no se haya conservado y haya sido remplazado por una vivienda. El Teatro de Orange, el de Aspendos y el de Ostia son otros ejemplos representativos de la importancia de esta tipología.

## 2.4. *El anfiteatro: el Coliseo de Roma*

A diferencia del teatro, el anfiteatro romano carece de precedentes griegos: fue una invención romana para albergar los espectáculos cruentos y las luchas de gladiadores. Símbolo del Imperio, los anfiteatros fueron numerosos en todo el Occidente latino a excepción de las provincias de Grecia o Asia, donde el número fue muy escaso debido al rechazo que estas zonas manifestaron hacia la brutalidad de los espectáculos romanos. El anfiteatro en piedra más antiguo se erigió en Campania, a principios del siglo I a.C. En él ya se observan todas las características que culminarían casi dos siglos después en el Coliseo romano: planta oval con el eje mayor situado de norte a sur; gradas escalonadas alrededor de la arena central; corredores y pasillos que conducían a la arena y que servían tanto para la entrada de los gladiadores y de sus víctimas así como para la evacuación de los cadáveres; reforzamiento exterior de toda la estructura interior mediante contrafuertes, sistemas de arcos, etc. Al igual que en los teatros, los espectadores estaban distribuidos según las clases sociales y cubiertos de la intemperie mediante toldos.

El mayor ejemplo de anfiteatro romano es el Coliseo de Roma (figs. 7 y 8). Construido durante el reinado de los Flavios, fue Vespasiano quien inició las obras sobre el lugar donde se halló el lago de la *Domus Aurea* de Nerón, siendo su hijo Tito quien continuó la labor de su padre e inauguraría el edificio en el 80 d.C. El Coliseo, tal y como indica su nombre, fue la más grande cons-



Figura 7. *Coliseo, Roma (último cuarto del siglo I d.C.).*

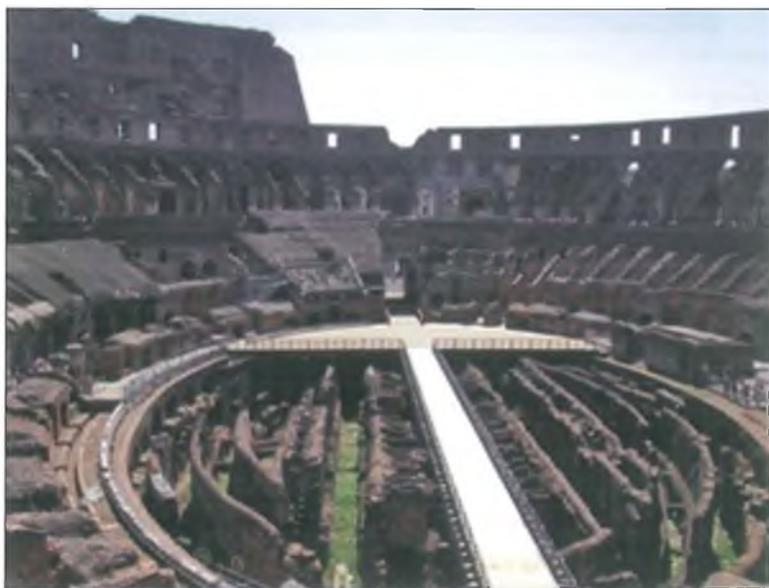


Figura 8. *Interior del Coliseo, Roma.*

trucción romana dedicada al espectáculo: con una planta elíptica cuyos ejes mayor y menor miden 188 y 156 metros respectivamente y de los que la arena contaba con 88 por 55 metros, su aforo se ha estimado en superior a 50.000 espectadores. Estructurado en cuatro niveles o pisos diferentes y dotado de un gran número de corredores y salas subterráneas bajo la arena, el Coliseo constituye una obra maestra de la arquitectura romana. Para poder sujetar una gradería de tales dimensiones destinada a tal cantidad de público, la técnica constructiva romana llevó hasta sus últimas consecuencias las posibilidades que ofrecían su material por excelencia, el hormigón, y los elementos ya característicos de su arquitectura, el arco y la bóveda. Así, el muro que conforma todo el exterior del Coliseo se levantó sobre ochenta pilares comunicados entre sí y reforzados en su labor de sustentación por bóvedas de cañón y arcos de hormigón, creándose un esqueleto perfecto para la distribución del peso de las graderías y para la creación de pasadizos subterráneos. Este muro exterior no sólo fue una demostración de la maestría constructiva romana sino que también, por su aspecto exterior, pasaría a convertirse en un modelo de referencia en épocas como el Renacimiento: su estructura se dividió en tres pisos o anillos formados por arquerías y por columnas que superponían en altura los órdenes arquitectónicos (de abajo a arriba, dórico-toscano, jónico y corintio) y se remató por un último piso o nivel cerrado decorado con pequeñas ventanas, pilastras y ménsulas.

## 2.5. El circo

El circo fue, al igual que el teatro y el anfiteatro, una tipología arquitectónica creada para acoger los espectáculos destinados al entretenimiento del pueblo romano. Su forma, aunque inspirada en la de los estadios e hipódromos creados en Grecia, estuvo determinada por el espectáculo más frecuente entre sus muros, las carreras. De planta alargada con los extremos semicirculares, los circos fueron construidos en terrenos llanos de grandes dimensiones; rodeada por unas gradas levantadas sobre bóvedas, en el centro se encontraba la arena o pista de carreras, semicircular en uno de sus extremos y cuadrada o abierta en el otro. La arena se encontraba dividida por la *spina*, un muro de escasa altura que actuaba como eje delimitador de los carriles por los que competirían las cuadrigas y en el que se levantaban esculturas y/o diversos tipos de monumentos como obeliscos.

El mayor circo romano fue el *Circus Maximus* (fig. 9), hoy desaparecido pero reconstruido a partir de sus ruinas: realizado en el Imperio bajo el mandato de varios emperadores, hacia el siglo IV d.C. este circo tuvo la capacidad de albergar a 255.000 espectadores y unas dimensiones de 610 metros de largo por 198 de ancho. Otros ejemplos han llegado en mejores condiciones a nosotros: el circo de Perge en Turquía o el circo de Mérida.



Figura 9. *Maqueta del Circus Maximus, Roma.*

## 2.6. *Las termas*

Pese a poseer una función de menor importancia que aquellas destinadas a los templos, los teatros, anfiteatros, circos, basílicas o acueductos, las termas fueron una de las tipologías romanas donde se ensayaron y resolvieron algunas de las soluciones constructivas más importantes para el desarrollo de la arquitectura romana. Así, la primera cúpula romana conocida procede del *frigidarium* de las Termas Estabianas cercanas al Foro de Pompeya, del siglo I a.C., una cúpula circular con óculo inscrita en un cuadrado en cuyos ángulos se abren nichos.

Aunque las termas romanas surgieron a partir de los baños griegos creados como complemento a sus gimnasios, esta tipología experimentó un desarrollo muy superior con Roma, no sólo en la ampliación y especialización de esta instalación pública sino también en la misma estructura que la cobijaría. La construcción de termas en Roma se generalizó alrededor del siglo I a.C.; la

causa fue el descubrimiento de un sistema de calefacción a partir de un horno común que permitía distribuir, conservar y aumentar la temperatura del aire en las distintas salas del conjunto de las termas. A partir de este logro, las termas proliferaron por todo el Imperio y bajo prácticamente todos los reinados: nacieron así las Termas de Agrippa, las Termas de Tito, las Termas de Trajano, las Termas de Adriano en Leptis Magna o las Termas de Caracalla.

En líneas generales, todas las termas constaban de las mismas partes o estancias: una *Palestra* o gran patio central que comunicaba con todas las estancias de las termas; un *Caldarium* o sala para el baño caliente; un *Frigidarium* o sala para el baño frío; un *Tepidarium* o sala para un baño de agua tibia; el *Laconicum* o sala para el baño de vapor; una piscina; vestuarios (*Apodyteria*), pequeños baños privados y letrinas, separados por sexos, etc.

Ya en las termas más antiguas, las de Pompeya, son apreciables la mayor parte de estas salas; pero es en las termas realizadas posteriormente, más perfeccionadas y desarrolladas, donde la tipología se establezca de forma definitiva. De todas las termas conservadas, quizás sean las Termas de Caracalla (figs. 10 y 11) el ejemplo más representativo. Inauguradas en el 216 d.C., aunque finalizadas años después, estas termas se erigieron como uno de los complejos de baños más colosales y suntuosos del Imperio romano, siendo únicamente igualadas por las posteriores Termas de Diocleciano (finales siglo III d.C.). Inspiradas en la estructura de las Termas de Trajano, las Termas de Caracalla constaban de un gran recinto cuadrangular en el centro a partir del cual

distribuir las distintas partes del complejo: en los alrededores del recinto, se situaron distintas tiendas, zonas para la ubicación de las cisternas y suministro del agua...; en el centro mismo del recinto se ubicaron las termas propiamente dichas con todas sus salas características, siendo la colosal sala triple del centro la correspondiente al *Frigidarium*. El sistema de cubierta adoptado para la mayoría de las estancias fue el semicircular; la bóveda de cañón fue la más empleada aunque también

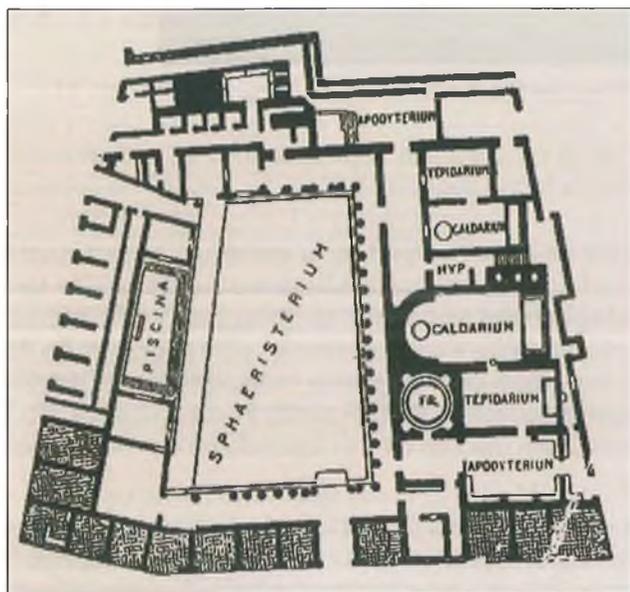


Figura 10. *Termas de Caracalla* (principios del siglo III d.C.). *Planta*.

se utilizaron las bóvedas de arista en el *Frigidarium* y la cúpula como la circular que cubre el *Caldarium*. Las soluciones empleadas fueron tantas que finalmente, y por primera vez en la historia de la arquitectura romana, se logró adaptar el abovedamiento semicircular a las plantas cuadradas. La decoración fue suntuosa: mosaicos en el suelo, mármoles para paredes y bañeras, etc.



Figura 11. *Termas de Caracalla, vista aérea del conjunto.*

## 2.7. Arcos de triunfo

Fue a comienzos de la República cuando el arco comenzó a interpretarse más ampliamente: el arco no era únicamente un elemento funcional integrado en el conjunto de una construcción arquitectónica sino, asimismo, un elemento que por sí mismo podía constituir un monumento independiente. Esta reivindicación del arco derivó en lo que pronto se convertiría en el símbolo del Imperio romano: los arcos de triunfo, llamados a tener una gran influencia en la arquitectura posterior. Ya en el siglo II a.C. se habían erigido en Roma arcos conmemorativos, pero no fue hasta la llegada del Imperio y, concretamente, hasta el reinado de Augusto cuando los arcos surgieron como la conmemoración de una victoria militar en particular y de los esfuerzos de Roma en su conquista del mundo. Convertidos así en un monumento imperial de propaganda, los arcos de triunfo fueron estableciendo sus características. A pesar de que en las provincias algunos de estos arcos tuvieron una funcionalidad como ser la entrada a recintos, de forma habitual no son sino monumentos decorativos. Aunque existen variantes, la forma de los arcos de triunfo suele ser de dos tipos. Por un lado, los arcos de apertura única: un solo arco constituye el piso inferior; sus flancos se decoran con columnas y/o con pilastras; y su piso superior alberga una inscripción conmemorativa y, en ocasiones, algún tipo de decoración esculpida o añadida (como cuadrigas en bronce, por ejemplo). Es

el caso del Arco de Tito en Roma (fig. 12) erigido en conmemoración de la victoria de Tito en Jerusalén (70 d.C.). Su único vano está flanqueado por columnas de orden compuesto apoyadas en un plinto y entre las cuales se abren pequeños nichos; la parte superior, posee un pequeño friso esculpido y un ático que alberga la inscripción conmemorativa. La otra tipología de arco de triunfo



Figura 12. *Arco de Tito, Roma, mármol pentélico (h. 81 d.C.).*



Figura 13. *Arco de Constantino, Roma (312-315 d.C.).*

es la que lo dota con una apertura triple, siendo en este caso mayor su arco central –más ancho y más alto– que los laterales. Los arcos siguen estando flanqueados por columnas pero la decoración entre ellas recibirá un mayor desarrollo: tondos, pequeños frisos, figuras, etc. poblarán los espacios de estos arcos triples. Asimismo, y a consecuencia de la ampliación y mayor resistencia del cuerpo inferior, el cuerpo superior se verá colmado de una mayor ornamentación.

Así se aprecia en el Arco de Constantino (fig. 13) situado en la Via Triunfal de Roma y erigido como conmemoración a la victoria de Constantino sobre Majencio en el año 312 d.C. Su decoración, perteneciente a distintos reinados imperiales, cubre todas las partes del arco: en el cuerpo inferior, los plintos de los que arrancan las

columnas corintias, los medallones, las enjutas, los interiores de los arcos; en el superior, todo el ático, con la inscripción central, los relieves y las esculturas.

## 2.8. Columnas conmemorativas

Al igual que el arco de triunfo, la columna conmemorativa nació como consecuencia de ser despojada de su funcionalidad arquitectónica y de ser reinterpretada como un monumento independiente, decorativo y propagandístico. Pero a diferencia de los arcos de triunfo, las columnas conmemorativas fueron mucho más escasas, tanto que pueden considerarse una tipología excepcional y particular del legado artístico romano. Fue la Columna erigida en el Foro de Trajano (fig. 14), la que inauguró esta tipología. Sus 30 metros de altura, incrementados hasta 38 si contamos el pedestal sobre el que se levanta, hacen honor a la afirmación de Plinio el Viejo, que en su *Historia Natural* consideraba las columnas como un símbolo

de elevación que trascendía el mundo mortal. Coronada originalmente por una escultura en bronce del emperador –desaparecida en la Edad Media y sustituida por otra de San Pedro en tiempos de Sixto V–, la columna fue concluida en el 114 d.C. La inscripción de su pedestal indica su función principal: la medición del terreno, concretamente, del Quirinal, excavado y desplazado no sólo a raíz de las obras de construcción de la columna en cuestión sino por las de todo el Foro. A esta función métrica, sin precedente alguno en el mundo griego, se añaden su función propagandística –la conmemoración



Figura 14. Columna de Trajano, Foro de Trajano, Roma.

de la victoria de Trajano frente a los dacios— y una función funeraria pues en el 117 d.C. el zócalo de la columna albergó las cenizas de su mentor. Todos estos rasgos, y principalmente la decoración esculpida que recorre ininterrumpidamente de forma helicoidal toda la columna convierten a esta obra en una obra excepcional. La Columna de Marco Aurelio no fue sino el resultado del impacto tipológico y decorativo de su predecesora. Puesto que ambas columnas conmemorativas destacan principalmente por el simbolismo y minuciosidad de sus relieves, remitimos al capítulo dedicado a la escultura romana para un análisis más profundo de ambos monumentos.

## 2.9. Puentes y acueductos

Ya en una fecha tan temprana como finales del siglo VI a.C., comenzaron a darse en Roma las primeras construcciones de ingeniería. Las condiciones naturales y geográficas del enclave romano fueron las que determinaron el nacimiento de estas iniciales obras de carácter práctico: puesto que el terreno era pantanoso, hubo de idearse un sistema de drenaje de las aguas. Así fue como surgió la red de alcantarillado más antigua del mundo, la Cloaca Máxima (“Alcantarilla Mayor”), destinada a recoger las aguas que llegaban al Foro desde las distintas colinas y reconducirlas hacia el río Tíber. Aunque estuvo inspirada en algunas canalizaciones griegas (como la realizada por Polícrates de Samos en el mismo siglo) y fuera realizada por ingenieros etruscos, la Cloaca Máxima recibió un desarrollo nunca visto hasta entonces: erigida como un sistema de alcantarillado con tramos subterráneos y tramos al aire libre y en el que el arco y la bóveda tuvieron un papel predominante, su concepto, dimensión y practicidad obtuvieron tal éxito que supuso su uso hasta finales del Imperio.

Los acueductos que más adelante construirían los romanos responderían al mismo deseo de canalización y conducción de las aguas, centrándose principalmente en el abastecimiento de agua potable a las ciudades que carecían de ella. Aunque los primeros acueductos realizados —como es el caso del acueducto Aqua Appia levantado en la Via Appia entre finales del siglo IV y principios del siglo III a.C.—, fuesen en su mayor parte subterráneos, pronto comenzaron a levantarse al aire libre con la estructura en arquerías tan característica de los acueductos posteriores.

Desde sus primeras manifestaciones, los acueductos hicieron del arco su elemento principal: ya fuera en un nivel único, en dos o en tres niveles, las arcadas mostraron no sólo su alto valor funcional y constructivo sino también la belleza y la monumentalidad que podían derivarse de un buen empleo de éste. El primer acueducto del que se tiene constancia es el Aqua Appia, levantado por el censor Appius Claudius hacia el 300 a.C.; acueducto que, en sus 16 kilómetros de longitud, fue subterráneo. El acueducto Aqua Marcia levantado

en el 144 a.C. por Q. Marcius Rex, fue el primero en tener la parte final de su tramo –es decir, la parte más cercana al destino de abastecimiento, la ciudad de Roma– al aire libre; a partir de entonces, los acueductos repetirán su estructura, a saber, una mayor parte subterránea y la parte cercana a la ciudad al aire libre. En los restos conservados del Aqua Marcia, cercanos a la Porta Furba, ya se apreciaba otro de los rasgos característicos de esta tipología: el empleo reiterado del arco de medio punto sobre pilares constituidos por sillares dispuestos a soga y tizón en filas alternas. Progresivamente, principalmente con la llegada del Imperio, los acueductos fueron perfeccionándose: los sistemas de arquerías fueron dotados de tuberías y de sifones, sus canalizaciones se inclinaron según las exigencias del terreno y se conectaron con los canales subterráneos mediante sistemas de pozos; de este modo, la distribución y la conducción del agua a los distintos puntos quedaba asegurada. Casos como el acueducto de doble arquería de Segovia (10 d.C.) o el Pont du Gard en Nîmes (14 d.C.) –atribuido a Agripa y que con sus tres niveles de arcaturas y 50 metros de altura es el mayor de los acueductos conservados– evidencian la maestría alcanzada por los romanos en sus obras de ingeniería. (fig. 15).



Figura 15. *Pont du Gard, Nîmes, Francia (14 d.C.).*

Los romanos también demostraron su pericia técnica en la construcción de puentes, aunque en este caso los problemas a los que tuvieron que enfrentarse fueron de distinta índole que los planteados por los acueductos. Los puentes jugaron un papel determinante en las comunicaciones y en la cohesión de la política imperial. La necesidad del levantamiento de puentes pronto se hizo evidente en una Roma cada vez más extendida por el mundo; el dominio de los recursos naturales demostrado con los acueductos debía ahora tomar una nueva forma, la forma de la superación de los accidentes naturales para favorecer la

comunicación entre los distintos territorios. A diferencia de las exigencias y posteriores soluciones planteadas por los acueductos –problemas de excavación de túneles, perforación de pozos, creación y distribución de tuberías y sifones, estudio de la inclinación para la conducción del agua, etc.–, los puentes impusieron una problemática de apariencia más sencilla pero compleja en su resolución, a saber, la adecuación técnica del arco a la anchura del cauce sobre el que se erigiría. Semejante condicionamiento implicó un conocimiento profundo del arco y la posibilidad de ensayar nuevas soluciones del mismo en función de cada caso concreto.

Tras unos primeros ensayos de puentes sobre el Tíber en madera, entre el 181 y el 179 a.C. fue construido el primer puente en piedra: el Pons Aemilius. Aunque los restos conservados son escasos y se encuentran incorporados en el Ponte Rotto, gracias a testimonios escritos sabemos que el Pons Aemilius estuvo realizado con sillares toscos y estructurado a partir de pilonos. Aunque reconstruido en varias ocasiones, el Pons Mulvio de Roma, erigido en el 109 a.C., permite una aproximación a este tipo de construcción romana: realizado en travertino, el puente se levanta sobre fuertes pilares y estructuras para contener las aguas, desplegándose entremedias arcos de medio punto que alcanza en uno de ellos 18 metros de luz. Si bien ya en el Pons Mulvio la técnica constructiva romana y la maestría en la aplicación funcional de sus elementos queda patente, el Pons Fabricius de Roma constituye una mayor constatación de la pericia alcanzada en la ingeniería durante los comienzos de la historia romana. Construido en el 62 a.C. y llegado a nosotros en su estado originario, este puente, cuyos arcos poseen una luz de 24,5 metros, es el testimonio del impulso que otorgaron a la arquitectura el descubrimiento del hormigón y el conocimiento del arco. A lo largo de todo el Imperio, el empleo de ambos elementos y las posibilidades resultantes de sus distintas combinaciones y adaptaciones permitieron el levantamiento de otros tantos puentes. Interesantes son los casos de la Península Ibérica, tanto por su calidad como por lo bien conservados que han llegado hasta nosotros, siendo el Puente de Alcántara (106 d.C.) uno de los ejemplos más representativos por erigirse como el puente de mayor tamaño conocido en el mundo romano y del que sabemos el nombre de su arquitecto, Caius Iulius Lacer.

### **3. El urbanismo romano: ciudades, calles, calzadas. El Foro. Las viviendas. Domus y villas**

Los primeros indicios de una actividad urbanística en Roma se remontan a sus mismos comienzos como civilización. Ya en el siglo VI a.C. se trazó la Cloaca Máxima, un alcantarillado que ya manifestaba el deseo de organización de los recursos de la ciudad. En el siglo IV a.C. se rodeó a la ciudad de una

muralla que se conoce bajo la denominación de muros “servianos” y que fue su único recurso defensivo hasta la realización de una nueva muralla, la Muralla Aureliana. Fue a finales de este siglo IV a.C. cuando comenzaron a trazarse las primeras calzadas: hacia el 300 el censor Appius Claudius finalizaba la Via Appia (fig. 16), un medio de comunicación de Roma con los territorios griegos y asiáticos; al mismo tiempo se trazaba una calzada para la comunicación interna de la capital, la Via Latina.

Fue en el siglo II a.C. cuando se hizo patente en Roma la necesidad de unos principios ordenadores del espacio cons-

truido y habitado, es decir, del urbanismo. Al margen de las calzadas realizadas, la capital de la República había ido creciendo no en función de criterios estéticos o reguladores sino sobre la marcha y adaptándose a las condiciones impuestas por el terreno; de ahí que el trazado urbano fuese irregular y sus edificios heterogéneos en los referente a los materiales, dimensiones y distribución. El rápido crecimiento de la población romana mostró las insuficiencias de la ciudad: la insuficiencia de espacio y de viviendas así como la mala calidad de éstas; las dificultades de circulación; y la insalubridad de una ciudad de calles estrechas y sin ventilación impulsaron la reforma urbanística. Desde el siglo II a.C. y hasta el siglo I a.C. se iniciaron una serie de construcciones en torno al Foro (figs. 17 y 18) y al Campo de Marte de Roma que poco a poco fueron cambiando la estructura y el aspecto de la ciudad: se levantaron puertas de acceso, circos, teatros y otros monumentos; se erigieron estatuas en foros, plazas y vías públicas; y se crearon calzadas como la Via Flaminia que,

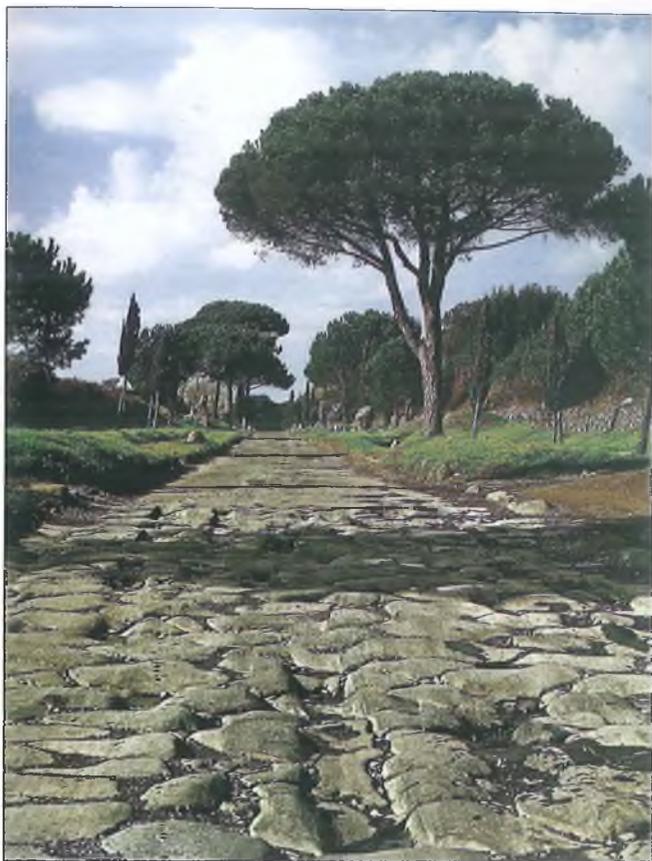


Figura 16. *Via Appia Antica (finales del siglo IV, principios del siglo III a.C.).*

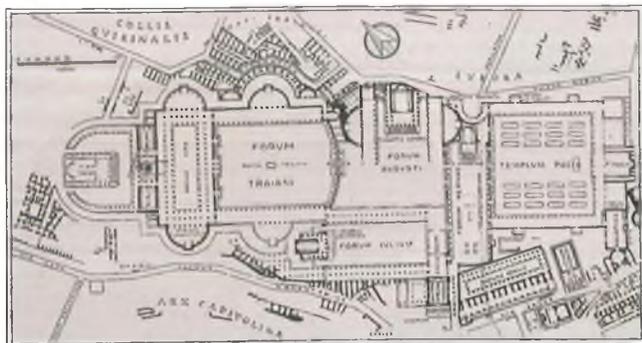


Figura 17. Plano con el conjunto de los Foros imperiales.

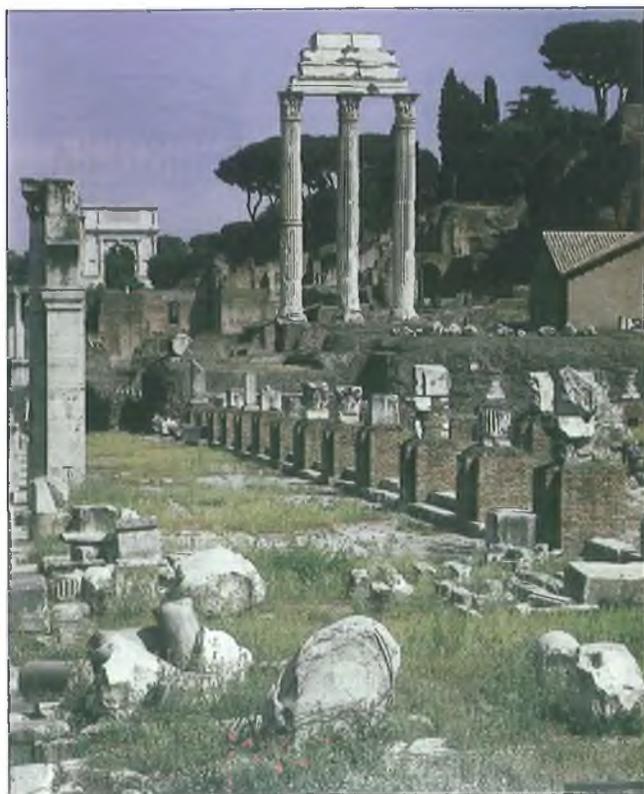


Figura 18. Vista del Foro Romano.

además de organizar el trazado urbano en torno a un eje, comunicaban Roma con las ciudades del norte de Italia. Esta reestructuración urbana de Roma comenzó a dotar a la ciudad del aspecto que correspondía a la futura capital de un Imperio; crecimiento que se vio interrumpido por las guerras civiles que marcaron el final de la República y que conllevaron el destroz de buena parte de los monumentos de la ciudad.

Fue con Augusto, a comienzos del Imperio, cuando Roma volvió a ser objeto de reformas urbanas. A partir de este momento, la geometría predominará en el trazado de las ciudades, introduciéndose dos calles a modo de ejes reguladores del espacio: el *cardo* o vía norte-sur y el *decumano* o vía este-oeste, situándose en la intersección de ambas calles el Foro, núcleo de la vida religiosa, política, jurídica y comercial y, por tanto, espacio en el

que se concentrarían los edificios más relevantes de la ciudad. La reforma augústea promovió la restauración de los monumentos destruidos, la creación de nuevos edificios y templos y la reestructuración de la ciudad a partir del

Foro; se regularon las calles, se las dotó de nuevos sistemas de alcantarillado que acabasen con los problemas de insalubridad y se contribuyó a su embellecimiento con el empleo generalizado del mármol en sustitución del adobe utilizado anteriormente. La iniciativa del emperador se centró principalmente en dos ámbitos: en el Campo de Marte, donde se continuaron las obras comenzadas por sus antecesores (Panteón, Termas, etc.) y se erigieron otras tantas nuevas como el Ara Pacis; y en la construcción del *Forum Augusti*, primer conjunto arquitectónico romano realizado exclusivamente en mármol del que destacó el levantamiento del templo de Mars Ultor.

En el 75 d.C., poco después del comienzo del reinado de los Flavios, Vespasiano construiría a la derecha del Foro de Augusto su propio Foro, el *Foro Vespasiani*: un conjunto determinado por una gran plaza cuadrangular y que fue dotado de una réplica del Ara Pacis de Augusto, el *Templum Pacis*, donde se guardaron obras de arte y tesoros diversos. Entre el Foro levantado por Vespasiano y el Foro de Augusto, Nerva construiría el *Forum Transitorium*: dedicado a Minerva, al norte tuvo un templo hexástilo del que, a pesar de no conservarse más que unos pocos restos, destacaba por un falso pórtico que quebraba la horizontalidad del conjunto y por la rica decoración esculpida en su friso y capiteles.

Pero sería bajo el reinado de Trajano cuando se construyera el mayor Foro de todo el Imperio romano, el *Forum Traiani*. Con el dinero obtenido con la victoria sobre los dacios, Trajano encargó al arquitecto Apollódoros la reali-



Figura 19. Mercados de Trajano. Gran exedra que acogía los puestos de comerciantes.

zación de este monumental conjunto, inaugurado en el año 113 d.C. Construido al este del Foro de Augusto, el arco triunfal de su entrada daba paso a un gran patio rodeado de columnas y en cuyo centro se erigió una estatua ecuestre del emperador. Adyacente al lado menor este del patio y transversalmente, se levantó la Basílica Ulpia, dotada de cinco naves separadas por columnas y rematada en sus extremos con hemiciclos; tras la Basílica se erigió una enorme columna conmemorativa del triunfo sobre los dacios, estando flanqueada por dos bibliotecas, una dedicada a la cultura griega y otra a la latina. Completando el conjunto del Foro y comunicados con éste mediante una calle pública, al Noroeste se construyeron los Mercados de Trajano (fig. 19), una serie de tiendas y almacenes realizados en ladrillo y a partir de arcos de descarga y bóvedas de hormigón.

El aspecto de Roma tomaba así el carácter monumental adecuado a la realidad y al poder de su Imperio. Las modificaciones urbanas posteriores, principalmente debidas a los incendios de los años 191 y 283 d.C. completaron la majestuosidad de Roma, con nuevos edificios oficiales, públicos y religiosos.

Pero en la ciudad no sólo jugaron un papel destacado las construcciones oficiales, públicas y religiosas comentadas hasta ahora: las viviendas, la arquitectura doméstica, forman también parte de la historia de la arquitectura romana. Su desarrollo de unas tipologías propias y el esplendor alcanzado en sus distintas manifestaciones merecen un análisis aparte.

Las casas romanas más antiguas llegadas hasta nosotros datan de los tiempos de la República. Es en Pompeya donde se han conservado gran parte de ejemplos de finales del siglo IV y principios del siglo III a.C., siendo la “Casa del Cirujano” (fig. 20) uno de los casos en los que se aprecia de forma muy clara la adscripción al modelo de vivienda descrito por Vitruvio: un espacio estructurado en torno a un espacio central abierto a partir del cual se distribuyen las distintas habitaciones. Por la entrada se accedía al *atrium* o patio –considerado por Vitruvio

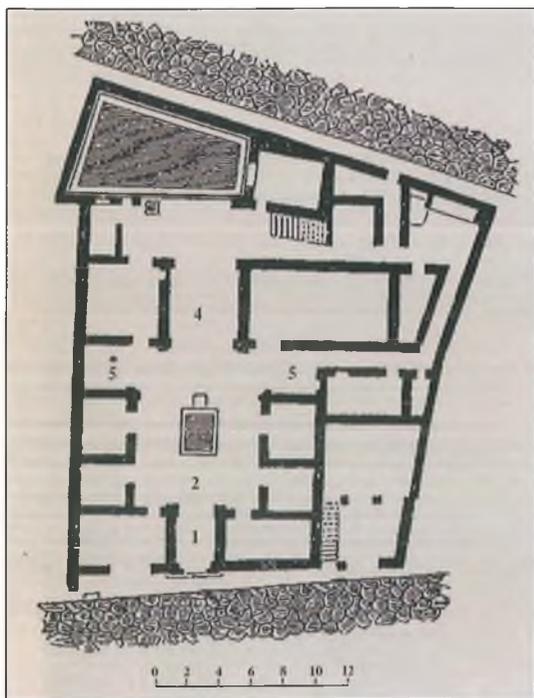


Figura 20. Planta de la “Casa del Cirujano”, Pompeya (finales siglo IV a.C., principios siglo III a.C.).

y Varrón la parte más importante de la casa— que solía tener en su centro un estanque o depósito (*impluvium*) para recoger el agua de lluvia. Abierto al *atrium* en su anchura y dotado de pilastras en esta apertura, se ubicaba la habitación más desarrollada de la casa, el *tablinum*: a sus lados, las *alae* o estancias que permitían un acceso independiente a las demás habitaciones, y en su parte posterior, un jardín. En numerosas ocasiones, las casas tenían una planta superior en las que se abrían galerías y balcones y donde había otras tantas habitaciones. Las casas construidas en Pompeya a partir del siglo II a.C. mostrarán ciertas novedades como la incorporación de un peristilo griego al *atrium* a modo de jardín tal y como se observa en la Casa del Fauno, una de las viviendas más lujosas y de mayores dimensiones conservadas.

Junto al modelo pompeyano, más característico de los tiempos de la República y de las regiones periféricas —pues la construcción de una vivienda con *atrium* requería cierto espacio constructivo—, ha de considerarse otra tipología de vivienda desarrollada durante el Imperio más adecuada a las grandes ciudades. Dotadas de más de tres pisos independientes entre sí y con un gran número de ventanas, estas viviendas se construyeron básicamente en ladrillo, de forma alineada y con una misma altura a lo largo de las calles, altura que fue variando a lo largo del Imperio en función de las distintas normativas de regulación introducidas por los distintos emperadores. El piso inferior solía acoger en sus habitaciones abovedadas almacenes o tiendas; los demás pisos acogieron las viviendas, en las que, si bien el *tablinum* fue eliminado, del conjunto de sus habitaciones dos de ellas solían destacarse del resto en tamaño e importancia. El *atrium* del modelo pompeyano pasó a ser un patio interior o dispuesto en la parte trasera de las viviendas. Aunque esta tipología de vivienda fue muy desarrollada en Roma, los restos que nos han llegado son muy escasos. Es en Ostia (fig. 21) donde se han conservado un abundante número

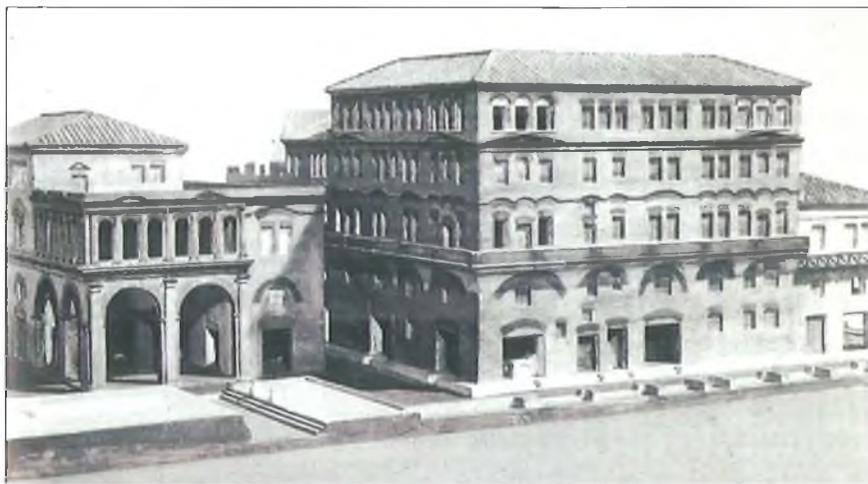


Figura 21. Reconstrucción de un bloque de viviendas de Ostia.

de ejemplos de este tipo de casa; de ahí que sea posible apreciar en ellos la evolución y la complejidad que la vivienda experimentó con el paso del tiempo. La Casa de Amor y Psique, ya del siglo IV d.C., dotada de varios aposentos, un corredor, una escalera, una letrina y un jardín, es una de las viviendas privadas más lujosas conservadas.

Las casas de campo romanas respondieron a otros principios y sus tipologías son muy variadas, pudiendo ser desde modestas viviendas rurales hasta mansiones, palacios y lujosas villas. En Pompeya se ha conservado una de las casas de campo más antiguas del mundo romano, la Casa de Boscoreale, dotada con numerosas dependencias especializadas en función de las distintas actividades: un corral, un establo, una cocina, varias estancias para acoger el vino en sus distintos momentos de preparación, un horno, un lavadero, etc. Este tipo de casas de campo más desarrolladas fueron el precedente de las posteriores y más sofisticadas villas, no sólo por la gran cantidad de dependencias que albergaron sino, asimismo, por construirse habitualmente a partir de un peristilo concebido como núcleo estructurador de todo el conjunto. Aunque la presencia del peristilo en las casas de campo y en las villas fue perdiendo importancia con los siglos y desapareciendo de prácticamente todas las villas a excepción de la Villa de Adriano, las posibilidades que ofrecía determinaron la concepción de las construcciones ulteriores: el peristilo era un elemento que no sólo permitía la organización de las distintas estancias sino también la apertura y la comunicación con el exterior, y, por ende, el diálogo del recogimiento de la vida privada con la libertad de la naturaleza.

A excepción de Augusto, cuya *Domus Augusti* en el Palatino constituye una excepción en lo que se refiere a sencillez y austeridad, todos los emperadores romanos se hicieron construir una villa o palacio a la altura de su fama y su gloria.

Fue Nerón el primero en construirse una villa suburbana de carácter monumental y caracterizada por la ostentación: la *Domus Aurea*. Tras el incendio del año 64 d.C. que acabó con casi la mitad de Roma y que sin saberse a ciencia cierta se atribuye a Nerón, el emperador emprendió una labor de reconstrucción de la capital del Imperio que comenzaba a gobernar. Entre todas las obras realizadas no podía faltar un palacio para el emperador que sustituyera el perdido en el incendio: así fue como se levantó, entre el 64 y el 68 d.C., sobre la antigua *Domus Transitoria*, la *Domus Aurea* de Nerón. Junto a la suntuosidad y complejidad arquitectónica del conjunto, la residencia fue decorada en sus paredes, suelos y techos tanto con materiales preciosos como con mosaicos y pinturas; esta riqueza fue la que llevó a Plinio y Suetonio a denominar a la residencia del emperador con el nombre con el que hoy la conocemos, la Casa Dorada. La intención del emperador fue ambiciosa: materializar en su residencia imperial un microcosmos del que él mismo sería el origen y el centro gravitacional.

Para la realización de un proyecto tan ambicioso, se contrataron numerosos arquitectos y especialistas en la construcción de los que nos han llegado dos

nombres: Severo y Céler. Aunque sólo se ha conservado una única ala con dos partes diferenciadas –un lado oeste estructurado en torno a un patio rectangular y un lado este caracterizado por las formas octogonales–, gracias a diferentes testimonios escritos de la época sabemos que el conjunto constó de numerosas dependencias, bosques, lagos, fuentes, y distintas construcciones que en su totalidad llegaron a abarcar alrededor de cincuenta hectáreas. El deseo de ostentación y de simbolismo cósmico convirtió a la arquitectura en el soporte y el escenario de la fantasía y del capricho: junto a la riqueza de los materiales empleados en el interior (mármoles, pedrerías, perlas, oro...) y la innovación de algunas soluciones constructivas –como es el caso de la bóveda con óculo que cubrió una de las salas del ala oriental, precursora de la cúpula del Panteón–, la mansión neroniana contó con instalaciones que conducían hasta su interior el agua del mar y de distintos manantiales, con un cenador giratorio a imitación de los movimientos del universo e incluso con mecanismos en los techos que perfumaban ciertas estancias con flores y distintos aromas.

A la muerte de Nerón, su mansión fue ocupada por los Flavios durante una temporada; pero pronto los nuevos emperadores quisieron erigirse una residencia propia y adecuada a sus gustos personales. Fue así como la *Domus Aurea* sucumbió frente a las ambiciones de los nuevos gobernantes: fueron los Flavios quienes demolieron parte de la mansión neroniana y Trajano quien la sepultó definitivamente bajo sus monumentales Termas. Pero a pesar de este abandono, la *Domus Aurea* constituyó una fuerte influencia para las futuras residencias imperiales; no en vano había sido el primer palacio imperial romano y el primer palacio en Occidente.

Los Flavios fueron sus inmediatos sucesores en el deseo de ostentación palaciega, y la *Domus Flavia* (fig. 22) el resultado de esta iniciativa. Levantada en el Palatino sobre parte de la *Domus Aurea*, la *Domus Flavia* fue comen-

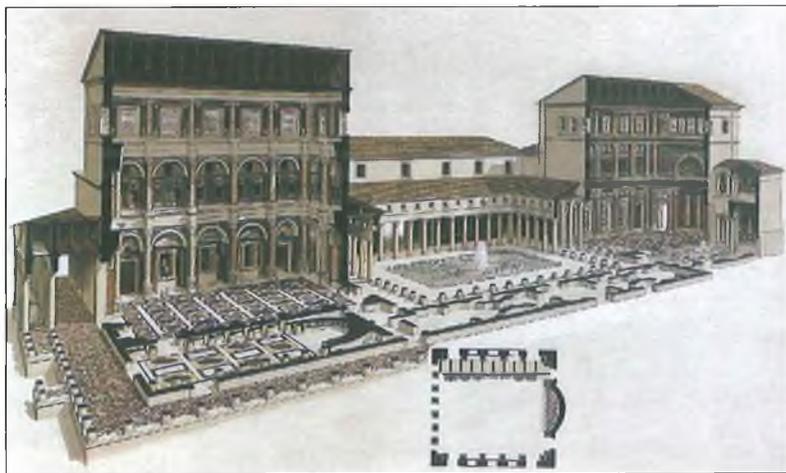


Figura 22. Domus Flavia, Palatino. Reconstrucción.

zada en tiempos de Vespasiano y finalizada bajo el reinado de su hijo, Domiciano; el arquitecto responsable de la construcción fue Rabirius. Es gracias a las excavaciones realizadas en los siglos XVIII y XIX por lo que conocemos la distribución de la *Domus Flavia*, pues apenas se han conservado restos: a grandes rasgos se diferenciaron dos partes, la oficial o pública y la privada. La parte oficial estuvo constituida por el Palacio Flavio, el Peristilo y el *Triclinium*. El Palacio tuvo una planta rectangular dividida en función de las actividades que albergaba: un Aula Regia para la celebración de ceremonias, la Basílica Iovis destinada a los *consistoria* o consejos de justicia privados, y una capilla. Adjunto al Palacio se encontraba el Peristilo, un patio rodeado de columnas de mármol negro y en cuyo centro se construyó una fuente octogonal. El *Triclinium* fue erigido en zona más meridional del conjunto y consistió en un monumental comedor realizado con ricos materiales y complementado con elementos como fuentes. La parte privada del conjunto estuvo constituida por la *Domus Augustana* o Palacio del emperador; de mayores dimensiones que la parte oficial, albergaba dos patios porticados, un peristilo, varias aulas y cámaras, y un mirador columnado con forma de exedra abierto al Circo Máximo. Completaba el conjunto un Estadio imperial pegado a la *Domus Augustana*, donde se celebraban los espectáculos para el emperador. Aunque de menor monumentalidad que la Domus Aurea, la Domus Flavia mostró una evolución en las soluciones arquitectónicas empleadas así como en la organización de su planta.



Figura 23. Villa de Adriano, Tívoli.

En el año 120 de nuestra era, se comenzaron las obras del conjunto residencial más monumental del mundo antiguo conservado hasta nuestros días: la Villa de Adriano en Tívoli (fig. 23). Construida hasta el 138 d.C., la Villa desplegó a lo largo de un kilómetro y medio de las colinas de Tívoli y siguiendo cierta simetría numerosos edificios y espacios de recreo: un estanque navegable (*Poikile*), una pequeña villa de des-

canso conocida como el “Teatro marítimo”, termas, varios palacios de distinto tamaño, templos...El conjunto fue concebido por el emperador como un homenaje a las culturas conocidas en sus viajes, y muy concretamente a la cultura clásica: toda la Villa fue decorada con estatuas importadas de Grecia y cada una de las partes fue denominada con nombres de las ciudades y santuarios conocidas y admiradas por Adriano. Quizás sea la Piazza d’Oro la parte más destacada del conjunto: un monumental patio porticado de planta casi cuadrangular abierto a una serie de estancias. Al este y al oeste, la columnata se abría a dos corredores cubiertos con bóvedas de crucería que sostuvieron un piso superior. Al sur, y rodeada por una serie de estancias abovedadas, se levantó una sala de rasgos muy peculiares: su planta, apoyada sobre ocho pilares, alternaba vanos absidiales y rectangulares en sus lados, y contuvo una cúpula cuyo sistema constructivo seguía la misma línea que el empleado en la cúpula del Panteón.

Sólo comparable a la Villa Adrianea es el Palacio Diocleciano, construido en Salona, en las orillas de la costa de Yugoslavia en torno al 300 d.C. A pesar de haberse concebido como residencia de retiro para el emperador, el Palacio de Diocleciano se diferencia de la Villa de Adriano en Tívoli en su estructura de fortaleza; este cambio en el planteamiento de la residencia imperial fue debido a la mayor inestabilidad política y a las invasiones que marcaron el reinado de Diocleciano. Así, del capricho y la fantasía arquitectónica predominantes en la Villa de Adriano en Tívoli se pasó a una estructura funcional, defensiva: el Palacio de Diocleciano (fig. 24) estuvo rodeado por muros de 18 metros de altura y dotado de torres cuadrangulares en sus esquinas y octogo-



Figura 24. *Reconstrucción del Palacio de Diocleciano, Salona, Dalmacia (h. 300 d.C.).*

nales en las puertas de entrada. La planta, rectangular, tuvo su espacio organizado a partir de dos grandes calles que funcionaron como ejes cardinales y que determinaron la apertura de las puertas principales en cada uno de los lados del conjunto. Los sectores delimitados por estas calles acogieron distintos edificios: un bloque de dependencias, un Mausoleo para el emperador y un recinto sagrado con un templo corintio próstilo tetrástilo. A lo largo del muro que daba al mar Adriático se abrió una galería arcada y repleta de ventanales en la que destacan nuevas soluciones arquitectónicas que revelan un nuevo modo de concebir el espacio: la colocación de las columnas sobre ménsulas y el arranque de los arcos directamente desde los capiteles.

# LA ESCULTURA ROMANA

*Constanza Nieto Yusta*

## ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Origen, materiales y temas. Originales y copias. La función de la escultura: las imágenes públicas y la propaganda oficial.
2. El realismo romano: la importancia del retrato.
  - 2.1. El retrato en la Roma republicana (509-27 a.C.).
  - 2.2. El retrato imperial.
3. El relieve histórico y funerario.
  - 3.1. La Historia como sucesión de imágenes: el relieve histórico romano.
  - 3.2. La memoria y la gloria de los difuntos: el relieve funerario.
  - 3.3. Desarrollo de una nueva tipología: los sarcófagos relivados.

### **1. Origen, materiales y temas. Originales y copias. La función de la escultura: las imágenes públicas y la propaganda oficial**

En la escultura romana pueden señalarse dos fuertes influencias o corrientes, decisivas para su formación, evolución y esplendor ulteriores: la etrusca y la griega o helenizante. El mundo etrusco fue el primer receptáculo para la influencia griega: de la escultura griega se asimilaron todas las cuestiones estilísticas de sus distintos periodos así como el hecho de un acabado policromado de las obras; no obstante, Etruria se desmarcó de la tradición griega en el uso de unos materiales alejados de ésta (arcilla, piedra y bronce). Roma será el territorio donde confluirán las tendencias etruscas y griegas, tendencias que determinarán el origen de su creación escultórica pero de los que progresivamente se irá distanciando en la búsqueda de un estilo adecuado a su diferente situación socio-política.

La influencia griega es innegable en la romana hasta el punto de que numerosos historiadores consideran su escultura bajo la designación de grecorromana, es decir, como la continuación o la culminación del Helenismo. Esta influencia hay que entenderla por la fuerte presencia helena en territorio romano desde sus mismos orígenes así como por el crecido número de esculturas traídas de Grecia, presencia que hacia el cambio de Era jugó un papel determinante en la evolución plástica romana. De la escultura griega se asimilaron prácticamente todos sus rasgos característicos: el modo de representar el cuerpo humano y sus proporciones, la estética del mismo y la forma manifestar estas representaciones tanto temática como narrativamente. Asimismo, Grecia estará presente en la escultura romana en el aspecto material. El mármol y el bronce sustituirán hacia el comienzo de la nueva Era definitivamente a los materiales típicamente etruscos, la arcilla, la piedra y la madera, pero también a la cera, muy común en el mundo romano para la realización de retratos o máscaras funerarias.

Pero a pesar de esta estrecha vinculación con la tradición artística griega, Roma incorporará a sus manifestaciones escultóricas rasgos originales y propios de su cultura. A diferencia del mundo griego, Roma no realizará sus obras en función del culto de los dioses sino que creará sus esculturas en honor y homenaje a sus muertos y, asimismo, a los hombres aún con vida. Quizás por este interés de reproducción de los seres terrenales y no sagrados, la escultura romana se alejó de la idealización característica de la escultura griega: las estatuas romanas siempre tratarán de ajustarse lo más fielmente posible a los rasgos particulares de las personas retratadas frente al elemento abstracto idealista helénico.

Este distanciamiento de la escultura griega encuentra sus raíces en causas históricas así como en la evolución del pensamiento. A partir de la Segunda Guerra Púnica (218-202 a.C.), tradicionalistas como Catón comenzaron a reaccionar contra la influencia helenizante en la sociedad romana, condenándose la invasión de las imágenes griegas y reivindicándose las estatuas etruscas en tierra cocida anteriormente rechazadas pero que ahora se veían más adecuadas al sentimiento de austeridad y sobriedad que debía representar al pueblo romano. El mismo concepto latino para designar a las representaciones de las divinidades, el concepto *signum*, aludía a la naturaleza simbólica de las mismas, a la imposibilidad de representar por parte de los hombres los poderes divinos. Frente a la representación que los griegos realizaron de los dioses en sus esculturas, ya fuera bajo forma humana o encuadradas en los mitos, los romanos optarán por la alegoría, como modo de aludir a esa naturaleza sagrada imposible de captar, y por la historia como encuadre predilecto para su manifestación.

La opción por la historia en lugar de la religión es una de las características más destacadas de las artes plásticas romanas. El interés del romano va a desplazarse hacia las grandes hazañas del hombre en la tierra, y, concretamente, de los grandes hombres que con su actuación crearon y extendieron el

poder de Roma por el mundo hasta convertirla en su centro de referencia política, social y económica. Roma, en este sentido, es la pionera en la supeditación del arte a la Historia, y así se observa en los tres temas fundamentales de su escultura: el retrato, la escultura oficial o propagandística y la escultura funeraria. Con el retrato se buscaba conmemorar al hombre en su fisonomía y en sus hazañas o virtudes; con el arte oficial o propagandístico exaltar la gloria de los personajes y los acontecimientos que habían ido construyendo la grandeza de Roma (nombramiento de emperadores, batallas, formulación de leyes, consecución de la paz, etc.); y, finalmente, con el arte funerario, extender el recuerdo de los logros del difunto en el tiempo más allá de su muerte. Todos estos temas o géneros buscan instaurar e impulsar ese gran aliado de la Historia: la memoria, memoria que en este caso es la de un periodo histórico concreto, el periodo romano. Fue a raíz de este deseo como se crearon obras escultóricas originales, de distinto género y temática, pero siempre al servicio de los acontecimientos y de los personajes contemporáneos.

No obstante, el interés por la historia fue creación de la cultura griega aunque fue con Roma con quien alcanzó su máximo impulso y desarrollo. Fue con el nacimiento de los reinos helenísticos, del que destaca Pergamon en el 282 a.C., cuando la veneración por el pasado pasó a formar parte de la estética y de las obras que resultarían de ella. Pergamon inició, con su coleccionismo y su encargo de copias ya fueran de manuscritos o de obras plásticas, el movimiento cultural del “neoatcismo”.

El contacto de Roma con Pergamon en el 133 a.C. unido a la fuerte presencia helenística en la ciudad italiana tuvieron como consecuencia inmediata que en Roma arraigase esta tradición de forma decisiva, prolongándose su presencia hasta la época imperial. La copia de los originales griegos por parte de los talleres neoáticos al servicio de Roma se produjo de muy distintas formas en función de la facilidad del acceso a unos originales que podían encontrarse en lugares bien dispares –a saber, frontones de los templos, interiores de los santuarios o enclaves particulares–, bajo unas dimensiones variadas o condicionados por su misma naturaleza (escultura, relieve, vaso marmóreo, etc.) Estas circunstancias, unidas a la voluntad del encargo o del mismo copista, conllevaron el nacimiento de distintos tipos de copias: desde copias completamente fieles a los originales hasta copias inspiradas en el modelo a imitar y otras tantas únicamente surgidas con el deseo de imitar el estilo del original griego. En este último caso deberíamos hablar de obras originales, pues su proceso de gestación ha partido de un punto de referencia para culminar en una pieza *exnuovo*.

Es de los copistas del taller de Atenas de los que se han conservado mayores testimonios y de los que se conocen los nombres de sus principales representantes en la creación de distintos tipos de copias. De los orígenes del movimiento neoático destacan Apollónios, Antíochos y Glykón, dedicados a la simple y exacta reproducción de los originales, mientras que otros como Kléomenes de

Atenas o Apollonios hijo de Néstor repartieron su actividad entre la estricta copia y la interpretación o adaptación de los modelos originales, aunque siempre fuertemente vinculados a éstos. Del siglo I a.C., concretamente del periodo pompeyano, y gracias a los testimonios de Plinio y Varrón, conocemos al Pasiteles, escultor y autor de un tratado en el que recopilaba las obras de arte más importantes del mundo realizadas hasta ese momento. Discípulos de Pasiteles, ya en el siglo primero de nuestra era, fueron Stéphanos y el discípulo de éste Menélaos.

Junto a esta proliferación de copias, existió la creación de esculturas *exnovo* adaptadas a los nuevos tiempos. La necesidad de exaltación de la gloria y la memoria de los emperadores y de las grandes hazañas vinculadas al apogeo del Imperio romano impuso la creación de imágenes originales, reflejo de la sociedad romana, de su presente histórico. Así, la Historia aparecía tanto en las copias, –manifestación de la veneración, aceptación y asimilación del pasado–, y en los originales romanos, –reflejo y propaganda de los ideales sociales, políticos y culturales romanos–.

Pero esta creación de copias y originales no debe entenderse únicamente como la consecuencia de una tendencia historicista. Al igual que ocurre con la arquitectura, aunque de un modo menos pronunciado, la escultura romana ha de interpretarse a partir de su funcionalidad, a partir de los efectos que se pensaron para ella. La escultura romana, en tanto reflejo de la historia de su pueblo, va a tener un papel eminentemente propagandístico. Para ello, las distintas obras se concebirán como imágenes públicas en las que depositar un mensaje de exaltación del poder y de las virtudes asociadas a éste y a los distintos personajes que lo encarnaron: retratos de emperadores, estatuas ecuestres, relieves de templos, columnas conmemorativas o arcos de triunfo, esculturas funerarias o la decoración de sus monedas. Incluso en las manifestaciones artísticas de carácter privado puede leerse este mensaje: los retratos, sarcófagos o altares de personajes de una categoría inferior también exaltan la memoria de éstos en función de su adecuación a la *virtus* romana.

## 2. El realismo romano: la importancia del retrato

Es en el retrato romano donde se encuentra una de las aportaciones más originales de esta cultura a la historia del arte plástico. Aunque el papel jugado por las *imagines maiorum* romanas fue determinante en la evolución de este género, asimismo es necesario señalar la fuerte impronta que ejercieron en su gestación dos tradiciones ajenas a Roma: la tradición griega y la tradición etrusca.

Teniendo en cuenta la gran presencia de artistas helenos en el territorio italiano –gran parte de ellos dedicados a la copia de los originales griegos– no

puede obviarse el hecho de que los artífices de los retratos romanos procedieran en su mayor parte de Grecia. Pero, a pesar de su superioridad en número y a la fuerte presencia del estilo griego en el mundo romano desde Etruria, estos escultores no se limitaron a introducir e imponer el estilo heleno en las creaciones realizadas para los romanos, sino que se adaptaron a las necesidades y requerimientos estéticos de la nueva civilización a la que pertenecían. El resultado de esta relación de asimilación y creación fue un retrato —el retrato romano. En él permanecieron la solemnidad del retrato griego y parte de su idealización —aunque mucho más atenuada que en Grecia— así como el material habitual en éste, el mármol. Pero junto a esta permanencia se incorporó un nuevo interés por la objetividad y la veracidad en la representación fisionómica, interés que respondía a la perfección a los ideales romanos en alza. La introducción del realismo en el retrato respondía a dos cuestiones. Por un lado, a la importancia concedida a la Historia, una historia realizada en un tiempo y en un espacio concreto y por unos hombres particulares. Por otro, al cambio de pensamiento que sobrevino con Aristóteles: si bien fue la filosofía idealista de Platón quien determinó la creación de las esculturas griegas clásicas, será el pensamiento fisicista e individualista de Aristóteles, el que deje su impronta en la escultura romana. La física buscaba comprender mediante la observación de los fenómenos naturales las leyes ocultas o invisibles que los generaban; del mismo modo, el retrato romano buscará mediante la fiel reproducción de los rasgos exteriores la transmisión del espíritu del retratado. Asimismo, la valorización del individuo que impulsó Aristóteles con su ética vino a reforzar el interés romano por el retrato realista o individualizado. Este deseo de individualización física y de exteriorización del alma fue lo que llevó al retrato romano a centrarse en la reproducción exacta de los rostros de los personajes representados. A diferencia del mundo helénico, en el que la idealización se manifestaba en el cuerpo concebido como un conjunto indivisible, Roma desarrollará la tipología del retrato-cabeza, una aportación original de esta civilización que no por ello dejó de lado la representación de los cuerpos sino que los relegó a un segundo plano. El retrato romano se centrará en los rostros, en su expresividad, en su condición temporal y particular, siendo el cuerpo que los sustentaba simplemente eso, un mero soporte.

Y en ese desarrollo de la expresividad, aunque Roma la concentrara exclusivamente en los rostros de sus retratados, el papel de la escultura helenística fue fundamental. El movimiento contraído de las musculaturas, ya fueran faciales o corporales, los rictus tensos, el *pathos* como transmisión del espíritu a través de la gestualidad del cuerpo... todo lo que caracterizó al último periodo de la escultura griega fue uno de los aspectos de la cultura helena que más hondo calaron en la gestación del retrato romano.

Pero junto a las influencias ejercidas por la cultura griega y la cultura etrusca, el retrato romano encontró en su misma civilización puntos de referencia a partir de los cuales gestar esta tipología escultórica. La tradición de las *imagines maiourum*, literalmente “imágenes de los antepasados”, es quizás el ante-

cedente del retrato romano de mayor trascendencia dentro de sus propios límites geográficos. A partir de las descripciones que nos han dejado Plinio y Polibio sabemos que las *imagines maiorum* eran máscaras funerarias caracterizadas por su gran realismo y realizadas tras la muerte de un personaje noble para ser colocadas en los nichos de su vivienda. El material solía ser cera aunque también se podía realizar un vaciado en yeso a partir de aquella, para policromarla posteriormente. En esta tradición de las *imagines maiorum* vemos ejemplificado el culto que en Roma había desplazado a la veneración de los dioses: el homenaje que se rendía a los hombres. Aunque en este caso el homenaje era póstumo, no por ello deja de revelar el deseo característico del pueblo romano de trascender en el tiempo, de tener memoria, de pasar a la historia, conceptos todos ellos señalados anteriormente.

## 2.1. El retrato en la Roma republicana (509-27 a.C.)



Figura 1. Patricio con máscaras de sus antepasados, mármol (siglo I a. C.), Roma, Palacio de los Conservadores.

Desde los comienzos de la República en el siglo VI a. C. hasta el siglo I a.C. solamente se han conservado documentos escritos de los retratos realizados, en su mayoría estatuas de cuerpo entero dedicadas a modo de homenaje a personajes relevantes del momento como reyes, embajadores, héroes, soldados, etc.

Es a partir del siglo I a.C cuando comienzan a conservarse numerosas obras del periodo republicano. En todas ellas, anónimas, puede apreciarse tanto la presencia griega y etrusca como muchos de los rasgos señalados como característicos del retrato romano.

La escultura en mármol de un patricio llevando en sus manos dos *imagines maiorum* conservada en el Palacio de los Conservadores en Roma (fig. 1) nos permite comenzar este breve recorrido por el retrato republicano enlazando con uno de sus antecedentes más relevantes. El retratado lleva en sus manos dos cabezas de sus ancestros, seguramente realizadas en cera ya que en otros materiales como mármol o bronce serían imposibles de sostener tal y como lo hace el personaje. Aunque la escultura represente al patricio de cuerpo entero, tanto en su rostro como en las máscaras que porta puede apreciarse el realismo romano, el deseo de representa-

ción de los rasgos particulares de cada uno de los miembros de la familia que se quieren recordar y hacer pasar a la historia del pueblo romano.

Otro retrato en el que el protagonista aparece de cuerpo entero es el conocido como el Arringatore (fig. 2), *el Orador*. La inscripción que posee en el borde inferior de la túnica está en etrusco, lo cual nos puede indicar que la escultura aunque represente a un personaje romano —evidente en su vestimenta propia de un patricio, a saber, túnica, toga y botas— fue realizada en un taller etrusco. Aunque pueden observarse en el rostro del orador algunos rasgos individualizados y realistas (arrugas de la frente, boca fina y apretada), el conjunto transmite una rigidez y una sensación alejadas de un rostro real.

Heredera de la tradición helenística es una escultura de un militar conocida como el *Mariscal de Tívoli* (fig. 3) por el lugar donde fue encontrada. Aunque su identidad permanece en el anonimato, el personaje retratado tuvo que jugar un papel importante en la vida militar griega. Pese a que en su atuendo pueden apreciarse elementos característicos de la vestimenta romana como el



Figura 2. *Il Arringatore o el Orador*, bronce (primer cuarto del siglo I a.C.), Florencia, Museo Arqueológico.



Figura 3. *El Mariscal de Tívoli*, mármol (h. 70 a.C.), estatua encontrada en Tívoli. Roma, Museo de las Termas.

*paludamentum* o capa propia de los altos cargos militares tanto de la República como del Imperio, la coraza típicamente helenística que se halla a sus pies a modo de soporte y su rostro, portador de una expresión de patetismo idealizado más cercana al *pathos* helenístico que a la crudeza realista propia de la tradición de máscaras mortuorias romana, sitúan esta obra en una tendencia helenizante más que propiamente romana.

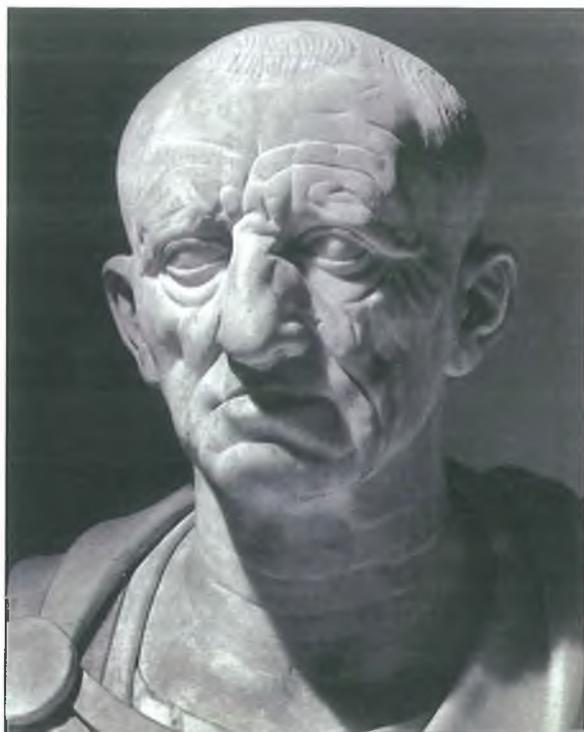


Figura 4. *El Viejo Torlonia*, mármol (h. 70 a.C.), Roma, Museo Torlonia.

Bien distinto es el caso del retrato conocido como *el Viejo Torlonia* (fig. 4), fechada en el 70 a.C. La cabeza y el cuello, colocados sobre un busto moderno, muestran un claro alejamiento del *modus operandi* helenístico a la hora de representar la expresión y el sentimiento de los hombres. La prioridad del artista en esta obra ha sido inmortalizar los rasgos particulares del retratado sin ningún tipo de idealización, en todo su verismo, aunque éste signifique crudeza. Las arrugas de la frente, las de alrededor de los ojos, las mejillas y el cuello aproximan esta cabeza retrato a la tradición representativa funeraria romana, y en concreto a las *imágenes maiorum* mencionadas poco más arriba.

Muchos de los retratos de este siglo I a.C. mostrarán la misma concepción demacrada y cruel de los rasgos faciales de sus protagonistas. La estela funeraria conservada en el Museum of Fine Arts de Boston o los retratos de Pompeyo, César o Cicerón reproducen los rasgos de cada uno de los retratados con una exactitud, sinceridad y objetividad propiamente romanas.

## 2.2. *El retrato imperial*

A partir del reinado de Augusto, comienza en Roma un nuevo periodo, el periodo del llamado Clasicismo, caracterizado por la síntesis de los nuevos

valores y aquellos procedentes de la tradición. En el caso del retrato, el periodo de Augusto convertirá este género escultórico en una expresión de su política y gobierno así como en la manifestación de sus valores personales. Es en este momento cuando el retrato pasa a difundir la imagen imperial.

Augusto cuidó mucho su imagen a lo largo de su reinado; además de atribuírsele una fuerza divina —gracias a él se puso fin a un periodo de guerras civiles y se recuperó la paz en Roma—, su poder estaba vinculado a Apolo, símbolo de la luz esclarecedora. De ahí que en muchos de sus retratos encontremos reminiscencias solares, principalmente en su mirada abierta y luminosa. Asimismo, y a raíz de su nombramiento como “Padre de la Patria” en el 2 a.C., la iconografía de Augusto estará rodeada de un tono paternalista y protector, siendo esta connotación más evidente a partir del año 20 de nuestra era.

Junto al Augusto de la Vía Labicana conservado en el Museo de las Termas de Roma, quizás sea el conocido como *Augusto de la Prima Porta* (fig. 5) el retrato más destacado de todo este género tan cultivado durante el reinado de este emperador. Considerada la copia de un original, fue realizada para magnificar el triunfo militar del año 20 a.C. que engrandeció de forma considerable la figura de Augusto como pacificador: la devolución de las insignias militares que habían sido arrebatadas al ejército romano en las batallas de Carrhae (50 a.C.) y Phraata (36 a.C.). Aunque la inspiración en el *Doriforo* de Policleto sea evidente, la recurrencia al modelo griego no es sino para dotarlo de nuevas significaciones más acordes al espíritu imperial. La posición de su mano, una clara arenga dedicada a sus legiones; el gesto severo, contenido e inteligente de su rostro, con su mirada esclare-



Figura 5. *Augusto de la Prima Porta*, mármol (h. 4 d.C.), Roma, Museo del Vaticano.

cedora; y la coraza que cubre todo su cuerpo a excepción de los pies, convierte esta obra en uno de los máximos exponentes del arte imperial romano. La coraza metálica está repleta tanto de referencias históricas vinculadas al suceso que se conmemora como de referencias cósmicas y míticas. A ambos lados de Tiberio, como testigos del acontecimiento, se encuentran las personificaciones de las provincias derrotadas: a la izquierda, Hispania bajo la forma de una mujer sentada que se sujeta la cabeza; a la derecha, un personaje que por el jabalí que se encuentra a sus pies se identifica con la Galia. Es esta síntesis de alusiones históricas, cósmicas y mitológicas del *Prima Porta* la que lo convierte en una manifestación ejemplar del arte augusteo y su finalidad: la legitimación del emperador y de su Imperio de un modo humano-histórico a la par que divino-providencial.

La repercusión del papel jugado por Augusto en la política y en el desarrollo de las artes del Imperio romano fue de tales dimensiones que su influencia se prolongó mucho más allá de su reinado. Durante todo el siglo primero de nuestra era, la iconografía y el simbolismo se mostrarán como herederos directos del legado augusteo, siendo especialmente marcada esta herencia en el



Figura 6. Tito, mármol, época flavia (finales del siglo I d.C.), Vaticano.

arte oficial y en el funerario, tal y como veremos más adelante. En el caso del retrato, tanto cortesano como popular, la presencia del simbolismo y de los valores que caracterizaron a Augusto será constante, aunque siempre adaptada a los hechos particulares, a saber, a los rasgos del retratado, al espíritu de su tiempo, etc. Será principalmente en las representaciones de Tiberio, sucesor directo de Augusto, donde esta presencia se manifestará de forma más clara. En cambio, retratos como el de Calígula conservado en Copenhague o el de Nerón del Museo de las Termas de Roma muestran la adaptación del concepto de retrato oficial inaugurado con Augusto a las características personales de cada emperador.

Pese al corto reinado de los Flavios, el retrato experimentará importantes cambios. En los ejemplos analizados hasta el momento, el naturalismo coexistía con la dignificación y elevación del retratado, y los emperadores aparecían siempre rodeados de una aureo-

la de poder que los diferenciaba y alejaba del resto de los mortales. Con la llegada al poder de la dinastía Flavia, el retrato abandona las poses frontales y los gestos distanciados propios de los retratos de la élite gobernante —el retrato oficial o académico— para introducir un naturalismo más amable, más cercano a la “vulgaridad” de aquellos romanos cuya galería de retratos constituía un género menor, el de los retratos populares. Los retratos de *Tito* (fig. 6), *Vespasiano* y *Domiciano* dan asimismo un buen testimonio del cambio experimentado por el género en este periodo. A esta etapa pertenece también la conocida como *Dama de la permanente* (fig.7), un retrato de una desconocida de clase medio alta en el que destaca la gran destreza técnica en la realización de su peinado.

Con el reinado de *Traiano*, Roma entra en un nuevo periodo de esplendor y de expansión territorial. Los triunfos obtenidos dieron un nuevo impulso al sentimiento de triunfo del pueblo romano, surgiendo en las artes plásticas un nuevo Clasicismo. En el caso del retrato, este “Neoclasicismo” se caracterizó por la síntesis del recuerdo del pasado augusto y por una renovada exaltación de las virtudes romanas.

Serán los retratos de *Traiano* los que encarnen el espíritu del nuevo tiempo histórico de Roma, un nuevo tiempo que valora el pasado y la labor de sus antecesores. En el retrato póstumo de *Traiano* (fig. 8) conservado en el Antiquarium de Ostia se aprecia esta convivencia de tiempos históricos: si bien se mantiene la serenidad

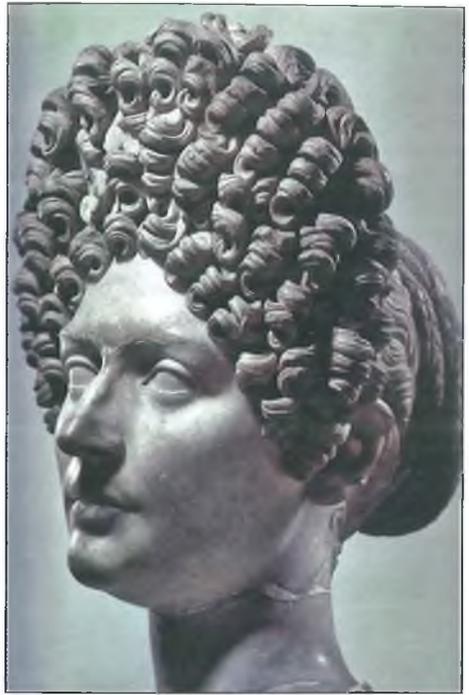


Figura 7. Retrato de una desconocida, también conocido como “Dama de la permanente”, mármol, época flavia (finales del siglo I d.C.), Roma, Museo Capitolino.



Figura 8. Traiano, mármol (posterior a 117 d.C.), Ostia, Antiquarium.

y la firmeza propias de las representaciones de Augusto así como la idealización con que se concebía a éste, Trajano aparece más humanizado que divinizado y con unos rasgos propios a su condición. Los valores y las virtudes que se asocian a esta categoría de emperador soldado (*princeps*) –valentía, estrategia, mérito– inundan una fisionomía enmarcada por un cabello recortado, una amplia frente y unos ojos inteligentes.

Al igual que Trajano, Adriano provenía de las provincias y se había formado en el ámbito militar y administrativo. Junto a las labores de expansión y de integración de las provincias en el Imperio, de su reinado destaca el gran impulso dado a las artes: Adriano ante todo es un esteta, un apasionado de la cultura griega y un gran amante de las artes, inclinaciones que tendrán repercusión en la concepción y en el simbolismo del retrato realizado en este periodo, principalmente del oficial. Tres son las novedades que se introducen en el retrato durante los años adriáneos: la barba como atributo habitual de los hombres retratados, la decoración incisa de los ojos de los representados y la incorporación de una peana como base de los bustos.



Figura 9. *Antinoos*, mármol (h. 130-138 d.C.), Roma.

Numerosos fueron los retratos de Adriano realizados durante su mandato, todos ellos portadores de las innovaciones incorporadas al género. Así se observa en el Adriano del Museo del Prado, barbado y con la pupila de los ojos marcada con una incisión en forma de coma, síntoma del ulterior desarrollo de la decoración de esta parte del rostro.

Interesantes son los abundantes retratos de Antinoos realizados durante este periodo (fig. 9) Aunque aún envuelto de misterio e imprecisiones históricas, Antinoos fue un muchacho que dio su vida por salvar a Adriano, y semejante devoción fue recordada por el emperador en la construcción de templos y en la realización de numerosas efigies del joven. El muchacho aparece imberbe, con la serenidad y proporciones clásicas, y en ocasiones, inmortalizado con los atributos del dios Baco, alusión a su eterna juventud. Esta dependencia del modo griego, presente y difundido en Roma por la escuela de copistas neoáticos, será evidente en todas las representaciones de Antinoos; pero también en todas ellas se apre-

ciará un rasgo consecuente de la cultura romana: el deseo de dotar a sus efigies de la melancolía trágica propia de su destino.

La época antonina fue para el retrato un punto de culminación de todos los avances y logros instaurados desde la época flavia; y como toda culminación, supuso cierto barroquismo en el género. Los rostros estarán dotados de una suavidad en las incisiones que contrastará con cierta violencia y claroscuro en la concepción y desarrollo de las cabelleras; y los bustos, en algunas ocasiones, verán prolongada su extensión ligeramente en sus torsos. De este periodo puede destacarse el retrato de *Antonino el Píadoso* (fig. 10) conservado en el British Museum. En él se aprecia una gran variedad de matices lumínicos a causa del mayor resalte entre huecos y volúmenes en su cabellera.

De Marco Aurelio se conocen más de trescientos retratos que pueden clasificarse en función de la etapa vital que representan: los años anteriores a su boda con Faustina la Joven; como príncipe heredero y ya más maduro, barbado; como el emperador recién llegado al trono; y, finalmente, como el hombre de cincuenta años en la última etapa de su reinado. Es en este último grupo donde puede encuadrarse la única estatua ecuestre conservada del mundo romano: la *estatua ecuestre de Marco Aurelio* (fig. 11). La desaparición de la mayor parte de los broncees realizados en Roma fue por los fundidos masivos de estas piezas que se llevaron a cabo en la Edad Media. La indulgencia medieval hacia la estatua ecuestre de Marco Aurelio que ha permitido su conservación hasta nuestros

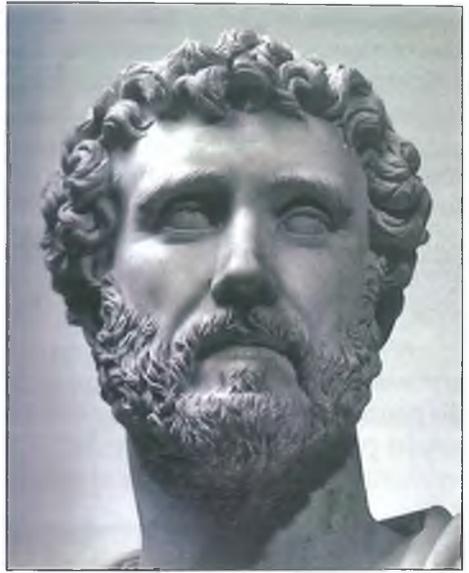


Figura 10. *Antonino el Píadoso*, mármol (entre 138 y 161 d.C.), Londres, British Museum.



Figura 11. *Estatua ecuestre de Marco Aurelio*, bronce (177-180 d.C.), Roma, Plaza del Capitolio.

días fue debida a haber sido considerada el retrato de Constantino, el emperador responsable de la aceptación del cristianismo como una de las religiones existentes en el Estado romano. La importancia, por tanto, de esta pieza es capital para la historia del arte y ya no sólo por su excepcionalidad y unicidad en las piezas conservadas sino, principalmente por la gran influencia que ejerció en el ulterior desarrollo de esta tipología del Renacimiento en adelante. Marco Aurelio aparece representado con la fisonomía del emperador adulto, con el rostro marcado por las batallas y los esfuerzos realizados por el Imperio, aunque se considera que la estatua fue erigida para conmemorar un acontecimiento concreto: el triunfo que el emperador obtuvo en el 166 d.C. junto a Lucio Vero.

Al reinado de los Severos, en el cual el retrato continuó la línea barroca antonina aunque introduciendo una fuerte dramatización en los gestos, siguió un periodo de anarquía militar que terminó por evidenciar la crisis por la que estaba pasando el Imperio romano. El retrato romano será el espejo de ese momento crítico y su vuelta al más puro estilo realista romano no fue sino el

deseo de reafirmación de los orígenes y los valores de una cultura que se veía a punto del hundimiento. Los retratos volverán a la representación exacta y temporal de las fisonomías, acentuando en ellas una agitación y preocupación interior consecuencia de su tiempo.

Será en el retrato de la época de Constantino cuando el retrato alcance su máxima expresión. Aunque en esta época, el retrato también cultivó un estilo clásico, buena parte del género muestra un deseo de exageración o expresionismo facial en la creación de inmensos ojos, de mirada fija, y en el tratamiento esquemático y marcado de las facciones. El mejor ejemplo de esta tendencia que autores como García Bellido califica de “bizantinizante” se encuentra en la cabeza colosal de Constantino procedente de la basílica del Foro y conservada en el Museo dei Conservatori di Roma (fig. 12). A pesar de haberse realizado teniendo en cuenta

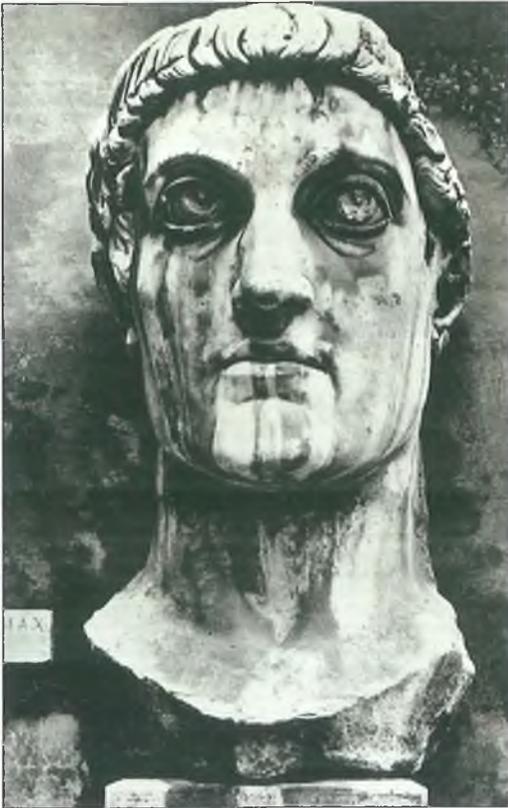


Figura 12. *Coloso de Constantino, mármol (h. 315 d.C.), Roma, Palacio de los Conservadores.*

las formas y el organicismo propios de la tradición griega, el conjunto posee un aire más abstracto e intelectual que realista y terrenal. Originariamente parte de una estatua de casi quince metros de altura pensada para el ábside de la Basílica de Majencio, la cabeza de Constantino –de casi tres metros– prelude lo que más tarde sería característico de las representaciones bizantinas.

Con los hijos de Constantino y hasta la muerte de Teodosio el Grande se inicia el que sería el último periodo de la civilización y del Imperio de Roma. Aunque se mantuvo la línea bizantinizante anterior, irrumpe en el retrato una tendencia clasicista que se conoce como “renacimiento teodosiano” caracterizada por el idealismo y la elegancia de las formas. Ambas corrientes convivirán en este periodo de decadencia de la cultura romana, produciendo al mismo ritmo y con la misma calidad numerosos retratos.

### 3. El relieve histórico y funerario

Pero no fue el retrato el único soporte escultórico sobre el que la civilización romana proyectó su noción de la historia, representó la estructuración de su sociedad o exaltó los valores y las virtudes de los grandes personajes que la habían permitido erigirse en un gran imperio. El papel jugado por lo que en un primer momento podría parecer un género menor dentro de la escultura – si se contrapone a la escultura de bulto redondo– será de tales dimensiones que hoy en día no puede hablarse de escultura romana sin considerar, analizar e interpretar con profundidad el relieve en sus principales manifestaciones: la histórica u oficial y la funeraria. A diferencia del relieve griego, más interesado en las cuestiones plásticas, el relieve romano centrará su atención en el ilusionismo espacial, concibiéndose todas sus escenas desde lo que se ha denominado una perspectiva aérea. Los personajes representados se insertarán a partir de Roma en un espacio concebido en todas sus dimensiones, en su profundidad, con una atmósfera determinada. Es este rasgo el que caracterizará al relieve romano como una manifestación básicamente pictórica.

#### 3.1. *La Historia como sucesión de imágenes: el relieve histórico romano*

La razón de la importancia del relieve en la civilización romana está íntimamente vinculada a su ideología. Como ya señalamos, el retrato romano respondía en gran parte al gusto y a la veneración de Roma por la historia; de ahí el realismo característico de sus representaciones. Desde el preciso instante en

el que Roma comenzó a expandirse en su carrera por ser la dueña del mundo, surgió la conciencia de querer narrar, paso a paso, cómo había llegado a poder erigir su imperio: nacía entonces la necesidad de la narración. Los anales, ya existentes en la época republicana, con su enumeración cronológica de los hechos, son un testimonio de la conciencia histórica del pueblo romano. Sería el relieve, en tanto formato capaz de albergar una serie de imágenes de forma lineal, el soporte idóneo para el rasgo inherente al concepto de Historia, la narración. Mediante el relieve sería posible escenificar los rituales, las campañas militares, los triunfos en el campo de batalla o los coronamientos de los emperadores de una forma ininterrumpida y en el ámbito de la expresión plástica. Si bien el retrato puede considerarse un testimonio visual fragmentario de la historia, el relieve ha de entenderse como un conjunto de fragmentos incluidos en una línea cronológica y temporal, es decir, en su transcurso histórico.

Además de ofrecer la posibilidad de encarnar materialmente y visualmente la narración propia de la historia, el relieve proporcionaba otra inmensa ventaja: su adecuación a la construcción arquitectónica. Las placas esculpidas con relieves podían adaptarse no sólo a los frisos de los templos, mausoleos o tumbas sino también a columnas y arcos, mostrando a sus espectadores la historia de su civilización ilustrada en sus distintos episodios. El deseo de narrarlos todos, de escribir mediante relieves el libro de la historia, supuso que se adoptará la solución del relieve continuo como la más idónea para semejantes propósitos: desplegado sobre columnas o sobre arcos como si de un rollo de papel se tratara, el relieve continuo era la encarnación física de lo que la Historia era en lo intangible: un proceso, con unos orígenes y un desenlace.

Es esta concepción del relieve como soporte de la descripción histórica lo que distancia en mayor medida al relieve romano de su más directo antecesor, el relieve griego. Pues mientras éste se caracterizaba por su simbolismo, idealismo e intencionalidad conmemorativa, el relieve romano se construyó desde sus antípodas: el acontecimiento histórico en sus hechos reales y el deseo de la narración de los mismos para su exaltación, para llevarlos a la memoria y a la gloria. Si bien este deseo tiene sus orígenes en la República, será durante los siglos imperiales cuando alcance su máximo desarrollo y esplendor.

El origen del gusto propiamente romano por la narración de los hechos históricos se encuentra en el periodo republicano, concretamente en el siglo III a.C. Mucho antes de la existencia del relieve histórico como tipología propiamente dicha, en Roma se conmemoraban y exaltaban los triunfos de sus soldados o de sus altos dignatarios mediante una pintura que ha venido a denominarse “triumfal”; en ella se representaba al general victorioso en el desfile organizado en la ciudad con ocasión de su regreso a la misma. Estas imágenes pronto dejaron de ser realizadas exclusivamente para los desfiles. En 236 a.C. Valerius Messala encargó que se realizase un cuadro con la representación de su victoria contra los cartagineses en Sicilia, obra que acabó decorando la sala de deliberación del Senado. En el 174 a.C. Graco dotó al

templo de Mater Matua con un cuadro que representaba sus campañas en Cerdeña desde una vista aérea (la representación estaba realizada sobre un mapa) que prefiguró la perspectiva que pronto caracterizaría al relieve romano. La aparición de motivos conmemorativos de la gloria ancestral en el anverso y en el reverso de las monedas de la República tardía no hizo sino afirmar la misma inclinación: el deseo de prestigio, memoria y gloria buscado por los personajes retratados y por sus familias. Un deseo de pasar a la Historia que pronto se extendió del ámbito familiar o personal al dominio público: nacían así los grandes relieves históricos romanos que decorarían los puntos emblemáticos de su pueblo.

Si bien existen varios ejemplos de relieve histórico republicano —buenos ejemplos de ello serían los relieves neoatóicos y el friso de la basílica Emilianina del Foro de Roma—, sólo analizaremos dos relieves, pertenecientes al mismo conjunto, por ser el primer caso de este género: los que conformaron el altar de Domitius Athenobarbus.

Datados entre el 40 y el 35 a.C., los relieves pertenecientes al *altar de Domitius Athenobarbus* (fig. 13) son considerados el primer ejemplo de relieve histórico asociado a figuras míticas conocido en la ciudad de Roma. Actualmente conservados en el Louvre y en Munich, estos relieves se atribuyen a Domitius Athenobarbus,

personaje que algunos consideran un discípulo de Scopas y restaurador de la obra que nos ocupa, y que otros ven como un alto cargo político responsable de la consagración de numerosos templos. El relieve conservado en el Louvre representa una escena histórica en un estilo “romano” en lo que se refiere al tema y a su intencionalidad: a modo de friso, se presenta la conmemoración del triunfo de Domitius consistente en un triple sacrificio a Marte (el rito *suovetaurílico*) y los diferentes procesos asociados a esta ceremonia. El tema pues es



Figura 13. *Altar de Domitius Athenobarbus* (finales siglo II - principios siglo I a.C.), Louvre.

la exaltación de la memoria, el deseo de llevar a la gloria a un personaje concreto a partir de su inscripción en unos ritos propios: de ahí, su estilo, completamente narrativo en su desarrollo horizontal. Bien distinto es el caso del relieve conservado en Munich, pues se inscribe temática y formalmente en otros parámetros: su tema es mitológico –las bodas de Anfítrite y Poseidón– y su estilo se inscribe en la corriente griega presente en el mundo romano: su iconografía es más alegórica que narrativa y formalmente se le relaciona con el conjunto realizado por Skopas con el mismo tema.

El relieve histórico conocería su máximo desarrollo en el periodo imperial. Para facilitar su estudio, dividiremos los relieves según su soporte: los realizados para altares, los que decoraban columnas conmemorativas y los pertenecientes a los arcos de triunfo.

Dentro del primer grupo de relieves históricos destacan dos altares: el *Ara Pacis* y el *Ara Pietatis*. El *Ara Pacis Augustae* (fig. 14) constituye la obra maestra del periodo augústeo. El conjunto, un altar monumental esculpido tanto interior como exteriormente en todas sus paredes, fue acabado en el 9 a.C. El motivo para su creación fue el deseo de conmemorar los distintos triunfos que llevaron a Augusto a instaurar la paz en el Imperio. De tipología tradicionalmente latina, el altar, situado entre cuatro muros y estructurado axialmente por dos puertas de entrada –una al este y otra al oeste–, distribuyó la decoración de sus relieves en función del espacio arquitectónico creado. Así, los relieves pueden dividirse en cuatro grupos en función no sólo de



Figura 14. *Ara Pacis*, mármol, (13-9 a.C.), Roma.

su lugar sino también de su temática: los dos frisos externos, los cuatro relieves que flanqueaban las dos puertas, el zócalo externo y el friso interno. Sobre los lados más largos, el norte y el sur, se desarrollan dos frisos históricos sobre una greca con motivos frutales y florales. Ambos frisos poseen una continuidad temática: la escena representada es la procesión cívica realizada como bienvenida a Augusto a su llegada a Roma en el 13 a.C. tras las largas campañas militares y administrativas de las que salió victorioso (fig. 15); la escena es por tanto una conmemoración histórica de la celebración del pueblo romano ante el advenimiento de la paz para su Imperio. El desfile procesional de dignatarios políticos y religiosos lleva a pensar en el Friso de las Panateneas del Partenón como directo antecedente; pero si bien esta influencia es innegable, también ha de señalarse que el espíritu romano la ha asimilado y reinterpretado según sus necesidades y según su cultura propia. Así, en el Ara Pacis se representa una ceremonia religiosa en la que predomina la solemnidad y el orden y en la que sólo toman parte los mortales; la procesión griega en cambio estaba más caracterizada por el movimiento y la intervención de las deidades en la misma.



Figura 15. *Relieve del Ara Pacis. Fragmento perteneciente al friso norte.*

La presencia del elemento histórico, tal y como ya se observó en los relieves del altar de Domitius Athenobarbus, aparece complementada con el elemento alegórico-mítico: los cuatro relieves de las puertas se consagraron a las alegorías del origen divino de la urbe romana. (fig. 16).



Figura 16. Relieve del lado oriental del Ara Pacis que representa a Tellus (Italia) con el viento de la tierra y el viento del mar a sus lados.

Herederero del *Ara Pacis* fue el *Ara Pietatis* erigido por el emperador Claudio en el 43 d.C. en honor a la paz augustea: la forma de los pocos relieves conservados nos evidencia que el conjunto sería un monumento altar cubierto de decoración relivada, tal y como se creó el *Ara Pacis*. Las escenas, asimismo, siguen el repertorio temático de su antecesor: escenas de sacrificio, procesión y de ofrendas. No obstante, en el caso claudio se aprecia un mayor deseo de contextualización histórica de las escenas, representándose en un segundo plano y a modo de escenario una serie de templos que se han identificado con edificios de la época de Augusto (templos de Marte, Cibeles y de Juno Reina). Lo que se pretende con este monumento, pues, es reafirmar la continuidad del presente con el pasado y con los logros de éste que garantizan el bienestar y la felicidad al pueblo romano del futuro.

Otro modo de entender el relieve histórico fue asociándolo a las columnas conmemorativas.

*La columna trajana* (fig. 17) constituye el ejemplo principal de este tipología arquitectónica, ocupando un lugar excepcional tanto en la historia constructiva como escultórica romana y universal.

La decoración relivada, toda ella en mármol, se encuentra en la basa y a lo largo de todo su fuste. El fuste se halla cubierto por un relieve a modo de película de mármol que en su desarrollo helicoidal realiza veintitrés vueltas alcanzando unos doscientos metros de altura; desde la base hasta la cima, el relieve, que alberga unas 2.500 figuras, va creciendo en anchura, por lo que es desigual en sus proporciones. Los relieves, dedicados a la narración de las guerras dácicas, fueron concebidos como un gran libro histórico pero en imágenes, apto para todos y cada uno de los romanos. El relieve contiene

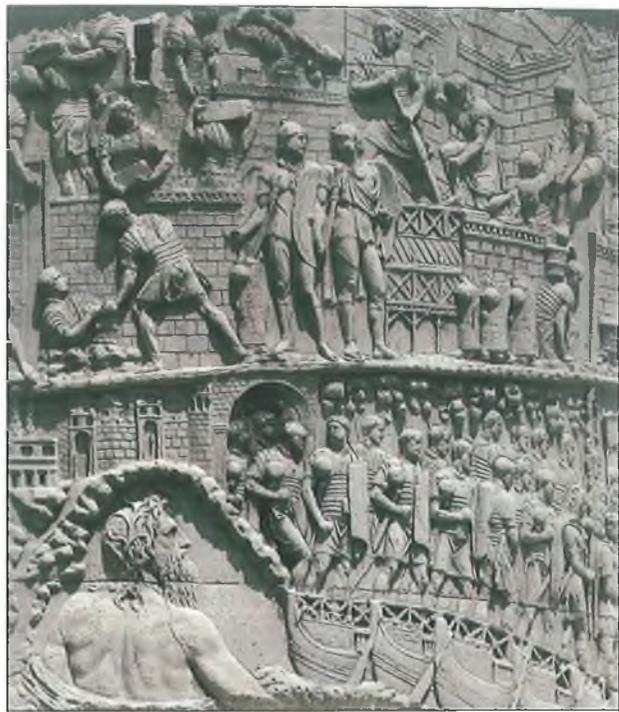


Figura 17. *Relieves de la Columna Trajana, mármol (inaugurada en 113 d.C.), Foro de Trajano, Roma.*

155 escenas: las 77 primeras comenzando desde la basa, están dedicadas a la primera guerra dacia; entre éstas y las siguientes, una escena funciona de entreacto con la representación alegórica de La Victoria escribiendo las proezas romanas en una tablilla votiva; las últimas 77 escenas relatan la segunda guerra contra Dacia. Las escenas constituyen un conjunto continuo favorecido por la utilización de elementos como árboles, ríos, puentes o personajes como elementos de separación entre unos episodios y otros. El tema predominante son las escenas de batalla en todas sus manifestaciones (asaltos, incendios, luchas, utilización de armas, construcción de fuertes) aunque también existen representaciones de ceremonias religiosas, procesiones, adlocuciones, etc., incluso pasajes anecdóticos y pintorescos (escenas con niños, cura de enfermos), siendo el personaje más frecuente en este libro histórico esculpido como cabría esperar, Trajano. El sistema de representación empleado es la perspectiva caballera por permitir, por su superposición de planos, una narración más condensada y completa, una acumulación de personajes de la historia en un espacio repleto. Esto no quiere decir que no existan referencias paisajísticas o arquitectónicas; su presencia es fundamental aunque no por un deseo de naturalismo sino con una clara intención de contextualización simbólica.

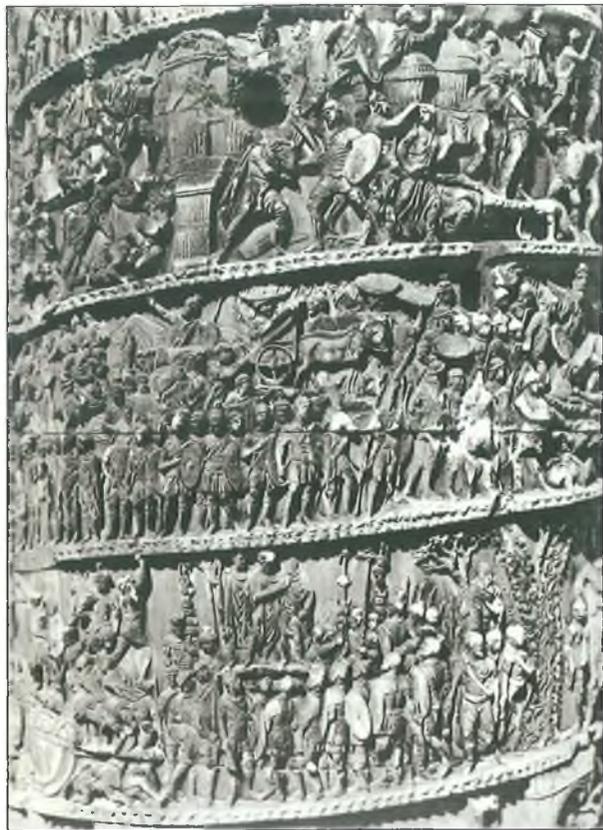


Figura 18. *Relieves de la columna de Marco Aurelio, mármol (180-190 d.C.), Roma, Piazza Colonna.*

distintivas y únicas. En la narración representada —las guerras germánicas y las guerras sarmáticas— puede observarse una expresividad más dramática en los rostros así como en las anatomías de los personajes, exageración que pudimos ver de forma más sutil en los volúmenes y las sombras con que se representaron las cabelleras de los personajes retratados. Por el alto nivel de brutalidad que las escenas de guerra van adquiriendo según ganan en altura, la columna de Marco Aurelio deja de ser considerada como una imitación de su pasado para convertirse en un producto de su tiempo.

Junto a las columnas conmemorativas, el otro soporte arquitectónico para los relieves históricos fueron los arcos de triunfo. Esta construcción originaria de Roma, en tanto conmemoración de la victoria obtenida por un emperador romano y en tanto puerta que este mismo atravesaba con su séquito a su llegada a la urbe, no podía sino albergar una decoración relivada dedicada por completo a la memoria y a la gloria de los acontecimientos históricos fortalecedores del Imperio.

La repercusión de los relieves de la columna trajana se aprecia claramente en la que puede considerarse su más fiel seguidora: *la columna de Marco Aurelio* (fig. 18). Si bien hemos avanzado en el tiempo casi un siglo, la columna de Marco Aurelio reproduce con exactitud todas las características de su predecesora: su altura, la disposición enrollada y helicoidal de los relieves a lo largo del fuste y la organización de la temática en dos bloques y un entreacto no son sino claro ejemplo de ello. De hecho, incluso el orden de las escenas y la composición de las mismas repiten al pie de la letra el modelo trajano. Pero a pesar de esta deuda estructural y formal, los relieves de la columna de Marco Aurelio poseen ciertas notas

De nuevo es en el reinado de Trajano donde encontramos uno de sus mejores ejemplos: los relieves del arco de Constantino (112-113 d.C.). Si bien los relieves fueron creados en la época de Trajano para la decoración de la parte frontal de alguno de los edificios del Foro de Trajano, fue a raíz de una orden de Constantino por lo que fueron sacados de su lugar original, divididos en cuatro partes y llevados al arco con su nombre para formar parte de su decoración. Aunque de las cuatro partes, que juntas formaban un friso continuo y que decoraban las caras internas y las laterales de la parte superior del arco, sólo se han conservado cuatro losas que no obstante encajan entre sí. La secuencia se lee de derecha a izquierda, caso particular que quiere poner en alza que lo importante de su contenido no es el relato cronológico sino el mensaje propagandístico que se desprende de sus imágenes: el triunfo romano sobre los bárbaros como Imperio político y cultural. Semejante mensaje ideológico comienza, siguiendo el orden de la secuencia, con la entrada triunfal de Trajano en Roma acompañado de una Virtus y una Victoria que le corona. La forma en que se ha representado semejante muestra del poder romano forma parte de la propaganda del Imperio: mientras los soldados romanos aparecen serenos y dignos y con una fisonomía similar, los dacios se han representado de una forma más grotesca, desfigurados y diversos –individualizados– en sus rasgos físicos. Es el símbolo de la unidad poderosa de Roma frente a la fragmentación y debilidad de sus enemigos (fig. 19).

También de la época de Trajano son los relieves del Arco de Benevento así como el arco mismo, erigido para conmemorar la victoria de Trajano en la primera guerra dácica y dedicado a Júpiter. La gran diferencia existente entre estos relieves y los llevados al arco de Cons-



Figura 19. *Relieves del Arco de Constantino, mármol (h. 112-113), Roma.*

tantino es la selección de las escenas: en vez de aludir a la violencia de la batalla, los episodios representados se inscriben en la serie de medidas pacificadoras que se tomaron para solucionar problemas de carácter interno. Así, encontramos representaciones del acto de piedad a Júpiter, las procesiones religiosas que acompañaban a este ritual o alegorías de la paz y posterior romanización de diferentes provincias como Mesopotamia o el Rin.

Otro ejemplo clásico de los relieves en arcos de triunfo lo constituye el Arco de Septimio Severo, ya del siglo III de nuestra era. Los relieves muestran la conexión ya señalada entre la temática histórica y el elemento alegórico-religioso. Las escenas dedicadas a la historia fueron destinadas al ático del arco; en ellas, encontramos imágenes típicas de esta temática: entradas triunfales, ceremonias de sacrificio y proclamaciones imperiales. La alegoría fue destinada a las enjutas de los arcos, predominando en ellas la imagen de la Victoria, mientras que la presencia religiosa se ubicó en los relieves que recubrían los cuatro pilares del arco. Si bien el símbolo de la Victoria aludía a la imposición romana en su conquista del mundo, la representación religiosa de la Triada Capitolina—Júpiter, Juno y Minerva— asociada a la de la deidad Lep-tis ratificaba la protección divina en los triunfos obtenidos y la invocaba para los futuros propósitos imperiales.

Al margen de esta clasificación se encuentran otros tantos ejemplos de relieves históricos de gran importancia.

Pertenecientes a la Roma de los Flavios son los relieves del Palazzo della Cancelleria (93-96 d.C.), realizados para legitimar dinástica y personalmente a Domiciano, último representante de la familia flavia. Muy bien conservados, los relieves pueden dividirse en dos paneles en función de sus escenas. Una de ellas representa la llegada triunfal (*Adventus*) de Vespasiano a Roma tras su victoria del año 70. El otro panel representa otra escena de *adventus* pero esta vez con Domiciano como protagonista y mayores resonancias militares: el heredero del trono, victorioso en su batalla contra los germanos (83 d.C.), desfila junto con su ejército, ataviado aún con la vestimenta militar y acompañado de los dioses de la guerra, Marte y Minerva. Ambos paneles, entendidos como un conjunto, pretenden resaltar la gloria romana en la conquista militar y la transmisión dinástica de los valores y virtudes que hacen posible semejantes victorias.

### 3.2. *La memoria y la gloria de los difuntos: el relieve funerario*

Si bien en el mundo romano, la existencia de bustos y retratos funerarios fue casi tan numerosa como la de las representaciones de los retratados aún en vida, es en el caso del relieve funerario donde se alcanzó una mayor genialidad. A pesar de que en Roma no existió un arte funerario de las dimensiones

del mundo griego y oriental, cuestión que se explica por el sólo hecho de que los romanos no enterraban a sus muertos sino que los incineraban, el género del relieve funerario obtuvo un importante desarrollo. Los modelos fueron sacados principalmente de Etruria, de sus relieves arcaicos en piedra, sus estelas funerarias y de la decoración de sus sarcófagos, arcos y urnas, ya fueran en piedra o en bronce. Y si Roma los asimiló y reinterpretó para adaptarlos a su propia cultura fue por la intención de exaltación de la memoria y de la gloria de sus desaparecidos, intención que de nuevo encuentra su explicación en el deseo típicamente romano de trascendencia en la historia, ya fuera a nivel familiar e íntimo, ya fuera a nivel de la civilización romana y de su imperio.

### 3.3. Desarrollo de una nueva tipología: los sarcófagos relivados

A pesar de sus creencias y de su predilección por la incineración de sus muertos, fue Roma quien desarrolló e impulsó definitivamente la tipología del sarcófago decorado con relieves. La responsable de la introducción de este formato fue la familia vinculada al ancestro Cornelia, la *gens Cornelia*, la única en inhumar a sus miembros. Es a los Escipión, pertenecientes a esta familia, a quien debemos uno de los ejemplos más antiguos de sarcófago: el *sarcófago de Scipion Barbatus* (fig. 20). Su forma de altar es la consecuencia de las *parentationes* o celebraciones rituales realizadas por la familia. Las influencias del arte helénico se hacen patentes tanto en la decoración —en el friso dórico con rosetas (una evocación a las ofrendas florales a los muertos propias de la



Figura 20. Sarcófago de Scipion Barbatus (siglo III a.C.), Roma, Museo del Vaticano. Procedente de la tumba de los Escipiones, Via Appia.

Antigüedad) y en las volutas jónicas superiores— así como en as dos grandes fachadas que albergaban el sarcófago. Pero a pesar de las deudas con el mundo griego, algunos rasgos muestran un estilo que pretende ser propiamente romano; así ocurre con la austeridad de la decoración de la tapa, bien alejada de la riqueza ornamental con que se concebían las tapas de las tumbas griegas o las urnas etruscas. El estilo sarcófago romano está aún en sus inicios y pronto comenzará a desarrollar unas características propias.

No será hasta el siglo I a.C. cuando la inhumación de los muertos desplace a la costumbre de la incineración en el mundo romano, es decir, cuando el sarcófago se erija como forma de enterramiento con la consecuente progresiva desaparición de las urnas cinerarias predominantes hasta entonces. Fue en ese momento cuando Roma crea su propia tipología de sarcófago, en principio deudora de la tradición etrusca pero pronto original en sus formas, materiales y temas. La forma más frecuente será la de una caja con forma rectangular coronada con una tapa que, aunque generalmente solía ser plana, en no pocas ocasiones acogía motivos ornamentales y formas arquitectónicas variadas, dependiendo estas variantes de las distintas escuelas de donde procedieran las piezas. El material habitual solía ser un mármol trabajado minuciosamente con el trépano, gracias al cual se lograron obras de gran plasticidad y contraste volumétrico. Las escenas representadas siempre tuvieron como fondo la presencia de la idea de la muerte; así, proliferaron los temas procedentes de la mitología griega que permitían connotaciones funerarias y de trascendencia al más allá: episodios dionisiacos o el relativo al viaje del alma a través del océano en su búsqueda de las Islas de los Bienaventurados serán habituales en los sarcófagos.

Será con Adriano cuando el sarcófago constituya una realidad definida en el mundo romano, apareciendo durante su reinado algunas de las variantes temáticas fundamentales en su desarrollo ulterior. Un caso completamente ejemplar del relieve continuo característico de lo que se ha denominado la corriente latina es el *sarcófago de Orestes* conservado en el Museo Laterano de Roma (fig. 21) Todas sus caras están decoradas y narran, partiendo de la cara central y siguiendo hacia la derecha, todos los episodios de la leyenda homérica de Orestes, utilizándose la narración mitológica para introducir una enseñanza moral sobre la muerte, en este caso sobre el asesinato. La escena central representa la venganza de Orestes por el asesinato de su padre a manos de Egisto, el amante de su madre Clitemnestra: así, en el relieve se pone imagen a Orestes, matando a Egisto y a Clitemnestra. La acumulación de figuras y la tensión que muestran sus posturas y el movimiento general en el que se encadenan pretende transmitir el dramatismo de la escena. En la representación de la derecha se muestra la consecuencia de la tragedia: el enloquecimiento y el arrepentimiento a los que fue condenado Orestes por haber vulnerado los lazos de la piedad familiar, estando perseguido por las Furias y sus temibles serpientes. La escena siguiente representa el origen de la acción terrible de



Figura 21. *Sarcófago de Orestes, mármol (primera mitad del siglo I d.C.), Roma, Museo Laterano.*

Orestes: el fantasma de su padre muerto, Agamenón, se aparece a su hijo. Para terminar el relato, la última cara del sarcófago ilustra el desenlace de la historia: el apaciguamiento de las Furias y su conversión en Euménides.

Perteneciente también a la época adrianea es el considerado el primer sarcófago con guirnaldas, procedente de la Via Labicana de Roma, y conservado en el Museo del Louvre de París. En este tipo de sarcófagos, las guirnaldas, un motivo recurrente en los sarcófagos ulteriores por su alusión a los ceremoniales funerarios, suelen ocupar la mayor parte de la pieza, dejándose una banda en la parte superior para incorporar escenas de muy distinto tipo, por lo general mitológicas. También en este periodo se desarrollarán los temas dionisiacos así como los que incorporan niños a los sarcófagos: ambos temas permitirán introducir la alusión a lo efímero de la vida terrenal y a la temprana muerte de los difuntos, para concluir en la reivindicación de la alegría y satisfacción con que ha de entenderse la vida.

Pero será principalmente en la época antoniana cuando se incorpore de forma definitiva la iconografía y la temática dionisiaca a los sarcófagos, aunque esto no excluyó la introducción de otros muchos temas: la importancia de la educación, escenas de batalla y de caza, nuevos episodios mitológicos y escenas procedentes del repertorio trágico del teatro griego (drama de los Átridas, Medea). En todos los casos, las formas aparecen claramente diferenciadas y perfiladas sobre fondos neutros, continuándose el desarrollo de las escenas horizontalmente y de manera continua. De cada uno de estos sarcófagos podemos

donar un ejemplo. Un sarcófago conservado en el Palacio de los Conservadores de Roma (fig. 22), representa a Baco en un carro tirado por dos centauros y acompañado por un cortejo dionisiaco danzante. El monumental *sarcófago de Pietralata* (fig. 23) representa, como si de un cuadro se tratase, la batalla a vida o muerte entre romanos y bárbaros: la acumulación de más de cien figuras en una especie de “horror vacui”, el fuerte movimiento de todas ellas, la grandeza del espectáculo –adecuado a unas dimensiones mayores que las de los sarcófagos habituales–, todo ello prefigura el sarcófago Ludovisi que más adelante analizaremos. Ejemplo del interés que el tema de la caza tuvo como motivo decorativo de los sarcófagos es la pieza conservada en la Galería Doria en Roma, en la que se recurre al episodio mitológico de la caza del jabalí de Calidón por Meleagro para ilustrar valores como la valentía y la lucha.



Figura 22. *Sarcófago con escena báquica, mármol (170-180 d.C.), Palacio de los Conservadores, Roma.*



Figura 23. *Sarcófago de Pietralata, mármol, (h. 190).*

En cada uno de los casos se quiere exaltar una idea concreta: en el tema dionisiaco, la alegría de vivir; en las escenas bélicas el poder y supremacía, el valor de aquellos que aportaron su ayuda en la construcción del Imperio romano; en las escenas de caza, la valentía que el difunto también podía demostrar en las actividades menores o de ocio.

Pero, junto al gran desarrollo temático e iconográfico que el sarcófago recibiría en este periodo, la etapa antoniana también introdujo novedades tipológicas en las que se aprecia una mayor presencia de la tendencia griega. El sarcófago columnado surgió entonces, como consecuencia de una fuerte actividad de ciertos talleres instalados en Asia Menor pero que llegaron a expandirse por territorio romano. Este tipo de sarcófago destaca por distribuir sus escenas a partir de la estructura arquitectónica con que se concibe el conjunto. Las columnas dividen el sarcófago en nichos que albergan las diferentes representaciones, quedando vulnerado, de este modo, el relieve continuo propio de la tendencia romana en pos de una narración en episodios independientes y aislados espacialmente. La presencia de la arquitectura no sólo modificará el modo de narrar sino que, asimismo, tendrá consecuencias plásticas: una mayor presencia del claroscuro. Es en el sarcófago conservado en la Catedral de Melfi donde mejor se aprecian estas características así como la fuerte impronta helénica en una tapa decorada con una dama yacente.

Durante el periodo severiano y con la entrada en un nuevo siglo, los sarcófagos comenzarán a desarrollar sus relieves a partir de un eje de simetría. Esto supuso la ordenación de las escenas representadas de un modo jerárquico, siendo la central la de mayor importancia y, en consecuencia, la más desarrollada o acompañada de símbolos. Un ejemplo de ello lo otorga el sarcófago de Baltimore en el que todas las figuras se distribuyen en función del gran medallón decorado con la cabeza de Medusa que ocupa la parte central del conjunto. Otras obras maestras del periodo antoniano son el sarcófago de San Lorenzo y el sarcófago Mattei.

Pero la pieza capital del sarcófago relivado romano es *el sarcófago Ludovisi* (fig. 24) Aunque en un principio atribuido al periodo antoniano, este sarcófago fue realizado durante el periodo de anarquía militar que vivió Roma entre el 235 y el 285 d.C. Denominado Ludovisi a causa de su primer poseedor, el Cardenal Ludovisi, este sarcófago se erige como una de las obras maestras no sólo del relieve sarcófagico sino de todo el relieve romano en general. Toda la composición surge a partir de un personaje central no identificado pero seguramente procedente del ámbito militar por las vestimentas que lleva y por la misma naturaleza del tema representado: la batalla entre los romanos y sus eternos enemigos, los bárbaros. Aunque el arremolinamiento de las figuras y de los volúmenes de éstas den la sensación de cierto desorden de formas y luces, todo se estructura jerárquicamente a partir del militar central: en su mismo plano, el superior, se encuentra toda su cuádriga, jinetes con sus caballos, personajes animando el ataque con sus trompetas, militares con sus escu-



Figura 24. *Sarcófago Ludovisi, mármol, Roma, Museo del Capitolio.*

dos, etc. Bajo este nivel superior, el romano, se encuentran los derrotados: bárbaros que intentan acceder a ese plano casi divino del que proceden los ataques, que se arrastran por el suelo o que llevan sus esperanzas a la lucha desesperada contra los oficiales romanos. Frente a la serenidad y seguridad de éstos, contrasta el movimiento exagerado de los cuerpos de los bárbaros, sus rostros demacrados por el esfuerzo, el dolor dramático del repertorio gestual de los dominados. A todo esto se añade la fuerte impresión teatral de la escena lograda por el contraste de volúmenes y huecos y el claroscuro que éstos imponen a un conjunto escenográficamente de tono barroco.

El sarcófago continuará su desarrollo a lo largo de los últimos años del Imperio romano, recibiendo un especial impulso por parte del arte cristiano incipiente. Fue ya desde los tiempos de Severiano cuando el sarcófago cristiano comenzó a elaborar sus rasgos formales y repertorio temático. Como es lógico, la incipiente iconografía cristiana se nutrirá de las formas y temas instaurados en el género por la corriente griega y romana, desarrollándose casi de manera exclusiva en los sarcófagos. Los primeros ejemplos de sarcófagos cristianos, los anteriores a Constantino, mostrarán la adhesión a motivos paganos: personajes imberbes, cráteras, carneros, vides, estrígiles, máscaras teatrales, etc. Con el tiempo, la iconografía fue adaptando la iconografía a sus preceptos. Pero esto es una cuestión —la del nacimiento y desarrollo de la iconografía cristiana en los sarcófagos— cuyo estudio ha de dejarse para otras materias.

# LA PINTURA Y EL MOSAICO

Constanza Nieto Yusta

## ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. La pintura mural. La problemática de los cuatro estilos pompeyanos.
  - 1.1. Antecedentes de la pintura mural. La influencia griega y etrusca. La importancia de la pintura de historia y de paisaje romana en la gestación de la pintura mural de Roma.
  - 1.2. Pompeya y los cuatro estilos de pintura mural.
  - 1.3. Expansión de los estilos pompeyanos: Roma. La *Domus Aurea* y el cuarto estilo de pintura mural.
2. Los retratos del Fayum.
3. El mosaico: técnicas de pavimentación y escuelas musivarias.

A lo largo del presente tema, se expondrán el origen, las características y la evolución de la pintura romana teniendo siempre en cuenta la herencia de las tradiciones griega y etrusca así como los puntos en los que Roma consiguió separarse de ambas en su búsqueda de una pintura adecuada a su propia cultura. La influencia de la historia se erigirá como determinante en la pintura romana, principalmente en las cuestiones concernientes al retrato, abordadas en el apartado dedicado a las pinturas del Fayum. Será la pintura mural o decorativa la técnica que abarque la mayor parte de este apartado: los restos conservados en Pompeya, su clasificación en cuatro estilos y la originalidad de los mismos constituirán gran parte del análisis por contener innovaciones fundamentales en la historia de la pintura romana: la abstracción de motivos, la imitación y la imaginación de arquitecturas, la desmaterialización del muro pintado en su apertura a paisajes naturales o urbanos, etc.

El epígrafe dedicado al mosaico cerrará este apartado, buscándose abordar los distintos procesos técnicos de pavimentación para centrarnos en el más habitual, el *opus tessellatum*, así como señalar los distintos temas representados: geométricos, vegetales, animales, emblemáticos, mitológicos, históricos y

costumbristas. De nuevo, la influencia de la tradición griega se hará patente no sólo en la técnica musivaria sino asimismo en la temática escogida, frecuentemente procedente de la pintura griega, tal y como se analizará en el caso del mosaico “helenístico”.

## **1. La pintura mural. La problemática de los cuatro estilos pompeyanos**

### ***1.1. Antecedentes de la pintura mural. La influencia griega y etrusca. La importancia de la pintura de historia y de paisaje romana en la gestación de la pintura mural de Roma***

Roma llevará hasta su culminación la pintura mural que Etruria desarrolló y enriqueció a lo largo de cinco siglos. Pero a diferencia de ésta, la pintura mural romana nos ha llegado en unas muy distintas condiciones. Si el mundo etrusco desarrolló de forma ininterrumpida la pintura mural a lo largo de cinco siglos –los cinco siglos de su existencia como civilización–, la pintura mural romana fue cultivada únicamente durante dos siglos. Si a esta causa, que explica un menor número de ejemplos llegados hasta nosotros, añadimos los lugares de procedencia de las pinturas romanas, –las provincias del Imperio en su mayor parte–, la posibilidad de un estudio completo y no fragmentado de esta manifestación artística resulta de una mayor complejidad que en el mundo etrusco.

Claro está que un análisis de las manifestaciones tanto griegas como etruscas en lo referente a la pintura mural permite trazar una línea más o menos continua hasta la pintura romana. Tanto en Grecia como en Etruria, las pinturas murales fueron destinadas a las habitaciones de las viviendas particulares, pero también a las de edificios palaciegos y a las aquellos de tipo funerario como pueden serlo las cámaras funerarias: la pintura resultaba un medio muy adecuado no ya de ornamentación de los interiores arquitectónicos sino principalmente de enriquecimiento de sus paredes, a menudo construidas con unos materiales pobres que la pintura permitía disimular. Roma heredará este gusto de decoración mural de sus edificios. Técnicamente, el modo de realizar las pinturas murales continuó siendo el mismo que existió en el mundo helénico y etrusco, a saber, la aplicación de la pintura sobre una capa de cal húmeda previamente extendida por el muro y que de este modo facilitaba la absorción y fijación de los pigmentos: se trata de la conocida técnica del fresco. Roma asimiló esta técnica y la perfeccionará, aplicando un mayor número de capas de

cal para enlucir el muro, tal y como se ha visto en Pompeya, y aplicando en los casos en los que el color lo demandaba –como ocurría con el azul– la pintura sobre el enlucido ya seco. En lo referente a los antecedentes formales, fueron la cerámica griega y las distintas pinturas de las cámaras funerarias etruscas quienes sentaron las bases para el nacimiento de un estilo en la pintura romana: el predominio de la línea, el sombreado de los volúmenes, el gusto por el perfil, los contrastes de unos colores concebidos en planos independientes, la presencia de motivos geométricos como grecas a modo de elementos estructuradores de las escenas, etc., fueron rasgos que el incipiente estilo pictórico romano debió conocer, pero que pronto adaptaría y superaría en función del espíritu y de la estética de su civilización.

Como ya se ha comentado, los restos conservados son escasos: junto a Pompeya, el “yacimiento” principal de pintura mural romana, sólo pueden añadirse algunos ejemplos procedentes del periodo adrianeo, de la Roma oriental y ya más adelante del arte pictórico del primer cristianismo. A pesar de la escasez de restos materiales, limitados casi exclusivamente al enclave sepultado por el Vesubio en el 79 d.C., podemos hacernos una idea de la importancia y el desarrollo que la pintura mural alcanzó en Roma por uno de sus más directos antecesores: la pintura de cuadros históricos y de paisajes.

Se tiene constancia de la actividad que tuvo en Roma un pintor dedicado exclusivamente a la decoración de templos en el siglo IV a.C., el conocido como Fabio Pictor. Posterior a la actividad de este pintor romano, ya en el siglo II a.C., sería la acometida por el pintor Marco Pacuvio. Aunque la información que nos ha llegado de ambos es realmente escasa, sí sabemos que el tema predominante en sus representaciones era el histórico. Teniendo en cuenta que Pacuvio fue conocido por su adscripción a la tradición griega, ya fuera en sus fuentes de inspiración como en el estilo que caracterizó sus obras, mientras que Fabio Pictor era romano de origen y en sus convicciones artísticas, dos son las conclusiones a extraer. Por un lado, que los pintores se hallarían divididos en función de su estilo en distintas escuelas o corrientes, tal y como ocurría con la escultura: la propiamente latina u occidental y la helenizante u oriental. Por otro lado, que si bien existían diferentes corrientes formales, la temática estaría centrada predominantemente en lo que más interesó a la civilización romana: la historia. Los distintos episodios conmemorativos de las victorias y las hazañas de Roma en su expansión política fueron representados para su memoria y gloria. Los formatos elegidos serían en su mayor parte cuadros, por las ventajas técnicas y de transporte que ofrecían, pero también existirían pinturas murales dedicadas a este género. No obstante, también existen ejemplos de pintura funeraria entre la que se encuentran incluso retratos, tal y como ocurre con las pinturas halladas en Italia del Sur, concretamente en Sicilia y Nápoles. A pesar de constituir ejemplos menores, en ellos se aprecia el deseo o la posibilidad de un repertorio temático más allá de la Historia que más adelante podrá comprobarse en los cuatro estilos pompeyanos.

Fue en la Roma Republicana cuando la pintura de historia reciba un desarrollo mayor y cuando aparezca un género nuevo: la pintura de paisaje. Aunque a este periodo pertenece también la aparición del primer estilo pompeyano, por su importancia así como por la necesidad de su estudio junto a los tres estilos restantes, su análisis se pospondrá al apartado siguiente.

La importancia de la pintura histórica y paisajística no reside ni en el formato, ni en su función sino por el estímulo que ambas ejercieron tanto formal como estilísticamente, ya no solo en la pintura mural sino también en el mosaico realizado en Roma. La pintura de historia, materializada en cuadros que podían decorar las salas de un edificio pero que por norma solían llevarse en las entradas triunfales y en los desfiles conmemorativos de las victorias romanas, tenía como función principal la propaganda de los ideales y de las virtudes que se asociaban a la moral del Imperio romano, a sus héroes y a su pueblo; es decir, su realización venía motivada por un deseo de orden práctico: la conmemoración del acontecimiento histórico. Pero esta exaltación de la historia, tal y como hemos visto en el tema dedicado a la escultura, traería consigo consecuencias de un orden más conceptual: representar un acontecimiento histórico era representar un momento exacto, un tiempo concreto, el lugar particular donde aconteció el hecho y, principalmente, a los protagonistas del mismo. Todo ello supuso encaminar la representación artística a la exactitud, al realismo: ¿Cómo representar un acontecimiento concreto sin alusiones al tiempo, al espacio real, a la fisonomía de los hombres que lo llevaron a cabo? Con la irrupción de la historia en las representaciones artísticas, entró en escena la adecuación de las mismas a la realidad, el realismo en los rostros, vestimentas, pero también en la representación espacial: fue así como nacía el retrato —el realismo aplicado a la representación de alguien— y ciertos logros en el sistema de representación espacial o en la búsqueda de perspectiva —el realismo aplicado al espacio o escenario donde tienen lugar los hechos— mediante la introducción de arquitecturas y diferentes referencias espaciales. Semejantes consecuencias pueden apreciarse en la pintura de paisaje o geográfica nacida en estos mismos años: de la creación de cuadros cartográficos en los que se representaban los distintos países conquistados, sus terrenos, sus paisajes, etc., de su interés geográfico inicial nacería el interés por la naturaleza por sí misma y no solo como escenario de acontecimientos históricos y/o políticos. La naturaleza podía constituir un motivo decorativo por sí mismo, por la serenidad y la idealización que permitía su contemplación y representación. Así se apreciará en la pintura mural pompeyana.

Hablar, por tanto de la pintura histórica y paisajística como antecedentes de la pintura mural romana ha de entenderse en este sentido: como un antecedente conceptual, como el origen de una abstracción de los mismos conceptos que se asimilaban. La pintura mural romana fue, en contraposición al sentido prácticamente político-funcional que caracteriza a la pintura de historia y de paisaje, una pintura decorativa. Una pintura que reivindicaba sus propios valo-

res ornamentales y compositivos desde la serenidad de la contemplación privada. Desde los tiempos de la República, la pintura mural había invadido las distintas estancias de las viviendas particulares, de las tumbas y de los edificios de carácter oficial. Los temas representados estuvieron en principio muy condicionados por los introducidos por la cultura griega y la etrusca pero pronto comenzaron a introducir una temática adecuada a los valores y creencias del mundo romano: cultos místéricos, representaciones circenses y de gladiadores, etc. Lo más interesante sea quizás el desarrollo que recibieron la escenografía y el paisaje en la pintura mural romana, siendo en Pompeya donde este interés obtuvo sus principales manifestaciones. Pasemos a analizar la pintura pompeyana para verlo.

## 1.2. *Pompeya y los cuatro estilos de pintura mural*

La magnificencia de los frescos conservados en Pompeya, aún a pesar del desastre sufrido por el Vesubio, nos lleva a pensar en una actividad muy intensa en lo que a la pintura mural romana se refiere. La minuciosidad con que están realizados, la riqueza cromática, compositiva y temática así como la originalidad de estos frescos no podrían haberse alcanzado de no haber existido importantes talleres y un número muy elevado de pintores si no especializados en este género sí en las demás manifestaciones pictóricas ya señaladas, la histórica y la paisajística. De hecho, la influencia de estos géneros es innegable pero sin olvidar que nos encontramos ante un tipo de pintura meramente decorativa, lo cual supuso una aplicación bien distinta de los conocimientos y logros que la pintura venía realizando desde los tiempos helénicos. Los frescos de Pompeya muestran desde su primer estilo hasta el último una evolución resultado de una experimentación técnica y formal que no se hubiera producido de no haberse conocido los avances anteriores.

Pompeya, pequeña ciudad de la Campania romana cercana a Herculano, fue próspera por su actividad comercial y por su cultivo de los viñedos a los pies del Vesubio, lo cual pronto la convirtió en objetivo de la expansión imperial, siendo conquistada y convertida en colonia romana durante los primeros años del siglo I a. C. En el 63 d.C. un fuerte seísmo causó una importante destrucción de la ciudad que supuso su reconstrucción. Pero a pesar de este aviso, nada hacía sospechar a los pompeyanos la tragedia del 24 de agosto del 79 d.C.: el sepultamiento de la ciudad bajo una iracunda erupción del Vesubio. No fue hasta el siglo XVIII cuando comenzaron las excavaciones que sacaron a la luz la existencia de Pompeya, siendo los descubrimientos tan cuantiosos que llegaron a prolongarse hasta el siglo XX; incluso actualmente se considera que buena parte de esta ciudad napolitana continúa estando enterrada. No obstante, los hallazgos han mostrado el esplendor y desarrollo de esta urbe: un gran foro, una basílica, varios templos, un teatro, termas, un lupanar y un gran

número de viviendas de muy distinto tipo (Casa del Fauno, Casa del Poeta Trágico, Villa de los Misterios) en las que se han recuperado gran parte de las pinturas murales y mosaicos que hoy se conocen y valoran como la mayor manifestación plástica de la Antigüedad romana.

Los frescos pompeyanos vienen dividiéndose en cuatro estilos desde el estudio que de ellos realizara el alemán August Mau en la segunda mitad del siglo XIX, división que abordaremos enseguida y que responde a un progreso que se manifestó en diferentes repertorios temáticos a lo largo del tiempo.

El primer estilo pompeyano o “estilo de incrustación”, cuyos límites cronológicos se sitúan entre mediados del siglo II a.C. y principios del siglo I a.C., se caracteriza por su intento de imitación de algunos de los materiales arquitectónicos más ricos, como el mármol, los jaspes o los pórfidos. Los frescos simulan el modo en que las viviendas o edificios más suntuosos –los vinculados a las clases sociales más elevadas– recubrían sus paredes con placas de mármol. Es este estilo, por tanto, decorativo en un doble sentido: en tanto pintura mural y en tanto simulación de otro tipo de ornamentación, la procedente de los mismos materiales con los que se creaba la arquitectura. Estas habitaciones de paredes de mármol ficticias se verían completadas en su decoración con la incorporación de cuadros y/o tapices y con la realización de mosaicos para el suelo.

Este primer estilo de pintura mural posee sus mejores ejemplos en la Casa Samnita de Herculano, aunque también ha aparecido en la misma Roma –como es el caso de las pinturas halladas bajo el Palacio Flavio del Palatino– y en Pompeya (Casa del Fauno y Casa de Sallustio). En líneas generales, los simulacros pictóricos de las planchas suelen estar delimitados con estuco, organizándose en tres franjas que solían tener como límite inferior un basamento y como superior una cornisa volada, pudiendo ser ésta pintada o estar realizada en estuco. En la Casa pompeyana de Sallustio observamos el modo en que se desarrolló este primer estilo: la pintura se estructura en función de su imitación de las placas marmóreas a modo de grandes sillares que encajadas unas con otras recubrían el muro. Cada una de estas placas reproduce la riqueza cromática de distintos tipos de mármol: así, en un mismo paramento encontramos la imitación de mármoles de color ocre, gris, rosado o verdoso, representándose en cada uno de estos tipos sus rasgos específicos, a saber, mayor o menor cantidad de vetas, densidad e intensidad del color, etc. El conjunto, aunque centrado prácticamente en su totalidad en la representación de los sillares marmóreas, también alberga la simulación de algunos elementos arquitectónicos más complejos como zócalos o pilastras, elementos que pretenden encuadrar, contextualizar, dotar de un mayor realismo al ficticio conjunto. Pero la menor presencia de éstos así como su escaso desarrollo pictórico los relegan a un segundo plano: en el primer estilo pompeyano el interés se centra en la reproducción pictórica de los materiales de revestimiento arquitectónicos. Se trata, pues, de un estilo dedicado al proceso de construcción y, por tanto, subordinado a la arquitectura más que a las posibilidades inherentes a la misma pintura.

Los antecedentes de esta solución decorativa de pintura mural se remontan a los mismos orígenes del mundo antiguo: desde Egipto hasta Grecia (viviendas de Delos y Priene del siglo II a.C.) existió igual deseo de simulación arquitectónica en las pinturas decorativas aplicadas a los edificios.

El primer estilo pompeyano, nacido como alternativa más barata y eficaz que el uso real de mármol para el revestimiento interior de los edificios, desaparecería a comienzos del siglo I a.C. Fue en aquellos años cuando los altos dirigentes comenzaron a decantarse o bien por la decoración marmórea real para sus interiores, o bien por un nuevo estilo pictórico más complejo y atractivo que el anterior. Así nació el segundo estilo pictórico pompeyano o “estilo arquitectónico o de perspectiva arquitectónica”, iniciándose en los años de Sila e imponiéndose definitivamente durante el reinado de Augusto, es decir, a lo largo de todo el siglo I a.C. Este estilo, consiguió desplazar al anterior por un mayor realismo en las arquitecturas fingidas así como por la incorporación de escenas figurativas. Los mejores ejemplos de este segundo estilo se encuentran en Pompeya, en la Casa del Laberinto, la Villa Boscoreale y en la Villa de los Misterios. La Villa de los Misterios (fig. 1) descubierta a principios del siglo XX, fue antes del terremoto del 63 d.C. una vivienda particular; siendo a partir de la reconstrucción posterior al seísmo cuando pasó a ser una explotación agrícola con numerosas estancias, estando algunas de las cuales (es el caso de la Sala de la Iniciación) consagradas a la práctica de un culto órfico, seguramente privado.

Las arquitecturas representadas han dado un gran salto respecto a aquellas limitadas a sus materiales que constituyeron el primer estilo pompeyano. Aunque se continúa con la recreación de las placas de mármol, zócalos y pilastras, el deseo de recreación de la arquitectura más allá de sus elementos primordiales supuso la incorporación de la perspectiva y, por tanto, la representación de espacios

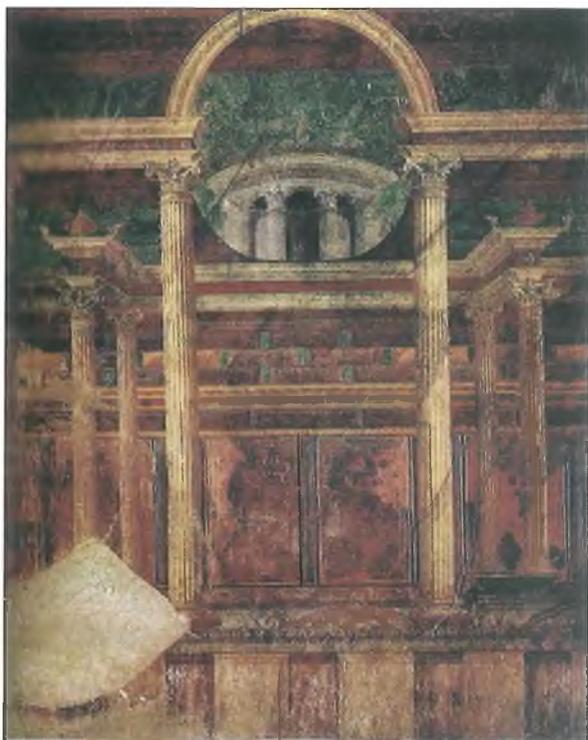


Figura 1. Fresco de la Villa de los Misterios, “estilo arquitectónico” (siglo I a.C.), Pompeya.

arquitectónicos más complejos: arcos, columnas, frisos, entablamentos, cornisas, nichos, ventanas y puertas, arcos sobre columnas a través de los que se observan edificios, etc. La introducción de estos elementos permitió que las líneas de fuga inherentes a ellos abrieran la ilusión de profundidad en el muro; la pared se convertía en ventana, en una prolongación del espacio interior real hacia nuevos espacios imaginarios y exteriores, aquellos sugeridos por el paisaje. La amplitud de la gama cromática introducida junto a los distintos planos de profundidad permitió jugar con los contrastes lumínicos, con la transición de los espacios. La arquitectura real de las estancias prolongaba así su estilo propiamente romano en su reproducción pictórica en las paredes, añadiendo a estas construcciones ficticias la posibilidad de su continuación en un mundo exterior representado en sus distintas variantes. Así, el espectador, el habitante de esas estancias, podía asomarse a la naturaleza, pero también al paisaje urbano, a sus calles y edificios. Este *trompe l'oeuil* puede considerarse fundamentalmente romano: su deseo de ilusionismo así como los elementos arquitectónicos representados proceden de una iconografía propia, no encontrándose en la Antigüedad precedente alguno. No sucederá lo mismo, en cambio, con las escenas pintadas en esta escenografía, pues la temática se mostrará completamente heredera de las últimas manifestaciones del mundo helénico. La temática de las escenas representadas en la Villa de los Misterios están consagradas a Dionisos y a su culto, tema que fue frecuentemente representado en



Figura 2. Frescos del triclinium de la Villa de los Misterios, “estilo arquitectónico” (siglo I a.C.), Pompeya.

los sarcófagos relivados romanos como introductor de reflexiones acerca de la fugacidad de la vida y cuyo papel en este caso seguramente responda si no a la función de explotación agrícola de la Villa, seguramente al papel que los viñedos jugaron en el desarrollo económico de la ciudad pompeyana. Es a lo largo de tres de los muros de la denominada Sala de la Iniciación (fig. 2) de la Villa de los Misterios donde se desarrollan las distintas escenas dionisiacas. El ciclo consta de representaciones características de la temática e iconografía de los misterios dionisiacos: el ritual en sus distintas etapas (lectura de un texto, ágape o banquete, danzas, flagelaciones...), Silenos tocando instrumentos (fig. 3) o con máscaras, faunos, ménades y mujeres en actitudes danzantes o extáticas y escenas como la boda entre Dionisos y Ariadne. Pero no sólo la temática es deudora de la cultura helénica sino que también lo son su composición y su forma: los personajes aparecen entrelazados en las escenas de un modo clásico; el estudio de sus anatomías y de las vestimentas que los recubren, es asimismo de corte griego, así como lo es el modo de concebir el espacio en el que las figuras se encuentran, un espacio completamente ajeno a cualquier referencia particular. Si bien el paisaje, ya natural o urbano, está presente como prolongación de las arquitecturas fingidas que analizamos antes, en este caso brilla por su ausencia: en el primer caso hablaríamos de un estilo o de un interés propiamente romano, en el segundo de un estilo helenizante.



Figura 3. *Sileno tocando la lira, detalle de los frescos del triclinium de la Villa de los Misterios, "estilo arquitectónico" (siglo I a.C.), Pompeya.*

El tercer estilo pompeyano o "estilo mixto" o "estilo ornamental" tuvo una vida más efímera que el segundo: su nacimiento y desarrollo se sitúan en la primera mitad del siglo I d.C. llegando, aproximadamente, hasta los años anteriores al terremoto del año 63. Coincide, por tanto, con los años de reinado de

Augusto. Según el punto de vista del historiador, este tercer estilo puede considerarse una síntesis de sus predecesores –de ahí su denominación de “estilo mixto”– y el responsable del cambio que daría pie al cuarto y último estilo pompeyano.

El tercer estilo continúa con la representación de arquitecturas pero el modo de su realización evidencia una mayor abstracción. Los elementos arquitectónicos siguen introduciendo perspectiva y profundidad pero de un modo más simple e independiente de la realidad, resultando unas arquitecturas más planas y desmaterializadas que en su pérdida de peso y volumen abandonan el terreno del realismo arquitectónico para adentrarse en el de la imaginación. La funcionalidad que caracterizaba al segundo estilo –es decir, la subordina-



Figura 4. *Frescos pompeyanos conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, tercer estilo o “estilo mixto” (primera mitad del siglo I d.C.).*



Figura 5. *Frescos pompeyanos conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, tercer estilo o “estilo mixto” (primera mitad del siglo I d.C.).*

ción de las líneas de fuga y de la profundidad a la veracidad y exactitud del espacio representado— deja paso a una mayor recreación sobre los elementos propios del dibujo: la línea se reivindica como un valor en sí mismo y no como un elemento sumiso al ilusionismo arquitectónico. Junto a esto, el tercer estilo, recordemos que también llamado “ornamental”, desarrollará al máximo los elementos decorativos, potenciando así el componente imaginativo ya resaltado: motivos vegetales, animales, candelabros y pequeñas referencias mitológicas llevarán la carga de irrealidad hasta un extremo tal que fue considerado exagerado, tal y como Vitruvio criticó en su *De Architectura*. No obstante, con el paso del tiempo este “barroquismo” fue atenuándose, proliferando en su lugar escenas diversas, mitológicas y paisajísticas en su mayor parte.

Ejemplos de este tercer estilo los encontramos en los frescos pompeyanos conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (figs. 4 y 5), en la *Casa del Bicentenario* de Herculano y en la Casa de Livia del Palatino.

El cuarto estilo pompeyano o “estilo ilusionista”, nacido en tiempos de Nerón y desarrollado hasta la erupción del Vesubio que terminó con Pompeya (segunda mitad del siglo I d.C.), se considera la consecuencia de la destrucción que sufrió Pompeya tras el terremoto: en la reconstrucción de la ciudad fue

este estilo el que cubrió los nuevos muros, de ahí su superioridad sobre el resto en lo que se refiere a ejemplos conservados. Asimismo, la urgencia de una vuelta a la normalidad de la ciudad implicó una rapidez en las obras de reconstrucción y, en consecuencia, en la realización de los nuevos frescos; de ahí, la agilidad y espontaneidad casi impresionista de la factura con que se realizaron las pinturas. Los motivos arquitectónicos continuaron estando presentes en este cuarto estilo pero más bien al modo del segundo y no del tercero: la arquitectura se vuelve a concebir adscrita al modelo de la realidad, aunque materializándose en toda su complejidad espacial y ornamental y, especialmente, en su posibilidad de apertura hacia el paisaje. La escenografía llega a obtener tal desarrollo que se ha hablado de este cuarto estilo como el “rococó romano”: las arquitecturas y los espacios representados aparecen como escenarios teatrales colmados de cortinajes, guirnaldas, máscaras, telas, etc. Así se aprecia en el fresco conservado en el Museo Arqueológico de Nápoles (fig. 6).

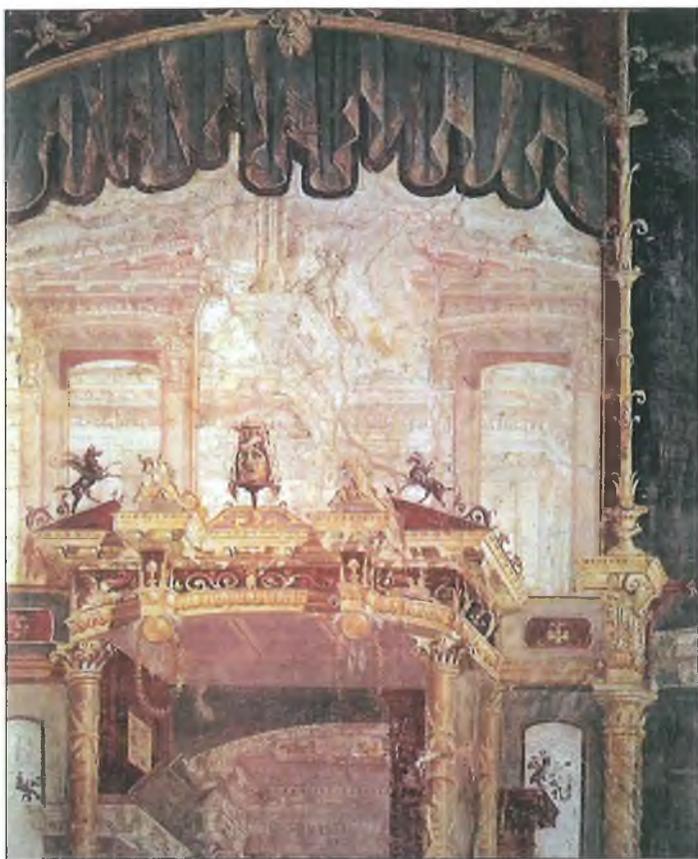


Figura 6. Fresco pompeyano conservado en el Museo Arqueológico de Nápoles, cuarto estilo o “estilo ilusionista” (segunda mitad del siglo I d.C.).

En Pompeya destaca la Casa de Lucrecio Fronto (fig. 7), siendo la sala del *tablinium* la más representativa del cuarto estilo pompeyano. En ella convive la imitación de paneles marmóreos introducida con el primer estilo con arquitecturas, paisajes y escenas encuadradas al modo de un cuadro: el ilusionismo también se aplica desde la pintura a la simulación de la pintura misma y de su propio formato. Interesante es asimismo el desarrollo dado al paisaje en todos sus detalles, llegando a tal minuciosidad que puede hablarse de “bodegones” o “naturalezas muertas”. El efecto ilusionista se alcanza mediante la representación de flores, animales, pájaros, jarrones, candelabros, etc.

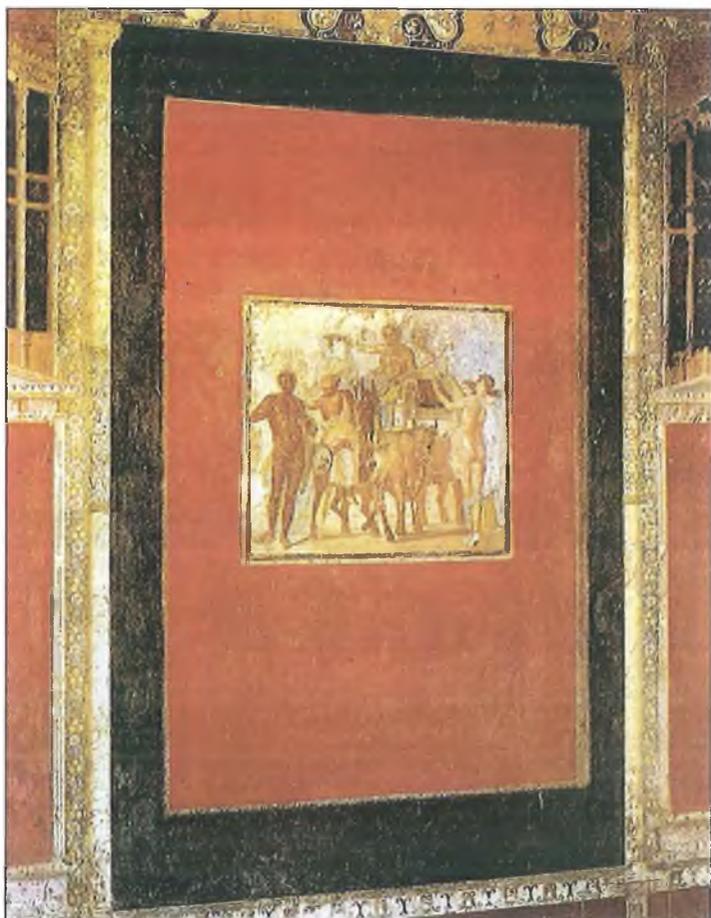


Figura 7. Fresco de la Casa de Lucrecio Fronto, Pompeya, cuarto estilo o “estilo ilusionista” (segunda mitad del siglo I d.C.).

Otro ejemplo destacado es la Casa de los Vetii (figs. 8 y 9) en Pompeya por ser el mejor conservado de todos ellos y por poseer en su amplitud todas las posibles variantes del “estilo ilusionista”.

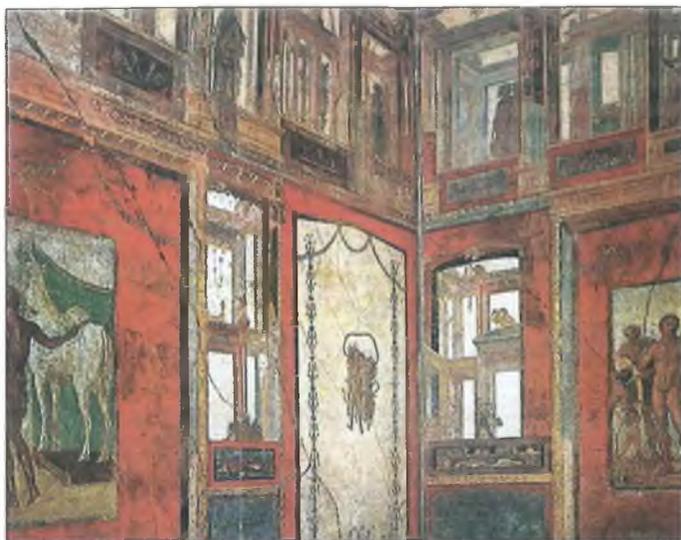


Figura 8. *Frescos de la Casa de los Vettii, Pompeya, cuarto estilo o “estilo ilusionista” (segunda mitad del siglo I d.C.).*

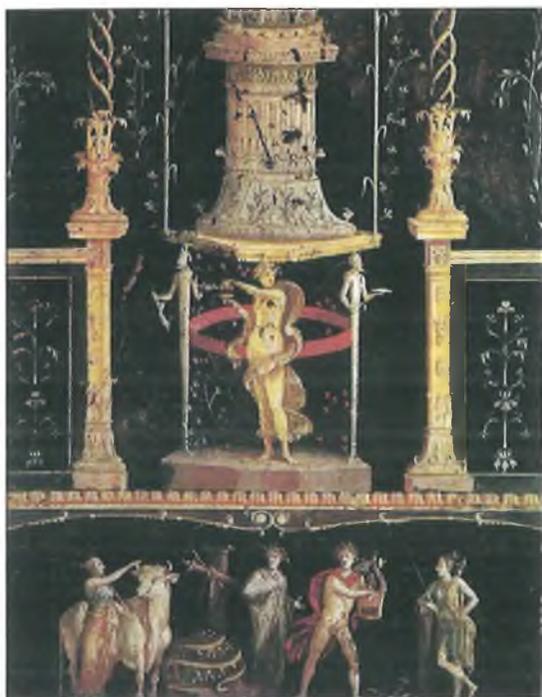


Figura 9. *Fresco de Apolo y Pitón, Casa de los Vettii, Pompeya, cuarto estilo o “estilo ilusionista” (segunda mitad del siglo I d.C.).*

### 1.3. *Expansión de los estilos pompeyanos: Roma. La Domus Aurea y el cuarto estilo de pintura mural*

La *Domus Aurea* constituye uno de los mejores ejemplos del cuarto estilo conservados en Roma y, como veremos, este emplazamiento determinará ciertas diferencias respecto a las características del cuarto estilo señaladas en Pompeya.

En lo que a la decoración pictórica se refiere, fue el pintor Famulus o Fabullus –de cuya existencia tenemos constancia gracias a los testimonios de Plinio– el principal responsable de la realización del conjunto neroniano así como de la coordinación de los numerosos artistas a su cargo para acometer el proyecto, un proyecto que invadiría prácticamente todas las superficies con las pinturas que pasaremos a analizar. A Fabullus se le atribuye la realización de los estucos y de las escenas mitológicas mientras que el resto de las pinturas, por la diversidad formal que muestran, se consideran obra de diferentes manos.

La pintura mural de la *Domus Aurea* se desarrolló no sólo en las salas principales sino asimismo en pasillos y espacios subterráneos, siendo el cuarto estilo pictórico el predominante en todos ellos. A diferencia de los ejemplos de este estilo conservados en Pompeya –marcados por un gusto por los colores vivos (azules, rojos, púrpuras)–, las pinturas murales de la *Domus Aurea* se caracterizan por un predominio del blanco como color de fondo y por las tonalidades claras de los distintos motivos representados. Asimismo, en la *Domus Aurea* no se desarrollarán las escenas mitológicas a una gran escala, como ocurría en Pompeya, sino que su tamaño será menor así como menor será su presencia en el conjunto. La mitología invade las paredes no mediante sus grandes episodios sino a través de personajes más bien secundarios: sacerdotes, ménades, nereidas, sátiros, silenos, gorgonas, monstruos marinos...; de ahí su menor tamaño. No obstante, otras lecturas explican esta minimizada presencia mitológica en la residencia neroniana por distintas causas, no exentas de interés: por un lado, la compartimentación de las escenas debida a las grandes superficies que había que cubrir de pinturas; por otro, la subordinación del universo mítico al que sería su centro gravitacional, Nerón.

En los dos sectores conservados se aprecia una distinta aplicación del cuarto estilo pictórico, diferenciación que aún no ha encontrado una explicación definitiva (cronología diferente, diversidad de autores...). El lado este fue reservado al emperador y su familia; de ahí la mayor suntuosidad y desarrollo de sus pinturas. Es en este sector donde el dorado, aplicado con pan de oro y reforzado en su luminosidad por el empleo de colores vivos (rojos, verdes, azules y amarillos), aparece de forma más frecuente en paredes y techos, justificando el nombre con que se conoce la residencia neroniana. Asimismo, en este lado este, el empleo del estuco es habitual, lográndose mediante su posibilidad de introducción del relieve una perspectiva más compleja que en el

otro sector. Todas las salas de este lado occidental, distribuidas alrededor de la sala octogonal principal, muestran en su concepción una clara adscripción a la escenografía característica del cuarto estilo pictórico. El lado oeste, en cambio, contrasta con la fastuosidad y complejidad del anterior en una mayor sobriedad: los fondos, en su mayoría blancos, albergan distintos motivos (vegetales, animales...), por lo general simples y no agrupados, que se representan a modo de miniatura; estos elementos ornamentales, aislados entre ellos y dispuestos siguiendo una organización simétrica, no se contextualizan escenográficamente sino que dan la sensación de ser elementos “flotantes” en espacios vacíos, blancos.

Al lado este pertenece el conocido como el “Techo de Oro”. En él la pintura se estructura mediante la división compartimentada del espacio en figuras geométricas que se despliegan a partir de una escena mitológica principal ubicada en el centro y encerrada bajo una forma de medallón. El resto de los

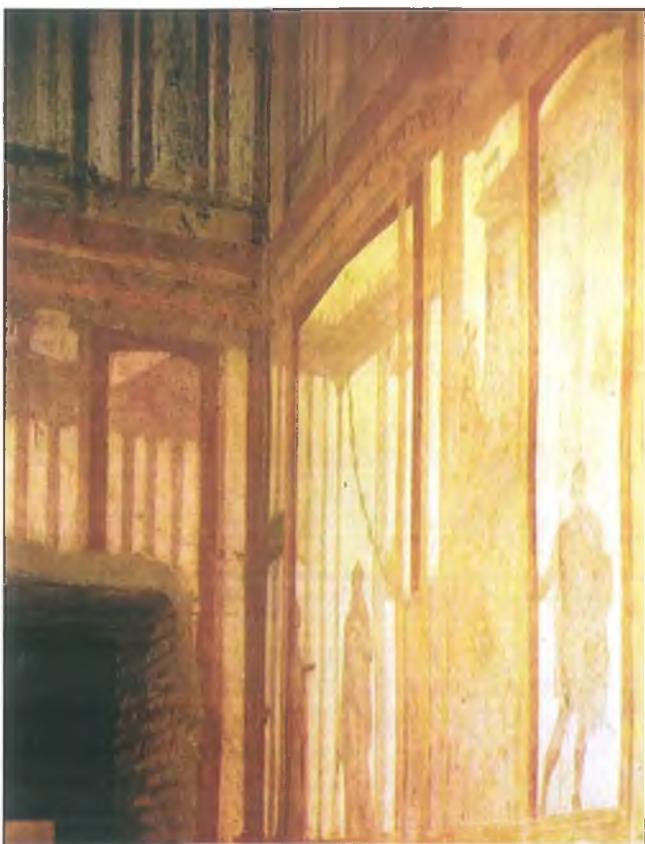


Figura 10. Corredor de las Grandes Figuras, Roma, Domus Aurea. Realizado por Fabullus en el cuarto estilo de pintura mural (segunda mitad del siglo I d. C.).

compartimentos albergan distintas escenas de menor categoría a modo de emanación de la central: la lectura cosmológica ya señalada puede apreciarse en este techo, un centro simbólico (Nerón) del que emana el resto del universo. El juego de colores, azules, rojos, amarillos y verdes otorgan al conjunto la suntuosidad necesaria para realzar esta simbología.

En las paredes pintadas de otras salas se aprecia el ilusionismo arquitectónico propio del cuarto estilo. Las arquitecturas invaden el muro para desmaterializarlo con sus combinaciones irreales, con sus columnas ingravídas y alargadas y con su puesta en escena teatral de tintes oníri-

cos. En el denominado Corredor de las Grandes Figuras (fig. 10), las arquitecturas representadas, dotadas con la luminosidad fastuosa que permiten las tonalidades doradas, amplían ficticiamente el espacio del pasillo y albergan personajes de un considerable tamaño a modo de guardianes.

Bien distinto es el estilo de las pinturas de las salas del lado oeste. En la conocida como Sala de los Paisajes (fig. 11) A pesar de la presencia del ilusionismo arquitectónico, éste aparece con un menor protagonismo, limitándose a ser el marco de los distintos motivos representados. Éstos se distribuyen sobre unos fondos blancos compartimentados y, por tanto, independientes los unos de los otros gracias a la función delimitadora que ejercen las falsas arquitecturas, siendo, quizás, el único contacto entre unos espacios y otros las guirnaldas representadas entre ellos. Las escenas destacan por su sencillez y su falta de contexto; así, observamos cráteres colgantes, faisanes que pasean sobre las grecas, figuras mitológicas, motivos vegetales e incluso falsos cuadros que albergan pequeños paisajes. La mayor complejidad se alcanza, por tanto, en las escenas enmarcadas y que juegan a ser pinturas realizadas en un soporte real: el ilusionismo de la pintura mural se desarrolla de una forma mayor en la simulación de uno de sus formatos, empleándose una gama cromática mayor y un empleo de la perspectiva más desarrollado.

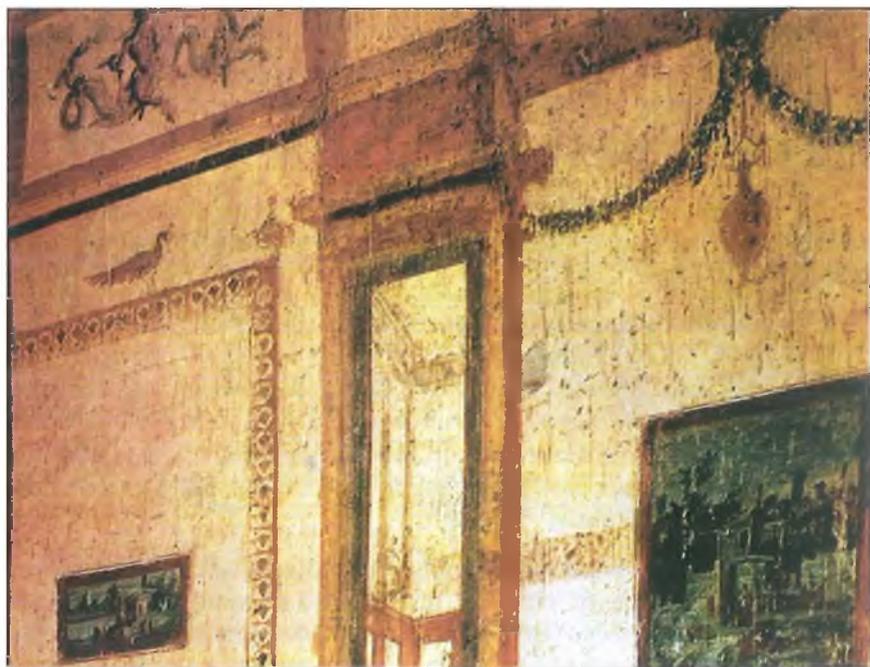


Figura 11. Sala de los Paisajes, Roma, Domus Aurea. Pintura mural del cuarto estilo realizada por Fabullus (segunda mitad del siglo I d.C.).

## 2. Los retratos del Fayum

La pintura mural romana ha obtenido nuestra atención hasta este momento por el gran desarrollo que obtuvo a lo largo de toda la historia de la civilización romana. Fuese histórica, paisajística o decorativa, la pintura mural experimentó una evolución de gran importancia a lo largo de los años en los que iba poblando los edificios de Roma. A este respecto, los cuatro estilos encontrados en Pompeya se mostraron como la culminación de esta técnica, y la *Domus Aurea* de Nerón su máximo exponente en la misma capital del Imperio. Pero no toda la pintura romana fue de tipo mural ni únicamente decorativa. Las representaciones de menor tamaño y lo que puede considerarse pintura de caballete, es decir, los cuadros, fueron a su vez cultivados y alcanzaron en sus distintas variantes logros análogos a los señalados en la pintura decorativa mural romana.

La pintura de caballete fue una técnica de éxito debido a su menor coste, su más rápida realización y la facilidad con que podía ser transportada. Realizados con las más diversas técnicas y sobre muy distintos soportes, los cuadros romanos poblaron tanto los interiores como los exteriores de las viviendas con escenas de muy diverso tipo: episodios de la vida cotidiana, bodegones, escenas profesionales o temas procedentes del teatro. Las clases sociales, generalmente de tipo medio, que encargaban estos cuadros buscaban con ellos inmortalizar en imágenes los valores y las costumbres de su modo de vida. Como consecuencia de esta misma intención pronto nacería un género que en la escultura obtendría no poco desarrollo: el retrato.

A pesar de conservar retratos pintados en Pompeya –aunque en este caso se trate de frescos– es la producción realizada en los talleres egipcios del Fayum la más considerable de toda la historia de la pintura romana llamada de caballete, ya no sólo por el número de obras conservadas sino también por la calidad de las mismas.

La historia de los retratos del Fayum abarca la misma historia de Roma. Situada al sur del delta del Nilo, El Fayum se reveló como una zona de gran actividad pictórica cuando en el siglo XIX fueron descubiertos en su territorio alrededor de cuatro centenares de retratos pintados en relación con la necrópolis local. Hoy en día, la cantidad de retratos atribuidos a esta comunidad asciende a más de seiscientos ejemplares, conservados tanto en colecciones particulares como en Museos.

La vinculación del Fayum con Roma se remonta al siglo II de nuestra era: su ubicación geográfica así como su prosperidad económica, debida principalmente a la actividad comercial, atrajo pronto la atención del Imperio. La actividad artística de este enclave no fue menos intensa, estando esta producción artística ligada a sus creencias religiosas: las representaciones pictóricas locales tradicionales se realizaban con ocasión de la momificación de sus

muertos. A la altura de la cabeza de la momia, se colocaba la tabla con el retrato pintado del difunto, sujetándose con tiras de lienzo. Varias eran las técnicas empleadas, desde pintura al temple, pintura a la encáustica o de cera fundida hasta técnicas mixtas; varios también eran los modos de la aplicación de los colores, pudiéndose emplear desde el pincel hasta la espátula.

Con la llegada de los romanos al Fayum en el siglo II d.C. la producción pictórica no hizo sino intensificarse, llegando su desarrollo hasta el siglo IV d.C., fecha en la que repentinamente desaparece el cultivo de este tipo de retrato pintado. Fue entre finales del siglo III y comienzos del siglo IV d.C. cuando el cristianismo, anteriormente condenado a manifestarse artísticamente de forma clandestina en las catacumbas, se había erigido como religión predominante sobre el resto de las creencias existentes, y cuando sus creaciones artísticas fueron desplazando a las anteriores de tipo civil o pagano.

A pesar de esta desaparición repentina y de su desarrollo a lo largo de dos siglos, el cultivo que hizo del retrato esta comunidad romana alcanzó su máximo esplendor. Los retratos del Fayum han de entenderse vinculados a la tradición religiosa que los originó, y más en concreto a su función funeraria. El sistema religioso egipcio, basado en la creencia en el más allá, invadía todas sus manifestaciones artísticas, siendo especialmente acentuado en las obras de carácter funerario. En el viaje al mundo sobrenatural, el difunto estaba acompañado de todo aquello que marcó su vida terrenal: objetos de la vida cotidiana, joyas, animales de compañía... ¿Cómo no iba a partir con un recuerdo de su propio rostro, el rostro con el que fue conocido en vida y con el que sería recordado en ésta tras su muerte? Fue este deseo de conmemorar al difunto lo que motivó la realización de los retratos del Fayum y lo que explica la idealización con que todos ellos fueron concebidos: todos los retratados, hombres y mujeres, son representados en su juventud, en la plenitud de su vida. Pero esta idealización no impide el realismo: la vuelta a la juventud convive con una representación de los rasgos fisonómicos propios de cada uno de los personajes retratados, con sus expresiones características.

Uno de los ejemplos conservados más antiguos data de la época de Augusto, es decir, de entre finales del siglo I a.C. y principios del primer siglo de nuestra era: el retrato conservado en el Museo de Bellas Artes de Moscú. A pesar de no ser una de las obras de mayor calidad producidas por el taller egipcio y de inscribirse en una concepción formal más propia de los tiempos de la República que del Imperio, en ella pueden verse ya algunos de los rasgos constitutivos de este tipo de retrato: cuerpo de frente, cabeza girada, una intensa mirada frontal con unos ojos intencionadamente ovalados y la fuerte individualización física del personaje. Este estilo se conservará e incluso acentuará sus características a partir del siglo II d.C. Progresivamente, los personajes retratados aparecerán representados con un mayor número de atributos referentes a su posición social e incluso su profesión, viéndose esclarecida su procedencia en algunos casos gracias a inscripciones realizadas en el mismo cua-

dro, con el nombre del retratado o con distintas descripciones en relación con él. La variedad de peinados representados, los distintos tipos de joyas y pendientes llevados por las mujeres, las camisas que asoman al final del retrato... todo ello configura un catálogo de costumbres y modas con el que aproximarnos la vida cotidiana de una comunidad romana en el mundo oriental. El retrato de una niña con sus trenzas (fig. 12), fresco y pleno de inocencia; los rasgos propios de la cultura egipcia –cabello ondulado, largas pestañas, cejas pobladas, nariz no idealizada– del retrato de un hombre conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (fig. 13); o la dignidad de la mujer de los pendientes de Harvard (fig. 14), son una muestra de ello. Cada personaje está retratado con sus particularidades físicas, con sus propios atributos y peinados, y, asimismo, con el carácter y expresión que le fueron propias. Aunque en todos ellos se repita la misma forma de los ojos –una forma ovalada dotada intencionalmente de un protagonismo mayor que cualquier otro de los rasgos faciales–, eso no deriva en una generalización o homogeneización de su psicología: cada personaje transmite distintos estados anímicos, ya sea inocencia, seguridad o dignidad como se aprecia en la niña, el hombre y la mujer de los pendientes respectivamente.

Mención especial debe hacerse de la técnica de la encáustica con que la mayor parte de los retratos del Fayum fueron realizados. Por los datos que otorgan tanto Plinio el Viejo como Vitruvio, conocemos que la técnica de la encáu-

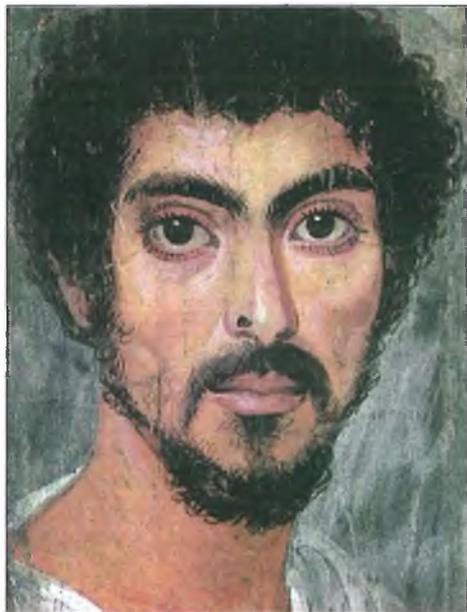
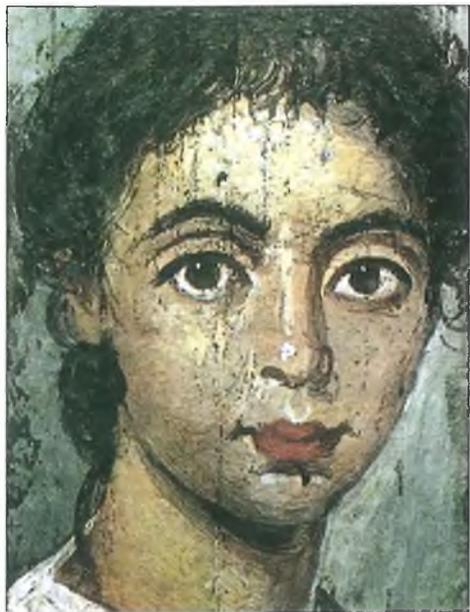


Figura 12. Retrato de una niña procedente del Fayum, Pintura a la encáustica sobre tabla, Berlín, Staatliche Museen.

Figura 13. Retrato de un hombre procedente del Fayum, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

tica tuvo su origen con el mismo comienzo de la Antigüedad; la resistencia que mostraba la cera como aglutinante de los pigmentos permitía una mejor conservación a largo plazo de las obras realizadas con este proceso. Frente a fenómenos naturales como la humedad o el agua, la pintura a la encáustica aparecía como la mejor solución; de ahí que en no pocas ocasiones se emplease para la decoración de los barcos. La cera, asimismo, era un material frecuente en otros dominios como la escultura: las máscaras funerarias, las *imagines maiorum* romanas, tenían en la cera y en las inmejorables posibilidades de realismo que otorgaba este material tan fácilmente adaptable a la anatomía del difunto su mejor aliado. La cera, por tanto, estuvo ligada casi exclusivamente al arte funerario, ya se diese éste como escultura o como pintura. En el caso de las obras del Fayum, la cera no se empleó como el método de reproducir, de calcar los rasgos del difunto, pero sí como la técnica con la que realizar sus retratos y lograr un acabado resistente de los mismos. Pero, asimismo, la pintura a la encáustica permitía al artista un nuevo estilo, completamente determinado por la materia: la cera mezclada con los pigmentos daba lugar a una pasta densa y cremosa que en muchas ocasiones había de aplicarse con espátula. Esta herramienta, unida a la espesura del material pictórico, condicionó los trazos, unos trazos gruesos que a la par que permanecían visibles en el retrato acabado no impedían la espontaneidad en la factura del mismo. Del deseo de individualización de los personajes y de las posibilidades inherentes a la técnica de la pintura a la encáustica nace la modernidad y frescura de los retratos del Fayum.

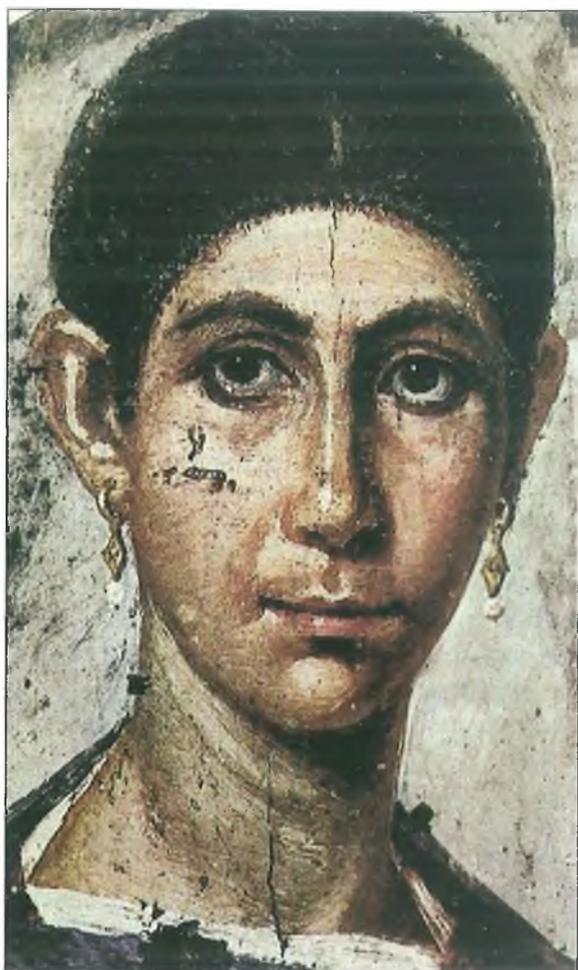


Figura 14. *Retrato de mujer con pendientes procedente del Fayum, Harvard, Museos de la Universidad.*

### 3. El mosaico: técnicas de pavimentación y escuelas musivarias

Surgido con la misma función que la pintura decorativa, a saber, la decoración de las estancias de diferentes edificios, el mosaico romano se erige como una manifestación plástica que, a pesar de su técnica, ha de estudiarse en la misma línea que el dominio de la pintura. Al margen de su creación por un interés ornamental, el mosaico romano posee otros tantos rasgos que lo aproximan a la pintura: su temática y el modo de composición así como las formas con que se construyen sus escenas.

A pesar de ser una técnica antigua que se remontaba a los tiempos de Mesopotamia y Egipto, el mosaico pasó a ser una técnica del mundo artístico romano a través de la tradición mosaísta griega; fueron los mosaístas griegos quienes introdujeron todos sus secretos y quienes cultivaron este arte de forma predominante hasta el siglo I d. C.: con la llegada de la época imperial, el mosaico pasó a ser obra de artistas romanos, los cuales desde el siglo II d.C. y a lo largo de los siglos que vendrían se encargaron de desarrollarlo fuertemente y de llevarlo hasta su máxima expresión. No obstante, ya en el siglo I a.C. se realizaron ejemplos de una gran calidad, tal y como lo demuestran los mosaicos conservados en Pompeya.

Roma asimiló la técnica del mosaico desarrollada durante el periodo republicano por los talleres griegos, adaptándola a sus propias necesidades e ideologías. Así, mientras el mosaico griego se realizó tanto en paredes como en suelos, Roma mostró una mayor predilección por los mosaicos en los suelos. La técnica era heredera de la griega prácticamente en todo, a excepción de la incorporación ocasional de materiales descubiertos por el mundo romano; así, en algunas ocasiones se empleó el cemento en lugar del mortero habitual (una mezcla de cal, grava y terracota). El mosaico se realizaba a partir de las piezas previamente seleccionadas y extraídas de materiales ricos como los mármoles o vidrio, pero también de azulejos y cerámicas e incluso de piedra y ladrillo. Estas piezas, las teselas, constituían el material con el que realizar las escenas: de ahí la denominación de *opus tessellatum*. Las teselas solían constar de un mismo tamaño, una forma cúbica (de ahí el término *tessellae*, procedente del griego *tessara*, que significaba cuatro) de alrededor de medio centímetro pero que en el momento de su mayor desarrollo llegaron a alcanzar hasta dos centímetros. Estas piezas, de muy distintos colores, se distribuían sobre una superficie que se preparaba previamente: tras un proceso de alisamiento, se aplicaba una capa de cemento líquido o de mortero con la que se pretendía obtener la firmeza y resistencia del soporte para el mosaico. A continuación, sobre la capa húmeda se aplicaban las distintas teselas en función del tema a representar, culminando el proceso con una última aplicación de mortero así como de distintas piezas marmóreas para rellenar los espacios que hubiesen quedado vacíos tras la realización del mosaico. La posterior limpie-

za del conjunto, ya seco, pulía la superficie, eliminaba las impurezas y permitía intensificar los colores de las distintas teselas empleadas.

En la realización de un mosaico intervenían numerosos artistas especializados en las distintas partes del proceso musivario, desde el diseño de los motivos hasta la finalización material de la obra. Así, en lo que respecta a las cuestiones de diseño o pictóricas, dos eran los artistas involucrados: un pintor que realizaba el cartón o diseño inicial del mosaico y otro artista encargado de pasar el diseño del papel a la superficie arquitectónica donde se realizaría. En el proceso de ejecución del mosaico también existía una especialización semejante: una persona se encargaba de cortar las teselas, otra de preparar el mortero o el cemento, otra de incrustar las teselas en la superficie, etc. Este trabajo colectivo requerido por la complejidad de la técnica musivaria es lo que explica que por lo general los mosaicos no hayan aparecido firmados; en los casos conservados con firmas, el nombre seguramente aluda al pintor que diseñó el mosaico o al responsable de colocar las teselas.

Las técnicas de pavimentación del mosaico romano fueron variadas. Cuatro son los tipos principales, aunque en ocasiones puedan combinarse entre ellos: *opus signinum*, *opus sectile*, *opus tessellatum* y *opus vermiculatum*.

El *opus signinum* nació en la ciudad del Lazio Signia y estuvo determinada por el material característico de la zona: la arcilla. Empleada desde el siglo V a.C. y hasta el siglo I d.C., esta técnica creaba el pavimento a partir de materiales como polvo de ladrillo y de teja sobre el que luego se configuraban motivos sencillos incrustando las teselas. El *opus sectile* puede considerarse más una taracea que un mosaico pues consiste en encajar piezas de mármol realizando motivos geométricos, vegetales e incluso animales. El *opus tessellatum* y el *opus vermiculatum* suelen aparecer asociados; ambos se realizan con el proceso musivario prototípico ya comentado de aplicación de una capa de mortero y la consecuente incorporación de las teselas de colores. El *opus vermiculatum* (del término *vermis*, gusano) no es sino el mismo proceso que el *opus tessellatum* pero con su minuciosidad y complejidad aumentadas: al dotar a las teselas de un menor tamaño, se consiguió una mayor precisión en la aplicación de éstas y, en consecuencia una mayor exactitud en la reproducción de los motivos, sus contornos y sus sombras. Las teselas se agrupaban formando líneas onduladas; quizás de ahí el significado etimológico de esta técnica. El *opus vermiculatum* procedía de la tradición musivaria helenística, irrumpiendo en Italia en el siglo II a.C. y obteniendo un gran desarrollo a partir de la incorporación de motivos de mayor complejidad que los geométricos y/o vegetales, es decir, con el mosaico de emblemas que comentaremos inmediatamente.

Según su temática los mosaicos podían ser de diversos tipos. A pesar de las dificultades que el mosaico poseía para la representación espacial, los temas procedieron en su inmensa mayoría de la pintura de caballete, de los cuadros; así, el tema más frecuente fue el histórico aunque también se representaron

escenas mitológicas, vegetales, animales o geométricas. Cuatro son las tipologías de mosaico romano en función de su temática tal y como lo muestra la producción desde sus inicios: el mosaico llamado “de alfombra”, el mosaico “de *emblemata*”, el mosaico “helenístico” y el mosaico “costumbrista”. Pásemos a analizar cada uno de ellos y sus ejemplos más representativos, aunque por el interés y la importancia que poseen centraremos nuestra atención en las dos últimas tipologías.

El mosaico “de alfombra” obtuvo un gran desarrollo en la primera mitad del siglo II d.C., concretamente en los años del reinado del emperador Adriano. Esta tipología se caracteriza por el predominio de los motivos geométricos acompañados en no pocas ocasiones de temas vegetales, procediendo todos ellos del repertorio propio de telas y tapices. El mosaico se estructuraba simétricamente a partir de formas romboides, cuadrangulares, circulares, etc., siendo estas formas las que condicionaban la distribución de los distintos colores. Este tipo de mosaico “de alfombra”, realizado generalmente en los pavimentos, encontró un gran desarrollo en Itálica (Sevilla), por haber sido lugar de origen Adriano, pero también se encuentra en las Termas de Caracalla de Roma (fig. 15).

El mosaico “de alfombra con *emblemata*” no es sino una variante más rica del mosaico “de alfombra”; y puesto que constituye la culminación de su pre-



Figura 15. Mosaico “de alfombra”, Roma, Termas de Caracalla (siglo II d.C.).

decesor, su desarrollo fue inmediatamente posterior, a saber, finales del siglo II y principios del siglo III d.C. Este tipo de mosaico incorpora a los temas geométricos y vegetales los denominados emblemata: paneles que, por albergar escenas de mayor importancia que ocuparían la parte central del mosaico, se realizaban con un mayor esmero y detallismo, es decir, con teselas más pequeñas. Así, mientras el grueso del mosaico se realizaba *in situ* y de forma directa, los emblemata se realizaban aparte y, una vez terminados, se transportaban al lugar

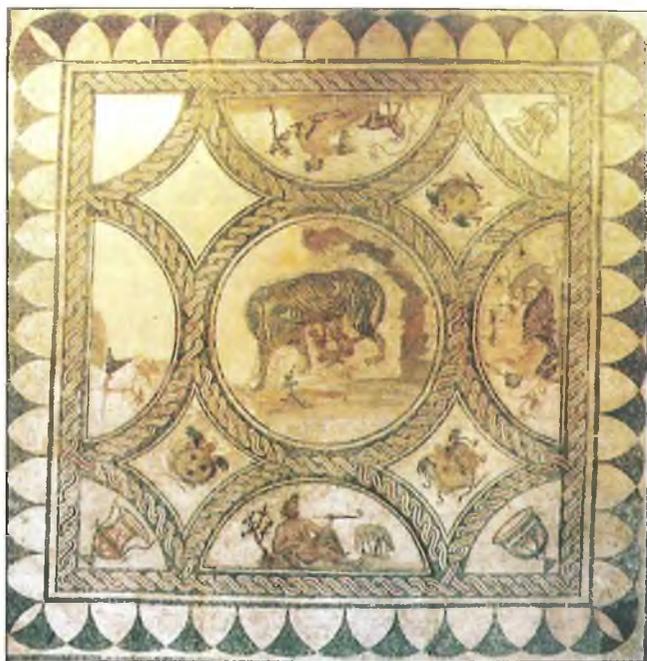


Figura 16. *Mosaico de la Loba, Córdoba, Museo Arqueológico. Mosaico "de alfombra con emblemata" (finales siglo II- principios siglo III).*

de emplazamiento del mosaico para su incorporación. Las escenas representadas en estos paneles eran de muy distinto tipo y, aunque su tamaño es más bien reducido si las comparamos con las desarrolladas en los otros dos tipos de mosaico, los motivos incorporados muestran una evolución en la concepción del mosaico: objetos, animales, bustos, figuras humanas, alegorías y episodios mitológicos en relación con la historia de Roma. Varios ejemplos de este tipo de mosaico se encuentran en el Museo Arqueológico de Córdoba, como el "Mosaico de la Loba" (fig. 16).

El mosaico "helenístico" es quizás la tipología de la que más ejemplos se han conservado, seguramente por su desarrollo desde el siglo II hasta el siglo IV de nuestra era inclusive. Tal y como indica su denominación, la temática de estos mosaicos es completamente deudora de Grecia: sus escenas no son sino la recuperación de los cuadros más importantes del mundo heleno en sus distintos periodos. Los pintores griegos de mayor renombre tan admirados en Roma serán recuperados en numerosas ocasiones. Así, del pintor Filóxenos de Eterria, activo en la Grecia del siglo IV a.C. se pasó a mosaico su famoso fresco de la "Batalla de Alejandro con Darío". El mosaico, realizado para el suelo de la Casa del Fauno en Pompeya y actualmente conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (fig. 17) representa a Alejandro Magno,



Figura 17. Mosaico de la Batalla de Alejandro, Casa del Fauno, Pompeya (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles).

contemporáneo a Filóxenos, en la batalla de Issos contra el emperador persa Darío III, batalla que otorgó la victoria definitiva sobre el Imperio persa. El empleo de teselas de muy variados colores (amarillos, ocre, rojos, negros, blancos) y de un muy pequeño tamaño (entre 2 y 3 milímetros) permitió un gran detallismo en todo un conjunto dedicado a inmortalizar el momento de la lucha de los dos emperadores así como la psicología de cada uno de ellos en tan decisiva batalla. Así, Alejandro aparece con la valentía de los vencedores en su cabeza descubierta y en su posición de ataque mientras Darío, con el temor en su rostro, se muestra sin energía, ya derrotado. El resto de figuras del mosaico no son sino una consecuencia de esta escena: todos los soldados y caballos representados son una emanación de las dos actitudes de los emperadores en lucha. Así, las tropas persas se caracterizan por su movimiento desordenado y violento mientras las griegas reposan con la tranquilidad de quienes llevan las riendas de la situación. Todos los detalles de esta escena de rememoración del pasado histórico reciente, el pasado heleno, completan la interpretación del mosaico; y pese a que apenas hay una contextualización de la batalla (solamente un tronco de árbol alude al paisaje donde hubo de tener lugar la batalla), la representación de los escudos, las armas caídas al suelo, las lanzas al aire... todo ello consigue materializar el ardor de la lucha.

Aunque este mosaico de la Batalla de Alejandro sea la mejor adaptación musivaria realizada en Roma de una pintura griega, se han conservado otros ejemplos de valor también inspirados en las obras de pintores helenos y cuya temática no es histórica. Así, de los pintores griegos más destacados del siglo V

a.C. se hicieron otros tantos mosaicos de tipo mitológico así como animalísticos. En la Casa del Laberinto de Pompeya, el Mosaico de Teseo y el Minotauro surgió a partir de uno de los frescos de Polignoto (fig. 18); en las termas de Sabratha, fue el pintor de encáusticas Apolodoros de Atenas y sus representaciones de cabezas de dioses el referente para realizar mosaicos como el de la cabeza de Oceanus. Otros pintores como Parrasios de Éfeso también inspiraron grandes series de mosaicos con motivos recurrentes como el de las Tres Gracias, de las que el Museo de Barcelona conserva un buen ejemplo.

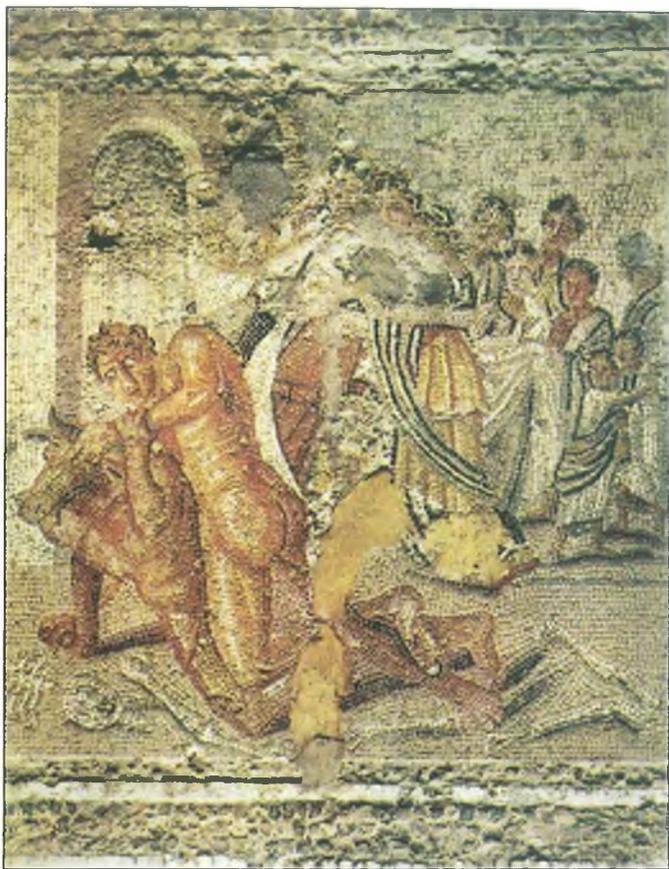


Figura 18. *Mosaico de Teseo y el Minotauro, Pompeya, Casa del Laberinto.*

La deuda del mosaico romano con la pintura griega se hizo patente en los temas, en la mayor complejidad compositiva y en la riqueza cromática con que los mosaicos “helenísticos” se diferenciaron de los otros dos tipos de mosaicos señalados anteriormente; pero la técnica musivaria romana, si bien avanzó en todos estos aspectos así como en el tratamiento de las luces y las sombras, no llegó a alcanzar la perfección en la perspectiva y en la representación espacial que caracterizó a las creaciones pictóricas de sus predecesores.

Como último tipo de mosaico romano en función de la temática representada se encuentra el mosaico “costumbrista” o también denominado “de temática varia”. Por las escenas que albergó, de menor importancia que las de tipo histórico y/o mitológico, este mosaico obtuvo un mayor desarrollo en las residencias de las clases medias y, principalmente, en las provincias del Imperio: escenas de la vida cotidiana, de caza, luchas de anfiteatros o circenses, paisa-

jes, escenas anecdóticas... Este tipo de mosaico, por tanto, estaba más interesado en la representación de los usos y de las costumbres que en la exaltación de la historia, la mitología y sus símbolos, interés que no afectó a la calidad de los mosaicos pero sí a los criterios compositivos y formales: los mosaicos “costumbristas” dejarán de lado las exigencias de simetría y ordenación anteriores para centrarse en la búsqueda del realismo en las escenas. El estudio del movimiento seguirá presente pero no con intenciones simbólicas –como vimos en el mosaico de la Batalla de Alejandro– sino con un enfoque naturalista: como estudio del dinamismo de los animales en su medio (fig. 19), de los gladiadores en su lucha (fig. 20), de los pescadores realizando su oficio (fig. 21), etc. El espacio también se verá afectado por este deseo naturalista, recibiendo un mayor



Figura 19. *Mosaico de la fauna marina, Pompeya. Conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.*



Figura 20. *Mosaico con lucha de gladiadores, Roma, Galería Borghese.*



Figura 21. *Mosaico de los pescadores, Villa del Nilo de Leptis Magna. Conservado en Trípoli, Museo del Castillo.*

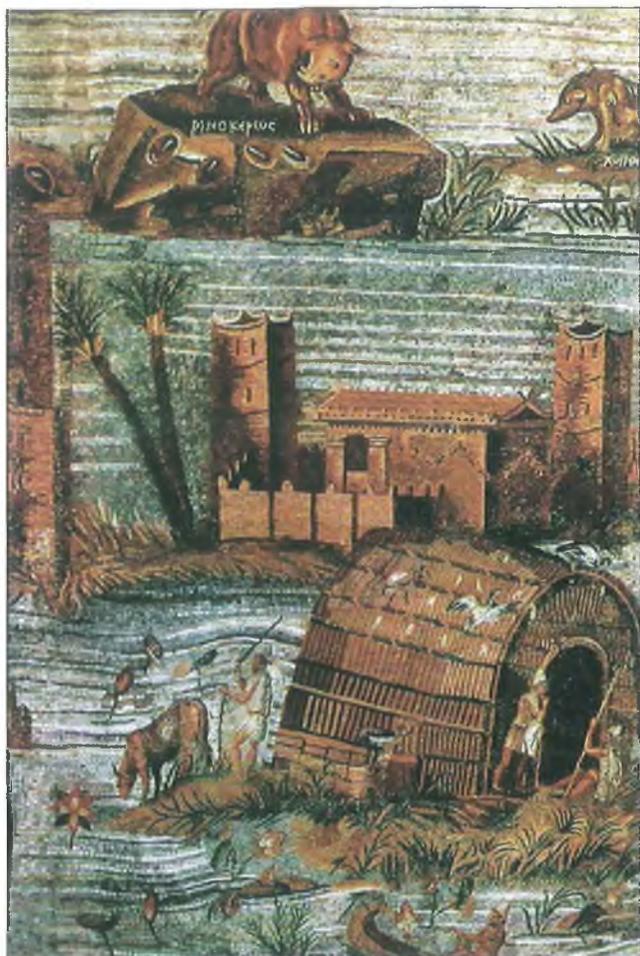


Figura 22. *Mosaico de las escenas del Nilo, Museo de Palestrina.*

mo más generoso en sus detalles como la crudeza y caricaturización propias de la realidad más directa, todo ello con una factura muy cuidada. Cabe destacar el mosaico con la escena callejera de músicos ambulantes (fig. 24), uno de los pocos mosaicos firmados que se han conservado.

desarrollo el paisaje en tanto lugar de las costumbres naturales y lugar de vida del hombre. (figs. 22 y 23) Aunque ambos, movimiento y espacio, sigan condicionados por la técnica musivaria y, por tanto, limitados en su perfeccionamiento formal, en este tipo de mosaico experimentarán soluciones innovadoras en lo que se refiere a la originalidad de su composición, ya alejada de los imperativos de la simetría y el simbolismo.

Los ejemplos conservados de este tipo de mosaico son muy numerosos, casi tantos como provincias. De nuevo es Pompeya uno de los enclaves más destacados en lo que se refiere no sólo a la cantidad sino asimismo a la calidad de los mosaicos de este tipo: en sus escenas pueden encontrarse tanto el naturalis-



Figura 23. Mosaico con escenas de la vida cotidiana, Leptis Magna. Conservado en el Museo del Castillo de Trípoli.



Figura 24. Mosaico con escena de músicos ambulantes, firmado por Dioskourides de Samos, Pompeya, Villa de Cicerón. Conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

# EL ARTE ROMANO EN LAS PROVINCIAS. EL OCASO

*Constanza Nieto Yusta*

## ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. La difusión de modelos artísticos por el Imperio.
2. Hispania romana.
3. Ocaso, contaminación y renacimiento del Arte Romano.

### 1. La difusión de modelos artísticos por el Imperio

El comienzo de la expansión romana se remonta al año 396 a.C., año de la conquista de Veii, una ciudad etrusca a escasos kilómetros de Roma. A mediados del siglo IV a.C. Roma continuaría su expansión hacia el norte y el sur con la incorporación de los galos, samnitas y oscos entre otros a sus dominios, culminándose esta oleada de conquistas con la derrota de Capua en el 334 a.C. y el consecuente control de toda Campania. A lo largo del siglo III a.C., Roma extendió su dominio por toda la zona central de Italia: a las conquistas de Sicilia (241 a.C.), Cerdeña (238 a.C.), Galia (222 a.C.) y Sagunto (219 a.C.), se uniría la de Cartago en el 201 a.C. Esta última derrota supuso la eliminación del principal enemigo de Roma en sus intereses mediterráneos; controlado el Mediterráneo, comenzarán a desplegarse nuevas iniciativas de expansión hacia el resto de Europa, África y Asia. Fue así como, a lo largo del siglo II a.C. y hasta el reinado de Augusto, se inició la romanización de Occidente: Macedonia, Grecia, Cartago y las Galias pasan a ser provincias romanas; la expansión de César alcanzará el Rin y Bretaña; y Egipto pasa a incorporarse a las conquistas romanas en el 31 a.C. Pero al mismo tiempo que se romanizaba Occidente, se helenizaría Roma. La importación de obras de arte griegas y el establecimiento de artistas extranjeros de tradición helena en Roma conllevaron tanto la asimilación de la cultura griega y helenística de los pueblos conquistados como su reinterpretación y aplicación en obras de arte de carácter propio.

Con la proclamación de Octavio como *Imperator Augustus* en el 27 a.C., la idea de Roma como Imperio pasó a ser una realidad: durante su Principado Hispania fue definitivamente conquistada (19 a.C.); dominado el Mediterráneo desde la conquista de Cartago, se produjo la expansión en varios frentes, el Atlántico, Marruecos y en los territorios europeos comprendidos entre los Alpes y el Danubio; África, Libia y Egipto fueron, asimismo, incorporadas.

Roma se había erigido como la principal potencia política, económica, administrativa y cultural; todo el universo estaría sometido a la grandeza del Imperio Romano. Los sucesores de Augusto se encargarían de ello: con Claudio, Mauritania y Bretaña se anexionan definitivamente; con Trajano, Dacia (la actual Rumanía), las provincias del Eúfrates y la provincia de Arabia Pétreá en Palestina pasaron a completar los dominios romanos. El reinado de los Severos trajo consigo unas victorias –Babilonia, Seleukeia, Ctesiphon y Mesopotamia– que pusieron punto y final a la larga etapa de conquistas y de hegemonía romana. Los siglos siguientes, marcados por periodos de anarquías militares y guerras, fueron despojando a Roma de su poder, supusieron la división del Imperio y, finalmente el ocaso de la civilización romana.

Semejante romanización del mundo debía contar con unos principios unificadores de las diferencias impuestas por la gran diversidad de territorios anexionados al Imperio. Así, no sólo la cohesión de las distintas provincias en base a un mismo modelo administrativo, militar y religioso reforzó la unidad necesaria para mantener el Imperio: la lengua oficial, el latín, y la difusión de una misma cultura –la grecorromana– ejercieron, asimismo, un papel relevante en esta labor de homogeneización y, en consecuencia, de estabilidad social. Los emperadores, a un nivel más amplio, y los distintos gobernadores de las provincias, a un nivel más particular, dotaron a las distintas ciudades conquistadas de aportaciones para su mejora y embellecimiento: restauraciones de muros, levantamiento y/o decoración de edificios públicos, construcción de acueductos, etc. La financiación para semejante desarrollo tanto arquitectónico como urbanístico se obtuvo de las cuantiosas donaciones que la aristocracia aportó para el crecimiento de las provincias, crecimiento que en casos como el del Oriente helénico se materializaría en construcciones de mayores dimensiones y complejidad que las realizadas en el resto de las provincias e incluso en la misma Roma.

Aunque tradicionalmente se interpretó el arte de las provincias como una simple emulación tanto de los valores estéticos como de las técnicas creadas y materializadas en Roma, actualmente se reconoce que en las provincias no sólo se dio un proceso autoritario de romanización: su arte mostrará a lo largo de los siglos un diálogo cada vez mayor entre la tradición latina y las tradiciones orientales. El Templo de Júpiter erigido en Baalbek bajo los Antoninos, como veremos, constituye el mejor ejemplo de la importancia que fue concedida a la arquitectura de las provincias; su arquitecto, el griego de origen sirio Apollodoros de Damasco, considerado uno de los más destacados en la historia de la arquitect-

tura romana, evidencia el destacado papel desempeñado por los artistas extranjeros así como la aceptación e integración que Roma hizo de ellos y de sus tradiciones. En algunos casos, algunas obras provinciales se convirtieron en paradigmas del arte romano, como es el caso del Acueducto de Segovia.

Paralelamente a la incorporación de las distintas provincias al Imperio, cada uno de los emperadores promovería construcciones de muy diferente naturaleza en función de los ideales, simbología e intenciones características de su reinado.

Los territorios que venían siendo conquistados desde la República constituyeron la idea de Imperio bajo Augusto. Consciente de haber comenzado un nuevo periodo en el que Roma se erigía como el centro del mundo, el emperador crearía un repertorio iconográfico a la altura de las ambiciones del Imperio que dejaría su impronta en los siglos ulteriores y sería imitado por sus sucesores en el poder. Las construcciones realizadas en las provincias bajo el reinado augústeo exportaron la monumentalidad con que éste se materializó arquitectónicamente en Roma. En lo que respecta a la ingeniería, es en Provenza donde encontramos las obras más significativas: los arcos de triunfo conservados en Orange y Saint-Rémy, muestran ciertas características –triple vano, profusa ornamentación– que más adelante serán predominantes en este tipo de construcciones; el Pont du Gard en Nîmes, con sus grandiosas proporciones y sus arcos de casi 25 metros de luz, se erige como una de las manifestaciones más excelentes de la maestría constructiva romana. Ya con Agrippa, en Nîmes también se construyó uno de los templos provinciales mejor conservados, la Maison Carré: en él, junto a la pervivencia de la estructura templaria típica señalada por Vitruvio, ciertos elementos como el muro muestran el intento de Roma por fraguarse un estilo propio alejado de las pautas griegas.

Con este mismo deseo de reivindicación romana frente al estilo helénico se levantó en Atenas una de las construcciones provinciales más destacadas durante el reinado de Augusto. Construido junto a un mercado local, el denominado “Mercado romano” fue un complejo arquitectónico

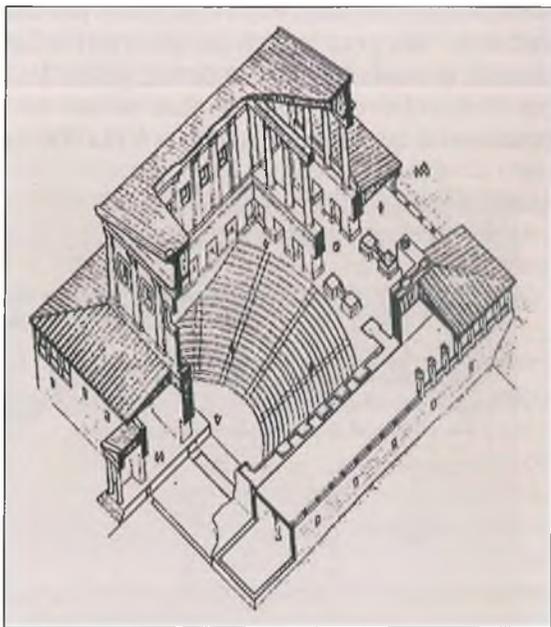


Figura 1. Alzado del Odeion de Agrippa, Atenas.

formado por un patio rodeado de columnas; en él destaca principalmente, tal y como se aprecia en una de las puertas conservadas, la pureza del orden dórico utilizado. También en Atenas, aunque ya con Agrippa, se construyó uno de los edificios más innovadores de los inicios del Imperio: el Odeion (fig. 1). Levantado como una contestación al Odeion ateniense creado por Pericles, el Odeion romano quiso manifestar la superioridad de la técnica constructiva y, por ende, de la civilización romana frente a la griega: al colocarse todos los elementos sustentantes en los laterales de su planta, su espacio cuadrangular quedó completamente libre y capacitado para acoger alrededor de mil personas. La grandiosidad del Imperio Romano comenzaba a manifestarse en la grandiosidad de sus espectáculos, en este caso musicales.

Durante la época de los Julio-Claudios, fueron los años del reinado de Tiberio los que acogieron algunas de las realizaciones arquitectónicas más interesantes. En la zona mediterránea hay que destacar la Villa Tiberius o Villa Jovis en Capri. Tiberio decidió instalarse en Capri en el 27 para continuar desde allí su gobierno de Roma hasta la fecha de su muerte, diez años después. Tácito la describió como la villa de mayores dimensiones de las 12 construidas por Tiberio en Capri. Los restos conservados permiten imaginar el despliegue técnico y espacial de este palacio imperial: desarrollado en distintos niveles en función de las terrazas impuestas por la geografía del Monte Tiberio en el que se encuentra, la Villa ocupaba cerca de siete mil metros cuadrados y fue originariamente concebida como una fortaleza, de ahí sus gruesos muros –en los que se aprecia el empleo del *opus reticulatum*– y el uso de contrafuertes como refuerzo. El conjunto estuvo formado por unos baños con todas sus respectivas salas, una gran logia o mirador, un triclinium y un gran número de dependencias secundarias y salas de recepción. Los restos de pavimentos de mosaicos y de relieves en estuco que se han conservado testimonian la riqueza ornamental que hubo de tener la Villa. De la época de Tiberio es también el

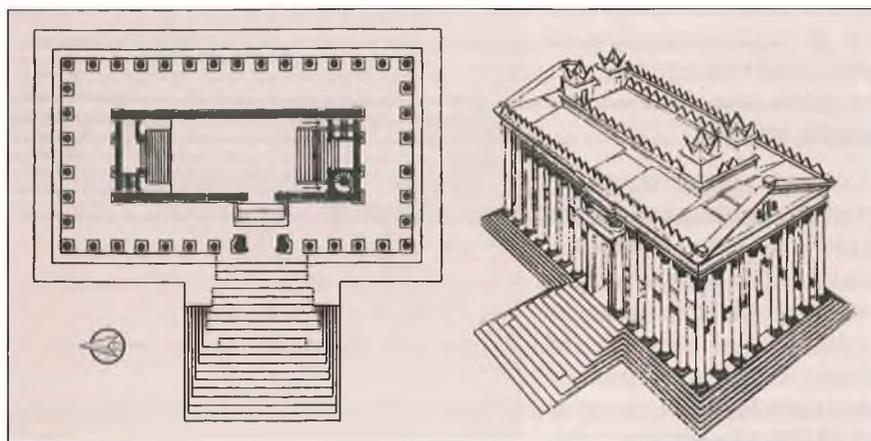


Figura 2. Planta y alzado del templo de Bel en Palmyra, Siria (h. 32 d.C.).

Templo de Bel en Palmyra, Siria (fig. 2). Consagrado al culto de Baal y sus dos hijos, el dios lunar Iahribol y el dios solar Aglibol –la triada divina de Palmira–, este templo, a pesar de poseer una estructura clásica –pseudodíptero con columnas jónicas–, muestra ciertas variantes que responden tanto a las exigencias del culto local como a la tradición oriental de la que es deudor: así, la entrada se abre asimétricamente en el lado largo sur para facilitar el acceso directo a la cella con dos altares y la decoración de algunas de sus pilastras recuerda al estilo babilónico anterior. El templo de Bel es un buen ejemplo de la fusión cultural resultante de la expansión romana hacia Oriente: los romanos asimilaron las distintas divinidades de los pueblos conquistados en un sincretismo religioso que se tradujo en un sincretismo de formas y elementos arquitectónicos.

Durante el reinado de Trajano, el Imperio obtuvo su máxima expansión: su gran valía como comandante militar le condujo a las conquistas de Dacia y Arabia Pétreá, llegando hasta la conquista de Susa en el 116. Pese a la autoridad del emperador y a los esfuerzos de romanización del ejército en cada una de las provincias, es durante estos años cuando se inicia una humanización en la relación militar de Roma con los pueblos conquistados que sólo alcanzará su máxima expresión con Adriano. Las provincias, aunque subordinadas a Roma, verán reconocida su nada desdeñable aportación económica al Imperio con la progresiva aceptación de su identidad cultural. Si bien la narración de los relieves de la Columna de Trajano buscan exaltar la grandeza y el poder de Roma en su expansión por el mundo así como glorificar al emperador como héroe, una de las novedades más interesantes es la incorporación de imágenes del pueblo conquistado en las que los dacios aparecen representados con rasgos autóctonos, con peinados, vestimentas y armas característicos de su cultura. Aunque la representación tiene como fin la introducción del exotismo y del barbarismo en oposición a la cultura y la civilización romana, la inclusión de los extranjeros derrotados en unos relieves de semejante importancia conlleva una nueva consideración de las provincias. Aunque fue en Hispania donde se realizaron buena parte de las obras más importantes de este periodo, las provincias orientales acogieron grandes proyectos arquitectónicos en los que puede observarse el sincretismo señalado en las obras de tiempos de Tiberio. En lo que se refiere a arquitectura religiosa, dos son las construcciones destacadas: el templo de Niha y el Templo de Trajano. En Líbano, se erigió el Templo de Niha (fig. 3) como parte de un gran santuario. Aunque desaparecido, las reconstrucciones realizadas muestran un edificio concebido al modo romano, es decir, sobre podio, precedido por escalinatas y con un pórtico de cuatro columnas con capiteles corintios. Pero a pesar de estos rasgos, el templo posee ciertos rasgos que lo alejan de la tradición latina: su longitudinalidad, el pequeño templete interior (*naiskos*) como altar para el culto y su cubierta adintelada en madera remiten a la tradición arquitectónica oriental. Terminado por Adriano en el 117, el *Traianeium*, erigido en la zona más elevada de Pérgamo y abierto en su zona anterior al valle del Kaistros, fue un templo dedi-

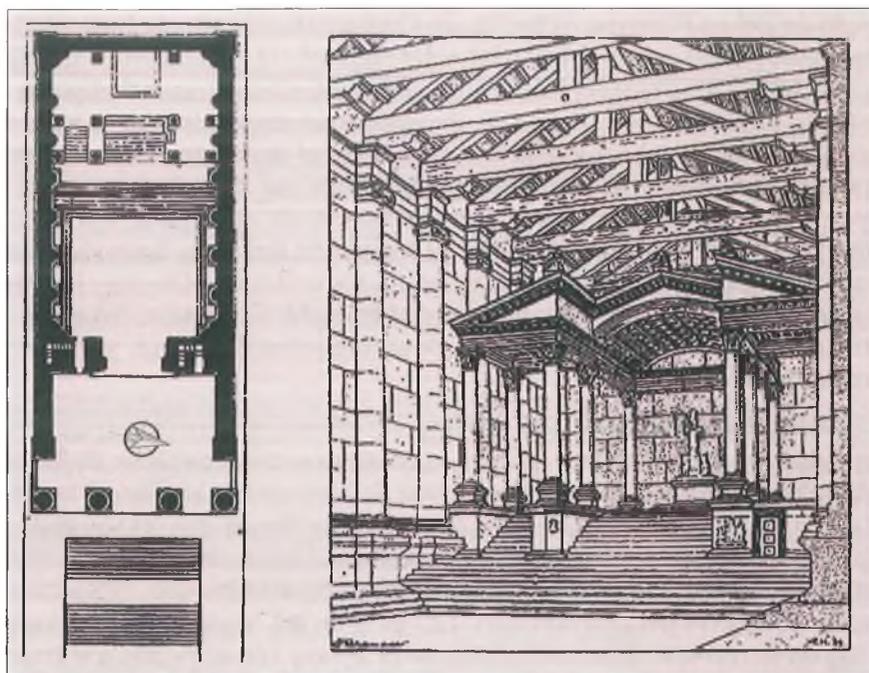


Figura 3. *Planta y reconstrucción interior del Templo de Niha en Líbano.*

cado al emperador Trajano tras su muerte. El emplazamiento geográfico determinó la aplicación de los elementos fundamentales de la técnica constructiva romana: muros y bóvedas fueron empleados para la correcta sujeción de la plataforma sobre la que se erigió el templo. Aunque en su concepción predominaron los rasgos distintivos de la arquitectura templaria romana (elevado podio, muro limitando la cella, etc.), el *Traianeium* se adaptó asimismo a las características arquitectónicas griegas concibiendo las columnas exteriores exentas y alargando la cella.

Pero las construcciones realizadas durante el reinado de Trajano no fueron únicamente de naturaleza religiosa. Como homenaje del cónsul Gayo Julio Aquila Polemeano a su padre y gracias a las cuantiosas donaciones recibidas para su realización, fue erigida, entre el 114 y el 120, la Biblioteca de Éfeso (fig. 4). Al ser construida entre otros edificios, fue la fachada la parte que recibió el mayor desarrollo: estructurada a partir del principio de la superposición de columnas en altura y decorada principalmente en base a formas dislocadas y prominentes, la fachada fue concebida al modo de los escenarios (*frons scenae*) de los teatros romanos. La desarticulación y la ruptura del ritmo arquitectónico se hacen patentes tanto en el distinto modo de emparejar las columnas en cada piso como en la alternancia de frontones triangulares y semicirculares que coronan cada par de columnas. Este ritmo arquitectónico discontinuo, favo-

recedor de juegos volumétricos y contrastes lumínicos de tono barroco, y reforzado no en pocas ocasiones con la inclusión de ornamentación escultórica, ya fuera relivada o exenta, fue característico de otras construcciones también de época trajánea como el *Nymphaeum* de Mileto.



Figura 4. Fachada de la Biblioteca de Éfeso, (114-120 d.C.).

Aunque la influencia de la tipología de los teatros romanos así como de las fantasías arquitectónicas representadas en las pinturas pompeyanas resulta innegable, hay que destacarse, a su vez, la asimilación de la arquitectura helenística en soluciones como la alternancia de frontones triangulares y circulares.

Otra construcción relevante realizada durante el mandato de Trajano fue la ciudad militar de Timgad en Argelia (figs. 5 y 6). Concebida con la intención de ser un lugar de descanso para los militares activos en la región, la ciudad de Timgad se levantó siguiendo la estructura tradicional de las bases militares

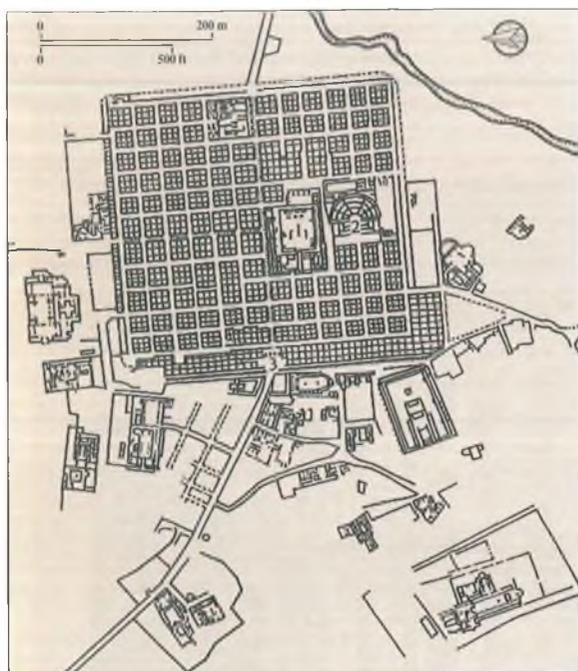


Figura 5. Planta de la ciudad militar de Timgad, Argelia.

romanas (*castra*): de planta cuadrangular con esquinas originariamente achaflnadas, la ciudad se estructuró a partir de una retícula geométrica en la que destacaban unas calles principales flanqueadas por columnas que conducían a las puertas de entrada, situadas en el centro de cada uno de los lados del recinto. La ciudad contaba con un foro, un teatro y un gran arco dedicado a Trajano.

Pese a ser también de origen provincial y a estar formado en el ejercicio militar y administrativo como Trajano, Adriano adoptará una política diferente a la de su predecesor para su reina-

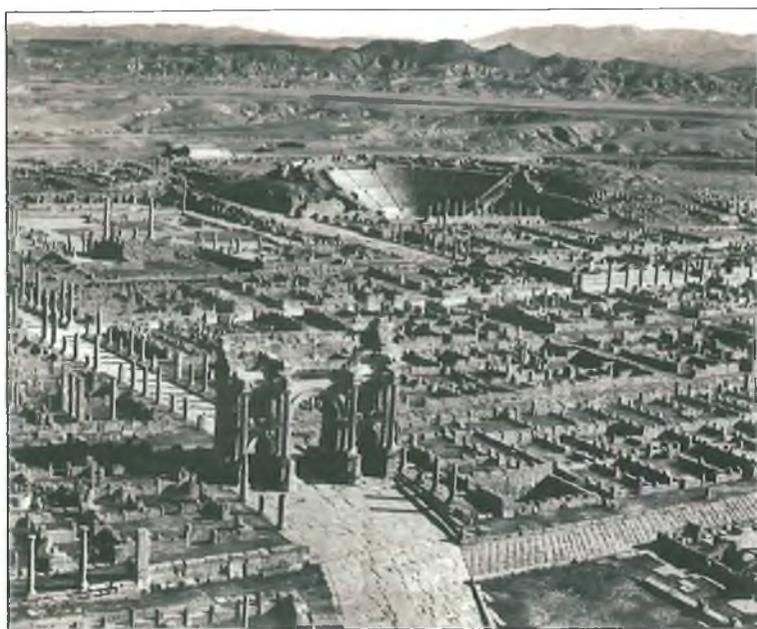


Figura 6. Vista aérea de la ciudad militar de Timgad, Argelia.

do: con una voluntad más pacífica, dejó de lado las conquistas que su predecesor había dejado inconclusas, a saber, la zona del Eúfrates y Armenia. Fascinado por la cultura y las artes del mundo griego, Adriano dirigió su política exterior hacia la integración de las provincias en el Imperio. El emperador se erigió como el símbolo de la conciliación, no sólo en su propio tiempo —algunas de las monedas realizadas durante su reinado portaron en su reverso representaciones en las que el emperador saludaba a personificaciones simbólicas de las provincias— sino también en épocas posteriores —el mejor ejemplo está en las estatuas de las provincias del *Hadrianeum* construido con los Antoninos, como veremos más adelante—. La pasión de Adriano por Grecia se materializó en la construcción de numerosos edificios en las provincias del mundo helénico, siendo Atenas el lugar donde se concentraron parte de sus proyectos más ambiciosos: el Olympieión y la Biblioteca. En el 131 d.C. Adriano daba por concluido el Olympieión, un monumental templo levantado a los pies de la Acrópolis cuyas obras se iniciaron en el siglo VI a.C.: con sus más de 104 columnas corintias y su gran terraza o períbolos, el Olympieión pronto se erigió como el núcleo del conjunto de edificios que Adriano construiría en Atenas llamado “ciudad de Hadrianus”. La Biblioteca fue construida en el 130: la entrada al conjunto lo constituía un propíleo con columnas corintias; a continuación se hallaba un patio porticado por el que se accedía a las salas destinadas a las distintas actividades de la biblioteca (estudio, conferencias, depósito...).

En Oriente, Adriano terminó el monumental Templo de Zeus en Aizanoi iniciado en el siglo VI a.C., dotándolo de columnas de orden jónico. En África cabe destacar la construcción de las Termas de Leptis Magna por haber sido uno de los primeros casos en exportar la estructura plantar de esta tipología romana en los dominios africanos.

Durante el reinado de los Antoninos (117-138), la influencia de Adriano como símbolo de la conciliación de culturas continuó estando vigente, reflejándose no sólo en las iniciativas políticas tomadas sino, asimismo, en el modo de concebir las diferentes obras artísticas. Un buen ejemplo de ello es la obra que Antonino Pío levantó entre los años 140 y 145, el *Hadrianeum* en la Piazza di Pietra de Roma., un templo períptero rodeado por una columnata inspirado en aquel que el emperador Adriano erigiera en Roma a Venus y Roma. La distribución interior explica parte de la significación de este templo: las columnas alrededor de la cella descansaban sobre unos zócalos con estatuas en relieve consagradas a la personificación de las distintas provincias romanas (figs. 7 y 8). Conservadas en su mayor parte en el Palacio de los Conservadores, aunque también en el Vaticano y en Nápoles, veinte de estas provincias son reconocibles; entre ellas se encuentran Mauretania, Achaia o Grecia, Egipto, Hispania y Tracia, entre otras. A diferencia de los relieves de la Columna de Trajano, donde las provincias aparecían más como el elemento exótico y sumiso al que contraponer el carácter dominante romano, las provincias del *Hadrianeum* se han despojado de la resignación y la tristeza propias de un prisionero.



Figura 7. Provincia del *Hadrianeum* (Mauretania), Roma, Palacio de los Conservadores, (140-145 d.C.).



Figura 8. Provincia del *Hadrianeum* (Thracia), Roma, Palacio de los Conservadores, (140-145 d.C.).

Más aún. Al hallarse sobre el zócalo del que nacen las columnas que rodean a la cella y que sujetan su techo, su simbolismo es claramente positivo: las provincias no son un lastre sino el soporte del universo romano, un universo que desde hacía tiempo progresaba en el reconocimiento de la pluralidad étnica de su Imperio. La aceptación de la diversidad queda patente en la singularidad que rezuma cada provincia, tanto en lo que respecta a sus rasgos físicos como a sus atributos y vestimentas. Con esta incorporación de las provincias al *Hadrianeum*, Antonino el Pío se afirmaba como heredero de la tolerancia que caracterizó el reinado de Adriano.

Semejante postura se manifestó en un sinnúmero de iniciativas artísticas en las provincias, siendo con los Antoninos cuando Oriente reciba el mayor impulso en arquitectura, construyéndose muchos edificios y de gran calidad. Es en Asia Menor donde encontramos los edificios de mayor importancia. Dos de

ellos muestran la continuidad con la tipología barroca de *frons scenae* de la Biblioteca de Éfeso: la puerta del mercado de Mileto y el Teatro de Aspendos. Ambas construcciones se estructuran en dos pisos en los que las columnas pareadas delimitan de forma discontinua los distintos tramos del entablamento y acogen, en su ritmo de entrantes y salientes, nichos con esculturas. Obra del arquitecto Zenón, el Teatro de Aspendos (fig. 9), más profuso en su decoración y complejo en su combinación de frontones, sólo manifestó la herencia del mundo griego en su construcción en un pendiente natural; en el resto, en su estilo y complejidad arquitectónica, es la tradición romana la imperante.

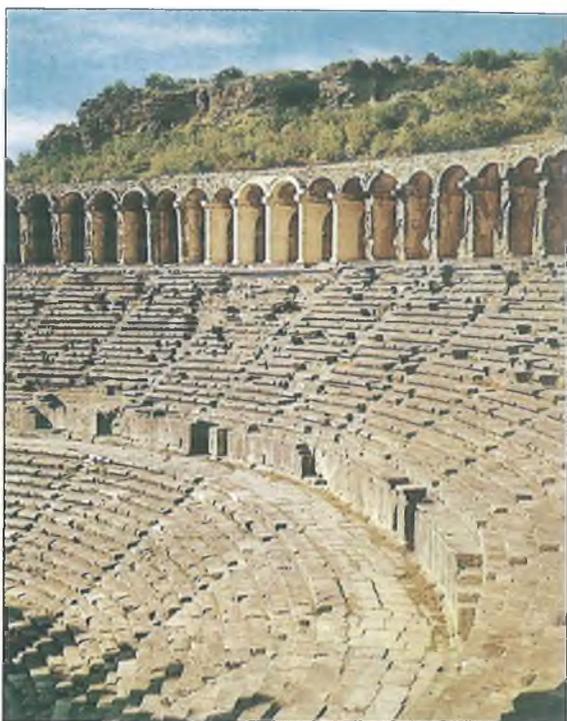


Figura 9. Teatro de Aspendos (segunda mitad del siglo II d.C.).

Fue la arquitectura religiosa la que mayor desarrollo recibió en Oriente, realizándose numerosos santuarios que se cuentan entre las construcciones más sobresalientes de la Antigüedad. A pesar de la importancia del Santuario de Asclepios construido en Pérgamo en la primera mitad del siglo II y del Santuario de Artemis en Palestina, perteneciente ya a la segunda mitad del mismo siglo, será el Santuario de Baalbek (fig. 10) el que ocupe nuestro análisis. Tras la conquista del valle libanés de Bekaa por Pompeyo en el 65 a.C., este enclave pasó a formar parte de la provincia romana de Siria. En Baalbek, los distintos emperadores romanos construirían uno de sus más grandes complejos monumentales, el Santuario consagrado a Jupiter Optimus Maximus Heliopolitanus; su culto fue el resultado de la fusión de la divinidad local del sol, Helios, con el dios latino Júpiter, de ahí la denominación de la ciudad como Heliópolis. La gestación del complejo fue larga: fue en tiempos de Augusto cuando, ya instalada allí la colonia romana, se comenzó la construcción del santuario romano a partir de la existencia de uno local; con Trajano se creó su patio; los Antoninos retomaron las obras y prácticamente concluyeron la construcción, aunque ésta siguió ampliándose hasta mediados del siglo III. El santuario de Júpiter, construido con la piedra local y no con los materiales romanos, tuvo una planta axial que alcanzaba los 300 metros de longitud y que fue

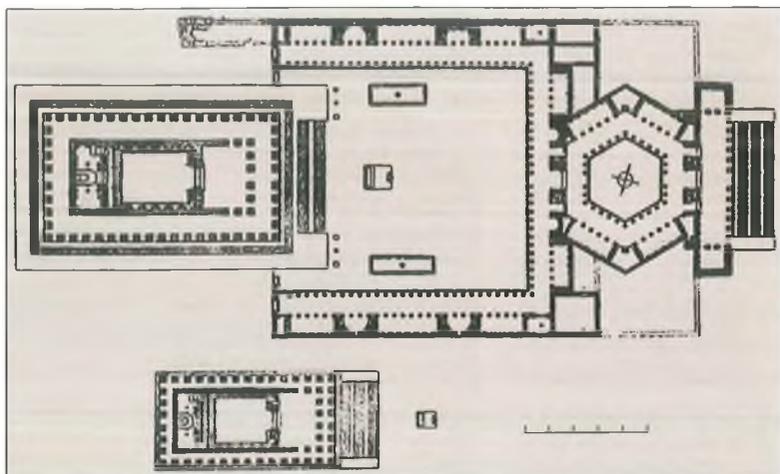


Figura 10. Planta del Santuario de Júpiter Heliopolitanus en Baalbek.

estructurada en función de sus partes. La entrada estaba constituida por una escalinata que daba a un pórtico columnado con una única puerta de entrada; a continuación, se accedía a un patio de planta hexagonal con una triple puerta que llevaba a un monumental patio de planta cuadrangular recorrido por columnas en tres de sus lados. En dos de los lados de este gran patio se aplicó la fórmula seguida en las Termas de Trajano y que más adelante se seguiría en las Termas de Diocleciano: la alternancia de tres aulas de planta rectangular y de dos exedras semicirculares. En el centro del patio se levantó un altar flanqueado por dos piscinas cuya función fue, seguramente, la purificación de los fieles antes de su entrada al templo. El santuario fue construido al modo romano, a saber, sobre podio y con una escalinata de acceso; períptero de orden corintio con sus lados menores decástilos, el interior constaba de una cella, hoy desaparecida, que albergaba en su interior una colosal estatua de la divinidad. La decoración de su friso destacó por la presencia de la tradición oriental en unas ménsulas concebidas como prótomos de toro y león a modo de soporte del arranque de la cornisa. Completando el conjunto, destaca el Templo de Baco construido entre los siglos I y II; debido a las semejanzas estructurales y decorativas que muestra y gracias a su mejor estado de conservación, resulta un caso de gran interés para la reconstrucción de la totalidad del santuario.

También África fue objeto de importantes construcciones durante el reinado de los Antoninos. En Cartago se terminó el inmenso acueducto comenzado por Adriano y como consecuencia de ello pudieron construirse las Termas Antoninianas que, aunque no conservadas, fueron de una monumentalidad análoga a las construidas en Roma. En Trípoli se erigió en el 163 un arco conmemorativo de Marco Aurelio, notable no por su estructura cuadrifonte sino

por el modo de levantar su cúpula semiesférica a partir de las lastras con que se dotó a las esquinas de la base casi rectangular sobre la que se erigía.

En lo que se refiere a la escultura, es el friso de Éfeso la obra más relevante de las ejecutadas en las provincias durante el reinado de los Antoninos. Realizado como conmemoración de la victoria sobre los partos lograda con Marco Aurelio en el 165, este relieve muestra grandes analogías con el realizado para el altar de Pérgamo. De sus casi 40 metros de longitud, destaca la escena principal dedicada a la apoteosis de Marco Aurelio (fig. 11): montado en un carro tirado por dos corceles, el emperador es guiado por una Victoria alada que le corona. Acompañando al emperador en su viaje, una alegoría que se ha interpretado como Virtus o como una personificación de Roma, el Sol y Tellus.



Figura 11. *Apoteosis de Marco Aurelio, relieve del friso de Éfeso, (h. 166). Viena, Kunsthistorisches Museum.*

Si bien la temática –la glorificación de un emperador romano– es típicamente romana, el movimiento y la tensión, la composición de las escenas y el predominio del altorrelieve acercan formalmente esta obra al estilo helénístico.

El primer tercio del siglo III de nuestra era acaparó un sinnúmero de iniciativas arquitectónicas. Con los Severos, las provincias fueron dotadas de todo tipo de edificios tanto religiosos (Templo de Theveste en Argelia), funerarios (Mausoleos de Gasr Daga en Tripolitania y de los Atilios en Sádaba), públicos (Anfiteatro de Túnez, Teatro de Sabratha) como conmemorativos (Arcos de Caracalla en Argelia y Jemila). Pero es el monumental conjunto de Leptis Magna

(fig. 12) al norte de África (la actual Libia) el que acaparará nuestra atención por constituir el paradigma del esfuerzo del Imperio Romano por exportar sus tipologías arquitectónicas al mundo oriental.

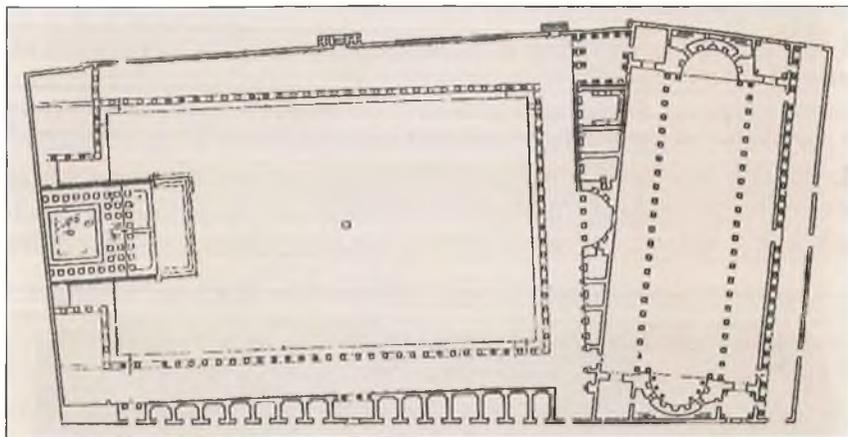


Figura 12. Planta del conjunto de Leptis Magna: templo, foro y basílica (principios del siglo III).

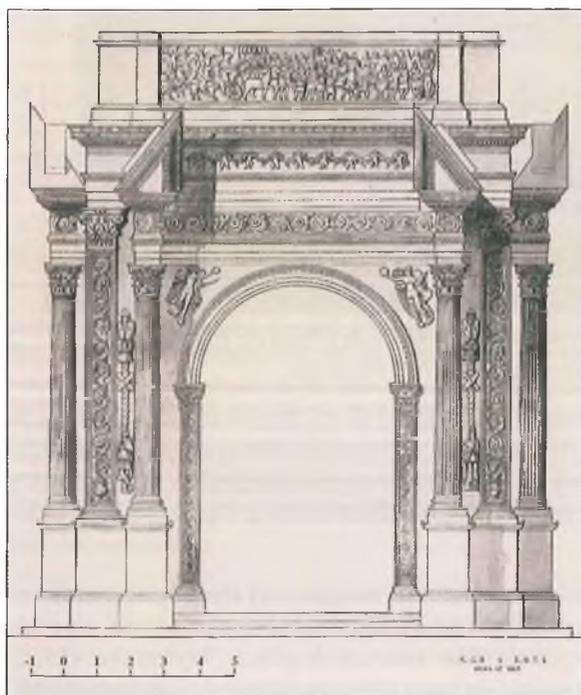


Figura 13. Arco de Septimio Severo, Leptis Magna, (h. 203-204). Reconstrucción por Denys Spittle.

Incorporada al Imperio como provincia desde comienzos del siglo I, Leptis Magna alcanzó su máximo esplendor con la llegada al trono a finales del siglo II de Septimio Severo. El emperador, originario de Leptis Magna, dotó a la ciudad de innumerables construcciones y favores hasta el punto de convertirla en el enclave más destacado de África. Su apogeo sólo se vería interrumpido con la crisis que azotaría al Imperio la segunda mitad del siglo III. En un intento de dotar a la ciudad de un aspecto y una disposición análoga a la de Roma, Septimio Severo construyó en Leptis Magna un Arco Triunfal, un Foro, una Basílica y un Templo. El Arco de

Septimio Severo de Leptis Magna (fig. 13) fue erigido entre el 203 y el 204 a la par que se levantaba otro arco dedicado al emperador en Roma; ambos conmemoraban una nueva victoria de Roma sobre el Imperio Parto que supuso la reincorporación de Mesopotamia bajo sus dominios. A diferencia de su homólogo romano, el Arco de Leptis Magna fue concebido como un tetrápilo (*tetrapylon*) o arco cuadrifonte, es decir, como un monumento cúbico con arcos en sus cuatro frentes y situado en la intersección de dos calles, en este caso el cruce del cardo y del decumeno de la ciudad. Exteriormente, cada uno de los lados fue dotado de un frontón partido y de relieves decorativos de diverso tipo: florales en las pilastras, Victorias con coronas y ramas de palma en las enjutas y paneles narrativos con escenas de procesiones imperiales en el ático (fig. 14).



Figura 14. Relieve del Arco de Septimio Severo, Leptis Magna, mármol.  
*Procesión triunfal de Septimio Severo con sus dos hijos.*

El Foro (fig. 15) tuvo como modelo el de Trajano en su planta cuadrangular porticada; delimitado en cada uno de sus lados por altos muros en los que se abrieron los pórticos, sus arcadas tuvieron la particularidad de arrancar directamente de los capiteles y de tener las enjutas decoradas con cabezas femeninas que alternaban ninfas y medusas. En uno de sus lados menores se levantó siguiendo la tradición romana el Templo: constó de una escalinata de acceso, un podio elevado, columnas en tres de sus lados y una pequeña cella. En el otro lado menor del Foro se construyó la colosal Basílica siguiendo, asimismo, los principios romanos y tomando como referente el caso de la Basílica Ulpia: de concepción longitudinal y rematada con ábsides en sus lados menores, constó de tres naves –de las que la central fue más alta y más ancha– y estuvo cubierta por un techo plano. Su rica decoración ha quedado manifiesta en los relieves



Figura 15. Arquería del Foro de Leptis Magna, mármol, (h. 216).

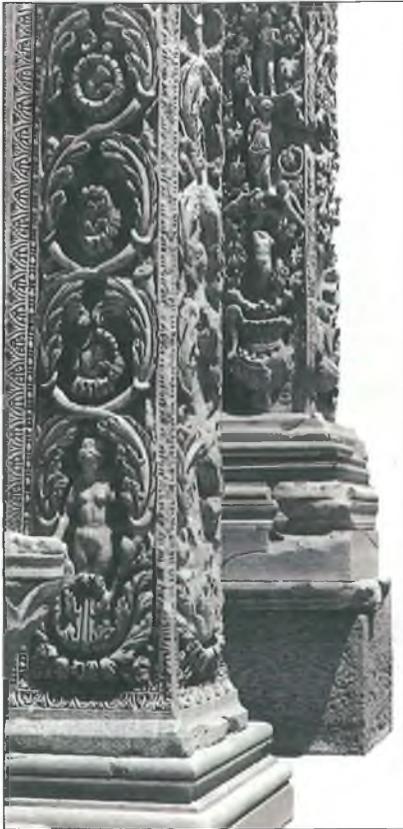


Figura 16. Pilastras de la basílica de Leptis Magna, mármol, (h. 216).

de sus pilastras (fig. 16): un roleo de hojas de acanto acoge en su interior representaciones humanas y animales en las que, a causa de las distintas profundidades talladas, destaca el contraste de luces y sombras. Las inscripciones aparecidas en estas pilastras indican que la procedencia de los escultores fue Asia Menor, llevando a pensar en su vinculación con la escuela escultórica de Aphrodisias activa en estos años.

Durante los dos últimos tercios del siglo III, los años denominados como “periodo de anarquía militar”, la atención de Roma recayó una región perteneciente al extremo oriental del Imperio: Palmira. La ciudad de Palmira, situada al filo del desierto sirio, gozó de gran consideración durante el reinado de los Severos, no sólo por el interés estratégico y económico que ofrecía al Imperio sino también por el hecho de que la mujer de Septimio Severo era de procedencia siria: el enclave pasó de ser un pueblo a una erigirse en una ciudad dotada de numerosos edificios públicos, de columnatas a lo largo de sus calles y de un gran arco de triunfo. Será en las manifestaciones escultóricas de Palmira donde se

alcanzará un perfecto sincretismo de la tradición romana y del estilo parto, contribuyéndose a la formación del estilo bizantino posterior.

Los años de la Tetrarquía (285-312) estarían marcados por la reforma de Diocleciano que dividió al Imperio en dos partes, Oriente y Occidente. Fragmentado drásticamente, el Imperio dejó de tener en Roma su única capital; Nicomedia y Milán pasarían a ser desde este momento las capitales de los Imperios Oriental y Occidental respectivamente. El Imperio hubo de reorganizarse política y administrativamente en función de la nueva disposición geográfica; se nombraron dos emperadores (*Augusti*), uno para cada parte del Imperio, y dos vicepresidentes o corregentes (*Caesares*) por cada emperador destinados a su sustitución cuando finalizase su labor. Los *Caesares* se instalaron en distintas partes del Imperio en las que promovieron diversas iniciativas. Un ejemplo lo tenemos en Tesalónica, ciudad escogida por Galerio Maximiano tras ser nombrado en el año 293 *Caesar* de la parte oriental del Imperio. En esta ciudad situada al norte de Grecia, Galerio mandó construirse un mausoleo; convertido más adelante en una iglesia decorada con mosaicos bizantinos, el mausoleo de Galerio estuvo constituido por un edificio circular coronado con una cúpula y rodeado por un patio de planta octogonal. Del patio salía una larga avenida porticada lateralmente que llevaba hasta otra de las construcciones realizadas por Galerio: su monumental arco de triunfo (fig. 17). Situado en la Via Egnatia, la principal calzada entre las provincias del este de Italia, el arco fue erigido en el 296. Su estructura, más cercana a la del tetrápilo que a la tipología de los arcos conmemorativos propiamente romanos, recuerda a la ya vista en el Arco de Septimio Severo de Leptis Magna: sus



Figura 17. Arco de triunfo de Galerio, Tesalónica. Ladrillo y mármol, (h. 300).

fachadas principales se abrían a la calle principal mediante tres arcos, siendo los menores o laterales vías de acceso al palacio y al mausoleo. Realizado en ladrillo, las partes inferiores fueron cubiertas con placas de mármol repletas de relieves: si bien en ellos el tema fue propiamente romano —la conmemoración del triunfo de Galerio contra los partos en Mesopotamia— la presencia de elefantes y camellos introducen elementos orientales en el conjunto.

## 2. Hispania romana

Hispania fue el nombre que recibió el territorio denominado anteriormente Iberia por los griegos: con esta denominación se hacía referencia al conjunto de la península controlado por Roma desde la primera guerra púnico-cartaginesa (264-241 a.C.). La derrota de los cartagineses, culminada en la firma del tratado del año 226 a.C. por el cual se limitó el dominio cartaginés al sur del Ebro, permitió a los romanos una expansión progresiva por la Península Ibérica hasta obtener su total dominio. Pronto se procedió a la organización de todos los territorios conquistados. Así, en el 197 a.C., Hispania contaba con dos provincias, Hispania Citerior e Hispania Ulterior; la primera, denominada así por ser la más cercana a Roma, estaba constituida por los territorios de Murcia, Valencia, Cataluña, el Ebro y el Pirineo aragonés, estableciéndose su capital en Tarraco (Tarragona); Hispania Ulterior, la más alejada de Roma, estuvo formada por el suroeste de Murcia, el sur de Badajoz y toda Andalucía, siendo Córdoba su capital. Con el tiempo y las sucesivas conquistas —guerras lusitanas (155-139 a.C.), las guerras celtíberas (155-133 a.C.), la expedición a Gallaecia (138-136 a.C.) y la guerra de Sertorio (82-72 a.C.)—, ambas Hispanias fueron ampliando sus territorios. En el 27 a.C. Agripa incorporó a las dos Hispanias anteriores una nueva provincia, Lusitania, formada por los territorios de lo que hoy conocemos como Portugal (excepto la zona al norte del Duero), Extremadura y Salamanca. Augusto culminaría el proceso de conquista de la Península Ibérica con las guerras cántabras (29-19 a.C.); tras la victoria, el emperador remodelaría la estructura de Hispania en función de los nuevos dominios incorporados, estableciéndose tres provincias: Hispania Ulterior Baetica (valle del Guadalquivir, Sierra Morena y Andalucía) con la capital en Córdoba; Hispania Ulterior Lusitania, con capital en Emerita Augusta (Mérida); e Hispania Citerior Tarraconensis. Tras la provisional división introducida por Caracalla, será Diocleciano quien acometa una nueva estructuración de Hispania: conservadas las provincias de Lusitania y Baetica anteriores, fue Hispania Citerior Tarraconensis el objeto de la reforma, viéndose dividida en las provincias de Gallaecia, Cartaginensis y Tarraconensis.

Durante los casi 200 años de batallas para la conquista de la Península Ibérica, los romanos exportaron sus manifestaciones artísticas en los distintos

territorios. En un primer momento fueron los principales núcleos administrativos –Ampurias, Tarraco, y Córdoba– quienes acogieron estas iniciativas; más adelante, entre los últimos años del siglo I a.C. y la primera mitad del siglo I d.C., las pautas constructivas y artísticas romanas comenzaron a expandirse por el resto de las provincias de Hispania.

A pesar de prefigurar el ulterior desarrollo que recibirían las provincias hispánicas durante el Imperio, las manifestaciones artísticas de la Hispania republicana muestran distinta asimilación de los modelos romanos consecuencia de la diversidad cultural predominante en los primeros años de conquista. Será principalmente a partir del siglo I a.C. cuando se acometan el mayor número de proyectos. Desde el año 100 a.C. y a lo largo de todo el siglo siguiente, Ampurias obtuvo un desarrollo arquitectónico en la línea de las urbes romanas: su foro, la consagración de su gran templo a la Triada Capitolina (*capitolium*) así como la estructura de su basílica introdujeron la organización urbana típica de la tradición latina. Las viviendas realizadas en Ampurias también surgieron en esta línea: su estructuración a partir de un atrio central con *impluvium* –heredera del modelo de casa pompeyana– y sus mosaicos –considerados, junto a los encontrados en otros enclaves como Cartago Nova, uno de los primeros ejemplos conocidos de esta técnica en la Península Ibérica– son testimonio del esfuerzo de romanización llevado a cabo desde los primeros años de conquista. Otras tantas manifestaciones del periodo republicano completan la labor de difusión de las distintas tipologías romanas en las provincias: santuarios como el del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete) introdujeron el modelo de templo in antis con fachada de orden jónico; las termas encontradas en Azaila, Valentia y Baetulo materializan el deseo romano de implantar en las provincias hispánicas las costumbres de su cultura.

Con la llegada de Augusto al poder nacía el concepto de Imperio, y así se dejó notar en las reformas que modificaron política, administrativa y artísticamente a Hispania. Durante los años de su gobierno, las provincias verían muy modificado su aspecto urbano: junto a la construcción de nuevos edificios (comerciales, baños, destinados a espectáculos,...), se crearon nuevas infraestructuras para las nuevas ciudades (redes de saneamiento, presas, acueductos, puentes, calzadas,...) así como monumentos urbanos de carácter conmemorativo.

Entre las numerosas colonias fundadas durante su mandato, cabe destacar la *Colonia Augusta Emérita* (Mérida). Fundada por Augusto en el 25 a.C., Mérida vio modificada su estructura anterior y fue dotada con nuevas construcciones de gran monumentalidad que en conjunto buscaron transmitir la unidad ideológica y política que caracterizó al reinado augústeo así como la superioridad militar, técnica y cultural de Roma respecto a sus provincias. Dos fueron las razones para el engrandecimiento de este colonia hispánica: por un lado, su emplazamiento estratégico en el núcleo de toda una serie de territorios que Roma quería tener bajo control; por otro, el hecho de haber sido fundada

con y para los veteranos o eméritos de las legiones de X Gemina y V Alaudae. El Puente erigido sobre el río Guadiana es una manifestación que responde a la primera causa señalada: la majestuosidad de sus arcos y su longitud cercana a un kilómetro manifiestan, respectivamente, la maestría alcanzada por los ingenieros romanos y la intención de establecer una perfecta comunicación territorial. En relación con la segunda causa surgieron los edificios destinados a espectáculos: el Circo, el Anfiteatro y el Teatro de Mérida no fueron creados sino para la distracción de la población de Mérida, constituida mayoritariamente por soldados retirados. Por su calidad así como por su buen estado de conservación, será en los últimos dos edificios mencionados donde centraremos la atención. Construido en el último decenio del siglo I a.C. y remodelado a lo largo de los siglos posteriores, el Teatro de Mérida (fig. 18) surgió inspirado en el Teatro de Pompeius de Roma. Excavado en la ladera de la colina en la que se encuentra, su planta sigue fielmente los principios establecidos por Vitruvio para los teatros: *cavea* estructurada en arcos concéntricos, *orchestra* semicircular, *scaenae frons* con dos cuerpos en los que se superponen columnas y zona posterior o patio porticado destinado al recogimiento del público en caso de inclemencias meteorológicas y formado por jardines, una biblioteca y evacuatorios públicos. Concebido en el mismo eje constructivo, el Anfiteatro de Mérida (fig. 19) completa el conjunto monumental: su planta elíptica albergaba una gradería –dividida para las distintas clases sociales y dotada de escaleras, pasillos y un *vomitorium*– y una arena con una *fossa bestiarum* en su centro.

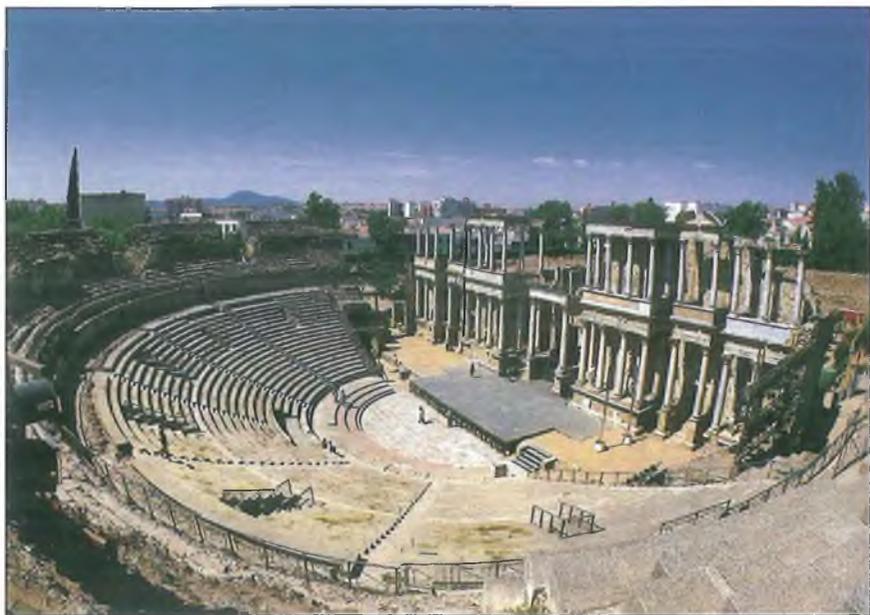


Figura 18. Teatro de Mérida, iniciado a finales del siglo I a.C.



Figura 19. Anfiteatro de Mérida (finales del siglo I a.C.).

Mérida no fue la única ciudad reformada durante el reinado de Augusto. La Ampurias republicana experimentó ciertos cambios: el templo fue modificado en su pórtico y rodeado de una serie de pequeños templos dedicados tanto a Augusto como a miembros de su familia; asimismo, en el ala oriental del foro se construyó una basílica cuyo amplio tribunal implantaba en la colonia hispánica la importancia de la política en el dominio público.

Otra ciudad objeto de proyectos arquitectónicos innovadores fue Tarraco: en el foro erigido, se construyó una basílica que reprodujo por primera vez en Hispania todos los elementos constitutivos de esta tipología: de planta longitudinal, su interior estuvo dividido mediante veinticuatro columnas de orden corintio en una nave central y dos laterales; en su zona norte se creó una amplia sala cuadrangular como *Aedes augusti* y sala del tribunal. A finales del siglo I d.C. las reformas en Tarraco se centraron en la colina de la parte alta de la ciudad: tras derruir los edificios anteriores, se creó un gran complejo dedicado al culto imperial formado por un foro, un circo y un templo dedicado a Roma y a Augusto; el empleo del hormigón, del arco y de distintos tipos de sistemas de bóvedas mostraron en Hispania las posibilidades que ofrecían las técnicas constructivas romanas.

Recientemente datado en época agústea es el Arco de Berá de Tarragona (fig. 20) Erigido en la Via Augusta a finales del siglo I a.C., el arco fue mandado construir a orden póstuma por Lucio Licinio Sura como homenaje al

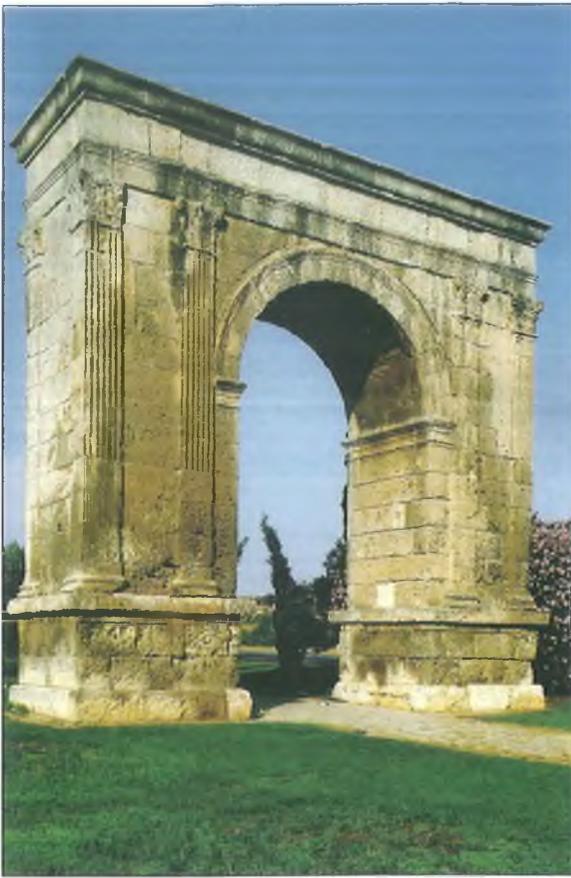


Figura 20. Arco de Berá, Tarragona (finales del siglo I a.C.).

emperador. Realizado en *opus quadratum*, el Arco de Berá es el arco triunfal de un vano mejor conservado de la Hispania romana. Levantados sobre dos podios rectangulares, sus dos grandes pilares están decorados por cuatro pilastras de orden corintio sobre las que se apoyaba un entablamento del que sólo se ha conservado el arquivitrabe y el friso.

Muchos de los grandes proyectos arquitectónicos y decorativos llevados a cabo en las provincias durante los años de Augusto fueron retomados por sus sucesores, la dinastía de los Julio-Claudios. Fue en la época de Claudio cuando se remodeló la escena del Teatro de Mérida. Asimismo, Claudio fue el responsable de la creación de un pórtico en el foro de Mérida en el que se incluyeron un sinnúmero de esculturas de personajes romanos, hoy conservadas, en

las que se aprecia la exportación del arte oficial romano y su ideología de poder a las provincias. Pero junto a las remodelaciones, el periodo de los Julio-Claudios también estuvo marcado por la construcción de edificios nuevos. Así, en Córdoba se levantaría un gran templo hexástilo de orden corintio y realizado todo él en mármol, y en Baelo (Cádiz) un capitolio formado por tres templos alineados. Relevante es también la escuela retratista desarrollada durante este periodo en Mérida: el gran número de retratos conservados actualmente en el Museo de la ciudad muestran que el naturalismo y psicología característicos de la escultura romana fueron, asimismo, exportados e introducidos en el arte plástico de las provincias.

Durante el reinado de los Flavios, se producirá un cambio en la consideración de las provincias hispánicas: Vespasiano concederá a Hispania el *ius Latii*, por el cual sus provincias pasaron a tener el estatuto de municipio latino. Semejante privilegio supuso la concesión de la ciudadanía romana a la pobla-

ción de las provincias hispánicas así como la organización y monumentalización de las ciudades a semejanza de los municipios italianos. El resultado fue un incremento de la actividad urbanística en numerosos municipios: *Conimbriga* vio modificado su foro de época augústea con la incorporación en tres de sus lados de hiladas de tiendas; en *Valentia* se construyó un acueducto y un circo; y municipios como *Edetanorum* (Valencia) vieron reforzada su arquitectura pública con la construcción de monumentales conjuntos termales.

En lo que respecta a la arquitectura, es en la zona oriental de Lusitania donde se realizaron las construcciones más relevantes. En la actual Zalamea (Badajoz) se erigió el dístilo sepulcral de Iulipa, heredero en su tipología de estructuras sirias pero dotado de una monumentalidad mayor que la sus homólogos orientales. En Capera (la actual Cáparra, Cáceres) se construyó un arco cuadrifonte al modo de los tetrápilos helenísticos; constituido por una bóveda de arista apoyada sobre cuatro grandes pilares de granito, el arco fue realizado por un arquitecto lugareño que demostró una perfecta aplicación de los principios constructivos romanos.

Pero fue con Trajano cuando se realizaron las construcciones más relevantes en Hispania. Entre los años 103 y 106 se inauguró el Puente de Alcántara sobre el río Tajo

(fig. 21), una de las obras de ingeniería más relevantes no sólo en Hispania sino en el mundo romano por su monumentalidad y dimensiones: su longitud es de 194 metros, su altura de 71 metros y la luz de sus arcos alcanza en el mayor de ellos los 28 metros. Concebido como un conjunto monumental cuya unidad radicaba en el empleo de un mismo lenguaje arquitectónico, el puente de seis arcos fue completado con dos construcciones: un arco honorífico dedicado a Trajano ubicado en su centro y un pequeño templo

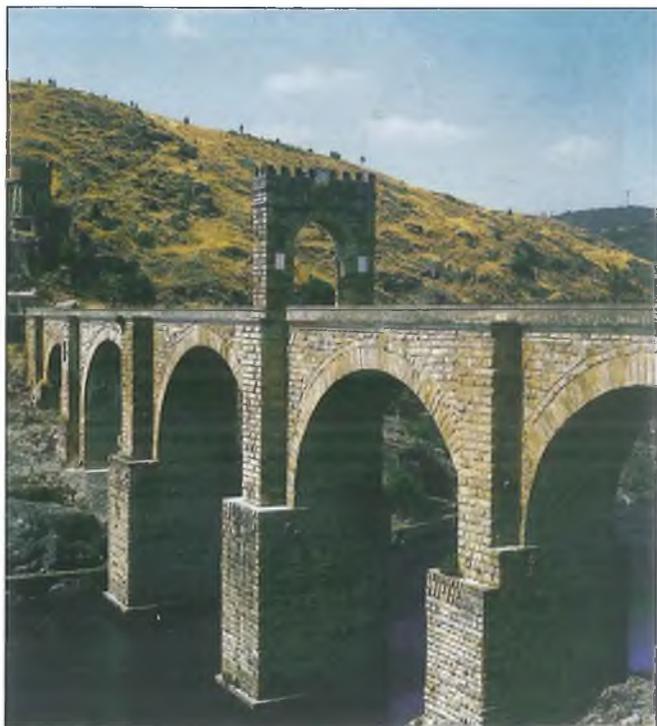


Figura 21. Puente de Alcántara sobre el Tajo, Noroeste de Cáceres, (103-106 d.C.).

consagrado al culto imperial situado en su entrada izquierda. Una inscripción procedente del templo nos ha otorgado el nombre de su autor, Caius Iulius Lacer, uno de los pocos arquitectos conocidos en un periodo marcado por el anonimato de los artífices de sus manifestaciones artísticas.

De la época de Trajano es también la grandiosa arquería que mediante un conducto de hormigón canalizaba el agua desde la Sierra de Guadarrama hasta el centro de Segovia. Construido entre mediados del siglo I y el siglo II a partir de sillares en granito local dispuestos en *opus quadratum*, el Acueducto de Segovia (fig. 22) llegó a alcanzar una longitud de 728 metros. Apoyado en pilares rectangulares que se elevan mediante tramos de pilastras culminados con molduras disminuidas con la altura, el conjunto está formado por 119 arcos dispuestos en dos niveles. Diseñado para asegurar un curso constante de agua, el último tramo del acueducto –situado en la actual Plaza del Azoguejo– fue concebido con un fuerte desnivel y dotado de unos arcos más altos. Aunque en ciertos aspectos recuerda al posterior Acueducto de los Milagros de Mérida, el Acueducto de Segovia resulta más atrevido en sus soluciones arquitectónicas, acercándose al *Aqua Claudia* de Roma construido por aquellos años; pero también, se aprecia una construcción dotada de un intencionado sentido plástico y no solamente utilitario.



Figura 22. Acueducto de Segovia.

Fue durante el gobierno de Adriano cuando se llevó a cabo una de las creaciones urbanísticas y monumentales más destacadas en Hispania: la *Nova Urbs de Italica*, actual Santiponce, Sevilla. Ciudad natal no sólo de Adriano, sino

también de su predecesor Trajano, Itálica sería objeto de las mayores reformas emprendidas a lo largo del siglo II. La ciudad fue concebida con un trazado regular ortogonal y dotada de grandes avenidas porticadas que en algunos casos llegaron a alcanzar los 16 metros de anchura; en las *insulae* o espacios rectangulares generados por la trama urbana se construyeron *domus* de grandes dimensiones. Arquitectónicamente, se proyectaron edificios públicos que respondían a las costumbres romanas. En Itálica se construyó un anfiteatro así como una plaza que por su estructura porticada y su templo dedicado a Adriano recuerda a la Biblioteca de Adriano erigida en Atenas. Pero quizás sean los baños de la Reina Mora la construcción más destacada. En un área de 110 x 110 metros y siguiendo un eje orientado del noreste al sureste se desplegaron las distintas habitaciones: dos salas abovedadas, un *frigidarium*, una sala porticada, una palestra y una sala dotada de un sistema de calefacción. La grandiosidad del conjunto se completó con una rica decoración consistente en estucos, pinturas y mosaicos de la que hoy apenas conservamos restos.

Perteneciente al reinado de Adriano e igualmente excepcional es el Arco de Medinaceli en Soria (fig. 23), el único arco conmemorativo de tres vanos conservado en Hispania. Próximo a la vía que comunicaba *Caesaraugusta* (Zaragoza) y *Augusta Emerita* (Mérida), el arco se erigió en el valle que daba al río Jalón; su estructura, realizada en *opus quadratum* se levanta sobre cuatro pilares que se unen dos a dos mediante unas bóvedas que dan lugar a los arcos

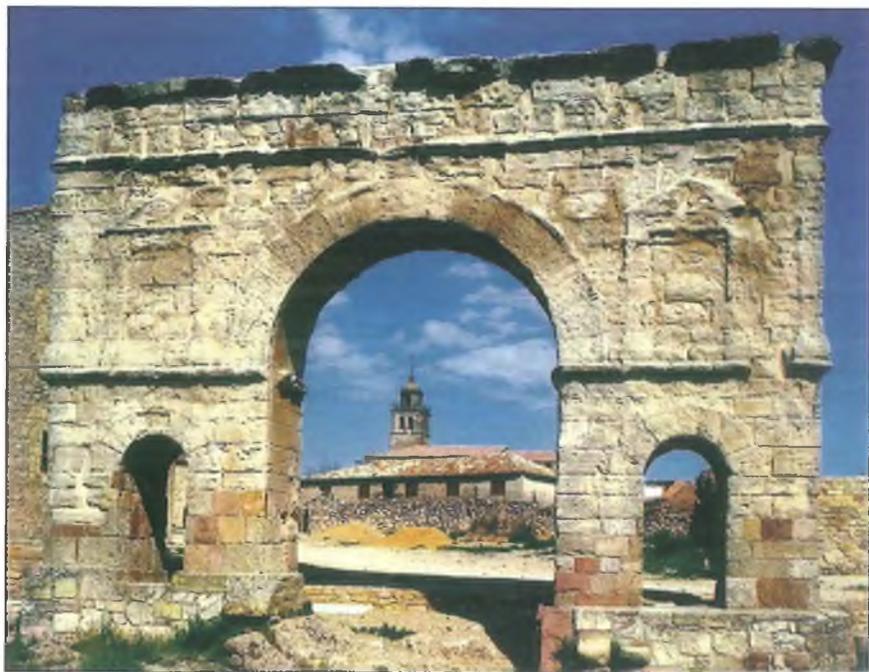


Figura 23. Arco de Medinaceli, Soria.

laterales. Apoyado sobre éstos nace el gran arco central, flanqueado por dos conjuntos ornamentales constituidos por tres pilastras de orden corintio, una lateral de mayor tamaño y dos menores coronadas por un tímpano. Remata el conjunto una cornisa en la que se ubicaría la inscripción conmemorativa.

En lo que se refiere a las artes plásticas, es en tiempos de Adriano cuando se registra uno de los periodos más activos escultóricamente, siendo *Italia* y *Augusta Emerita* las dos provincias con una producción mayor. Las obras conservadas en los Museos Arqueológicos de Sevilla y Mérida son principalmente representaciones de deidades en las que se aprecia la presencia de la tradición griega.

La tranquilidad con que Roma había administrado la política, economía y el arte de las provincias hispánicas se vería alterada durante la segunda mitad del siglo II: la invasión de Baetica entre el 171 y el 173 por parte de ciertos pueblos musulmanes así como algunos disturbios en Tarraco, a pesar de su pronta resolución, prefiguraron el periodo de inestabilidad política y de guerras civiles que iría poco a poco minando el poder de Roma y, en consecuencia, afectando al desarrollo de ciertas provincias —como es el caso de Hispania— durante los años siguientes. Aunque la mayor parte de sus iniciativas provinciales se centraron en Oriente, los Antoninos realizaron algunas construcciones en Hispania: el Templo de Évora en Lusitania —un hexástilo períptero levantado sobre podium y con escalinata frontal de acceso al recinto— y el Mausoleo de L. Aemilius Lupus en Fabara (Tarragona), destacado por las bóvedas de cañón que cubrían su cripta y sala principal.

A lo largo de los siglos III y IV que conformaron el Bajo Imperio, Roma dedicó todos sus esfuerzos a la reestructuración administrativa y territorial de Hispania. La búsqueda de la reafirmación de un poder cada vez más amenazado en las ciudades hispánicas conllevó una serie de proyectos de ingeniería y urbanísticos en muchas provincias: así, se construyó el Acueducto de los Milagros de Mérida y ciudades como *Gerunda*, *Barcino*, *Caesaraugusta* (Zaragoza) y *Caurium* (Coria) vieron reconstruidas y fortalecidas sus murallas.

Pero, a pesar de los esfuerzos administrativos y militares, el control romano sobre Hispania fue debilitándose progresivamente a lo largo del siglo V hasta llegar al año 476 en el que los visigodos pasarían a ser los nuevos dueños de los territorios hispánicos.

### 3. Ocaso, contaminación y renacimiento del Arte Romano

La gran crisis del Imperio Romano llegaría en los años comprendidos entre los últimos años del reinado de los Severos (235) y el comienzo de la Tetrar-

quía con Diocleciano (285). Pero a pesar de la anarquía política, el reinado militar y la consecuente desorganización social de estos años, Roma no experimentaría una regresión en su vida intelectual sino un cambio de dirección. La presencia cada vez más fuerte del Cristianismo supuso que la literatura pagana se viera desplazada por la literatura cristiana. Asimismo, se producirá un renacimiento helénico de la mano de historiadores y filósofos del que destaca Plotino. Es bajo el reinado de Galieno (253-268) cuando el arte del siglo III manifieste la presencia de la tradición helenística; el expresionismo de los retratos y de los sarcófagos de esta época, en el que puede intuirse la influencia de la doctrina plotiniana, prefigura lo que más adelante se manifestará en la pintura como las primeras muestras de la posterior iconografía cristiana.

Con la llegada de la Tetrarquía se inaugura el periodo conocido como Bajo Imperio y que habitualmente se ha considerado desde el punto de vista de la decadencia de una civilización, la civilización romana. Pero recientes estudios entienden que no se produjo una muerte de una cultura sino el tránsito de una a otra. La reforma de Diocleciano logró instaurar de nuevo la estabilidad en el Imperio tras los años de anarquía militar. Bien es cierto que la fracturación del Imperio en dos derivaría en la caída de su parte occidental, de su capital, Roma, así como del paganismo de su cultura; y que su zona oriental, con capital en Constantinopla, y con una nueva ideología, se erigiría como el protagonista de la historia posterior. Asimismo, no puede obviarse la importancia jugada por la cristianización del Imperio llevada a cabo por Constantino en el año 313 en el desplazamiento y derrota del paganismo del mundo antiguo. Pero si nos acercamos, de nuevo, a las manifestaciones artísticas se comprueba que el fin de Roma sólo fue una realidad en el ámbito político y económico: el paganismo y el sistema de creencias, valores e imágenes que lo conforman no desaparece en el siglo IV sino que se manifestará bajo diferentes formas. Frente a las creencias ajenas, los romanos —ya pertenezcan a sectores más adinerados y cultos, ya constituyan las clases consideradas populares— conservaron su propia tradición de muy distintas maneras: los emperadores convertidos al cristianismo conservaron el título de *Pontifex Maximus*; el culto imperial no dejará tampoco de practicarse durante los años cristianos; incluso tratados publicados a finales del siglo IV como los *Saturnalia* de Macrobio evidencian la presencia de los rituales dedicados a Saturno como trasfondo de las nuevas discusiones filosóficas.

El arte del siglo IV nos permite apreciar cómo la persistencia del sistema de creencias romano se manifestó en unas obras que se inscribían en un mundo nuevo; el resultado fue un sincretismo de formas e intenciones, la mezcla, según palabras de Bianchi Biandinelli de la “voluntad de poder” propia del mundo romano con el “dolor de existir” característico de las creencias cristianas. Así se aprecia en algunas de las obras más representativas de este siglo. En el Coloso de Constantino encontramos un buen ejemplo de ello: su tamaño no es sino expresión de su *auctoritas*, pero la concepción de la expresión

sintética de su rostro está más cercana a una trascendencia mística que al realismo característico de los retratos romanos.

Pero este proceso de síntesis no sólo se produjo en las obras vinculadas a la última Roma: en un movimiento inverso, también el Cristianismo asimiló en sus primeras creaciones el paganismo del mundo clásico. Las primeras manifestaciones artísticas del mundo cristiano se construyeron a partir del imaginario visual de sus predecesores: fue así como nacería la iconografía paleocristiana, repleta de referencias vegetales, animales y figurativas procedentes de la cultura pagana. Sin embargo, y frente al realismo romano, en las imágenes cristianas se expresará un sentido abstracto orientado a representar la idea de una realidad trascendente. Las representaciones murales conservadas así como los primeros sarcófagos realizados materializan esta síntesis en su presencia de vides, personajes imberbes, ánforas, etc. Este rico proceso de influencias recíprocas comenzaría su declive a finales del siglo IV cuando, tras unos años marcados por una gran confrontación religiosa, se llegaría a la condena del paganismo tradicional por orden de Teodosio (392); siendo completamente condenado en el año 529 cuando Justiniano promulgó la abolición de la libertad de conciencia.

La pervivencia de las formas romanas será una constante durante la Edad Media hasta su completa recuperación en el Renacimiento. Aunque se trata de un proceso dispar y lleno de transformaciones, el espíritu del arte romano no se perdió por completo, incluso experimentó, antes de la recuperación del siglo XV, algunos renacimientos como el llevado a cabo por Carlo Magno en su política de emulación del Imperio Romano.