

Tema 10: ARTE GRIEGO PRIMITIVO Y PERIODO ARCAICO

10.1. La gestación del arte griego. Arquitectura.

10.1.1. TÉCNICAS CONSTRUCTIVAS Y MATERIALES

Los materiales empleados en la construcción fueron: piedra, madera, terracota y adobe. En las primeras etapas el adobe y la madera. A partir del 650-600 aC se produjo un importante cambio en la técnica y los materiales empleados aprendiendo a cortar y trabajar la piedra de canteros egipcio, orientales o de las islas del Egeo. Los postes de madera fueron sustituidos por pilastras o fustes cilíndricos y la tablaría de los muros sustituido por pilastras incorporadas al edificio. Durante un periodo de transición, convive una mezcla de materiales de forma curiosa; por ejemplo, fustes de madera con basas y capiteles de piedra. Para proteger los materiales ligeros se les aplicaba un revestimiento de terracota. A partir de este momento se incorporan la caliza, el conglomerado y el mármol. En la propia cantera se realizaba un trabajo previo al sillar, para prepararlo para poder ser cogido y colocado en el muro. La unión de sillares se hacía con grapas y clavijas. Las herramientas utilizadas eran bastante semejantes a las actuales: martillo, punzón, cincel, etc. Los sillares se colocaban a hueso. Las superficies horizontales se pulían para un asiento perfecto; las laterales sólo en los bordes, estando el centro rehundido (*anathyrosis*). Terminada la obra se hacía un ligero pulimento de las superficies.

Por lo que respecta a los aspectos técnicos de la arquitectura griega, podemos empezar indicando que los materiales empleados para la construcción fueron la piedra, la madera, la terracota y el adobe. En las etapas más antiguas se emplearon, fundamentalmente, la madera y el adobe, hecho que conocemos por los escritores antiguos y por la huella que dejó en algunas construcciones cuando se produjo la petrificación: tradicionalmente, según Vetrubio, se ha considerado que los triglifos del arte dórico se correspondieron con los extremos de las vigas de madera, las metopas con los espacios entre las vigas y las gotas con los listones empleados para su montaje. Sin embargo, esta propuesta se ha cambiado actualmente.

A partir de la 2ª mitad del siglo VII aC, se produjo una importante transformación de la técnica y los materiales empleados, en parte a causa de las relaciones de los griegos con sirios, fenicios y egipcios, de quienes aprendieron el corte y trabajo de la piedra, técnica difundida por los canteros de las islas del Egeo que estaban acostumbrados a trabajar materiales duros.

Los postes de madera fueron sustituidos por pilastras de sección cuadrangular o fustes cilíndricos, los muros de piedra fueron perfeccionados y la tablaría sustituida por pilastras incorporadas en el propio edificio. Durante un periodo de transición las construcciones presentaban una mezcla curiosa de materiales: por ejemplo, la piedra asociada a la madera en los soportes estructurales, es decir, fustes de madera con basas y capiteles de piedra. Para proteger los materiales ligeros se les aplicaba un revestimiento de terracota o estuco.

Entre los materiales más utilizados a partir de este momento se encuentran la caliza, el conglomerado y el mármol, este último utilizado con profusión en los lugares donde abundaba.

A pie de cantera se realizaba una somera talla de los sillares, transportándose hasta la obra mediante diversos procedimientos como el deslizamiento ladera abajo en el caso de canteras elevadas, aunque los procedimientos principales se basaban en la realización de un agujero centrado en el bloque, muescas en sus caras laterales o una incisión alrededor del sillar; los mármoles, al ser más duros, permitían el uso de tenazas o la leva. Las incisiones para el agarre de las tenazas se realizaban en las caras menores del sillar, cerca de la superficie superior, o bien en ésta pero haciendo una muesca más profunda para alojar los

brazos de las tenazas con garantía de sujeción.

Para colocar cada sillar en su lugar en la fábrica muraria se empleaban muescas, ranuras o incisiones para pasar cuerdas. La unión de los sillares se realizaba con grapas y clavijas en sentido horizontal y vertical, respectivamente, y se fijaban al sillar con plomo fundido.

Las herramientas empleadas eran bastante semejantes a las actuales: martillo, puntero, cincel, etc. Las uniones se hacían a hueso (sin argamasa, en seco), siendo las superficies horizontales de asiento casi perfectas mientras que las verticales sólo coincidían en los bordes, estando la parte central rehundida (*anathyrosis*). Terminada la obra se efectuaba un pulimento ligero.

10.1.2. APARICIÓN DE LOS ORDENES ARQUITECTÓNICOS

Se atribuye a influencias egipcias la definitiva monumentalidad del templo y la sustitución de la madera por grandes sillares de piedra, como expresión de un proceso interno que engrandece la casa del dios como muestra colectiva de la nueva ciudad. La presencia comercial griega en el Delta del Nilo desde finales del s. VII aC, facilitó el encuentro con la arquitectura faraónica y la sucesión de columnas del templo egipcio estimularon esa impresión de solidez que luego se verá en la columnata dórica.

La columnata que circunda y contiene el templo es, sin duda, un elemento fundamental para la tipología arquitectónica y en ella se organizan los órdenes griegos: dórico, jónico y corintio, entendiendo por orden un edificio que está compuesto por tres elementos fundamentales: pedestal, columna y entablamento.

Toda la arquitectura griega es arcaica y durante mucho tiempo ignora el arco y la bóveda y los problemas implícitos en su arquitectura. Los órdenes dórico y jónico aparecen coetáneamente en los inicios de la arquitectura griega; el orden corintio es un derivado tardío del orden jónico. Los escritores antiguos consideraban el orden dórico como robusto y masculino, y el orden jónico como femenino y elegante. Los elementos básicos eran los mismos tanto en uno como en otro orden.

La columna dórica nace en el Peloponeso y desde el principio demuestra una personalidad propia frente a la columna jónica, cuya forma ha hecho pensar que derivaba de la cultura cretense. Lo cierto es que los primeros capiteles dóricos conocidos provienen de Tirinto, Micenas o de las colonias dóricas más antiguas como Siracusa y Selinonte, en Sicilia.

Las proporciones de las columnas se regían por las de las figuras humanas esculpidas, de forma que cuando la figura humana se alarga y adelgaza y la cabeza se hace proporcionalmente más pequeña, la columna también disminuye su grosor y el tamaño del capitel. Ocasionalmente, la columna era sustituida por figuras humanas para sostener el arcaje.

Por primera vez en la historia de la humanidad, las creaciones arquitectónicas griegas estaban hechas a la medida del hombre, en perfecto equilibrio con su propia figura.

El orden dórico definitivo tiene como base un pedestal con tres escalones:

- Dos *estereobatos* (escalones inferior y medio)
- Un *estilóbato* (escalón superior)

La columna carece de *basa*, por lo cual el *fuste* arranca directamente del *estilóbato*. 20 x 16 estrías longitudinales unidas en arista viva surcan el fuste, realzando la verticalidad de la columna. El diámetro del fuste mengua desde el *estilóbato* al *capitel*, pero esta disminución no se produce de forma regular sino que el fuste se hincha en su centro, característica llamada *entasis*. Los fustes estaban formados por *tambores* o bloques cilíndricos que se encajaban para formar el fuste. Entre el fuste y el capitel se sitúan tres surcos

horizontales que se añaden a la zona de tránsito entre fuste y capitel. Este consta de una moldura fina (*collarino*), un plato macizo (*equino*) y un prisma cuadrangular (*Ábaco*) que remata la columna. Encima del Ábaco descansan los tres elementos horizontales del *entablamento*: *arquitraque*, *friso* y *cornisa*.

El *arquitraque* es una gran viga de piedra acostada sobre las columnas y sin adorno alguno. Sobre él cabalga el *friso*, separado del *arquitraque* por una cinta plana fina llamada *tenia*. Este *friso* es una segunda viga en cuya cara exterior alternan *triglifos* (triángulos que están divididos en tres listeles verticales por dos surcos y dos medio surcos) con *metopas* (losas casi cuadradas sin decorar o con decoración esculpida y pintada). Al pie de cada *triglifos* se encuentra una varilla de piedra (*regula*) con seis *gotas*.

La *cornisa* consta de dos elementos: *geison* (alero ancho) adornado en su cara interior con tabletas de piedra (*metopas*) cubiertas de hileras de *gotas* y una *simá*, con variada decoración. En los lados del edificio existe una *cornisa* ascendente que sigue la inclinación de la doble vertiente del tejado y limita por la parte superior al gran triángulo del *frontón*.

Sin embargo, desde el principio, el orden dórico adoleció de un grave mal en el *friso* pues tres principios que eran incompatibles entre sí – mismos regulaban su composición:

- Todo *triglifos* deberá encontrarse encima de una columna.
- Los dos *triglifos* que coinciden sobre las columnas de los triángulos del edificio deben hallarse en contacto y entre ellos no se admiten *metopas* o medias *metopas*.
- El eje de todo *triglifos* coincide exactamente con el eje de la columna o el intercolumnio.

Los principios 2) y 3) sólo pueden compaginarse cuando la anchura de la cara del *triglifos* es igual al grosor del *arquitraque*; cuando el *triglifos* es menor, si se observa el principio 2) (siempre se observará), entonces hay que abandonar el tercero, de lo cual resulta, entre otras cosas, que la *metopa* que le precede ha de ser más ancha que todas sus compañeras.

En la época arcaica, la diferencia entre el *arquitraque* y el *triglifos* es lo suficientemente pequeña para que no se perciba la irregularidad, pero en la época clásica, el *arquitraque* tiene que ensancharse para que pueda resistir el enorme peso de un *entablamento* de mármol y de las esculturas que adornan los *frontones*.

Hacia el 600 aC, el orden dórico está perfectamente definido en Grecia.

En vista de la ineficacia, los arquitectos del siglo V recurren a estrechar el último intercolumnio o los dos últimos; con esta solución se levantan los edificios del dórico clásico, pero el problema del *friso* continúa en estado latente, lo que acabará favoreciendo el auge del orden jónico.

El *orden jónico* aparece en el s. VI al este del Egeo: costa occidental de Anatolia y las islas. La rivalidad entre sus ciudades trae consigo la grandiosidad de sus templos. La columna jonia es más complicada y lujosa que la dórica. En su tipo clásico el *pedestal* no se diferencia del dórico pero la columna posee *basa*. Esta *basa* se compone de *plinto*, tres pares de molduras convexas muy finas (*baquetones* o *bocelos*) y en lo más alto, una gran moldura convexa (*toro*) con *acanaladuras* horizontales. La *basa jónica* es mucho más discreta con dos *toros* y una *escocia* intermedia.

El *fuste* recibe 24 *acanaladuras* verticales que se unen en una *arista muerta*, posee una disminución de su diámetro pero no presenta *entasis* y acaba en dos molduras horizontales. El *capitel* posee un *equino* cubierto de *ovas*, una *voluta* (como una almohadilla con los extremos enrollados en espiral) y un *Ábaco* decorado con *hojas* y *dardos*.

En contraste con el *arquitraque* dórico que es liso, el *arquitraque* jónico se divide en tres *fasciae* o bandas horizontales, cada una de las cuales rebasa un poco las medidas de la inferior. El *friso*, cuando existe, es una

zona lisa y continua, un buen espacio para los relieves decorativos. Cuando se omite el friso, sobre el arquitrabe corre un *cimacio* de *ovas* coronado por una fila de *dentellones* adosados al *geison* de la cornisa. Desde el siglo IV se da con frecuencia una combinación de friso escultórico y cornisa denticular. Disimulando los orificios de los desagües, sobre los puentes laterales, se encuentran unas cabezas de animal (*gárgolas*). En el caso de que estas cornisas laterales carezcan de *sima*, ocupa su puesto un conjunto de piezas verticales (*antefijas*) destinadas a tapar el borde de las primeras tejas. Tanto en las esquinas del edificio como en el vértice superior de los frontones se levantaban unos adornos escultóricos (*acroteras*), en forma de monstruos, formas vegetales o figuras humanas.

La cubierta habitual es un tejado a dos aguas que descansa sobre un armazón de vigas y viguetas de madera. En el tejado se alternan tejas planas con reborde lateral (*tegulas*) y tejas semi cilíndricas (*imbrices*) que recubren las juntas cabalgando sobre sus pestañas.

El *orden corintio* es una derivación del jónico del que sólo se diferencia por su capitel de hojas de acanto. Este orden no se inventó en el periodo helenístico pero fue en esa época donde por primera vez se aplicó al exterior de los edificios importantes, a costa, incluso, del jónico. En el origen del capitel corintio se encuentra el motivo de las hojas de acanto tan abundantemente empleadas en las estelas funerarias del siglo V, donde sustituyó a la palmeta primitiva.

Hacia el exterior, la mayor parte de los templos de la época clásica presentan correcciones ópticas, es decir, desviaciones de las líneas rectas horizontales o verticales para corregir efectos deformantes en la visión en perspectiva de las partes de un edificio, especialmente de los de grandes dimensiones. Las principales de estas correcciones son las siguientes:

- Engrosamiento de las columnas angulares, porque si no, la luz las haría parecer más delgadas que las demás que no están completamente circundadas por la luz.
- Ligera inclinación hacia el centro del eje de las columnas para contrarrestar una excesiva fuga en perspectiva.
- Ligera curvatura de las horizontales, es decir, una curvatura convexa del estípite e idéntica curvatura en el arquitrabe, para remediar la aparente corrosión que produce la luz sobre los planos horizontales, dándole así un efecto de elasticidad y vibración vital.
- La entasis de las columnas produce el mismo efecto de elasticidad.

El griego, amante absoluto de la belleza, encontraba con estas deformaciones la fórmula de una expresión equilibrada y rítmica que proporcionaba el placer de una estética bella. Pero si la filósofa griega buscaba la realidad absoluta, aquello era lo contrario, puesto que no cumplía a las más elementales normas de la aritmética y geometría. Esta es la razón básica por la que merece la repulsa sin paliativos de Platón. Aristóteles matizó y dejó una puerta abierta admitiendo como arte también este elemento imaginativo.

La combinación de estos órdenes en edificios de varios pisos fue una característica fundamental de la arquitectura helenística.

10.1.3. LOS PRIMEROS TEMPLOS

El templo es el alma de la polis griega y objetivo principal de su arquitectura. Durante mucho tiempo existirá una indefinición en los usos de los espacios profanos y sagrados. El margen micénico podrá estar en el origen del templo griego.

Tres rasgos van a definir un espacio templario: a) altar al aire libre para los sacrificios, lugar donde se realiza el acto colectivo de culto, b) habitación (*oikos*), en principio para comidas comunitarias o albergue colectivo, y con el tiempo para alojar la estatua de culto y las ofrendas, c) recinto (*temenos*) que separa el espacio

sagrado del resto profano. Todo este conjunto forma el templo; el edificio o *naos* es sólo una parte, por ello, se justifica plenamente el desarrollo arquitectónico exterior de la casa de dios, que es lo que ve la colectividad.

Los templos eran contruidos generalmente sobre elevaciones de terreno y siempre sobre una base artificial que los elevaba. Cada estatua y cada templo tenían su sitio indefectible. Mientras que en los templos egipcios cualquier lugar era bueno para situar una estatua, en los templos griegos quedaba desde el principio establecida una clara distinción de las partes que podían ser adornadas con estatuas de aquellas que no podían serlo: paredes y columnas.

Habría que esperar al siglo VIII aC, para ver los primeros indicios del nuevo templo. Contamos con ofrendas votivas que reproducen el templo del dios, pequeños modelos de terracota que reproducen edificios en madera y adobe de una sola habitación. Son los encontrados de *Hera Acrea*, en Perachora (Golfo de Corinto) de planta absidial, de fondo curvo, y en el *Heraion de Argos*, de planta rectangular, ambos con techo a dos aguas, muy pronunciado y primitivo con dos columnas *in antis*.

Esta estructura rectangular se alarga y monumentaliza rodeándose de una columnata (*peristilo*) que circunda la casa de la divinidad. En ella se organizan los órdenes griegos.

El templo más antiguo de Hera en Samos (s. VIII), era el Hekatompedon, nombre en griego que significa “cien pies de largo”, poseía una hilera recta de columnas dentro del *oikos*, para sustentar la cubierta.

Una hilera de pilares o columnas que parece rodear el Santuario de Apolo en Thermon (Etolia), en el que una edificación conocida como Megaron B, con planta rectangular dividida en tres ambientes mediante muros transversales con abertura central, se rodea de 18 basas de piedra formando una elipse abierta, pudiendo ser una especie de peristilo primitivo. La cronología de este conjunto no está clara pero si es anterior al templo de mediados del s. VII que se encuentra en un estrato más reciente.

Durante el Periodo Arcaico (600-480 aC), el s. VI aC presenta la consolidación de la prosperidad de los estados de la Grecia continental gracias al gobierno de los tiranos benéficos, y será una de las épocas más creativas de la Historia del Arte y un vigoroso periodo durante el cual se fijarían los fundamentos de las artes de la Grecia Clásica, aunque las diferencias regionales serán todavía perceptibles.

Crean estructuras templarias de excepcional originalidad y grandiosidad crecientes; la escultura era un complemento importante de la arquitectura hasta casi constituir un revestimiento. Las pinturas murales se han perdido para siempre pero no debían ir a la zaga de las otras artes; conservamos únicamente las pinturas cerámicas.

El principal edificio público de los griegos fue el templo, que no estaba destinado al culto, el cual tenía lugar junto a los altares, al aire libre. Su objetivo principal era albergar la imagen de la divinidad y las ofrendas de los fieles. Nunca fue, ni remotamente, de las dimensiones de los templos egipcios y era impresionante solo el exterior.

Aunque ya hemos visto que en la época geométrica se elaboraron las formas básicas y la estructura funcional del templo, la planta definitiva del templo griego se definió a lo largo del s. VII aC. Desde este momento el modelo de planta se mantendrá constante aun cuando se ofrezcan variantes de detalles o de proporciones. Desde el año 600 aC, aproximadamente, la piedra reemplaza a la madera y el adobe, y se va constituyendo el repertorio de formas que serán típicas del orden dórico. La técnica tiende en el paso de un material a otro, pero a pesar de todo se va precisando cada vez más la distinción entre estructuras portantes y estructuras de relleno. Son estas últimas las que pueden, al principio, recibir una decoración ornamental accesoria.

Desde el punto de vista planimétrico, el templo griego consiste en una sala central rectangular - *cella* o *naos* - precedida por un pórtico - *pronaos* - y seguida a menudo por una estancia trasera - *opisthodomos* -; las paredes laterales de la *cella* solían estar delimitadas por pilastras - *antae* -; En el exterior, el edificio podía estar provisto de hileras de columnas en la fachada delantera o trasera o bien totalmente rodeado de columnas: el *peristilo*. El conjunto se levantaba sobre una base de piedra con escalones demasiado altos para ser empleados, por lo que en la fachada principal se dispuso de un tramo de escalones más pequeños. La situación de los pórticos en la planta del templo daba lugar a distintas situaciones con su propia nomenclatura para definir la variante tipológica del templo. Así, cuando el pórtico rodea los cuatro lados del templo se dice que éste es *periptero*. Si el pórtico que rodea los cuatro lados es de doble hilera de columnas se denomina *díptero*. Si las columnas se localizan sólo en la fachada principal, el templo se denomina *próstilo*, y *anfipróstilo* si las columnas también se encuentran en la fachada del opisthodomos. Atendiendo al número de columnas que se encuentren en su fachada principal, el templo será: *dístilo* (2), *tetrástilo* (4), *hexástilo* (6), *octástilo* (8), etc.

En cuanto al **color**, los restos conservados nos hacen pensar que se aplicaba color a ciertas partes del templo: el fondo de las metopas, los frisos y los frontones. Los colores más usados el rojo y el azul. Las propias esculturas que decoraban estas zonas estaban pintadas con diversos colores, en cambio, los fustes y capiteles se dejaban en su color natural. Esta pintura acentuaba el juego de luces y realzaba el valor escultórico de la arquitectura.

Las formas de todos los templos griegos estaban regidas por sistemas claramente diferenciados llamados órdenes, como lenguajes con sus propias reglas y vocabulario.

La nueva sociedad que emerge tras los siglos oscuros, forjará nuevos lazos de solidaridad en la organización de espacios compartidos de culto. Si hay algo que diferencia a la polis griega del burgo prehelénico es la aparición de determinados edificios, sobre todo el templo, como alma de la ciudad y objetivo principal de la arquitectura.

En el origen del templo griego hallamos ¿continuidad o innovación? Es cierto que perviven testimonios religiosos del tiempo micénico como los principales nombres de los dioses del panteón griego, o bien ciertos lugares de culto que continúan o se recuperan en el nuevo periodo. En cualquier caso es una elección difícil de tomar. Durante mucho tiempo existirá una indefinición en los usos de los espacios profanos y sagrados. El *mégaron* podrá estar en el origen del templo griego. Tres rasgos son los que van a definir un espacio como templo: un *altar* para los sacrificios, situado al aire libre; una habitación - *oikos* - que con el tiempo acogerá la estatua de culto y las ofrendas, pero que en un primer momento ha podido servir como albergue colectivo o para servir comidas comunes; un recinto - *temenos* - que separa el espacio sagrado del profano. El acto religioso colectivo y popular se realizaba al aire libre, donde se encontraba y se encontraba; para siempre, el altar. Todo el conjunto formará el templo, del cual el edificio es solo una parte, la *naos* o casa del dios, y, por eso, el desarrollo arquitectónico del exterior del edificio tendrá a plena justificación.

Los griegos estaban convencidos de que todo cuerpo posee un lugar natural, o si se trata de cosas artificiales como una obra de arte, un sitio adecuado. Un buen ejemplo de esto es la posición de los templos, construidos generalmente sobre elevaciones de terreno y siempre sobre una base artificial que los eleva. Así, la Acrópolis de Atenas se sitúa en la cumbre de la ciudad, y dentro de esta Acrópolis, cada estatua y cada templo tiene su sitio indefectible. Mientras que en los templos egipcios cualquier lugar era bueno para situar una estatua, en los templos griegos quedaba desde el principio establecida una clara distinción de las partes del templo que podían ser adornadas con estatuas de aquellas que no podían serlo: paredes y columnas.

Habría que esperar al siglo VIII aC, para ver los primeros indicios del nuevo templo. Contamos con ofrendas votivas que reproducen el templo del dios, pequeños **modelos de terracota** (n.º 389 Hª del Arte, J.A. Ramírez) que reproducen edificios en madera y adobe de una sola habitación. Son los encontrados de

Hera Acraea, en Perachora (Golfo de Corinto) de planta absidial, de fondo curvo, y en el *Heraion de Argos*, de planta rectangular, ambos con techo a dos aguas, muy pronunciado y pórtico con dos columnas *in antis*.

La evolución arquitectónica de este periodo encuentra su principal escenario en los grandes santuarios de Hera en Samos o en Perachora, junto a Corinto; el de Zeus en Olimpia, el de Artemis Ortia en Esparta, etc. Algunos de ellos son importantes centros de comercio y albergan el beneficio social de las ciudades.

Esta estructura rectangular se alarga y monumentaliza rodeándose de una columnata (*peristilo*) que circunda la casa de la divinidad. En ella se organizan los órdenes griegos. El templo más antiguo de Hera en Samos (s. VIII), el *Hekatompedon*, (Fig. 10, pag. 680, Arqueología I, Carmen Guiral y Mar Zarzalejos) que significa de cien pies de largo, poseía una hilera recta de columnas dentro del oikos, para sustentar la cubierta.

Una hilera de pilares o columnas que parece rodear el *Santuario de Apolo en Thermon* (Fig. 11, pag. 680, Arqueología I, Carmen Guiral y Mar Zarzalejos) (Etolia), en el que una edificación conocida como Megaron B, con planta rectangular dividida en tres ambientes mediante muros transversales con abertura central, se rodea de 18 basas de piedra formando una elipse abierta, pudiendo ser una especie de peristilo primitivo. La cronología de este conjunto no está clara pero si es anterior al templo de mediados del s. VII que se encuentra en un estrato más reciente. Esta ampliación del oikos dará origen al templo dórico extendido en Grecia desde el siglo VII aC. Desde ahora, la habitación del templo acogerá regularmente las imágenes de culto que, originalmente, serían de madera - xoana - pero las más antiguas que conocemos están realizadas con la técnica del martilleado de láminas de bronce adaptadas a un núcleo de madera a base de martillazos.

Durante el *Periodo Arcaico* (600-480 aC), el s. VI aC presenta la consolidación de la prosperidad de los estados de la Grecia continental gracias al gobierno de los tiranos benéficos y será una de las épocas más creativas de la Historia del Arte y un vigoroso periodo durante el cual se fijaron los fundamentos de las artes de la Grecia Clásica, aunque las diferencias regionales serán todavía perceptibles.

Creó estructuras templarias de excepcional originalidad y grandiosidad crecientes; la escultura era un complemento importante de la arquitectura hasta casi constituir un revestimiento. Las pinturas murales se han perdido para siempre pero no debió ir a la zaga de las otras artes; conservamos únicamente las pinturas cerámicas.

Las casas privadas continuaron siendo modestas hasta la época helenística, pues ni los reyes o los tiranos se hicieron construir palacios como los de Mesopotamia. El principal edificio público de los griegos fue el templo, que no estaba destinado al culto que tenía lugar en los altares al aire libre. Su objetivo principal era albergar la imagen de la divinidad y las ofrendas de los fieles. Nunca fue, ni remotamente, de las dimensiones de los templos egipcios y era impresionante solo el exterior.

Aunque ya hemos visto que en la época geométrica se elaboraron las formas básicas y la estructura funcional del templo, la planta definitiva del templo griego se definió a lo largo del s. VII aC. Desde este momento el modelo de planta se mantendrá constante aun cuando se ofrezcan variantes de detalles o de proporciones. Desde el año 600 aC, aproximadamente, la piedra reemplaza a la madera y el adobe, y se va constituyendo el repertorio de formas que serán típicas del orden dórico. La técnica titubea en el paso de un material a otro, pero a pesar de todo se va precisando cada vez más la distinción entre estructuras portantes y estructuras de relleno. Son estas últimas las que pueden, al principio, recibir una decoración ornamental accesoria. En las sucesivas transformaciones, cada elemento conservará claramente el origen estructural a partir del cual fue generado. Esta fidelidad funcional quedará como una constante de fondo en la arquitectura griega clásica.

Tradicionalmente, el templo de orden dórico construido más antiguo se ha creído que era el *Templo de*

Hera en Olimpia, (Fig. 19, Planta del templo de Hera en Olimpia, sg. Gruben, *Arqueología I*, Carmen Guiral y Mar Zarzalejos y Fig. 75, pag. 194, Tipologías arquitectónicas, Uned, *Esther Alegre, Sagrario Aznar, Consuelo Gámez*), hacia el 600 aC, uno de los grandes templos dóricos construido mayoritariamente con materiales diferentes a la piedra, petrificándose sólo hasta 1 m de altura y haciendo el resto con adobe y madera. Este templo presenta ya todas las estancias canónicas: *cella*, *pronaos* y *opistodomos*, con dos columnas *in antis*, pero sigue siendo un edificio demasiado alargado.

El más antiguo de los conservados de todos los templos griegos es el llamado

Basílica o Templo de Hera I, (n.º 194 Arte, *F. Hartt*), se encuentra en la antigua colonia griega de Posidonia, hoy llamada Paestum, en la costa occidental de Italia a unos 80 km al SE de Nápoles, hacia el 530 aC. Realizado en piedra caliza, probablemente estuviese dedicado a Hera. Se ha perdido las paredes de la *naos* pero conserva el peristilo completo con 9 columnas en el frente (ritmo impar en la fachada que lleva a soluciones en el interior de la cella que queda dividida en dos naves iguales por una columnata axial para producir una *pronaos* de 2 puertas, una para cada nave, y un *vestíbulo* de 3 columnas entre *antas* que se alinean con las tres columnas centrales del peristilo en la fachada. Ver Fig. 79, pag. 198, tipologías Arquitectónicas, Uned, *Esther Alegre, Sagrario Aznar, Consuelo Gámez*) y 18 en los lados mayores, muy voluminosas y juntas, con *acrosotias* muy acentuados y anchos capiteles. Los fustes introducen como novedad un collarín florido en su parte superior. Estos elementos apuntan la recepción de elementos jónicos que dulcifican la rigidez del dórico continental.

El primer templo construido totalmente en piedra fue el **Templo de Artemisa en Corfu**, (n.º 195, reconstrucción, Arte, *F. Hartt*) hacia el 580 aC. Aunque se conservan pocos restos es posible comprobar que se trata de un edificio de cella estrecha y alargada, pero sus proporciones nos inducen a pensar que posee una esbeltez más próxima a la de los templos jónicos que al severo concepto dórico. Es un templo *períptero* con una columnata exterior de 8x17 columnas, que rodea a una cella con *pronaos* y *opistodomos*. Se conservan importantes fragmentos de los *altorrelieves* de piedra caliza de uno de sus frontones. La figura central es la *Grgona*, La Medusa, que *es* de una forma horrible.

Al mismo tiempo, durante el s. VI aC, hasta la *caída* de Mileto en el 494 aC bajo los persas, se desarrolla en las costas jónicas de Asia Menor un *elevadísimo* nivel cultural y prosperidad sin precedentes. En este contexto surgen los grandes conjuntos templarios jónicos con tendencia al gigantismo y con una elasticidad conceptual que no encontramos en las construcciones dóricas del continente. El ejemplo más espectacular es, sin duda, el **Artemisión de Éfeso**, hacia el 590 aC. Se trataba de un templo jónico *díptero*, algo irregular, que después *será* sustituido por otro. Ofrecía algunos rasgos peculiares como un *pie* del fuste decorado con relieves y una *estría* en el fuste de arista viva como en el orden dórico.

Otra tipología que nace en estos momentos son los denominados **Tesoros**, abundantes en Delfos y Olimpia. Se trataba de pequeños edificios levantados con la finalidad de albergar ofrendas; son como templos en miniatura; constan de una habitación cubierta a dos aguas a la que se accede por un *pártico* con columnas, pero sin peristilo. Un buen ejemplo es el **Tesoro de los Sifnios** en Delfos, hacia el 530-520 aC, que pertenecía a una serie de 4 tesoros en *mármol* consagrados en el recinto de Apolo por los *sifnios*, *cnidios*, *masolitas* y *clazomenios*. Todos ellos son *dástilos in antis*. Los dos primeros emplean *caríatides* como columnas. Hacia el 500 aC, los *atenienses* levantaron un **Tesoro de los atenienses**, en Delfos, dedicado al Apolo *Pátrico*, de orden dórico, *ónico* edificio que se puede hoy en *día* admirar casi *íntegro*.

El punto *clímax* de la arquitectura y la escultura arcaicas, en el periodo de transición al periodo *clásico*, lo constituye el **Templo de Afaia en Egina**, (n.º 199, Arte, *F. Hartt*) hacia el 500 aC, de caliza estucada para que pareciese *mármol*, y todavía permanece en *pie* una parte del mismo. El plano (n.º 200, Arte, *F. Hartt*) muestra el peristilo dórico de 6x12 columnas. Estas columnas son más delgadas, más altas y más espaciadas que las del Templo de Artemisa en Corfu o las del Templo de Hera I en Paestum, lo que le da una esbeltez impropia del dórico antiguo. Es un templo de dimensiones modestas dedicado a una divinidad local

(Afaia). Contaba con una doble hilera de columnas en la naos, con una función más decorativa que soportante. El arquitecto logró, por primera vez, en este templo la solución de las dos columnatas interiores superpuestas, luego generalizada. Las estatuas del frontón, reparadas ahora, son soberbias. Es interesante comparar el *Arquero Oriental* (n.º 201 Arte, F. Hartt), tallado hacia el 510 aC, con el *Arquero* (n.º 202 Arte, F. Hartt), tallado 15-20 años más tarde. La estatua más primitiva peca de esquematismo, no está conseguido el juego de los músculos. En la figura posterior se ha tratado de forma muy bella el movimiento muscular y la tensión. El *Guerrero moribundo* (n.º 203, Arte, F. Hartt) personifica la heroica grandeza de la épica de Homero por su nobleza, autodominio y serenidad en el momento agónico de la muerte violenta. Estas estatuas posteriores son de transición y cierran el ciclo arcaico para inaugurar el período clásico, tanto por su estilo como su iconografía.

Desde el punto de vista planimétrico, el templo griego consiste en una sala central rectangular - *cella* o *naos* - precedida por un pórtico - *pronaos* - y seguida a menudo por una estancia trasera - *opisthodomos* -; las paredes laterales de la *cella* solían estar delimitadas por pilastras - *antae* -; En el exterior, el edificio podía estar provisto de hileras de columnas en la fachada delantera o trasera o bien totalmente rodeado de columnas: el *peristilo*. El conjunto se levantaba sobre una base de piedra con escalones demasiado altos para ser empleados, por lo que en la fachada principal se dispuso de un tramo de escalones más pequeños. La situación de los pórticos en la planta del templo daba lugar a distintas situaciones con su propia nomenclatura para definir la variante tipológica del templo. Así, cuando el pórtico rodea los cuatro lados del templo se dice que éste es *periptero*. Si el pórtico que rodea los cuatro lados es de doble hilera de columnas se denomina *dipteron*. Si las columnas se localizan sólo en la fachada principal, el templo se denomina *prostilo*, y *amfiprostilo* si las columnas también se encuentran en la fachada del opisthodomos. Atendiendo al número de columnas que se encuentren en su fachada principal, el templo será *diprostilo* (2), *tetraprostilo* (4), *hexaprostilo* (6), *octaprostilo* (8), etc.

En cuanto al **color**, los restos conservados nos hacen pensar que se aplicaba color a ciertas partes del templo: el fondo de las metopas, los frisos y los frontones. Los colores más usados el rojo y el azul. Las propias esculturas que decoraban estas zonas estaban pintadas con diversos colores, en cambio, los fustes y capiteles se dejaban en su color natural. Esta pintura acentuaba el juego de luces y realzaba el valor escultórico de la arquitectura.

En las ciudades griegas los pórticos proporcionaban protección contra el sol o la lluvia y un lugar público accesible para discutir cuestiones políticas o religiosas, o para hacer negocios. En la época helenística se construyeron pórticos independientes - *stoas* - con idéntica finalidad.

Las formas de todos los templos griegos estaban regidas por sistemas claramente diferenciados llamados órdenes, como lenguajes con sus propias reglas y vocabulario (ver el apartado de los órdenes).

10.2. Las artes figurativas

10.2.1. NUEVOS TIPOS ESCULTÓRICOS

La riqueza de las canteras de mármol griego y las herramientas de hierro utilizadas permitieron a los griegos realizar unas soberbias esculturas y reproducir el cuerpo humano de una forma más apropiada que lo habían hecho los egipcios o los mesopotámicos.

Hasta mediados del s. VII aC no se realizaron en Grecia estatuas de tamaño natural que manifiestan una clara influencia oriental. La escala colosal estuvo reservada para reproducir a los dioses, pues los griegos nunca tuvieron monarcas divinizados o con un poder absoluto. Tampoco existieron divinidades híbridas, sólo antropomorfas. Éticamente los monstruos, siempre peligrosos, serían híbridos.

Ya desde el Período Geométrico (900-700 aC) aparece una escultura de tamaño menor, utilizada como

exvoto o para adornar recipientes metálicos, cuyos ejemplares más antiguos proceden de los santuarios de Olimpia y Delfos. La escultura mayor comienza en el Periodo Arcaico (600-480 aC).

Las primeras figuras de terracota son de inicios del s. X aC, son *figuras de animales*, predominando toros y carneros, como corresponde a una sociedad tribal ganadera; a finales del siglo aparecen los toros en bronce. En el s. IX aC (Periodo Geométrico) aparecen los caballos y a inicios del s. VIII aC aparecen *figuras humanas* identificadas con Zeus y Hera. Todas estas figuras son de carácter esquemático. A finales del s. VIII aC aparecen los *trípodes de bronce* en los que se sitúan figurillas de guerreros armados y pertrechados, sirenas barbadas y grifos. A finales del Periodo Geométrico aparecen estatuillas de diosas orientales de la fecundidad con *polos* (gorro redondo decorado con un zigzag) y desnudas, un acto de transgresión para el griego que siempre representa a la mujer vestida en esta época.

Al estilo Orientalizante pertenece la *Dama de Auxerre*, primera escultura exenta datada en la 2ª mitad del s. VII aC, que presenta una clara influencia egipcia y que, a pesar de sus imperfecciones, muestra una gran vitalidad.

Durante el Periodo Arcaico (600-480 aC) se definen los principales tipos de escultura griega, que perdurarán por su claridad y sencillez.

Así, tenemos los *tipos animalísticos*, que proceden del mundo oriental, como los leones con función apotropaica, protegiendo a las tumbas de los nobles o al recinto sagrado de Apolo en Delfos.

Los *tipos humanos*, representados por la numerosa serie de esculturas exentas de efebos: *kouroi* y *korai*. Que no eran retratos sino estatuas votivas o conmemorativas idealizadas. Las estatuas masculinas aparecen desnudas y las femeninas vestidas, como corresponde a la costumbre griega. Representan esa edad, de corta duración, en la que se manifiesta el vigor y la perfección corporal en su plenitud en el ser humano, y que es eterna en los dioses. Por ello, resultan adecuadas para representar a un dios como ofrenda, o imágenes de una tumba, en la que se representa al difunto en su plenitud vital, representando el trance de la muerte desde su opuesto: la vida en su plenitud. Los *kouroi* reflejan a una juventud elitista y diferenciada: el atleta desnudo era el soldado, que pertenecía a una casta superior de la ciudadanía, ligados al servicio como hoplitas o como caballeros. El trabajo quedaba reservado a los ciudadanos de segunda clase y los esclavos. Otra característica de estas figuras es la “sonrisa arcaica”, que no puede entenderse como alegría de vivir, pues sería difícil de entender la sonrisa que aparece en los moribundos del frontón del templo de Egina. Su significado queda en la oscuridad.

Estas estatuas evolucionan a lo largo del periodo arcaico. Los ejemplares más antiguos presentan una evidente influencia egipcia: postura rígida, brazos pegados al cuerpo, frontalidad, pierna izquierda adelantada, etc., pero también hay diferencias que indican evolución respecto de la escultura egipcia: desaparece el puente de piedra entre las piernas, sólo deja uno pequeño entre la mano y el costado; el peso de la estatua está equilibradamente distribuido, dando la sensación de avance y no de estar de pie; se aprecia una incipiente tensión y no calma absoluta; la desnudez, algo que es específicamente helénico. Con el tiempo los *kouroi* pierden grandiosidad y tienden al naturalismo y al hombre bello, a través del logro de formas anatómicas reales. Como ejemplos de esta evolución tenemos la *estatua de Aristodico*, con un peinado corto y sin la sonrisa arcaica, o el *Efebo de Critio*, posterior, que inicia la pérdida de la frontalidad y la sonrisa arcaica.

En la *korai*, el movimiento queda limitado por el vestido, que refleja el pudor que acompaña a la mujer en la sociedad griega. También en ellas se observa la evolución y, así, en la *Delicada*, la sonrisa arcaica ha empezado a desaparecer.

La relación del animal con el hombre será un motivo en multitud de esculturas, como es el caso del *Moscáforo*, de la acrópolis ateniense, estatua de transición entre las dos fases, en la que la cabeza del

carnero está modelada con gran sensibilidad. Otro ejemplo es el *Caballero Rampin*, del mismo origen, imagen de un jinete a caballo, quizás un dios o un noble ateniense heroizado.

Las *estelas funerarias* destacan en los cementerios con sus fustes alargados, combinando una dedicatoria inscrita, la figura del difunto en su plenitud de vida en el fuste, un remate que puede ser un *anthemion* (flor) y una *esfinge* vigilante, coronando la estela.

Grecia es un país rico en canteras de una piedra maravillosamente apta para la escultura, un mármol soberbio por su luminosidad y tonalidad, mucho más hermoso que la caliza egipcia. Era más fácil de esculpir y más apropiado para reproducir las calidades del cuerpo humano desnudo que la oscura diorita o el abigarrado granito, utilizados por los egipcios en sus esculturas monumentales. Por otro lado, el conocimiento del hierro proporcionó a los griegos herramientas más eficaces que las de bronce de los egipcios.

En el arte griego no hay colosales estatuas de reyes como las de los faraones egipcios. Sólo los dioses eran representados a escala colosal y aunque no se ha conservado ninguna estatua de ellos, las fuentes literarias nos indican que a pesar de su gran tamaño eran muy humanas y bellísimas. Tampoco existían las divinidades híbridas, sólo los monstruos eran híbridos, mitad humanos mitad animales, siempre peligrosos.

Hasta mediados del siglo VII no se realizaron en Grecia esculturas de tamaño natural y su inicio está relacionado con los contactos mantenidos con el mundo oriental, por ello las estatuas griegas más antiguas de este tipo, manifiestan una clara influencia egipcia y del Próximo Oriente.

Aunque la denominada escultura mayor comienza a manifestarse en época arcaica (600-480 aC), las manifestaciones escultóricas menores son mucho más antiguas y ya en el periodo geométrico y orientalizante (800-600 aC) contamos con excelentes ejemplos. Su uso era diferente al dado a las obras mayores, sirviendo como exvotos u ornamentos de recipientes metálicos. Los ejemplares más antiguos proceden de los dos santuarios más importantes de la época: Olimpia y Delfos.

Las primeras figuras, de terracota, datan del año 1000 aC y son figuras de animales, predominando los toros y los carneros, como corresponde a un santuario de ganaderos; después, a finales del siglo, aparecen los toros de bronce. Son obras muy simples en las que interesa la identificación del animal que es el que da sentido a la ofrenda. Desde el s. IX aC aparecen también los caballos y a inicios del s. VIII aC aparecen figuras masculinas identificadas con Zeus y femeninas relacionadas con Hera. Todas de carácter esquemático. Hacia finales del s. VIII aC se hallan en los santuarios los trípodes (cuencos sostenidos por tres patas y con dos asas) donde se sitúan figurillas de guerreros armados con lanza, escudo y casco y un ancho cinturón dispuesto sobre la cintura desnuda (Fig. 6, Asa de un trípode de Olimpia, Arqueóloga, pag. 759, *Carmen Guiral y Mar Zarzalejos*) o el trípode - caldero de bronce con sirenas barbadas y grifos de la necrópolis de Salamina en Chipre (n.º 391, Hª del Arte, J.A. Ramírez), que aparecen en las tumbas de los aristócratas, mientras que en Grecia aparecen en los santuarios. Otro delicioso ejemplo del periodo geométrico es el Ciervo alimentando a un cervatillo (n.º 180, Arte, F. Hartt), pequeño bronce de Tebas, s. VIII aC, 7,62 cm altura, poco realista y extraordinario en la forma y en la expresión del sentimiento.

Del cementerio ateniense Dipilón proceden Cinco estatuillas femeninas (n.º 392, Hª del Arte, J.A. Ramírez) de una tumba geométrica, 730-720 aC, hechas en marfil. Su desnudez se asocia con el carácter de diosa oriental de la fecundidad y del amor; con *polos* o gorro decorado con un zigzag característico del arte griego. Sólo el que sea objeto de culto oriental justifica esta temprana transgresión del desnudo femenino en Grecia. La influencia orientalizante se inicia a finales del s. VIII aC, con dos vías de llegada: los objetos importados y el recuerdo visual de lo que han visto en sus desplazamientos.

Temprana estatua exenta de tamaño considerable es la colosal Koré de Nicandra, hacia el 640 aC, ofrecida en el Santuario de Delos, se muestra rígida y frontal, con ambas manos pegadas al cuerpo pero la

Dama de Auxerre, (n.º 183, Arte, F. Hartt y n.º 403 Hª del Arte, J.A. Ramírez), algo posterior, hacia el 640-620 aC, de caliza, gira ya su mano derecha sobre el pecho en actitud de pudor; es una mezcla de precisión lineal y tosca mole, que acentúa el contorno del bloque. Su céñida túnica decorada con una fina greca incisa, oculta sus pies y resalta sus firmes senos. La gran cabeza está cubierta por una especie de peluca que cae formando cuatro bucles a cada lado, sujetos a intervalos formando como pequeños cojines. El ojo que le queda y la boca esbozan una delicada sonrisa que contrasta con la tosquedad de sus manos y pies. A pesar de sus imperfecciones es una obra que posee una gran fuerza.

Durante el ***Periodo arcaico (600-480 aC)***, se definen los principales tipos de la escultura griega con fórmulas de vida dilatada, por su claridad y sencillez.

Los ***tipos animalísticos*** proceden del mundo oriental: leones recostados protegen las tumbas de los aristócratas desde el s. VII aC, pues el felino con su naturaleza poderosa es símbolo de lo noble. Una fila de leones, con las fauces abiertas, protege la terraza sagrada del Santuario de Apolo en Delfos, pues a estos dios pertenecen.

La ***Esfinge***, (n.º 399, Hª del Arte, J.A. Ramírez) que corona una columna jonia dedicada por los naxios hacia el 570 aC en el Santuario de Delfos, es un animal fabuloso con cabeza de mujer y cuerpo de leona alada, con función mágica apotropaica.

Los ***tipos humanos*** representados, en primer lugar, por una serie impresionante de esculturas exentas de efebos (*kouros*) y muchachas (*Korai*), algunas firmadas por los artistas y otras con el nombre del donante. No eran retratos sino estatuas votivas y conmemorativas idealizadas. Las figuras masculinas aparecen completamente desnudas y las femeninas, vestidas, lo cual se corresponde con las costumbres de la vida real, en la que los griegos se entrenaban a diario en la palestra y las mujeres siempre iban vestidas. Ellas y ellos están en la flor de la edad, la efebía. Resultan imágenes adecuadas para representar a un dios y puedan ser una ofrenda agradable a la divinidad, como el *kouros* del Santuario de Poseidón en Cabo Sunion, o imágenes adecuadas para una tumba pues representan al difunto en su plenitud vital y la muerte se concibe desde la paradoja de su opuesto: la vida juvenil. Los *kouroi* reflejan a una juventud elitista y diferenciada de la sociedad, pues hay que recordar que los atletas desnudos eran también soldados, y pertenecían a una casta superior de la que dependía la seguridad de la polis. Provenían de las clases más altas de la ciudadanía, ligados al servicio de infantería como hoplitas o, los más ricos, a la caballería. El trabajo quedaba reservado a los ciudadanos de segunda clase y esclavos, y ello les permitía a estos jóvenes cultivarse en la disciplina atlética cuando no estaban en la guerra. Simbolizan a una sociedad de dominación masculina que relega a la mujer al hogar y sonríe a la pederastia, no dudando nunca de la superioridad del hombre en belleza y en fuerza. Por eso, la instauración de la democracia conlleva su decadencia. Otra característica de estas figuras es la “sonrisa arcaica”, que no puede entenderse como la expresión de la alegría de vivir de los jóvenes jonios ya que entonces sería difícil de entender las sonrisas que aparecen en los moribundos del frontón del templo de Egina.

El ***Kouros de Sunion***, (n.º 184, Arte, F. Hartt) hacia el 600 aC, es, quizás, una de las más antiguas, de 3,04 m de altura, hallada en Sunion, cerca de Atenas, la influencia egipcia es evidente por la rígida postura del cuerpo, con los brazos pegados al cuerpo y la pierna izquierda avanzada o su frontalidad. No parece tan logrado en su naturalismo como las estatuas del Imperio Antiguo egipcio que son 2000 años anteriores. Pero hay diferencias que nos indican la evolución de la escultura griega sobre la egipcia:

- El escultor egipcio siempre dejó en la práctica un puente de piedra sin tallar entre las piernas, los brazos y el cuerpo, para evitar la fractura de la estatua, ya que los instrumentos de bronce exigían una enorme presión para efectuar la operación de corte. El artista griego no toleraba los puentes porque limitaban la libertad de su figura; los redujo a pequeños puentes de piedra entre la mano y el costado.
- En una escultura egipcia el peso de la estatua descansa sobre la pierna derecha pero en el *kouros*, el

peso está equilibradamente distribuido, por lo que parece que está avanzando en vez de limitarse a estar de pie.

- En vez de la calma absoluta propia de la escultura egipcia, que parece no haber conocido nunca la tensión, en el *kouros* se aprecia, bajo una mirada atenta, una incipiente tensión en los músculos de la rodilla, y en los músculos abdominales donde se observa la división por canales.
- La desnudez que se explica como una helenización de las esculturas egipcias, hecho nada extraño ya que los propios griegos consideraban al desnudo masculino como un rasgo propiamente helénico mientras que las personas ajenas a su cultura lo consideraban un acto extravagante.

Los primeros *kouroi* son de dimensiones sobrehumanas, como el de

Cléobis y Bitón, (n.º 404, Hª del Arte, J.A. Ramírez), en torno al 600 aC, 2,18 m altura, fueron pronto asociados a la leyenda contada por Herodoto de los héroes argivos Cléobis y Bitón, aunque podrían ser también los Dioscuros, gemelos divinos.

De la misma época es el ***Kouros del Ática*** (n.º 405, Hª del Arte, J.A. Ramírez).

Poseen el carácter demótico de una escultura mágica capaz de actuar por sí misma, y frente al naturalismo egipcio plantean un concepto geométrico de la ornamentación: el trapecio de las retículas, doble voluta de las orejas, la masa de cabellos tallados rizo a rizo, las costillas incisas. Las figuras están concebidas típicamente como un edificio poderoso en movimiento, expresando el esfuerzo de la hazaña a través de su marcada musculatura.

En el ***Kouros Anavyssos***, (n.º 185, Arte, F. Hartt), 1,93 m de altura, hacia el 525 aC, unos 80 años más tarde, para ser colocado en la tumba de un guerrero caído, se ha consolidado la revolución estilística ya insinuada en el *Kouros de Sunion*. Los músculos aparecen tensos y llenos de vida, aunque las curvas del pecho, de los brazos y de los muslos están marcadas de forma imperfecta. El orgullo juvenil y la fuerza viril no tienen precedentes. Se han suavizado las divisiones entre los músculos y ahora las formas y las superficies fluyen entre sí; incluso las líneas de los rizos ya no son absolutamente rectas sino que caen más suavemente.

Con el tiempo, los *kouroi* pierden grandiosidad y tienden al naturalismo y al hombre bello mediante una progresión hacia formas anatómicas reales.

Así, en la ***Estatua funeraria de Aristón***, (n.º 407, Hª del Arte, J.A. Ramírez), hacia el 510 aC, de un joven noble enterrado en el campo del Ática, la larga cabellera dejó paso al peinado corto, más práctico para un atleta. La sonrisa arcaica, expresión de vida, es ahora seriedad: se busca la interioridad humana.

En el ***Efebo de Critio***, así llamado por la similitud con las obras de Critio, (n.º 406, Hª del Arte, J.A. Ramírez), hacia el 490-480 aC, se anuncia el amanecer de lo clásico. Se inicia la pérdida de la frontalidad pues la cabeza gira levemente y el cuerpo, apoyado sobre la pierna izquierda, se balancea en un inicio de libertad al tiempo que se insinúa la seriedad anímica. Es un culto griego a la joven y viril desnudez. Pese a su estado de deterioro la estatua parece tan admirablemente viva que es difícil notar las libertades que se tomó el escultor: la curva del músculo sobre la pelvis está exagerada para articular los muslos con el torso e indicar la transición suave, un truco utilizado por casi todos los escultores griegos.

En las figuras femeninas (*korai*), el movimiento queda limitado por la atadura que supone el vestido, el cual refleja el pudor que siempre acompaña a la mujer en Grecia.

Una de las *korai* más antiguas es ***Hera de Samos***, (n.º 188, Arte, F. Hartt) hacia el 565 aC, más o menos, 1,93 m de altura, encontrada en el templo de Hera en Samos. Bien pudo haber sido la estatua de una diosa.

Muestra un notable cambio con la *Dama de Auxerre*. El bloque se ha convertido en un cilindro. Cuando la estatua estaba intacta, el cabello le caía por la espalda y la mano izquierda, hoy desaparecida, sostenía una ofrenda. El himatión está echado alrededor del torso y el brazo derecho, como un chal. Los pliegues en diagonal del himatión contrastan con los pliegues verticales del khitón o túnica. El perfil de la figura ha sido comparado con el fuste de una columna, por su verticalidad, tiene mucho en común con la silueta de un ánfora primitiva que se ensancha y se estrecha con elegancia.

Otra obra maestra es la *Koré del peplos*, (n.º 189, Arte, F. Hartt), hacia el 530 aC, mármol, 1,22 m de altura, procedente de Atenas, llamada así porque viste el peplos, una sencilla túnica de lana. La estatua conserva la estructura de bloque. El peplos cae sobre el pecho hasta un poco por encima del cinturón del talle. El brazo izquierdo estaba extendido y separado por completo del cuerpo, con un atrevimiento que no se había visto hasta entonces en una escultura de piedra. De hecho, se tuvo que hacer con una pieza de mármol separada que se inserta a la altura del codo. El brazo derecho cae a lo largo del cuerpo pero sólo la palma de la mano lo toca ligeramente, eliminando la necesidad de un puente de contacto. La nueva disposición de los brazos libera el cuerpo y destaca el bello contorno de la figura. El rostro, ancho, tiene una expresión feliz. Los rizos, tres a cada lado, caen suavemente sobre sus espaldas, contribuyendo a resaltar las formas del busto.

El estilo arcaico llega a su punto álgido con la encantadora *Koré La Delicada*, (n.º 190, Arte, F. Hartt), hacia el 525 aC, mármol, 91,5 cm, procedente de la Acrópolis de Atenas. La sonrisa ha empezado a desaparecer, la cara casi parece triste. Los pliegues y los ornamentos del rico himatión jónico, junto con los tres rizos a cada lado, enmascaran las formas anatómicas. Se conserva gran parte de su colorido original.

Las tres formas principales de presentar la actitud del noble se expresan en

el *Grupo escultórico de Geneleo*, (n.º 400, Hª del Arte, J.A. Ramírez), hacia el 560 aC, esculpido para el Santuario de Hera en Samos. Seis miembros de un grupo familiar se muestran ante el visitante sobre un largo pedestal en diversas expresiones de dignidad y edad: en un extremo el padre, recostado; en el extremo opuesto la señora, sedente sobre un trono, y entre ambos, cuatro jóvenes de pie, tres muchachas y un varón, recogiendo levemente las túnicas como expresión del ocio del noble.

La relación del animal con el hombre será motivo fecundo en multitud de esculturas como es el caso de

El *Moscáforo*, (n.º 186, Arte, F. Hartt y 408, Hª del Arte, J.A. Ramírez), hacia el 560 aC, es una figura más madura dedicada en la Acrópolis ateniense. Varón y víctima comparten la sagrada seriedad del momento. Muestra la transición entre las dos fases. Las acusadas divisiones de los músculos se han suavizado y los canales que dividen el músculo abdominal están correctamente situados y contados. La “sonrisa arcaica”, de significado oscuro, conseguida mediante una desviación ligera hacia arriba de las comisuras de los labios, es característica del s. VI, pero luego desaparece. Aunque la estatua recuerda la forma original del bloque, la cabeza del ternero está modelada con gran sensibilidad.

El caballo acompaña al aristócrata desde el periodo geométrico.

En el *Caballero Rampin*, (n.º 409, Hª del Arte, J.A. Ramírez), hacia el 540 aC, de la Acrópolis de Atenas puede ser la imagen de un dios o de un noble ateniense heroizado. La sonriente cabeza del jinete cierra la corona de roble de un atleta vencedor.

La soberbia *Estela funeraria de Aristión*, (n.º 187, Arte, F. Hartt), hacia el 525 aC, mármol, 2,43 m de altura. Representando a un hoplita barbado ateniense apoyado en su lanza, ejemplo de areté o virtud cívica. El escultor Aristokles, que firmó la obra, supo dotar a la tónica del bajorrelieve de ricos matices, liberando al guerrero de los convencionalismos egipcios de las manos y los pies, contrastando las suaves superficies desnudas del cuerpo con los delicados pliegues de la armadura y el khitón, especie de

t nica que se llevaba directamente sobre la piel y en esta escultura se escapa de la armadura y se adhiere suavemente a la parte superior del brazo derecho y de los muslos.

Las estelas funerarias destacan con sus fustes alargados en los cementerios y combinan diversos símbolos: la dedicación de los familiares inscrita en la base, la figura del difunto en su plenitud de belleza, en el fuste, que puede rematar en un *anthemion* o flor, generación de vida, y una esfinge vigilante con la cabeza vuelta hacia el espectador, como coronación de la estela. Estas estelas se alaban la tumba y la excelencia del difunto.

10.2.2. LA ESCULTURA ARQUITECTÓNICA

Mito y narración plástica se afianzan durante el arcaísmo. La imagen, esculpida o pintada en cerámica, sirve de cauce para la expresión de unos mitos que reflejan una historia colectiva o difunden una determinada ideología política. La arquitectura de los templos y tesoros es el marco preferido de la nueva imagen, reservando espacios destacados para la figuración del mito: el marco rectangular de las metopas en el orden dórico, el friso corrido en el orden jónico y el monumental triángulo de los frontones, estimulan y también condicionan la narrativa multiforme. El espacio del frontón ofrece una dificultad adicional: el tamaño de las figuras decrece hacia los ángulos laterales.

De forma paulatina, las figuras se amoldan al espacio sin cambiar de escala. Figuras de pie ocupan el centro, arrodilladas o tumbadas, los ángulos. Al mismo tiempo, la temática monstruosa se sustituye por la mítica y heroica, de lenguaje y proporción humanos, una temática más rica desde el punto de vista narrativo.

La adaptación al espacio narrativo culmina en los *Frontones del Templo de Afaya* en Egina, obra maestra del arcaísmo tardío (hacia el 510 - 480 aC). El tema común es la Guerra de Troya, sitiada por dos generaciones sucesivas. Se cuenta la historia mítica de Ayante, el héroe de Egina, que participó en la segunda expedición a Troya, y su padre Telamón, que intervino en la primera junto a Heracles. Se exaltan sus hazañas, no la victoria.

La sucesión de metopas en los edificios dóricos permite programas narrativos. Es el caso del *Tesoro de Hera*, de Paestum, hacia el 550 aC, las metopas se relacionan con el mundo de la épica y el mito de Hércules. Son imágenes de propaganda del héroe colonial griego en Occidente. El humor es inherente a la narrativa arcaica y también en este mito de Heracles. En la imagen, Heracles lleva colgados, como si fueran presas de caza, a los burlones C rcopes.

Los peregrinos que se dirigían al Templo de Apolo en Delfos se encontraban de frente con la fachada oriental del *Tesoro de los Sifnios*, hacia el 525 aC, y en su frontón se observa el mito de la disputa de Apolo y Heracles por el trípode que dictaba los oráculos de Delfos. En el lado occidental dos elegantes cariátides anunciaban su p rtico jónico. Un friso de mármol circunda el Tesoro de los Sifnios con relieves míticos de batallas que muestran el repertorio en el arcaísmo. Cuenta la llegada de las diosas en cuadrigas para someterse al juicio de Paris. El escultor tenía un concepto completamente nuevo del espacio. Ya no tiene que situar una figura por encima de otra para indicar la distancia; todas están de pie y se mueven sobre el mismo nivel del suelo. Aunque ninguna figura es de bulto redondo y mantienen el carácter de relieve, las del primer término están talladas en profundidad y las más alejadas del espectador sólo se destacan ligeramente del fondo. Por primera vez en la historia del arte, este relieve da la ilusión óptica de espacio alejándose horizontalmente hacia el fondo a partir de un primer plano.

Mito y narración plástica se afianzan durante el arcaísmo. La imagen, esculpida o pintada en cerámica, sirve de cauce para la expresión de unos mitos que reflejan una historia colectiva o difunden una determinada ideología política.

La arquitectura de los templos y tesoros es el marco preferido de la nueva imagen, reservando espacios destacados para la figuración del mito: el marco rectangular de las metopas en el orden dórico, el friso corrido en el orden jónico y el monumental tríngulo de los frontones estimulan y también condicionan la narrativa multiforme.

El espacio del frontón ofrece una dificultad adicional: el tamaño de las figuras decrece hacia los ángulos laterales.

El *Frontón del Templo de Artemis*, (n.º 410, Hª del Arte, J.A. Ramírez) en Corfu, hace frente al problema utilizando escalas diferentes que produce función expresiva y efecto decorativo. El centro lo ocupa una monumental Grgona con las rodillas dobladas en ángulo recto y el torso de frente, el habitual esquema arcaico de carrera. La horrible cabeza del monstruo ceñida con serpientes mira al espectador. Sendos leones a ambos lados aluden a la divinidad Artemis, “señora de las fieras”. En el mito de la Grgona muerta nació el caballo alado Pegaso y el joven Crisaor, representados a menor tamaño junto al monstruo aún vivo. El arcaísmo concibe el mundo como un enfrentamiento entre opuestos. Todo el frontón es una expresión temerosa del poder sobrehumano del mito.

En los *Frontones arcaicos de la Acrópolis de Atenas*, (n.º 410, Hª del Arte, J.A. Ramírez), decoran sus frontones con inmensos leones desgarrando a poderosos toros sometidos. En uno de ellos, los ángulos se rellenan con seres serpentiformes: Tritón, rey del mar, en su lucha con Heracles y un monstruo de triple torso humano - “Barba Azul” - enlazados por un final serpentiforme.

De forma paulatina, las figuras se amoldan al espacio sin cambiar de escala. Figuras de pie ocupan el centro, arrodilladas o tumbadas, los ángulos. Al mismo tiempo, la temática monstruosa se sustituye por la mítica y heroica, de lenguaje y proporción humanos, una temática más rica desde el punto de vista narrativo.

La adaptación al espacio narrativo culmina en los *Frontones del Templo de Afaya* en Egina, (n.º 412 y 413, Hª del Arte, J.A. Ramírez), obra maestra del arcaísmo tardío (hacia el 510 - 480 aC). Dedicado a Atenea, el Santuario de Egina mantenía un culto ancestral a una diosa local, Afaya, con una estatua de madera conservada en la cella del templo dórico. La construcción se inició en el año 510 y finalizó en el 480 aC. El frontón oeste lo esculpió un maestro del arcaísmo; sobre la entrada principal, el frontón al este, 20 años después del anterior, anuncia ya la nueva concepción clásica del siglo V aC. El tema común es la Guerra de Troya, sitiada por dos generaciones sucesivas. Se cuenta la historia mítica de Ayante, el héroe de Egina, que participó en la segunda expedición a Troya, y su padre Telamón, que intervino en la primera junto a Heracles. Se exaltan sus hazañas, no la victoria. Cuerpos desnudos y rostros visibles, con la visera del casco levantada, son convenciones adecuadas para los héroes. El frontón al oeste cuenta la expedición más reciente (dibujo inferior). Una Atenea rígida e invisible para los combatientes preside la lucha. Trece figuras se agolpan en diferentes actitudes, encarnando un tipo cada una: los duelos, los arqueros arrodillados, los moribundos en las esquinas, acentúan su propia acción y desbordan vida: sonríen, aún heridos. En el frontón oriental (dibujo superior), sus once figuras se mueven en un espacio más libre. Atenea interviene agitando la égida con serpientes. Las flechas de los arqueros - uno es Heracles - cruzan el campo de batalla para herir al oponente en la esquina alejada. La seriedad es conciencia del héroe que asume su destino. Se apunta la responsabilidad moral y la creciente intervención de los dioses en la acción del hombre.

La sucesión de metopas en los edificios dóricos permite programas narrativos. Por ejemplo, en

el *Tesoro de Hera*, de Paestum, hacia el 550 aC, las metopas se relacionan con el mundo de la épica y el mito de Hércules (n.º 414, Hª del Arte, J.A. Ramírez). Son imágenes de propaganda del héroe colonial griego en Occidente. El humor es inherente a la narrativa arcaica y también en este mito de Heracles. En la imagen Heracles lleva colgados como si fueran presas de caza a los burlones Cárcopes.

Los peregrinos que se dirigían al Templo de Apolo en Delfos se encontraban de frente con la fachada oriental del *Tesoro de los Sifnios*, hacia el 525 aC, y en su frontón se observa el mito de la disputa de Apolo y Heracles por el trípode que dictaba los oráculos de Delfos. En el lado occidental (nº 198, Arte, F. Hartt) dos elegantes cariátides anunciaban su patrónico. Un friso de mármol que circunda el Tesoro de los Sifnios con relieves míticos de batallas que muestran el repertorio en el arcaísmo (nº 415, Hª de Arte, J.A. Ramírez y nº 197, Arte, F. Hartt). Originariamente, el fondo del friso era azul y las figuras con vivos colores. En el friso oriental, se muestran los dioses del Olimpo sentados en asientos y distribuidos en dos grupos, comentando con gestos vivaces las peripecias de un combate en la guerra de Troya. Los dioses protectores de los troyanos están a la izquierda y a la derecha los partidarios de los griegos. En la imagen 415 del Ramírez y 197 del Hartt, *La Gigantomachia*, del friso norte, se observa a Apolo y Artemis arqueros disparando sus flechas contra los gigantes, el gigante Cántaros huyendo y tres gigantes representados como hoplitas griegos, como una representación del combate de los dioses contra los gigantes. El friso occidental, de artista diferente, cuenta la llegada de las diosas en cuadrigas para someterse al juicio de Paris. El escultor tenía un concepto completamente nuevo del espacio. Ya no tiene que situar una figura por encima de otra para indicar la distancia; todas están de pie y se mueven sobre el mismo nivel del suelo. Aunque ninguna figura es de bulto redondo y mantienen el carácter de relieve, las del primer término están talladas en profundidad y las más alejadas del espectador sólo se destacan ligeramente del fondo. Por primera vez en la historia del arte, este relieve da la ilusión óptica de espacio alejándose horizontalmente hacia el fondo a partir de un primer plano.

En la vía sagrada que ascendía hacia la explanada en la que se encontraba el monumental Templo de Apolo, se acumulaban grupos escultóricos y tesoros que albergaban las ofrendas de las ciudades griegas, como diezmo del botín debido al dios, que solían conmemorar un suceso ilustre de su historia.

10.2.3. LA PINTURA SOBRE CERÁMICA: DEL PERIODO GEOMÉTRICO (s.IX-VIII aC) AL ORIENTALIZANTE (s.VIII-VII-VI aC)

Entre los siglos IX y VIII aC, se desarrolló en Grecia el llamado Periodo Geométrico, expresión de un renacimiento griego tras los siglos oscuros, cuya manifestación artística más rica fue la cerámica pintada, con estilos locales que se asocian al primer florecimiento de la *polis* griega.

El arte geométrico es esencialmente decorativo. La vasija se concibe como un edificio articulado: panza, hombros, cuello, pie, ... cuya estructura y su decoración se complementan armónicamente.

La estética geométrica es bicroma: línea oscura sobre el fondo claro de la arcilla. Predomina la línea recta sobre la curva. Toda la superficie disponible se cubre de franjas con motivos en zigzag, grecas, meandros, triángulos, esvásticas, etc.

Avanzado el periodo se introduce la representación figurada, primero con siluetas de animales (caballos parados, ciervos paciendo, aves en actitud heráldica, etc) y después con la figura humana, mediante siluetas triangulares y bidimensionales.

En el siglo VIII aC, surgen algunos ensayos de escenas narrativas con combates de tipo heroico que le sirven de referencia al aristócrata que se entierra con ellos. En el cementerio ático del *Dipilón*, se han encontrado, en el geométrico tardío, piezas monumentales con escenas complejas que ocupan la zona principal del vaso.

La Grecia geométrica conoce la apertura definitiva al mar y al Oriente en el siglo VIII aC. El estímulo de la imagen ha podido llegar del P.O.A., con objetos importados o con artesanos fenicios que emigraron a Grecia y transmitieron nuevas técnicas junto a un nuevo repertorio mítico.

Se conforma de este modo un estilo marcado por nuevos motivos decorativos, todos ellos de clara raigambre

oriental, que recibe el nombre de Periodo Orientalizante.

Dos concepciones coexisten en los vasos de este periodo:

- Las **figuras monumentales** que decoran con frecuencia los grandes vasos funerarios: encoche, olpe, cratera.
- Los diminutos frascos corintios de perfume: arballo, alabastrón, píxide o las copas áticas de mediados del s. VI que adoptan un **estilo miniaturista**, con una diminuta iconografía que recuerda a la técnica de un grabador de gemas.

Vegetales y animales invaden la decoración y de Oriente llegan, tal vez, con los bordados, las flores de loto, palmetas y rosetas. Leones, ciervos, panteras o machos cabríos alternan con animales fabulosos como esfinges, sirenas o grifos, dispuestos en fila o afrontados.

Las figuras pierden su forma angular y se trazan tanto en silueta como en contorno, adquiriendo mayor vivacidad, así como nuevos colores como el rojo y el blanco que apuestan por el triunfo de los contrastes; todo ello supone el abandono del estilo geométrico en el que primaba los elementos rectilíneos y la paleta monocroma.

Aunque existen múltiples centros que producen cerámicas orientalizantes, pueden distinguirse dos grandes tendencias: a) Grecia continental y b) Grecia del Este. La primera encabezada por Corinto y Atenas, aunque durante todo el s. VII aC, será la primera la que predomine. La Grecia del Este comprende el ámbito jónico de la costa de Asia Menor y las islas del Egeo: Creta, Paros, Samos,... y sobre todo, Rodas.

En torno al 720 aC, Corinto fue la primera ciudad griega que desarrolló el estilo Orientalizante desde el ProtoCorintio hasta el Corintio Final, estableciendo un claro dominio en el campo de la distribución cerámica durante el s. VII aC. En el s. VI aC, Atenas tomará el relevo.

En los comienzos del Orientalizante, los motivos decorativos de origen oriental se repiten en frisos continuos con un cuidado estilo miniaturista. Junto a este estilo se conocen escenas figuradas que narran pasajes mitológicos y acciones concretas de trasunto babilónico. Los ejemplos más conocidos son el *Vaso Chigi* y el *Vaso MacMillan*. En el periodo de transición se observa una pérdida progresiva de la espontaneidad y se entra en un estilo muy detallista y cuidado que retoca extraordinariamente las figuras con detalles internos. Los vasos mayores se llenan de decoración con frisos de animales fantásticos o figuras humanas y los espacios entre las figuras con rosetas y elementos vegetales, con un marcado sentido del “horror vacui”. Después, la decoración pierde la calidad de las fases anteriores: los animales aumentan de tamaño y sus cuerpos se alargan desmesuradamente para lograr una economía de ejecución; se asiste a una decadencia que se caracteriza por decoraciones de ejecución descuidada y sin vigor. A mediados del s. VI aC, el gran éxito de las cerámicas áticas impulsa a los alfareros corintios a emular los acabados atenienses con un engobe rojizo de fondo.

En Atenas la tradición geométrica tardó más tiempo en disolverse y, de hecho, en las primeras décadas del s. VII aC se producen aún vasos que se encuentran a caballo entre el estilo geométrico y orientalizante. Las producciones áticas del s. VII se inscriben en el denominado Periodo Protóático (710-620 aC). En la etapa inicial conviven los viejos esquemas geométricos con los nuevos patrones ornamentales. Seguidamente avanza el s. VII aC, se afianza el apego de los talleres áticos por los desarrollos narrativos, ganando estas narraciones con el tiempo en vivacidad y movimiento.

Entre los siglos IX y VIII aC, se desarrolló en Grecia el llamado Periodo Geométrico, expresión de un renacimiento griego tras los siglos oscuros, cuya manifestación artística más rica fue la cerámica pintada, con estilos locales que se asocian al primer florecimiento de la *polis* griega.

El arte geométrico es esencialmente decorativo. La vasija se concibe como un edificio articulado: panza, hombros, cuello, pie,... cuya estructura y su decoración se complementan armónicamente.

La estética geométrica es bicroma: línea oscura sobre el fondo claro de la arcilla. Predomina la línea recta sobre la curva. Toda la superficie disponible se cubre de franjas con motivos en zigzag, grecas, meandros, triángulos, esvásticas, etc.

Avanzado el periodo se introduce la representación figurada, primero con siluetas de animales (caballos parados, ciervos paciendo, aves en actitud heráldica, etc) y después con la figura humana, mediante siluetas triangulares y bidimensionales.

En el siglo VIII aC, surgen algunos ensayos de escenas narrativas con combates de tipo heroico que le sirven de referencia al aristócrata que se entierra con ellos. En el cementerio Ático del *Dipilón*, se han encontrado, en el geométrico tardío, piezas monumentales con escenas complejas que ocupan la zona principal del vaso.

Es el caso de la ***Gran cratera funeraria ateniense*** (n.º 390, Hª del Arte, J.A. Ramírez), 750-730 aC geométrico tardío, erigida en la tumba de un noble ateniense para servir, como las estelas, para señalar su incineración y recordar su elevada condición y prestigio. Su fondo abierto permitía ver libaciones. La mayor parte del vaso se dedica a la narración. Los elementos geométricos que imperaban en las décadas anteriores pierden preponderancia y son relegados a lugares marginales. Se narran los funerales del noble. El friso superior, interrumpido por las asas, describe la exposición del cadáver o *prothesis*, cubierto por un rico lienzo con dibujo ajedrezado; las cuatro patas del catafalco se hacen visibles y dos pequeños personajes a los pies del difunto, un adulto y un niño, son los allegados. En fila se hallan las plaqueras profesionales; se mesan los cabellos en un gesto de lamentación ya usual en el arte micénico. Una fila de aurigas y guerreros se distribuyen por el friso inferior, los primeros sostienen riendas y fusta, los segundos, dos lanzas y espada al cinto. Un inmenso escudo en 8 con amplias escotaduras les cubre el rostro. Las ruedas del carro, las patas y las cabezas de los caballos se dibujan yuxtapuestas mostrando las superposiciones en el espacio. Se discute si se representa una procesión de los compañeros del difunto o los juegos funerales con carreras de carros. Nos encontramos en una ambigüedad narrativa: ¿Se describe un funeral contemporáneo o se recrea un ritual evocador de los héroes del pasado? Ambas posibilidades se entrelazan en una sociedad que reinventa al héroe como modelo aristocrático.

La Grecia geométrica conoce la apertura definitiva al mar y al Oriente en el siglo VIII aC. La *Odisea* evoca ese ambiente de contactos y rivalidades entre griegos y fenicios.

El estímulo de la imagen ha podido llegar del P.O.A., con objetos importados o con artesanos fenicios que emigraron a Grecia y transmitieron nuevas técnicas junto a un nuevo repertorio mítico. A través de tejidos, marfiles, joyas, bronce, ... se introduce la abigarrada sensibilidad orientalizante, pero los griegos no la acogen de forma pasiva, sino que la transforman desde su concepción artística.

Se conforma de este modo un estilo marcado por nuevos motivos decorativos, todos ellos de clara raigambre oriental, que recibe el nombre de Periodo Orientalizante.

Dos concepciones coexisten en los vasos de este periodo:

- Las **figuras monumentales** que decoran con frecuencia los grandes vasos funerarios: encofe, olpe, cratera.
- Los diminutos frascos corintios de perfume: arballo, alabastrón, pánxide o las copas Áticas de mediados del s. VI que adoptan un **estilo miniaturista**, con una diminuta iconografía que recuerda a la técnica de un grabador de gemas.

Vegetales y animales invaden la decoración y de Oriente llegan, tal vez, con los bordados, las flores de loto, palmetas y rosetas. Leones, ciervos, panteras o machos cabreros alternan con animales fabulosos como esfinges, sirenas o grifos, dispuestos en fila o afrontados.

Las figuras pierden su forma angular y se trazan tanto en silueta como en contorno, adquiriendo mayor vivacidad, así como nuevos colores como el rojo y el blanco que apuestan por el triunfo de los contrastes; todo ello supone el abandono del estilo geométrico en el que primaba los elementos rectilíneos y la paleta monocroma.

Aunque existen múltiples centros que producen cerámicas orientalizantes, pueden distinguirse dos grandes tendencias: a) Grecia continental y b) Grecia del Este. La primera encabezada por Corinto y Atenas, aunque durante todo el s. VII aC, será la primera la que predomine. La Grecia del Este comprende el ámbito jónico de la costa de Asia Menor y las islas del Egeo: Creta, Paros, Samos,... y sobre todo, Rodas.

En torno al 720 aC, Corinto fue la primera ciudad griega que desarrolló el estilo Orientalizante, estableciendo un claro dominio en el campo de la distribución cerámica durante el s. VII aC. En el s. VI aC, Atenas tomará el relevo.

La evolución del estilo se ha sistematizado en varios periodos:

- Protocorintio (720-640 aC)
- Transición (640-625 aC)
- Corintio Antiguo (625-600 aC)
- Corintio Medio (600-570 aC)
- Corintio Final (570-500 aC)

En los comienzos del Orientalizante, durante el Periodo **Protocorintio** (720-640 aC), los motivos decorativos de origen oriental se repiten en frisos continuos con un cuidado estilo miniaturista. Junto a este estilo se conocen escenas figuradas que narran pasajes mitológicos y acciones concretas de trasunto bélico. Los ejemplos más conocidos son el *Vaso Chigi* y el *Vaso MacMillan* (Fig. 7, pag. 878, Arqueología I, Carmen Guiral y Mar Zarzalejos, UD Uned).

En el Periodo de **Transición** se observa una pérdida progresiva de la espontaneidad propia del Protocorintio y se entra en el Periodo **Corintio Antiguo**, estilo muy detallista y cuidado que retoca extraordinariamente las figuras con detalles internos. Los vasos mayores se llenan de decoración con frisos de animales fantásticos o figuras humanas y los espacios entre las figuras con rosetas y elementos vegetales, con un marcado sentido del “horror vacui”.

Durante el **Corintio Medio**, la decoración pierde la calidad de las fases anteriores: los animales aumentan de tamaño y sus cuerpos se alargan desmesuradamente para lograr una economía de ejecución. El **Corintio Final** asiste a una decadencia que se caracteriza por decoraciones de ejecución descuidada y sin vigor. A mediados del s. VI aC, el gran éxito de las cerámicas áticas impulsa a los alfareros corintios a emular los acabados atenienses con un engobe rojizo de fondo.

Vaso Chigi (n.º 182, Arte, F. Hartt), estilo protocorintio, 640 aC, 25 cm de altura, hecho en Corinto pero encontrado en un yacimiento etrusco de la Italia Central. El registro superior está pintado en negro, blanco y dos tonos de marrón sobre el color crema de la terracota. Muestra a soldados de infantería, perfectamente equipados, entrando en combate con un vigor y una libertad superiores para su época. En el registro central se mueven con absoluta libertad caballos y jinetes y en la zona inferior se presentan vigorosos cazadores. Su pintor, se le llama MacMillan, sugiere la profundidad de una manera muy original: superponiendo los miembros de los hombres y de los animales.

En Atenas la tradición geométrica tardó más tiempo en disolverse y, de hecho, en las primeras décadas del s. VII aC se producen aún vasos que se encuentran a caballo entre el estilo geométrico y orientalizante. Las producciones áticas del s. VII se inscriben en el denominado Periodo Protático: Inicial (710-680 aC), Medio (680-650 aC) y Final (650-620 aC).

Técnicamente, durante un tiempo conviven las figuras en silueta características del Periodo Geométrico con los contornos e incisiones propios del nuevo estilo, aunque progresivamente se impone una expresividad y movimiento del que carecían las realizaciones geométricas.

En la etapa inicial se encuentra el llamado *Pintor de Analatos*, con el que se relaciona una cratera (Fig.9, pag. 879, Arqueología I, Carmen Guiral y Mar Zarzalejos, UD Uned), 710-680 aC, estilo protático, que es un ejemplo de cómo conviven los viejos esquemas (friso superior: procesión de aurigas) geométricos con los nuevos patrones ornamentales (friso inferior: leones ejecutados al estilo oriental).

Según avanza el s. VII aC, se afianza el apego de los talleres áticos por los desarrollos narrativos; dentro de esta tendencia hallamos piezas datadas entre el 675 y el 650 aC, como el Ánfora de Ulises cegando a Polifemo de Eleusis.

A la última etapa del Protático Tardío pertenece el *Pintor de Neso*, autor de un Ánfora (Fig. 10, pag. 880, Arqueología I, Carmen Guiral y Mar Zarzalejos, UD Uned), 610-600 aC, en la que se representan dos Grgonas persiguiendo a Perseo (que no se ve) mientras su hermana Medusa yace herida de muerte por el héroe. El tema está tratado con una vivacidad y una sensación de movimiento del que carece el Ánfora de Ulises y Polifemo, ya citada. La técnica de este vaso se corresponde en muchos aspectos con la cerámica de las Figuras Negras que llenará los mercados mediterráneos durante todo el s. VI aC.

Ánfora de Ulises cegando a Polifema (n.º 181, Arte, F. Hartt), estilo protático, mediados s. VII aC, 1,62 m de altura, de Eleusis. La ornamentación inerte geométrica del s. VIII aC se “hace viva” y expresa movimiento. La forma del vaso cambia también: el pie se estrecha y el cuello se ensancha de golpe. Las asas, muy grandes, están adornadas con cruces y palmetas, sobre todo. Las bandas blancas y negras producen un efecto de dinamismo. Las zonas principales están ahora ocupadas por figuras: Atenea se enfrenta a dos de las hermanas Grgonas coronadas de serpientes; en la banda superior luchan un león y un jabalí. La escena más terrible se desarrolla en el cuello del vaso, donde Ulises y dos compañeros clavan una estaca ardiente en el único ojo de Polifemo. Los ornamentos florales contribuyen a reforzar el movimiento de las figuras. Estos adornos justifican el calificativo de Orientalizante de esta pieza.

10.2.4. LA CERÁMICA ARCAICA (600-480 aC)

En este periodo, la cerámica pintada griega alcanza su punto culminante con los talleres locales compitiendo y desarrollando una rica tradición cerámica que conquistó el Mediterráneo.

El dibujo, ágil y brillante, expresa el movimiento mejor que la escultura coetánea. La línea curva gana campo de actuación a la línea recta, omnipresente en el periodo geométrico.

Los corintios descubrieron de forma fortuita la técnica de las figuras negras, señalando los detalles interiores de cuerpos o vestidos con incisiones sobre la arcilla aún blanda. Los atenienses adoptaron rápidamente esta técnica. Este color negro era usado tanto para las figuras como para el cuerpo del vaso. Las incisiones sacaban a la luz el color natural de la arcilla del fondo. La nueva técnica corintia (*esgrafiado*) permite la superposición de figuras y con ello, una mayor complejidad narrativa.

Muchas de las cerámicas llevan la firma del pintor y, algunas, también la del alfarero. De esta manera se puede seguir la evolución del estilo del artista durante algunas décadas y hacer comparaciones.

Muchos de los ejemplares conservados provienen de excavaciones etruscas, pues sus nobles se hacían enterrar con los vasos griegos, tal era el aprecio que les tenían.

En el s. VII aC, los vasos corintios hechos de arcilla amarilla fueron muy populares, pero justo al iniciarse el periodo arcaico, son relegados en el favor de los clientes frente a los vasos atenienses de color rojo anaranjado, cuyos mejores ejemplares son obras maestras en la forma y el dibujo, pero no en el color, que tiene una gama muy limitada. El color predominante es el negro, siguiendo la técnica de las figuras negras descubierta en Corinto. El *Vaso François* es uno de los más interesantes de esta época, o el *Oriental entre dos caballos*, medio siglo posterior.

Hacia finales del s. VI aC, los pintores de vasos descubrieron que sus composiciones serían más efectivas y sus figuras más reales si dejaban visto el color rojo de la terracota para las figuras, recortadas sobre un fondo negro (Figuras Rojas); es el mismo caso que los frisos, donde una figura de mármol blanco o suavemente coloreado resaltaba contra un fondo más oscuro. Al principio, el cambio fue una tentativa (en algunos vasos encontramos figuras rojas a un lado y negras al otro). Pero cuando el cambio fue aceptado, tuvo duración. Las incisiones de los detalles en las Figuras Negras desaparecen con esta nueva técnica inversa, y son sustituidas por finísimas pinceladas de arcilla que se tornan negras una vez cocido el vaso. Los dibujos no carecen de detalle sino que el empleo de pinceladas de diferente grosor y densidad, originan una gama variada de retoques en los detalles del cuerpo y de la vestimenta; al mismo tiempo, las figuras ganan en realismo al sustituirse su color negro por el tono rojizo, más adecuado para representar el cuerpo humano. El blanco ya no se asocia con la piel femenina sino que el sexo vendrá distinguido por las facciones, vestimenta y anatomía. Comienza una búsqueda de la verdadera perspectiva naturalista frente al concepto bidimensional que imperaba en los vasos de Figuras Negras. Así, las figuras se presentan de medio lado, marcando la musculatura en el cuerpo masculino, los paños son ejecutados con un tratamiento más natural de las caídas en varias direcciones. En la composición escénica, se disponen unas figuras más arriba que otras para sugerir profundidad. Todos estos cambios son graduales a lo largo del siglo V aC. Entre los primeros vasos con esta técnica destaca el kilix-crítera *Retirando a Sarpedón del campo de batalla o Ganímedes o Dionisos entre dos Mánades*, entre otros.

La cerámica pintada griega alcanzó el punto culminante de desarrollo en el periodo arcaico, compitiendo en perfección artística con la arquitectura y la escultura. Los talleres locales, estimulados por la competencia que se hacen, desarrollan una rica tradición cerámica que conquista nuevos mercados y se extiende por el Mediterráneo.

El **dibujo**, ágil y brillante, expresa el movimiento mejor que la escultura coetánea. La **línea curva** gana campo de actuación a la línea recta, omnipresente en el periodo geométrico.

Los corintios descubrieron de forma fortuita la técnica de las figuras negras, señalando los detalles interiores de cuerpos o vestidos con incisiones sobre la arcilla aún blanda. Los atenienses adoptaron rápidamente esta técnica. Este color negro era usado tanto para las figuras como para el cuerpo del vaso. Las incisiones sacaban a la luz el color natural de la arcilla del fondo. La nueva técnica corintia (*esgrafiado*) permite la superposición de figuras y con ello, una mayor complejidad narrativa.

Muchas de las cerámicas llevan la firma del pintor y, algunas, también la del alfarero. De esta manera se puede seguir la evolución del estilo del artista durante algunas décadas y hacer comparaciones. Sífilo es el primer pintor ático conocido (580) y medio siglo después, Exequias y Amasis destacan con sus figuras negras.

Muchos de los ejemplares conservados provienen de excavaciones etruscas, pues sus nobles se hacían enterrar con los vasos griegos, tal era el aprecio que les tenían.

En el s. VII aC, los vasos corintios hechos de arcilla amarilla fueron muy populares, pero justo al iniciarse el

periodo arcaico, son relegados en el favor de los clientes frente a los vasos atenienses de color rojo anaranjado, cuyos mejores ejemplares son obras maestras en la forma y el dibujo, pero no en el color, que tiene una gama muy limitada. El color predominante es el negro, siguiendo la técnica de las figuras negras descubierta en Corinto. El *Vaso François* es uno de los más interesantes de esta época, o el *Oriental entre dos caballos*, medio siglo posterior.

Vaso François (n.º 417, H.ª del Arte, J.A. Ramírez y n.º 204, Arte, F. Hartt), encontrado en Chiusi, Italia, datado hacia el 570 aC, 66 cm de altura. Firmado por Kleitias, pintor y Ergotimo, alfarero. Es una cratera - vaso para mezclar agua y vino - vemos que en ella hay una división en registros como en el periodo geométrico (vaso de dipylon), pero la ornamentación geométrica ha quedado reducida a una fila de rayos terminados en punta que se sitúan en el pie. Las asas, decoradas con palmetas, en forma de voluta, surgen del vaso como si fueran tallos y se curvan hasta terminar descansando sobre el borde. En los registros se narran diversas historias: sobre el pie, el motivo homérico de la lucha entre los pigmeos y las grullas; más arriba continúan diversas historias de Teseo, Aquiles, los funerales de Patroclo, la muerte de Troilo, enlazando la historia de los dioses con el destino de los hombres, anunciando en el mito el germen de la narración histórica. Las figuras todavía presentan las características del estilo geométrico:

- Cinturas, rodillas y tobillos pequeños.
- Pantorrillas, nalgas y torsos desarrollados.

Pero ahora se mueven con fuerza y las figuras han empezado a superponerse en profundidad.

Oriental entre dos caballos (n.º 205, Arte, F. Hartt), encontrado en Vulci, Italia, datado hacia el 520-510 aC, 37 cm de altura. Firmado por Psiax, el pintor. Es una ánfora en la que se muestra un oriental, al parecer domador o entrenador de caballos, que se mueve muy rápidamente hacia delante con las piernas muy dobladas y gira la cabeza hacia atrás, por encima de su hombro derecho. Los caballos, a cada lado, se levantan como en un grupo heráldico y sus patas se superponen al cuerpo del entrenador; sus cuerpos parecen hincharse con la expansión de la propia ánfora. Las líneas incisas, firmes y delicadas, se dejan en el mismo color rojo del fondo.

Kilix de Dionisos en un barco (n.º 418, H.ª del Arte, J.A. Ramírez y n.º 206, Arte, F. Hartt), hacia el 540 aC, pintura en su interior de 30,6 cm de diámetro, encontrado en Vulci, Italia. Dionisos, dios del vino y el delirio mítico está reclinado en un barco rodeado de delfines y sobre su mástil se desparrama una parra. Esta decoración es simbólica y hace alusión a unos piratas que le capturaron para venderle como esclavo, a los que Dionisos los transformó en delfines, después de haberlos enloquecido con la parra y las serpientes. La composición circular, adaptada al fondo del vaso, produce un efecto de dinamismo casi vertiginoso, al que contribuyen la vela combada por el viento y los delfines que parecen saltar sin descanso en torno al barco.

Hacia finales del s. VI aC, los pintores de vasos descubrieron que sus composiciones serían más efectivas y sus figuras más reales si dejaban visto el color rojo de las terracotas para las figuras, recortadas éstas sobre un fondo negro, el mismo caso que los frisos donde una figura de mármol blanco o suavemente coloreado resaltaba contra un fondo más oscuro. Al principio, el cambio fue una tentativa (en algunos vasos encontramos figuras rojas a un lado y negras al otro). Pero cuando el cambio fue aceptado, tuvo duración. Las incisiones de los detalles en las Figuras Negras desaparecen con esta nueva técnica inversa, y son sustituidas por finísimas pinceladas de arcilla peptizada que se tornan negras una vez cocido el vaso. Los dibujos no carecen de detalle sino que el empleo de pinceladas de diferente grosor y densidad, originan una gama variada de retoques en los detalles del cuerpo y de la vestimenta, al tiempo que las figuras ganan en realismo al sustituirse su color negro por el tono rojizo, más adecuado para representar el cuerpo humano. Ya el blanco no se asocia con la piel femenina sino que el sexo vendrá distinguido por las facciones, vestimenta y anatomía. Con las superiores capacidades en el dibujo, comienza una búsqueda de la verdadera perspectiva naturalista frente al concepto bidimensional que imperaba en los vasos de Figuras

Negras. Así, las figuras se presentan de medio lado, marcando la musculatura en el cuerpo masculino y los paños son ejecutados con un tratamiento más natural de las caídas en varias direcciones. En la composición escénica, se disponen unas figuras más arriba que otras para sugerir profundidad. Todos estos cambios son graduales a lo largo del siglo V aC.

Kilix-Cratera Retirando a Sarpedón del campo de batalla, (n.º 207, Arte, F. Hartt), hacia el 515 aC, 46 cm de altura. Firmado por Eufronios. La escena principal narra un pasaje de la *Iliada* pocas veces presentado: el cuerpo del guerrero troyano Sarpedón, hijo de Zeus, que es transportado por los hermanos gemelos *Hypnos* (Sueño) y *Tanatos* (Muerte) fuera del campo de batalla para ser preparado para alojarse en su tumba, todo bajo la vigilancia de Hermes. Todo está expresado con perfecta rotundidad y dominio: el musculoso cuerpo de Sarpedón, las alas de los hermanos, la suave curva de los dedos de manos y pies, el movimiento o la ternura de sentimientos. Las inscripciones, que normalmente están al lado de las figuras que nombran, aquí actúan como líneas rectoras de la composición. Por ejemplo, *Tanatos* está escrito hacia atrás, como si dirigiera nuestra mirada hacia Hermes.

Ánfora Dionisos entre dos Mánades, (n.º 208, Arte, F. Hartt), encontrada en Vulci, Italia. Hacia 500-490 aC, Firmado por el pintor Kleofrades, un discípulo de Eufronios. El tratamiento dado a una de las mánades, rubia y arrebatadora, con los labios entreabiertos, está especialmente logrado. Los contornos lineales seguros contrastan con las calidades del cabello, que está pintado con líneas de diferente grosor. Alrededor de la cabeza lleva una guirnalda retocada de color violeta suave.

Cratera de Ganímedes (Fig. 6, Arte, F. Hartt), encontrada en Etruria, Italia. Inicios del s. V aC. El pintor de Berlín. 32 cm de altura. Muestra a *Ganímedes*, el favorito de Zeus, sosteniendo un gallo en una mano y mirando de refilón, tímidamente, por encima del hombro, mientras hace rodar el arco. Es un triunfo de gracia rítmica y composición.

Revelación (Fig. 209, Arte, F. Hartt), del pintor Brigos, así llamado por el nombre del alfarero en cuyo taller se hacían los vasos que pintaba. Hacia el 490 aC. 21 cm de altura. Desarrolla un tema erótico: dos hombres desnudos ya maduros han empezado a abrazar a dos jóvenes que están vestidas, aunque no por mucho tiempo.

Arqueóloga I, Carmen Guiral Pelegrín, Mar Zarzalejos Prieto. U.D. Uned. Pag. 670-673

Tipologías Arquitectónicas en la Antigüedad, Esther Alegre Carvajal, Sagrario Aznar Almazán, Consuelo Gómez López. U.D. Uned. Pag. 187-191

Arqueóloga I, Carmen Guiral y Mar Zarzalejos, UD Uned, pag. 876-880

Arqueóloga I, Carmen Guiral y Mar Zarzalejos, UD Uned, pag. 876-880