

Món clàssic

Índex de continguts

Introducció	6
1 Olpé Chigi	9
2 Clèobis i Bitó	10
3 Temple d'Hera I a Posidònia (Pèstum)	11
4 Frontó d'un temple de l'Acròpolis d'Atenes	13
5 Temple d'Afaia a Egina	14
6 Cavaller "Rampin-Payne"	17
7 Vas François	19
8 Àmfora d'Exèquies	21
9 La ciutat de Milet	23
10 Temple de Zeus a Olímpia	25
11 Auriga de Delfos	28
12 Guerrers de Riace: guerrer A	30
13 Discòbol	32
14 Crater del "pintor de les Niòbides"	35
15 Partenó	37
16 Acròpolis d'Atenes	41
17 Relleus de l'ampit del temple d'Atena Niké, d'Atenes	44
18 Dorífor	46
19 Teatre d'Epidaure	48
20 Hermes	50

21	Mausoleu d'Halicarnàs	52
22	Hèracles Farnese	54
23	Acròpolis de Pèrgam	56
24	Temple d'Apol·lo a Dídima	58
25	"Gàlata ferit" del monument als gàlates de l'acròpolis de Pèrgam	60
26	Altar de Zeus a Pèrgam	62
27	Victòria de Samotràcia	64
28	Temple de Júpiter Capitolí de Roma	66
29	Apol·lo del temple de Portonaccio de Veio	68
30	Sarcòfag de Cerveteri	70
31	Tomba dels àugurs	71
32	"Quimera d'Arezzo"	73
33	Braçalet del tresor de la tomba Regolini-Galassi	74
34	Mosaic d'Alexandre, de la Casa del Faune de Pompeia	76
35	Temple de Portunus de Roma	78
36	Tabularium de Roma	80
37	Santuari de la Fortuna Primigènia a Palestrina	82
38	Casa de Trebius Valens	84
39	"Brutus Capitolí"	86
40	"Ara de Domitius Ahenobarbus"	88
41	Pintura mural del triclini de la <i>Villa dei Misterii</i> de Pompeia	90
42	Mosaic nilòtic de Palestrina	92
43	Pintura mural d'una habitació de la <i>Casa dei Vetii</i> a	93

Pompeia		
44	Centre monumental de Roma	95
45	Amfiteatre Flavi	97
46	Ara Pacis Augustae	99
47	Arc de Titus	101
48	Pintures murals d'una habitació de la Vil·la de Lívia de Prima Porta, a Roma	103
49	Retrat de Vibia Matidia	104
50	Fòrum i mercats de Trajà	106
51	Pantheon de Roma	109
52	Santuari de Baalbek	111
53	Retrat de Marc Aureli	113
54	Retrat de Còmmode com a Hèrcules	114
55	Mosaic de l'Hospitalia de la Villa Hadriana a Tívoli	115
56	Grècia	117
57	Les cultures artístiques: entre món hel·lenístic i Roma	121
58	Roma	123
	Bibliografia	126

Introducció

A partir del segle XVIII s'inicia a Europa el llarg procés de coneixement de l'art de l'antiguitat grecoromana, de l'art clàssic, a partir de l'estudi de les obres, les fonts escrites, i la recerca arqueològica. Cal retenir algunes fites d'aquest procés, com ara la descoberta i el començament de l'excavació de les ciutats de Pompeia i Herculà, desaparegudes arran de l'erupció del Vesuvi l'any 79 dC; els reiterats viatges dels estudiosos a Itàlia, a Grècia, i, de manera particular, les publicacions de Johann Joachim Winckelmann. Aquest estudiós alemany és qui posà les bases d'una "història de l'art de l'antiguitat" i n'oferí el primer esquema, al llibre del mateix títol publicat el 1764. Per a posar ordre en el conjunt d'obres que en aquells moments es coneixia, utilitzà una aproximació formal i estilística, que el portà a elaborar un esquema de periodització històrica vigent durant molt de temps, tot i que les conclusions per a cadascun dels moments que ell definí anaven canviant a mesura que les obres s'anaven coneixent més i millor. D'ell arrenquen també, a més de la tradició d'estudis sobre l'art clàssic, alguns dels tòpics més reiterats i persistents que en traeixen o deformen el correcte coneixement històric. L'esquema parabòlic de desenvolupament de l'art antic, amb un moment culminant en el classicisme, convertí la història de l'art grec en un mite.

Winckelmann, Johann Joachim

Stendal, Brandenburg 1717 - Trieste 1768

Arqueòleg i teòric alemany.

Després d'uns estudis gairebé autodidàctics, el 1755 anà a Roma, arran de la seva conversió al catolicisme. El 1758 el cardenal Albani el nomenà bibliotecari i conservador de les seves col·leccions. Més tard, el 1763, fou designat president-inspector de les antiguitats de Roma i els seus entorns. La seva obra més important fou *Geschichte der Kunst des Altertums* ("Història de l'art de l'antiguitat", 1764). En oferir les obres antigues com a models a imitar, es convertí en el teòric del neoclassicisme, així com en l'historiador més influent del s. XVIII.

Winckelmann i els seus seguidors ens presentaven una cultura artística grega bàsicament escultòrica, quan van ser la pintura i els pintors els que es pot dir que exerciren el guiatge artístic i tingueren una posició més destacada. Al segle XVIII l'art antic era un conjunt d'escultures, còpies o versions romanes d'originals grecs, la majoria de bronze o de marbre blanc i sense restes de policromia, que se suposava que eren originals, i que van consolidar una visió deformada de l'art grec. Pot servir per a il·lustrar aquest desviament en la interpretació de l'art clàssic l'Apol·lo de Belvedere, considerat en aquesta època el model acabat de bellesa en la cultura grega. Avui sabem que aquesta escultura, conservada als museus vaticans, no és més que una còpia romana del segle II dC, feta en marbre i amb modificacions importants respecte de l'original, d'un bronze perdut que s'atribueix a Leòcares, un deixeble de l'escultor clàssic tardà Lisip, que treballà a la primera meitat del segle III.

Leòcares

Atenes s. IV aC

Escultor atenès.

Hom creu que col·laborà en la decoració del mausoleu d'Halicarnàs. A Olímpia, treballà en les escultures del Filippéion i executà els retrats criselefantins de Filip II, d'Alexandre i d'altres.

Lisip

Sició, Argòlida 370 aC - Sicció, Argòlida ?

Escultor grec.

Rebé a Sicció la influència de l'escola de Policlet i de la tradició argiva. Hom només coneix còpies de les seves obres, les quals palesen un ritme especial i dinàmic, una nova concepció dels volums i una gran mestria en la plasmació del vigor i del moviment. Autor de l'Apoxiòmenos, de l'Àugies (Delfos), del monumental Hèracles de Tàrent, del grup de Sàtir amb Dionís infant (Louvre), dels retrats d'Isop i de Sòcrates, etc. Fou retratista àulic d'Alexandre.

Durant el segle XIX va anar creixent l'interès per l'art antic i milloraren els instruments intel·lectuals d'aproximació a la cultura artística antiga. Les grans excavacions i descobertes arqueològiques s'afegiren a l'anàlisi acurada de les obres conegudes, als viatges d'estudi amb un recull extraordinari de documentació gràfica sobre els monuments, i a una lectura de les fonts escrites que es van començar a confrontar amb les obres. L'anàlisi filològica de l'art antic, començada durant el segle XIX, va ser determinant per a aconseguir destriar originals de còpies i, sobretot, per a intentar reconèixer, a partir d'aquestes, els autors i les obres que les fonts comenten; i així es va poder restituir, a partir de diverses versions d'una peça, "el millor original". L'espoliació de les obres, ja molt apreciades pels col·leccionistes europeus, també és un fenomen del moment, i es recorda especialment el cas dels marbres del Partenó portats a Londres per Lord Elgin a la primeria del segle XIX.

Fins al final del segle XIX els estudis s'ocuparen específicament de l'art d'un període determinat de l'antiguitat, el que anomenem des d'aleshores "període clàssic", és a dir l'art produït als centres grecs entre els segles V i IV. Coincidien amb allò que algunes fonts antigues consideraven com a període cabdal, perquè recollien una interpretació històrica elaborada en ambients nostàlgics del passat. L'interès per l'art d'època hel·lenística no és anterior als últims vint anys del segle, i té un paper important en la seva valoració el trasllat de l'altar de Zeus a Pèrgam, una de les set meravelles de l'antiguitat segons les fonts escrites, que es conserva al Museu de Berlín.

L'aproximació a l'art de l'antiguitat es feia des de posicions i supòsits ideològics que en dificultaven una interpretació històrica correcta. Precisament durant el segle XX s'ha imposat en els estudis de l'art antic una aproximació històrica que ens ha permès finalment arribar a la comprensió de tots els fenòmens de la seva evolució. Lògicament, la conseqüència primera d'aquest acostament ha estat apreciar i valorar la producció artística de Roma no d'acord amb comparacions absurdes amb Grècia, sinó com a fenomen historicoartístic específic. Tot i així, els llocs comuns i les lectures deformades del "miracle grec" encara pesen molt en determinats nivells de divulgació.

Amb el mot clàssic, en història, ens solem referir a les èpoques de l'Antiguitat grega –especialment el període comprès entre els segles V i IV ane, des de la derrota dels perses el 480 fins a la mort d'Alexandre el Gran el 323 ane– i de l'Antiguitat romana –sobretot des del segle I ane fins a la mort d'August el 14 de la nostra era.

Clàssic, avui en dia, vol dir acabat, perfecte, modèlic, i no només es refereix a l'Antiguitat. Fa referència, doncs, a aquelles aportacions culturals que constitueixen un paradigma a seguir, un referent ideal o bé representen l'encert d'haver plantejat preguntes i problemes sobre la naturalesa humana de manera profunda i perenne.

El terme clàssic deriva de l'adjectiu llatí "classicus", que significa "de la classe més alta" (segons la classificació dels ciutadans romans a partir de la seva fortuna feta per Servi Tul·li). Ciceró va sostreure la paraula de l'esfera política i l'aplicà a una classe de filòsofs. Els humanistes del Renaixement, que escrivien en llatí, adoptaren l'adjectiu per designar els autors grecs i llatins en general, hàbit que ha perdurat fins a l'actualitat.

El tòpic més estès feia dels grecs artistes i poetes i dels romans enginyers i imitadors, es considerava l'escultura com a centre neuràlgic de la cultura artística grega i s'atorgava a l'obra de Fídies, Policlet i Praxíteles l'estatus de culminació d'un procés que tenia el seu arcaisme i la seva decadència, i es menysvaloraven les aportacions genuïnament romanes a la cultura occidental. Aquestes concepcions han estat superades i les anàlisis actuals ens acosten a la cultura greco-romana amb una actitud més oberta i crítica, menys deformada i nostàlgica.

1. Olpé Chigi



Alçada: 26 cm. Terracota pintada

Procedent d'una tomba etrusca de Veio

Museu de Villa Giulia. Roma (abans a la col·lecció Chigi)

Estil policrom protocorinti

És una gerra per a abocar líquids, coneguda amb el nom d'*olpé*, una forma nova creada als tallers corintis en època orientalizant. El cos globular s'ha treballat a part de l'única nansa vertical.

2. Clèobis i Bitó



Alçada: 2,18 m

Marbre de Paros

Trobades el 1894 al santuari d'Apol·lo a Delfos (Grècia)

Museu de Delfos

Les dues estàtues es van recuperar al santuari de Delfos amb el pedestal original, on encara es llegeix, fragmentàriament, el nom de l'escultor: Polimedes d'Argos. Representen dues figures masculines atlètiques, nues, dempeus, amb la cama esquerra avançada, en una convenció que al principi suggeria el moviment però que els escultors grecs van utilitzar per a les figures en repòs. Els braços, que cauen verticals al llarg del cos, acaben en els punys tancats. La tipologia, que s'anomena per convenció "*kouros*", és a dir, 'jove', sorgeix en l'escultura egípcia i s'adoptà en època orientalizant a Grècia, on durant tot el període arcaic fou una de les més emprades per a les funcions votives i funeràries. En un primer moment, al final del segle VII, s'assajà la dimensió colossal, però aviat es reduïren a proporcions més pròximes a les naturals, com en el cas de la parella que ens ocupa.

La descripció anatòmica, dibuixada en una figura cúbica, sòlida, és quasi lineal, i en destaca la poderosa musculatura, la qual s'interpreta amb errors anatòmics, però amb una resolució clara dels elements considerats essencials. El cap, amb els ulls i la boca oberts i destacats, s'enriqueix amb dos flocs de cabells de forma triangular, que formen tirabuixons que cauen sobre les espatlles.

3. Temple d'Hera I a Posidònia (Pèstum)



24,52 x 54,27 m

Pedra calcària

In situ

Temple d'ordre dòric

És el primer dels grans temples de la colònia grega del sud d'Itàlia, Posidònia (la llatina *Paestum*). Es tracta d'un edifici perípter, és a dir, voltat d'una columnata en tots els seus fronts, de 9 x 18 columnes. La cel·la o *naos* està dividida longitudinalment en dues parts per una filada de set columnes, tot repetint una solució arcaica que es justificava per la necessitat d'usar suports intermedis. Aquesta explicació difícilment la podem acceptar per a un edifici de datació avançada com el que ens ocupa. La columnata central genera una tercera columna en el *pronaos*, i en resulta, per tant, un peculiar *pronaos* tristil. Les columnes interiors tenen el mateix diàmetre que les del perímetre. La part posterior del temple és una cambra tancada a l'exterior i connectada només amb el *naos*. Aquesta solució és força freqüent en l'arquitectura grega occidental, on no és corrent l'ús de l'espai simètric al *pronaos*, conegut amb el nom d' *opistodomos* . És el temple més antic construït al *témenos* sud, un dels dos que es localitzen al centre de la ciutat. Es creu que podia ser dedicat a Hera però no en tenim la certesa.

Nota

Naos: o cel·la, és la cambra principal d'un temple grec o romà, on s'acostumava a disposar l'estàtua de culte.

Nota

Opistodomos: terme utilitzat convencionalment per a anomenar un ambient simètric al *pronaos*, que s'acostuma a definir en alguns temples dòrics grecs. Com el *pronaos*, és obert a l'exterior directament i té estructura de porxo amb dues o més columnes entre les antes.

Nota

Témenos: terme que, al marge del seus orígens, s'utilitza per a diferenciar un recinte sagrat per oposició al que és exterior i estrany a ell, dins de la cultura grega.

L'estilobat, darrer esglaó del *crepidoma*, aguanta directament les columnes, de proporcions curtes, coronades per un capitell d'equí molt arrodonit i obert. Les columnes són estriades en aresta viva i presenten un eixamplament (èntasi), per a evitar la concavitat que mostren a la vista els elements verticals. Les proporcions són molt acuradament mesurades i resoltes. La llinda entre columnes, la que separa els eixos de dues columnes contigües, és regular, excepte en les façanes curtes on és més estreta. El *naos* es disposa al centre de la columnata perimètrica sense posar èmfasi en la façana, al contrari del que és habitual en la zona. Resten en peu la columnata exterior amb l'arquitrau en tot el perímetre del temple, però han desaparegut les parets de la cel·la. Les modificacions que patí l'edifici, encara en època antiga, van afectar sobretot les dues parets curtes del *naos*.

El temple, tot i ser d'ordre dòric, mostra alguns elements decoratius poc habituals, com ara la mitja canya amb corona de fulles tallades a la base de l'equí dels capitells. De fet, és característic de l'arquitectura grega de les colònies occidentals, ben coneguda i conservada en època arcaica, la combinació d'elements sobre una estructuració dòrica, fruit del coneixement de molts models d'origen diferent. La presència de jonis en aquestes regions era important i algunes de les modes i els gustos arquitectònics i ornamentals seus s'imposaren.

Nota

Ordre: terme que defineix unes determinades relacions entre els elements sustentadors i sustentats en l'arquitectura antiga i en la forma que adquireixen els uns i els altres. Així, es parla d'ordres dòric, jònic i corinti en l'arquitectura grega i Vitruvi hi afegeix el toscà quan es refereix a la seva experiència arquitectònica en els centres itàlics. La denominació i la sistematització dels diferents ordres, s'originà en la cultura hel·lenística com un esforç i voluntat d'entendre, de codificar i, en definitiva, de simplificar la rica experiència arquitectònica anterior, d'època arcaica i clàssica. Els tractats sobre els ordres, els autors que es van dedicar a definir-los, eren llegits i coneguts en la cultura romana. Vitruvi, en els deu llibres de *De architectura*, recull aquesta tradició, que es traslladà sense crítica fins a l'època moderna a Occident.

Resten en peu la columnata exterior amb l'arquitrau en tot el perímetre del temple, però han desaparegut les parets de la cel·la. Les modificacions que patí l'edifici, encara en època antiga, van afectar sobretot les dues parets curtes del *naos*.

En el mateix *témenos* es construí, al començament del segle V, un altre temple, conegut amb el nom de "Temple d'Hera II", que és una proposta arquitectònica quasi idèntica al temple de Zeus a Olímpia.

Nota

Témenos: terme que, al marge del seus orígens, s'utilitza per a diferenciar un recinte sagrat per oposició al que és exterior i estrany a ell, dins de la cultura grega.

4. Frontó d'un temple de l'Acròpolis d'Atenes



Alçada: 0,70 m; llargada total: 3,40 m (la zona dreta)

Pedra calcària (*poros*)

Acròpolis d'Atenes; Atenes, Museu de l'Acròpolis

És un fragment d'un alt relleu procedent d'un temple de l'Acròpolis d'Atenes, destruït pels perses, com la resta de monuments del santuari, al començament del segle V. Correspon a la vessant esquerra d'un frontó d'un temple dòric, bastit en temps del tirà Pisístrat com un dels monuments de la ciutat.

5. Temple d'Afaia a Egina



13,77 x 28,81 m

Pedra calcària (el temple) i marbre de Paros (les escultures)

In situ el temple; les escultures es conserven a la gliptoteca de Munic

Afaia, una deessa local de l'illa d'Egina, tenia el seu santuari dalt d'una muntanya que, fins a la fi del segle VI devia ser d'estructura molt senzilla. Precisament una inscripció ens parla de la tanca, que devia definir el *témenos*, l'altar i l'ivori de la deessa, és a dir, l'antiga estàtua de culte d'Afaia. Al final del segle VI, arran d'un moment d'especial prosperitat dels negocis comercials dels habitants d'Egina, es decidí refer el santuari i construir un edifici d'entrada, uns propileus i un nou temple. L'espai era reduït i va caldre fer un terraplè i, així i tot, el temple es va haver de disposar transversalment respecte de l'accés. Aquest accés, l'edifici d'entrada o propileus, no es conserva però en podem refer l'estructura com a porxo doble, segons una tipologia ja assajada en altres casos, com a Atenes. Al temple s'accedeix mitjançant una rampa, que accentua la façana, a orient. És d'ordre dòric, seguint els models peninsulars bastits durant l'època arcaica, amb sis columnes als costats menors i dotze als llargs; per tant, era de proporcions bastant curtes. El nucli de l'edifici, perfectament centrat en relació amb la columnata, s'estructura en un *pronaos* amb dues columnes entre les antes, un *naos* o cel·la i un espai simètric al *pronaos* o *opistodomos*. En planta és, doncs, una estructura ortodoxa o canònica, segons la sistematització que es va fer en època hel·lenística. El *naos* se subdivideix en tres parts, la central resulta doble que les laterals mitjançant una doble columnata de dues plantes, amb columnes, lògicament, de diàmetre inferior a les exteriors. Es creà d'aquesta manera una veritable pantalla de columnes que flanquejaven l'estàtua de culte de la deessa. Una solució que es repetirà en edificis posteriors, com ara el temple de Zeus a Olímpia i el Partenó.

Nota

Anta: pilar sortint en la superfície d'una paret, que la decora i reforça alhora. En els edificis importants, generalment les antes tenen capitell, semblant al que correspon a les pilastres. Les estructures arquitectòniques, anomenades "*in antis*" en el món clàssic, eren les que tenien forma de porxo, amb els dos murs laterals avançats, acabant en antes i columnes entre ells.

Nota

Naos: o cel·la, és la cambra principal d'un temple grec o romà, on s'acostumava a disposar l'estàtua de culte.

Nota

Opistdomos: terme utilitzat convencionalment per a anomenar un ambient simètric al *pronaos*, que s'acostuma a definir en alguns temples dòrics grecs. Com el *pronaos*, és obert a l'exterior directament i té estructura de porxo amb dues o més columnes entre les antes.

En podem comprovar algunes correccions per a evitar les deformacions òptiques pròpies de l'arquitectura trilítica grega, com són l'augment del diàmetre de les columnes de les cantonades i la inclinació de la columnata cap a l'interior. Les proporcions del temple són elegants, l'alçada modular de les columnes és considerable i l'aspecte esvelt. Les mètopes del fris dòric no es van decorar o van ser decorades amb un procediment diferent del relleu escultòric. Les escultures dels frontons, realitzades amb marbre de Paros, de gra molt fi, són un dels conjunts importants del moment de transició entre la fi del segle VI i l'inici del V. El frontó occidental és arcaic, però l'altre és preclàssic, d'un taller de formació diferent, tal vegada àtic. El tema dels dos frontons és la guerra de Troia i la participació d'herois locals, Àiax i Telamó. Ambdós eren presidits, en el centre mateix del frontó, per una impassible imatge d'Atena que no té cap intervenció directe en les accions. A banda i banda es disposaven grups d'estàtues de guerrers, de ple relleu, treballades en tots els seus detalls. Cal destacar en el frontó occidental, al qual pertany la figura del guerrer ferit, l'estudi d'anatomia i les actituds i postures, molt acurades, dels cossos, que contrasten clarament amb els rostres perfectament inexpressius. Actualment, la restitució dels fragments conservats és difícil. Originàriament portaven armes i additaments de bronze, avui perduts, la qual cosa confon la interpretació dels grups.

El conjunt es pot considerar, en certa manera, un testament eclèctic de l'època arcaica. A Egina, segons les fonts escrites, s'havia desenvolupat una bona escola de bronzistes, però no tenim més testimoniatge del treball del marbre que el temple d'Afaia. Per això es creu que les escultures són obra d'artesans d'una altra procedència.

Les escultures dels frontons es van descobrir i identificar el 1811, i les adquirí Lluís I de Baviera poc després. Es van restaurar de forma una mica original, per obra de Thordvaldsen, al gust neoclàssic. Es van restituir al seu estat original al segle XX.

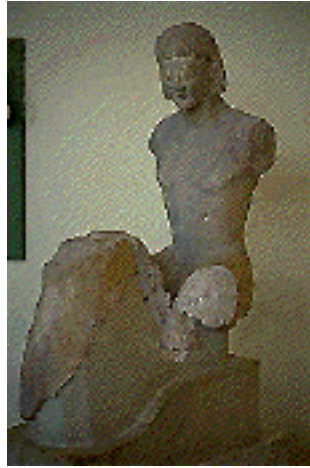
Thorvaldsen, Bertel

Copenhaguen ~1770 - 1844

Escultor danès.

Fill d'un tallista d'origen islandès, es formà amb N.A. Abilgaard a la Royal Academy de Copenhaguen (1781-93) i a Roma, on residí (1796-1838). Presidí l'Accademia di San Luca (1827-28). El seu llegat a la ciutat de Copenhaguen, donà lloc al museu que duu el seu nom. És considerat l'escultor paradigmàtic del neoclassicisme més estricte. Realitzà estàtues mitològiques (Jàson, 1803-28), monuments (Josef Poniatowski, Varsòvia; Lord Byron, 1829-35, Cambridge; Pius VII, el Vaticà), temes religiosos i retrats.

6. Cavaller "Rampin-Payne"



Alçada total: 1,10 m (el cap: 27 cm)

Marbre local

Excavacions de l'Acròpolis d'Atenes

Musée du Louvre, París (el cap); Museu de l'Acròpolis, Atenes (el tors i el fragment de cavall)

Aquesta escultura eqüestre es va recuperar en dos fragments, el cap i el tors amb parts del cavall, i en dues campanyes d'excavacions separades en el temps, al final del segle XIX. El senyor Rampin, propietari del cap, li donà nom, però s'hi afegí el de l'investigador Payne, que aconseguí relacionar el tors trobat anys més tard amb el cap Rampin.

El cavaller mostra una sumària descripció de la musculatura, d'estructura triangular, geometritzada, que contrasta amb el treball dels volums del rostre i de la corona de cabell que l'envolta i emmarca. L'exquisida manera de treballar el cabell, la barba, les esplèndides orelles, és més pròpia de l'orfebreria o de l'ivori que no pas de l'escultura en marbre i, per tant, un indicatiu que ens aproxima al model o a la formació de l'escultor. Des del punt de vista formal, el cavaller s'ha relacionat amb altres estàtues ofertes també a l'Acròpolis d'Atenes encara durant la primera meitat del segle VI, entre les quals la més propera és l'anomenada "*koré del pèplum*". L'estàtua eqüestre és una tipologia que fou més freqüent en època arcaica del que les restes completes conservades ens podrien fer pensar. Només a l'Acròpolis d'Atenes se n'han pogut refer idealment, a partir de fragments, fins a vuit. Alguns autors han volgut vincular aquesta estàtua al lloc de representació política que el tirà Pisístrat tenia a l'Acròpolis, i el cavaller amb un dels seus dos fills, hipòtesi que tot i ser atractiva no es pot demostrar. Al cap es pot identificar la corona característica dels guanyadors dels jocs, tal

vegada els pítics, els que se celebraven a Delfos. Resta, doncs, encara incert el sentit precís d'aquesta estàtua, si és que en tenia un de diferent del de ser un bell objecte per a oferir a la divinitat com a exvot. Fins a dates molt avançades la cultura grega no coneix ni practica el retrat en sentit estricte, però s'utilitzà tot sovint una tipologia escultòrica genèrica, com ara la del *kouros*, per a representar un ésser humà concret, simplement afegint el nom al pedestal, com al grup de "Clèobis i Bitó" o en el famós Moscòfor o Rhombo de l'Acròpolis. Per això no cal excloure les interpretacions particulars en relació amb el cavaller Rampin-Payne.

L'obra pertany al primer moment de desenvolupament dels tallers àtics després de les reformes de Soló, ja en època de Pisístrat. Al costat dels nous edificis monumentals que es construeixen a l'Acròpolis, es comencen a dedicar les escultures, exvots, *anathèmata* monumentals. Entre les tipologies més usuals cal esmentar les *korai*, abundantíssimes, però també l'estàtua eqüestre que parteix de models provinents probablement de Samos.

7. Vas François



Alçada: 66 cm. Terracota pintada

Procedent d'una tomba etrusca de Chiusi (descobert per Alexandre François el 1884)

Museu Arqueològic de Florència

El Vas François és un crater de volutes, anomenat així per l'acabament superior de les dues nanses en forma de volutes. Es una forma nova que, com en tants d'altres casos, resulta de traslladar a la ceràmica vasos de bronze o d'altres metalls. Les seves dimensions són molt considerables, però sobretot ho és la seva decoració figurada. El conjunt d'escenes que es representen a la superfície és extraordinari: s'hi han comptat fins a 270 figures. La majoria, a més a més, van acompanyades d'una inscripció que permet identificar-les sense cap problema. En algun cas fins i tot es posa el nom d'un objecte que no admet cap confusió, com ara "font", o "altar".

La divisió en registres o frisos successius ens porta a identificar, de dalt a baix, les escenes següents: la cacera del senglar de Calidó, el retorn de Teseu a Atenes, curses de carros i la lluita entre làpites i centaures, a la zona del coll. La franja o fris més ampli, entre les terminacions de les nanses, l'ocupen enterament les noces de Tetis i Pèleu amb assistència de totes les divinitats olímpiques. A les faixes inferiors hi ha: l'episodi entre Aquil·les i Troilus, el retorn d'Hefest a l'Olimp, Àiax portant el cos mort d'Aquil·les, la figura de Gorgona i Àrtemis. La decoració es completa amb desfilades de certs animals del repertori orientalitzant i una singular i anecdòtica lluita entre pigmeus i grues. La iconografia, a base de juxtaposar escenes d'origen divers, té la possibilitat de ser interpretada a partir de les referències al cicle troià en els episodis previs al desenvolupament del drama: les noces que donen com a fruit el naixement d'Aquil·les, el protagonista absolut de la Il·líada, a més

d'episodis que expliquen les intervencions d'algunes divinitats en la lluita, com ara el d'Aquil·les i Troilus. També s'ha de recordar, però, que les noccs ocupen una part molt important del vas, fet que ha provocat que alguns autors interpretessin aquesta peça com un obsequi de noccs.

La peça s'ha treballat amb la tècnica de les figures negres i és obra d'un pintor, Clíties, d'extraordinària capacitat. A Clíties se li poden atribuir altres obres, signades o no, que produí en els tallers àtics, i sempre es manifestà com un excel·lent miniaturista, expert en la decoració de grans i de petites formes, però amb figures o escenes nombroses repartides en faixes successives.

Algunes de les escenes mostren una certa solemnitat, i són de vegades molt vives si les examinem en els detalls. S'hi poden trobar composicions de gran categoria, com el grup d'Aquil·les i Àiax. Amb ben pocs recursos, els que admet la silueta negra, aconsegueix posar de manifest l'expressió de les emocions, en un repertori que es limita a unes convencions, com es pot observar en el grup que acompanya Teseu de tornada a Atenes.

Tot i que actualment el ric repertori iconogràfic d'aquest vas ens pot fer pensar que era una obra extraordinària, tenim indicis que el seu interès està, sobretot, en el fet que s'hi resumeix el gruix del repertori iconogràfic de l'etapa anterior. En efecte, no sembla que s'hi trobin gaires aportacions iconogràfiques. Clíties pertany a la generació de pintors que treballaren entre el 570-550 a Atenes, en un moment en què els tallers havien acollit artesans corintis que els havien ensenyat tècniques i iconografies, entre les quals hi ha les del Vas Françaís.

8. Àmfora d'Exèquies



Formava part de l'aixovar funerari d'una tomba etrusca de Vulci

Alçada: 61 cm

Museu etruscogregorià, Vaticà

Es tracta d'una àmfora tipus *belly* (panxuda), una creació d'Exèquies en la seva faceta de ceramista, en la qual excel·lí tant com en la de pintor.

Exèquies es formà en els tallers àtics, potser prop del ceramista i pintor Nearcos, amb qui es confon sobretot en la primera etapa del deixeble. Ambdós compartiren la capacitat de treballar les peces i alhora de decorar-les, per la qual cosa l'adaptació entre forma i ornamentació és sempre magnífica. Exèquies pintà, i signà com a pintor, peces realitzades per altres ceramistes. La que ens ocupa és signada com a pintor i com a ceramista amb la fórmula habitual: "Exèquies em va fer i em va pintar". Per a l'àmfora *belly*, de perfil continu que no es trenca a l'altura del coll, inventà la solució de deixar totes les parets en negre i reservar un veritable "quadre" central entre les nanses en cadascun dels dos costats. A la fotografia veiem una de les dues composicions figurades on es representen dos personatges masculins, dos guerrers, en un moment de repòs. Les figures, que corresponen a Aquil·les i Àiax, seuen sobre un simple element en forma de paral·lelepípede negre, inclinades cap a una taula, també de forma molt simple, sobre la qual mouen els daus. Els dos cossos, en la inclinació i en la posició de les cames, una avançada i l'altra endarrere, i les llances, generen una sèrie de triangles que es compensen finalment amb la verticalitat dels escuts que flanquegen i tanquen la composició.

A l'altre costat, també entre les nanses, es representa un moment quotidià, íntim, però que esdevé heroic pels seus protagonistes: el retorn o partida dels Diòscurs, Càstor i Pòl·lux.

El virtuosisme de la resolució amb el punxó dels detalls interiors de les figures, com ara els mantells, amb decoració geomètrica i floral ens demostren el gran ofici d'Exèquies. Però cal destacar especialment la transcendència de la seva obra en els tallers àtics. El repertori iconogràfic que ell renovà, o que va saber interpretar d'una manera nova, és present en l'obra de molts tallers àtics d'aquests vint anys de la segona meitat del segle VI. Les fonts antigues esmenten un sol ceramista d'època arcaica, i naturalment és Exèquies. D'ell ens diuen que sabé trobar la gravetat, la monumentalitat, la tensió temàtica, aspectes que en bona part podem veure anunciats en l'obra de Nearcos.

9. La ciutat de Milet



Milet va ser destruïda pels perses l'any 494 i reconstruïda totalment en un terreny parcialment verge, segurament cap al 475 aC. Sobre una península que domina el mar amb dos ports naturals, el del teatre i el dels lleons, s'imposà un esquema ortogonal rigorós. Es van diferenciar tres zones d'habitació: la del costat sud, la més important, en la zona més baixa; i les altres dues en el costat nord, articulades en un sector en forma d'ela. Aquest sector, d'importància vital per a les comunicacions internes i el funcionament de la ciutat, enllaçava els dos ports i es va reservar per a construir-hi diversos espais i edificis públics, com l'àgora, els mercats i les sales de reunió, entre d'altres. La topografia fixà la ubicació del teatre en un pendent que es precipita cap a un dels dos ports. Tot el conjunt va ser envoltat i tancat per un recinte de muralles de recorregut tortuós, en forma de cremallera.

L'esquema és simple, clar i lògic, i és fruit, per tant, d'una llarga etapa de reflexions i experimentacions que no sempre podem seguir bé amb les notícies i les restes conservades. Tot i així Milet era el lloc adient per a exemplificar les tendències i preocupacions urbanístiques del món arcaic tardà i del primer classicisme, que devien interessar els filòsofs milesis del segle VI. És la primera aplicació sistemàtica, racional i funcional de l'anomenat "pla hipodàmic", tot i que sabem que Hipòdam de Milet no en va ser l'autor, encara que hi pogué participar. Els habitants de Milet, que quedaren dispersats per tot el món grec després de l'exili i l'enorme càstig que els infligiren els perses, aconseguiren reagrupar-se i ja el 479 en tenim notícies. Entraren a la lliga de Delos, la que agrupava les ciutats gregues en la defensa contra els perses, amb una modesta contribució. En una data a l'entorn del 475 es creu que els milesis estaven en situació de poder ordenar i planificar la seva nova ciutat. Se'n va fer només l'esquema, que amb el temps s'anà omplint, construint. Fins a l'època hel·lenística no es realitzaren els grans conjunts arquitectònics del centre monumental que encara avui podem analitzar: l'àgora, el *bouleuterion*, els mercats.

Hipòdam de Milet

Samos? s. V aC?

Arquitecte i teòric grec de l'urbanisme.

Precursor de Plató en l'elaboració de les teories polítiques de l'estat, intentà de sistematitzar l'edificació de les ciutats amb planimetries regulars. Sembla que col·laborà amb Pèricles en la construcció del Pireu.

Heròdot, a les seves *Històries*, VI, 18-22, és qui millor ens explica el drama que va patir la ciutat de Milet i que va provocar una terrible impressió en el conjunt de les polis gregues. Ell ens explica l'anècdota de la prohibició a Atenes de representar per segona vegada un drama del poeta Frínic sobre la caiguda de Milet.

10. Temple de Zeus a Olímpia



27,68 x 64,12 m

Calcària, el temple; marbre de Paros, les escultures

In situ i al Museu d'Olimpia

La construcció del primer temple dedicat a Zeus al santuari panhel·lènic d'Olimpia es decidí en circumstàncies que no es coneixen amb precisió, perquè les fonts ens en donen informacions incompletes o contradictòries. La categoria de l'obra i el marbre de Paros que s'hagué de traslladar des de l'illa fins a Olímpia comportaven un finançament important. Sembla que bona part dels fons que s'utilitzaren per a aquesta gran obra s'obtingueren de la victòria d'Elis sobre un grup de ciutats aliades amb Pisa que li disputaven el control del santuari. L'arquitecte escollit va ser Libó d'Elis. El temple, el d'estil dòric més gran construït al Peloponès, repeteix un esquema que ja s'havia experimentat en època arcaica tardana i en concret al temple d'Afaia a Egina. En efecte, presenta l'estructura de *pronaos*, *naos* i *opistodomos*, amb doble columnata de doble planta interior al *naos*, com a marc per a l'estàtua de culte, obra de Fídies, que no es va instal·lar fins al 430.

Fídies

Atenes 490 aC - 431 aC

Escultor i pintor grec.

Fill de Càrmides. Una inscripció a la peanya del Zeus d'Olímpia ens informa que fou deixeble d'Hegies i d'Hagelades i que començà a treballar vers el 470 aC. Pèricles li encomanà la direcció de les obres del Partenó, del que féu part de la decoració escultòrica, fris de la Panatenees, figures dels frontons, i l'Atena Pàrtenos. Acusat de furtar una part de l'or destinat a aquella estàtua, fou processat, i hagué d'abandonar la ciutat. Les fonts escrites li atribueixen a més, les estàtues de l'Atena Pròmakhos (~460 aC), l'Apol·lo Parnopi i l'Atena Lèmnia, per a l'Acròpoli i un Zeus olímpic. L'art de Fídies fou l'àpex del classicisme grec i la representació més pura de les seves característiques: bellesa serena, eurítmia compositiva i majestat de l'expressió i del gest.

Malgrat que només se'n conserva la plataforma i els fragments constructius, podem assegurar que s'utilitzaren algunes correccions òptiques en els elements verticals, com ara la inclinació de les columnes dels costats llargs cap a l'interior.

L'edifici es construí amb pedra calcària local, revestida d'una fina capa d'estuc blanc que simulava el marbre. S'ha comprovat la policromia d'alguns detalls de l'arquitectura, com el blau-negre en els elements verticals de l'entaulament i el vermell en els horitzontals.

L'escultura del temple té un enorme interès per les innovacions que presenta, pel grau de coherència estilística i perquè és de qualitat extraordinària. Per a realitzar-la s'escollí el marbre més fi, el que permetia el treball escultòric més reeixit: el de l'illa de Paros. El projecte iconogràfic es desenvolupava en les escultures dels dos frontons i la sèrie de dotze mètopes del *pronaos* i l'*opistdomos*, és a dir, a l'interior de la columnata. Les mètopes exteriors es deixaren sense decorar.

A les dues sèries de sis mètopes es van representar, per primera vegada dins de la cultura grega, els dotze treballs de l'heroi Hèracles, un cicle que, com a tal, va ser freqüent a la història de l'art a partir precisament d'aquest model. Mostren composicions de dues figures, Hèracles i l'ésser, o bé Hèracles en una situació o lluitant contra una bèstia i, de vegades, amb alguna divinitat que el protegeix, com ara Atena. En els dos frontons es desenvolupa un projecte complex, molt meditat i rigorosament dirigit, resultat amb una memorable unitat d'estil i d'execució. És l'obra que explica i dóna sentit al que anys més tard es farà al Partenó. En el frontó oriental, Zeus, de dimensions més grans, presideix un esdeveniment fundacional del santuari d'Olímpia: el moment previ a l'inici de la competició entre Enòmau i Pèlops per a determinar si el segon obtenia la mà de la filla d'Enòmau. La història, de gran truculència, té moltes interpretacions i lectures subtils, perfectament previstes per qui ordenà les escultures del frontó. La relació entre les curses de carros dels dos personatges i les que se celebraven a Olímpia és clara, perquè en són l'origen mític. També el jurament que van fer –i després trencar– a Zeus abans de començar, era el que tots els participants dels jocs estaven obligats a pronunciar.

El frontó occidental desplega una acció frenètica: la lluita que enfronta els centaures i els homes que intenten salvar les seves dones de l'atac dels

primers. És un episodi, en versió local, de la centaumàquia, concretament els esdeveniments arran del casament de Pirítous i Deidamia. Presideix la lluita, invisible i impassible amb el braç aixecat, el fill de Zeus, Apol·lo. Una representació, en definitiva, fruit de la reflexió i amb connotacions locals, panhel·lèniques, i fins i tot amb al·lusions a les lluites recents contra els perses, semblants als centaures per la seva barbàrie.

Les escultures dels frontons presenten figures treballades individualment o en grup i sempre es deixà sense treballar la part posterior o fins i tot es va buidar per a alleugerir-ne el pes. S'observa una tendència cap a la representació naturalista de les figures, una anàlisi i una descripció anatòmica precises, un magnífic estudi dels efectes del moviment i del pas dels anys en el cos humà, però també un gust per suggerir els estats de l'ànima. Fins a l'època hel·lenística no tornem a trobar en l'art grec un conjunt semblant, una actitud semblant d'interès per la caracterització, per allò que és individual, a la que observem en el temple de Zeus a Olímpia.

11. Auriga de Delfos



Alçada total: 1,80 m

Bronze

Santuari panhel·lènic d'Apol·lo a Delfos

Museu de Delfos

Començament d'època clàssica

Aquesta obra és un de les poques originals que ens ha arribat del món grec en bronze, que com sabem, al llarg del s. V aC és el material preferit per a l'escultura. El seu estat de conservació és excel·lent, ja que només li falta el braç dret.

L'auriga és l'única resta d'un grup escultòric ofert possiblement per a celebrar una victòria als jocs pítics; el fragment del pedestal ha permès plantejar diverses hipòtesis sobre el nom de l'oferent. El grup estava format per l'auriga sostenint les regnes de la quadriga, els quatre cavalls, un guerrer al seu darrere –que podria ser l'oferent– i un mosso de quadra. L'escultura està fosa en peces separades –falda, tors, cap i extremitats– i soldades posteriorment, com sol passar sovint en aquestes obres de gran volum. Els ulls són incrustacions de vidre de color i encara queden restes d'argent de la diadema i de coure als llavis, elements que conferien una major riquesa cromàtica.

La seva postura és absolutament rígida. Dret, amb els peus separats de manera natural, l'anatomia de les cames desapareix sota els plecs del *khiton* –vestit llarg similar a la túnica romana. El tors i el cap estan lleugerament girats cap a la dreta. El naturalisme d'aquesta peça és encara molt contingut, circumstància que caracteritza els primers temps

del classicisme, com també la gravetat inexpressiva del rostre o la manca d'acció. L'aportació més significativa és la concepció del cos humà com una estructura unitària i coherent, creïble fins i tot sota els vestits.

12. Guerrers de Riace: guerrer A



Alçada total: 2 m

Bronze

Trobat al mar prop de Riace Marina

Museu de Reggio Calabria

Els anomenats "bronzes de Riace" són dues estàtues de bronze de dimensions més grans que el natural que es van recuperar el 1972, de manera fortuïta, al mar, prop del poble de Riace, al sud d'Itàlia. Les excavacions realitzades anys més tard no aconseguiren trobar cap element que permetés endevinar un context arqueològic clar. Sembla que les van llençar al mar des d'un vaixell a causa del mal temps i de la necessitat de alleugerir-lo de pes. Les restes del vaixell, si és que arribà a naufragar, no s'han trobat en tota l'àrea prospectada. Les estàtues viatjaven possiblement des de Grècia cap a Roma, com a part del botí obtingut en les campanyes victorioses dels exèrcits romans sobre els regnes hel·lenístics. Les fonts escrites ens documenten amb detall aquests fets i la seva freqüència al llarg dels segles II i part del I aC encara. No sabem d'on procedien, tot i que possiblement formaven part d'un grup escultòric ofert a un santuari grec. Durant un cert temps es dubtà sobre la datació dels bronzes, però actualment hi ha acord a atribuir-los a mitjan segle V.

L'atenta restauració a què es van sotmetre les escultures ha permès conèixer alguns detalls tècnics i de conservació de les peces. El guerrer A té soldades al cos les peces de coure que representen els mugrons i els llavis, mentre que les dents són fetes d'argent. Les pestanyes són també afegides i la preparació dels ulls, que no és de simple pasta de vidre, dóna una expressivitat particularment intensa al seu rostre. La minuciosa descripció anatòmica és molt notable i la gran plasticitat dels

cabells i la barba palesen el domini de l'ofici de l'artífex.

La categoria de l'estàtua ha fet pensar a molts estudiosos que l'autor podria ser l'escultor Fídies, una hipòtesi que no té cap fonament sòlid. Ningú no dubta, però, que l'obra és fruit del mateix ambient artístic en què Fídies es formà i realitzà les seves primeres grans obres.

Fídies

Atenes 490 aC - 431 aC

Escultor i pintor grec.

Fill de Càrmides. Una inscripció a la peanya del Zeus d'Olimpia ens informa que fou deixeble d'Hegies i d'Hagelades i que començà a treballar vers el 470 aC. Pèricles li encomanà la direcció de les obres del Partenó, del que féu part de la decoració escultòrica, fris de la Panatenees, figures dels frontons, i l'Atena Pàrtenos. Acusat de furta una part de l'or destinat a aquella estàtua, fou processat, i hagué d'abandonar la ciutat. Les fonts escrites li atribueixen a més, les estàtues de l'Atena Pròmakhos (~460 aC), l'Apol·lo Parnopi i l'Atena Lèmnia, per a l'Acràpoli i un Zeus olímpic. L'art de Fídies fou l'àpex del classicisme grec i la representació més pura de les seves característiques: bellesa serena, eurítmia compositiva i majestat de l'expressió i del gest.

Les dimensions, l'actitud, la nuesa heroica de l'estàtua fan pensar en una divinitat o en un heroi, encara que s'anomena genèricament "guerrer" perquè porta armes. Els dos "guerrers" segurament formaven part d'un conjunt escultòric, tot i que no són obra del mateix artista, i possiblement d'un dels exvots oferts als santuaris grecs per a commemorar les victòries gregues sobre els perses.

13. Discòbol



Còpia romana de marbre (original en bronze de c. 450 aC)

Musée du Louvre, París

És una de les nombroses còpies o versions que es van fer en època romana de l'estàtua atlètica de llançador de disc o Discòbol, de l'escultor Miró. Miró era un bronzista àtic que treballà a la primera meitat del segle V, en època preclàssica. Les fonts escrites ens donen el catàleg de la seva obra, entre la qual destaca sobretot l'estàtua d'una vaca que va fer per a l'Acròpolis d'Atenes, un exemple significatiu d'estatuària animalística grega. La vaca de Miró va merèixer moltes lloances en època antiga, segons els nombrosos poemes conservats que la prenen com a referència i motiu. Les fonts també esmenten el Discòbol, com a mostra d'escultura atlètica que Miró practicà i fins i tot ens la descriuen i en fan valoracions.

Al començament del segle XVI es descobrí a Roma un tors que corresponia, com es va saber a partir del segle XVIII, a una còpia del Discòbol de Miró. Aquest tors esdevingué un tema important en l'anàlisi dels models clàssics i en la reinterpretació que en feien els artistes del cinc-cents, com ara Giulio Pippi i Miquel Àngel, que l'utilitzaren sovint. A partir de l'anàlisi de les fonts escrites antigues i de les obres conservades, des del segle XVIII se'n començaren a poder identificar i atribuir algunes als noms, als autors que aquestes fonts comentaven. Així es va poder comprovar que existien diverses versions a partir d'un original, el Discòbol de Miró, entre les quals hi havia el tors esmentat. La còpia que es creu més fidel a l'original és la que es conserva actualment al Museu Nacional d'Escultura de Roma. A partir d'aquestes reproduccions es pot comprovar que l'escultura tenia un punt de vista òptim des del costat dret, on es pot apreciar una acurada composició a partir de triangles que demostra un bon estudi previ. La descripció anatòmica precisa contrasta amb la manca d'expressivitat del rostre. En totes les còpies d'escultures

gregues fetes en època romana el que varia més d'una a l'altra és sempre el cap, però en tots els "discòbols" és palesa aquesta manca d'expressivitat, que és un retret que les fonts escrites fan a Miró.

Pippi, Giulio

Roma 1492 - Màntua 1546

Pintor i arquitecte italià, conegut amb el nom de Giulio Romano.

Deixeble i col·laborador de Rafael al Vaticà. Establert a Màntua, on obrí un taller (1524-40), realitzà fortificacions i dics, i construí i decorà el Palazzo del Te.

Miquel Àngel

Caprese, Toscana 1475 - Roma 1564

Nom amb què és conegut als Països Catalans Michelangelo Buonarroti, escultor, pintor, arquitecte i poeta.

A tretze anys entrà al taller de Domenico Ghirlandaio, a Florència. Desenvolupà, però, la seva activitat principalment dins el camp de l'escultura. En aquesta primera estada a Florència esculpí dos relleus que hom conserva a la Casa Buonarroti: Centauro màquia (1490-92), on introduí la novetat del moviment, i la Mare de Déu de l'escala (1492). L'any 1496 anà a Roma, on executà el Bacus (1496-97, Museo Nazionale, Florència) i la cèlebre Pietat (1498-99, Sant Pere del Vaticà), ambdues obres executades dins la influència del formalisme i la tècnica delicadíssima de l'escultura quatrecentista. A partir del 1501, de retorn a Florència, el seu estil evolucionà vers un nítid classicisme. En obres com el David (1501-04, Galleria dell'Accademia, Florència), concilià, segons les idees neoplatòniques de l'època, la bellesa clàssica amb l'espiritualisme cristià. L'any 1505 fou cridat a Roma pel papa Juli II, que li encarregà el seu sepulcre, del qual resta el Moisès (1513, església de San Pietro in Vincoli, Roma), colossal escultura de marbre que expressa el dramatisme contingut i el furor de l'ànima, i els Esclaus o Captius (1513, Musée du Louvre; 1534-36, Galleria dell'Accademia, Florència). Hom considera el conjunt pictòric de la Capella Sixtina –el Judici Final (1535-41) fou executat per l'artista durant la darrera estada a Roma– la culminació del seu ideal universalista, on tots els elements figuratius són representats segons la més pura concepció de la tècnica florentina i el monumentalisme romà. L'elecció del papa Lleó X, un Mèdici, posà novament l'artista en contacte amb Florència (1516-34), i a partir de 1534 fixà definitivament la seva residència a Roma. A partir del 1546 consagrà la seva activitat principal a l'arquitectura. Succéi A. de Sangallo en les obres del Vaticà, on projectà la cúpula i corregí l'estructura de la basílica, i en les del Palazzo Farnese. Autor de l'ordenació del Capitoli romà (o Campidoglio), disposà tres palaus al voltant d'una plaça trapezoïdal al mig de la qual l'estàtua de Marc Aureli serveix de centre d'un paviment reticulat de forma oval. La seva activitat de poeta presenta trets molt originals respecte a la lírica italiana contemporània, que acusava un empobriment estilístic i temàtic. Les Rime de Miquel Àngel tenen un alè fonamental de la seva ideologia i expressen l'intent de recollir la realitat immòbil de la idea en el procés de transformació dels homes i les coses. D'aquí ve l'oposició temàtica entre llum i tenebres, que caracteritza la lírica de Miquel Àngel, i la seva constant elaboració estilística.

Plini, *Història Natural*, 34,55. (s. I dC): "Sembla que Miró va ser el primer a augmentar la representació de la realitat. Utilitzà més esquemes compositius en el seu art que Policlet i tenia un sistema més complex de simetria que aquell. Malgrat tot, ell, que va tenir molta cura de les formes dels cossos, no va ser capaç d'expressar els sentiments de l'ànima."

Miró

Elèuterès, Àtica s. VI aC - Elèuterès, Àtica segle V aC

Escultor grec.

Probablement fou deixeble d'Agelades d'Argos, com Policlet i Fídies, i treballà a Atenes. La seva obra, en bronze, només és possible de conèixer-la per mitjà de còpies de marbre (el Discòbol). Executà per a l'Acròpoli d'Atenes el grup d'Atena i Màrsies, i a Olímpia i a Delfos féu diverses estàtues atlètiques. Li han estat atribuïdes algunes estàtues d'Erecteu, Perseu, Hèracles i Apol·lo i una d'Hècate de fusta i sembla que representà animals amb un gran realisme. La seva gran aportació fou la plasmació del moviment instantani.

14. Crater del "pintor de les Niòbides"



Alçada: 54 cm

Procedent de l'aixovar d'una tomba etrusca d'Orvieto

Musée du Louvre, París

Aquest crater de calze s'atribueix al conegut amb el nom de "pintor de les Niòbides" i es va trobar en una tomba etrusca d'Orvieto. De fet, l'intens contacte comercial d'Etrúria amb l'Àtica fa que aquesta zona d'Itàlia hagi proporcionat gran part dels millors exemplars de ceràmica d'aquella procedència. També per aquest motiu, la pintura etrusca estarà molt influïda pels progressos del món grec.

El vas és un magnífic exemplar de la tècnica de figures roges, tècnica que trobem des de la segona meitat del segle VI aC i que en aquest moment ja s'ha imposat. La cara principal presenta un tema força discutit, i que Robertson identifica amb Teseu i Piritous a l'Hades. Teseu és la figura ajaguda a la part baixa del registre, mentre que a un nivell superior trobem Piritous assegut –que serà abandonat a l'Hades– i, a dalt de tot, Hèracles que ha vingut a rescatar Teseu, acompanyat per Atena; la resta serien herois morts. L'altra cara ens mostra una escena de càstig diví, la mort dels Niòbides, homes i dones, que donen nom al mestre, a mans d'Apol·lo i Àrtemis com a venjança de Leto.

Tècnicament aquestes dues representacions mostren un acurat tractament de la figura humana, encara amb més pes del dibuix que de la pintura, però sobretot destaca perquè no compon l'escena omplint tot el registre amb les figures alineades sobre un mateix pla, una constant que veiem a la ceràmica fins aquest moment, i per compte d'això ens mostra les figures disseminades en l'espai d'aquest registre, superposant-les en diferents nivells, com si veiéssim l'escena des d'un punt de vista elevat, en lloc de frontalment. Aquesta perspectiva aèria és

un dels avenços importants de la pintura grega del segle V aC.

15. Partenó



30,88 x 69,50 m sobre l'estilobat; 10,43 m, alçada d'una columna

Marbre del Pentèlic

Atenes

Ordre dòric

Les obres del projecte de Pèricles començaren per la construcció del que coneixem des de l'antiguitat amb el nom de "Partenó". L'edifici tenia un precedent, d'estructura molt similar, ja que s'aixeca sobre les restes d'un d'anterior que segurament no s'acabà mai de construir: el Prepartenó. Ambdós s'organitzen en *pronaos*, *naos* dividit longitudinalment en tres per una doble columnata de doble planta, i una habitació a la part posterior, com a *opistodomos*, però amb quatre columnes disposades al mig. El Partenó es va fer més ample però més curt que el Prepartenó, i la columnata de l'interior del *naos* es tancava en la part posterior, en forma d'U. Aquestes transformacions tenen a veure directament amb la funció que tingué des de la seva planificació: acollir l'estàtua colossal d'Atena feta per Fídies. En efecte, el pedestal per a encaixar-hi l'estàtua és el centre geomètric de l'edifici i se situa dins de la pantalla de columnes de doble planta que emmarcaven originàriament l'estàtua. L'edifici resultà, per l'ampliació, un octàstil de 17 columnes en els costats llargs. Cal tenir present que el Partenó no era un temple en sentit estricte, ja que no tenia altar i l'estàtua que contenia no era de culte. Tot i ser construït segons les modes i fórmules de l'ordre dòric, mostra una particularitat que anuncia una pràctica habitual a partir d'aquests moments: la introducció de columnes jòniques a l'interior, concretament a l'espai posterior o *opistodomos*. El *naos*, d'un gran amplitud, cinc vegades la mesura del llindar intercolumnar, i el fet que els murs estan molt a prop de la columnata, creant un peristil molt estret, són solucions que tenen a veure directament amb la funció primordial ja assenyalada: exposar en un marc monumental, però alhora guardar, tancar i protegir l'estàtua. El nucli de l'edifici està sobrealçat dos esglaons respecte del paviment del peristil.

Nota

Opistodomos: terme utilitzat convencionalment per a anomenar un ambient simètric al *pronaos*, que s'acostuma a definir en alguns temples dòrics grecs. Com el *pronaos*, és obert a l'exterior directament i té estructura de porxo amb dues o més columnes entre les antes.

Fídies

Atenes 490 aC - 431 aC

Escultor i pintor grec.

Fill de Càrmides. Una inscripció a la peanya del Zeus d'Olimpia ens informa que fou deixeble d'Hegies i d'Hagelades i que començà a treballar vers el 470 aC. Pèricles li encomanà la direcció de les obres del Partenó, del que feu part de la decoració escultòrica, fris de la Panatenees, figures dels frontons, i l'Atena Pàrtenos. Acusat de furar una part de l'or destinat a aquella estàtua, fou processat, i hagué d'abandonar la ciutat. Les fonts escrites li atribueixen a més, les estàtues de l'Atena Pròmakhos (~460 aC), l'Apol·lo Parnopi i l'Atena Lèmnia, per a l'Acròpoli i un Zeus olímpic. L'art de Fídies fou l'àpex del classicisme grec i la representació més pura de les seves característiques: bellesa serena, eurítmia compositiva i majestat de l'expressió i del gest.

S'hi van utilitzar els recursos de correccions òptiques que s'havien practicat i experimentat en l'arquitectura arcaica i preclàssica: s'imposà una lleugera incurvació als elements horitzontals del basament i aquest moviment es reflectí en l'arquitrav i el fris, per a evitar l'efecte d'enfonsament central que produeixen les línies estrictament horitzontals; s'observa també que les columnes tenen un lleuger èntasi, i hi ha una lleugera inclinació dels elements verticals cap a l'interior: la columnata i els murs del *naos*; Iktín escrigué un tractat sobre l'edifici, on devia parlar del càlcul de les proporcions i del tema de la simetria en arquitectura, que ell va aplicar al Partenó.

L'exterior de l'edifici va ser sumptuosament decorat per a accentuar encara més la funció de gran caixa de la joia de l'Atena Pàrtenos.

Es decidí, excepcionalment, decorar les 92 mètopes de l'exterior. Els dos frontons, amb unes cinquanta escultures de dimensions més grans que el natural i el fris de 160 m per un metre d'alçada a la part superior dels murs exteriors del nucli de l'edifici, completaven la decoració escultòrica. Les fonts escrites antigues no es refereixen mai a les escultures arquitectòniques, i aquest cas no és una excepció. Només Pausànies en el seu viatge a Grècia esmenta de passada els temes que decoren els frontons. L'edifici i les seves escultures han conegut moments delicats pel que fa a la supervivència. L'espoliació francesa al segle XVIII i l'anglesa al XIX en van representar el trasllat a museus europeus, on encara avui es poden contemplar (els "marbres Elgin", nom amb què són coneguts els que Lord Elgin portà al Museu Britànic).

L'ordre natural de les obres escultòriques realitzades va començar per les mètopes, va seguir amb el fris i es va acabar amb els dos frontons. Aquest ordre, vinculat al sistema de construcció habitual, ens permet contemplar i analitzar les transformacions en els tallers que treballaven en aquesta obra monumental. La coincidència entre temes i detalls iconogràfics concrets amb la decoració de l'estàtua que estava realitzant Fídies per posar dins el Partenó, van fer pensar que l'escultor àtic en

devia ser el responsable de la direcció i la coordinació, i per tant de l'obra escultòrica del temple. No tenim cap notícia explícita en aquest sentit.

Fídies

Atenes 490 aC - 431 aC

Escultor i pintor grec.

Fill de Càrmides. Una inscripció a la peanya del Zeus d'Olimpia ens informa que fou deixeble d'Hegies i d'Hagelades i que començà a treballar vers el 470 aC. Pèricles li encomanà la direcció de les obres del Partenó, del que féu part de la decoració escultòrica, fris de la Panatenees, figures dels frontons, i l'Atena Pàrtenos. Acusat de furta una part de l'or destinat a aquella estàtua, fou processat, i hagué d'abandonar la ciutat. Les fonts escrites li atribueixen a més, les estàtues de l'Atena Pròmakhos (~460 aC), l'Apol·lo Parnopi i l'Atena Lèmnia, per a l'Acròpoli i un Zeus olímpic. L'art de Fídies fou l'àpex del classicisme grec i la representació més pura de les seves característiques: bellesa serena, eurítmia compositiva i majestat de l'expressió i del gest.

La iconografia exposa en el conjunt de les mètopes les lluites contra centaures, amazones, gegants, junt amb els episodis de la guerra de Troia. El fris es reservà per a una llarga i complexa processó dels grups representatius dels ciutadans d'Atenes i de les seves activitats econòmiques i artesanals, que reten homenatge a la seva deessa protectora en presència de les dotze divinitats olímpiques. Probablement és una estilització de les cerimònies que tenien lloc amb motiu de les festivitats panatenaiques, instituïdes per Pisístrat i renovades per Pèricles. La presència de figures de divinitats i éssers humans participant en un episodi que no és, ni pretén ser, històric, és una solució característica en la cultura artística grega. Els dos frontons, parcialment conservats, ordenen grups i figures aïllades, fins a 50, de divinitats majors i menors i personificacions, a l'entorn de dos fets relacionats amb la ciutat i Atena: el naixement de la deessa del seu pare Zeus (oriental) i el prodigi de l'olivera que atorgà a Atena, en competició amb Posidó, la tutela de la ciutat d'Atenes. El projecte, d'una enorme coherència, posa èmfasi en la deessa Atena, en relació particular amb la ciutat d'Atenes que li ret homenatge, amb un fons que plana sobre el conjunt i que s'expressa en la realització de les mètopes i els relleus de l'estàtua, i que no és més que una clara al·lusió a la victòria dels atenencs sobre els seus enemics, els perses, gràcies a l'ajut de la deessa militar Atena, per mitjà dels enfrontaments mítics amb centaures, gegants, amazones i troians.

Tot conflueix cap a la façana oriental: el naixement d'Atena (frontó), Atena quasi presidint les divinitats olímpiques (fris) i l'estàtua de la deessa al interior.

El fris és, sens dubte, el que presenta una més clara unitat d'estil de tot el conjunt d'escultures. Algunes de les lloses que el formen van ser treballades al taller i d'altres *in situ*. Hi trobem les cavalcades dels joves genets de la noblesa àtica, els portadors d'ofrenes en processó indefinida; tots, però, sotmesos a un principi d'idealització que no admet cap caracterització. Es creà un tipus humà d'una bellesa canònica que es repeteix indefinidament. En els frontons podem detectar, tot i el pèssim estat de conservació, una varietat de propostes en les diverses figures isolades o en els grans relleus amb figures, que són vies expressives obertes que es continuaran al final del segle V i ja en el IV aC. Les obres

s'acabaren el 432, però el 438, abans d'instal·lar la coberta i les escultures dels frontons, s'instal·là i inaugurà solemnement l'estàtua.

16. Acròpolis d'Atenes



Marbre del Pentèlic

L'ordenació de l'Acròpolis d'Atenes en els seus trets essencials, encara conservats, respon a les obres arquitectòniques realitzades durant la segona meitat del segle V. Els exvots, l'escultura, perduda o dispersa, es pot restituir en part gràcies al testimoni de Pausànies que ens relata en detall el que el va poder veure, ja al segle II dC. Es poden diferenciar en el conjunt dos grups d'edificis: els que corresponen al projecte de Pèricles i els que es van planificar abans o després de la seva desaparició. Entre els primers, a més del que constituïa el nucli del projecte, el Partenó, cal esmentar el conjunt monumental d'entrada al santuari: els Propileus. Els altres temples, el d'Atena Niké i l'Erectèon, van ser defensats i dirigits pel grup conservador d'Atenes. El primer ja s'havia aprovat abans de Pèricles i sembla que ell va impedir que es portés a terme. L'Erectèon és la última gran empresa constructiva de l'Acròpolis clàssica.

Els Propileus s'iniciaren tot seguit d'acabar-se el Partenó i eren obra dels mateixos tallers, per la semblança de les solucions constructives. L'arquitecte va ser Mnèsicles. L'estructura respon a una tipologia tradicional, el porxo doble, però en aquest cas tenen diferent profunditat i se situen a diferent nivell pel pendent de l'arribada a l'Acròpolis. Aquesta estructura doble es manifesta també en els volums exteriors. Les dues façanes es resolen, seguint les modes arquitectòniques dels temples, amb sis columnes dòriques que separen els intercolumnis centrals per donar pas a la via d'accés. Els porxos interiors es cobrien sumptuosament amb un sostre de marbre cassetonat i el camí era flanquejat per una columnata d'ordre jònic. Fou l'obra més complexa i de cost més elevat, tal com ens consta pels comptes que es conserven en inscripcions. A cada costat, a l'altura de la façana del cos central, se'n disposaren dos de laterals que tancaven en forma d'U. Per condicionaments previs, com l'existència d'àrees sagrades en el costat nord, els dos edificis no són simètrics, tot i que presenten una façana que sí que ho és. El que es disposà al costat sud es coneixia des del principi per "Pinacoteca", ja que es va pensar i construir per a complir la funció de guardar i exposar pintures prestigioses, com ara algunes de Polignot.

Polignot

Tassos s. V aC

Pintor grec.

Fill i deixeble d'Aglaofont el Vell, i germà d'Aristofont. No s'ha conservat res de la seva obra, però hom sap que a Atenes treballà al temple dels Dioscurs, al Tesèon, al Pòrtic i a la Pinacoteca dels Propileus de l'Acroòpoli i, a Delfos, representà la Caiguda de Troia i la Nékyia o Davallada als Inferns.

Sobre l'antic bastió micènic hi havia un petit *témenos* consagrat a Atena Niké. El projecte de construcció d'un temple, fet per Cal·lícrates i aprovat abans de l'inici de les obres de Pèricles, sembla que es va paralitzar. En tot cas, no es construí fins al 421. L'estructura del temple es defineix per un *naos* quadrat amb porxo de quatre columnes jòniques en dues de les façanes, és a dir, que és *amfipròstil* i *tetràstil*. El temple estava decorat generosament; tenia un fris continu amb representacions de lluites. Dels frontons, també decorats, no resta quasi res. Es conserven, en canvi, els relleus de l'ampit del temple d'Atena Niké. La novetat destacable és l'ús de l'ordre jònic a l'Acroòpolis d'Atenes, una moda que s'imposarà també amb l'Erectèon, en el qual segurament participaren els mateixos equips d'artesans.

Nota

Témenos: terme que, al marge del seus orígens, s'utilitza per a diferenciar un recinte sagrat per oposició al que és exterior i estrany a ell, dins de la cultura grega.

El que coneixem per Erectèon és un santuari d'una enorme complexitat, construït en part sobre l'antic temple d'Atena, el temple que acollia l'estàtua de culte de la deessa però que aixoplugava també altres cultes, i altres referències mítiques i històriques de la ciutat. Les obres s'iniciaren durant la treva de les guerres del Peloponès, entre el 421 i el 414, es van interrompre i reprendre en una segona fase, entre el 409 i el 406. Tenim testimoniatges epigràfics de la comptabilitat de les obres d'aquesta última fase. L'edifici és un complex torturat de diversos cossos situats a diferent alçada, tot respectant l'orografia i els antecedents i condicionaments culturals del *témenos*. Així, un cos rectangular amb la façana jònica hexàstila a llevant era el veritable temple d'Atena. Un mur de fons el separa de l'altre cos, situat en un nivell inferior de tres metres, que s'obre amb una façana a ponent i projecta, a nord i sud, dos pòrtics de mesures, estructura i situació diferents. La façana occidental es resol amb un sòcol alt sobremuntat per una pseudocolumnata també jònica de quatre mitges columnes a l'exterior, que es converteixen en pilars a l'interior. El pòrtic nord se situa a la cota inferior del santuari, 3,24 m per sota del pòrtic sud. Les columnes també jòniques del pòrtic nord es diferencien dels suports del petit i lleuger pòrtic sud, conegut per "el de les cariàtides" perquè seguint una moda jònica s'usaren figures femenines com a suport, en lloc de les columnes.

Els espais interiors, per tant, reflecteixen aquesta tortuosa orografia i es comuniquen per escales. Res no és racional ni simètric, d'aquí que alguns autors hagin volgut pensar en un edifici inacabat o modificat en el procés de construcció. Coneixem la riquíssima ornamentació que el cobria sobretot per les informacions epigràfiques, perquè s'ha conservat molt malament. S'utilitzaren la pasta de vidre i tires metàl·liques

incrustades per a enriquir els capitells, i el fris continu que envoltava el temple es resolia amb un fons de pedra negra procedent d'Eleusis, sobre la qual s'enganxaven amb grapes les figures retallades en marbre. Era, i ho devia semblar, el reliquiari sumptuós de la ciutat d'Atenes.

17. Relleus de l'ampit del temple d'Atena Niké, d'Atenes



Alçada del relleu: 1,40 m

marbre

Museu de l'Acròpolis. Temple d'Atena Niké

Atenes

Estil ric

Aquesta sèrie de relleus prové del temple d'Atena Niké, obra de Cal·lícrates. Aquest temple jònic està situat en el contrafort sud de l'accés a l'Acròpolis d'Atenes, en una mena de baluard davant dels propileus. Fou construït cap al 420 aC i és excepcional entre d'altres motius pel fris que l'envolta, un dels pocs exemples de narració històrica –la batalla de Marató– dins el món grec. La situació del temple fa pensar que des del principi devia tenir una protecció que tanqués els costats sud, oest i nord. Tot i que el projecte inicial no incloïa la balustrada, on es col·locaren aquests relleus, es construirà immediatament després de l'edificació del temple.

La iconografia d'aquests relleus és força senzilla. Als tres costats es repeteix el mateix tema, Atena asseguda –se'n conserven dues– acompanyada per *nikai* alades en postures diverses. Les diferències estilístiques varien profundament d'uns relleus als altres, de tal manera que s'han arribat a identificar fins a sis escultors diferents. Així, mentre la *niké* que acompanya un brau té una certa tirada a la Nèmesi d'Agoràcrit (anterior al 431 aC, i coneguda per còpies romanes), sobretot en el tractament dels plecs, la més famosa, la *niké* cordant-se la sandàlia, ens situa dins un treball escultòric absolutament diferent.

Aquesta *niké* ens mostra un treball de la fi del segle V aC; per al vestit s'usa la tècnica del que anomenem "draps mullats", en què la roba adherida al cos ens en deixa resseguir les formes com si el teixit fos un vel prim i transparent. La posició de la figura, absolutament inestable, es veu destacada per aquest treball dels vestits, i la unió de tots dos elements dóna un cert dinamisme, un cert moviment circular, que allunyen aquesta *niké* dels plantejaments més convencionals de la resta, més pròxims al treball d'Agoràcrit.

18. Dorífor



Còpia romana de marbre; original de c. 450 - 440 aC

Museu Nacional de Nàpols

És una de les moltes còpies i versions que es van fer en època romana a partir d'un bronze original de Policlet. Donen fe de la fama d'aquesta obra en l'antiguitat les abundants còpies, però també els comentaris que en fan les fonts escrites. De manera particular cal recordar Plini, que ens transmet una suposada frase de Lisip, segons la qual els mestres d'aquest darrer eren la natura i el Dorífor de Policlet.

Tot i la freqüència amb que és esmentat, sembla que els autors llatins es limitaren a transcriure les seves lectures sense un convenciment excessiu dels valors que aquestes atribuïen a Policlet. Així, se li retreu la reiteració temàtica, sense posar en relleu allò que d'experimentació i reflexió sobre un mateix tipus hi podia haver per part de l'escultor peloponèsic i el seu entorn.

Ningú no dubta que el més rellevant de la seva aportació va ser el tractat o cànon, en el qual devia resumir una llarga i intensa preocupació dels tallers de bronzistes del Peloponès, d'on ell provenia, sobre el tema de la simetria en escultura, sobre la commensurabilitat de les parts. Hi ha també acord a acceptar que el Dorífor podria coincidir amb l'estàtua anomenada "Cànon". Els esforços per descobrir les relacions i proporcions a partir de les còpies del Dorífor no han portat a cap resultat d'interès. De totes maneres, la relació del cap i el cos observable en el Dorífor es mantindrà sobretot en la tradició clàssica com a model i referent fins a Lisip, que renovarà el sistema de proporcions, allargant el cos de les figures en relació amb les dimensions del cap.

El Dorífor és una estàtua de tema atlètic, un encàrrec característic d'una clientela aristocràtica per a oferir als santuaris. Tot i seguir una tradició ja

ben arrelada, al Dorífor trobem una solució esplèndida per a les figures dempeus en repòs. Es tracta de representar-les amb una cama que suporta tot el pes del cos, mentre que l'altra tot just toca a terra amb la punta del peu i flexiona el genoll retirant-se cap enrere. Aquesta descompensació genera una tensió que es trasllada a tot el cos de l'estàtua i que es compensa amb lleugeres inclinacions al nivell de la pelvis i de les espatlles. Allò que en resulta nou és la perfecta i coherent construcció del cos, en el qual les articulacions es dibuixen i descriuen rigorosament.

19. Teatre d'Epidaure



Teatre d'Epidaure

Diàmetre total: 135 m

Epidaure

Època hel·lenística

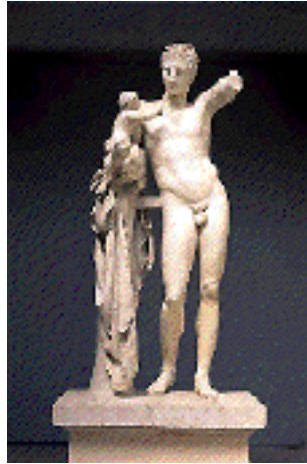
Un dels emblemes del santuari d'Epidaure és el seu teatre. Construït per Policlest el Jove, esdevindrà l'obra canònica en què s'emmirallaran la resta de teatres conservats, pràcticament tots d'època hel·lenística. Aquest teatre, de fet és el resultat d'una lenta evolució, des d'obres com el primitiu teatre de Dionís a Atenes, que es concentra fonamentalment entre els anys 450 i 300, coincidint amb el moment culminant de les representacions teatrals i musicals.

L'estructura té el seu origen en les danses en honor de Dionís, danses circulars que necessitaven un espai circular amb un altar al centre. De fet, l'estructura de l'*orchestra* a Epidaure encara és circular i conserva l'altar central. Per tal d'encabir l'auditori se serviran del pendent dels turons, els quals amb un inclinació adequada feien perfectament les funcions de càmara. A Epidaure aquest auditori *-theatron-* té dos nivells, i la cura en la precisió acústica va fer que cada nivell tingués una inclinació diferent, amb la part superior una mica més vertical. La separació entre un nivell i l'altre la marca un passadís o *diathoma*, mentre que la comunicació entre les parts alta i baixa de cada nivell es fa mitjançant dotze escales radials que al nivell superior són vint-i-quatre. Les files de seients estaven perfectament treballades per tal de donar la màxima comoditat, tot i que només la fila preferent, a baix de tot, tenia els seients amb respall i braços. L'auditori segueix la forma de l'*orchestra*, de manera que fins i tot sobrepassa la meitat de la circumferència –a diferència del teatre romà–, per aquest motiu i per a no perdre visibilitat, la zona de graderia que ultrapassa el centre de l'*orchestra* se separa lleument del centre de la circumferència i adopta un traçat més perpendicular a l'escena.

Encara resta l'últim element, que amb el temps esdevindrà el més important, la *skene* o escena. En el cas d'Epidaure en desconeixem la forma perquè no s'ha conservat; malgrat tot, l'existència d'altres com el de Priene ens permet de suposar-la. Estava separada del conjunt precedent mitjançant dos passadissos, o *parodoi*, descoberts. Devia ser rectangular i més gran que el diàmetre de l'*orchestra*. En general era un edifici de dues plantes, sovint dividit en tres o més habitacions. La planta superior tenia una plataforma d'ample a ample, el *proskenion* o prosceni, que amb el temps esdevindrà el lloc des del qual s'actuarà.

Dins de l'ambient d'aquest teatre és desenvoluparà una disciplina que contribuirà força al progrés de la pintura. És la pintura de *pinakes* o plafons, que fixats a la *skene* servien com a decorats de les representacions. Un dels pintors més famosos d'aquesta disciplina fou Agatarc, pintor de mitjan segle V aC i inventor de la perspectiva pictòrica, que en grec rep el nom suggeridor de "*skenographia*". Aquests *pinakes* anaven decorats fonamentalment amb façanes arquitectòniques en perspectiva, i no amb paisatges. El sistema que s'imposà fou el de col·locar tres *pinakes* de grans dimensions, per tant una escena tripartida, i un edicle central. Si es tractava d'una tragèdia els *pinakes* mostraven palaus o temples, si era una comèdia mostraven ciutats o cases, només en el cas de sàtires es mostraven paisatges.

20. Hermes



2,13 m

Marbre

Heraion d'Olímpia, Museu d'Olímpia

Època clàssica

"[...] després s'oferiren a l'Heroon unes altres [estàtues], un Hermes de marbre portant Dionís infant, obra de Praxíteles, i una Afrodita de bronze obra de Cleó de Sició." (Pausànies, V, XVI, 3). Aquesta és la informació que ens transmet Pausànies, i l'any 1877 fou trobada, efectivament, una escultura de marbre a l'*Heraion* d'Olímpia que ens mostra justament Hermes portant Dionís infant. Encara avui dia s'arrossega la polèmica sobre la seva autenticitat. Hi ha opinions a favor de considerar-la una còpia romana, i hi ha opinions partidàries de suposar l'existència d'un altre Praxíteles, aquest del segle II aC i autor d'aquesta escultura inspirada en l'anterior. Els arguments semblen clars: pel que fa a la possibilitat d'una còpia cal dir que la qualitat estaria per damunt de qualsevol còpia coneguda, i que implicaria més que un procés de còpia un de creació; pel que fa a la possibilitat d'un escultor homònim, sembla difícil que Pausànies hagués negligit la possibilitat de recollir l'anècdota o la possible confusió d'autories, si és que la polèmica hagués tingut algun ressò entre els seus contemporanis.

Un argument a favor de l'autoria de la peça, a part de la seva qualitat, és el fet que Cefisòdot, pare de Praxíteles, també havia fet una composició similar d'Hermes i Dionís.

L'obra de Praxíteles es caracteritza per individualitzar els seus personatges, potser fruit de la consciència socràtica del seu temps. La

figura té un aire més amable i humà. El gest gairebé tendre entre el petit infant –massa petit– que és Dionís i l'adolescent que és Apol·lo és una mostra d'aquesta humanització. De fet, els precedents d'aquesta actitud es poden veure en *Irene i Plutó* de Cefisòdot. Apol·lo ens mostra un cos que té la naturalitat justa, que fuig del, sovint excessiu, cos atlètic. També serà característic del escultor que ens ocupa aquest moviment ondulat del cos, remarcant pel fet que l'eix que descriu la cama esquerra, flexionada, es perllonga en el braç dret, alçat, i trenca qualsevol possible simetria del cos –v. per exemple l'*Apol·lo sauròcton* del mateix autor. Fins i tot la part més mal resolta, el punt de suport, un tronc d'arbre emmascarat per un drap, s'allunya, en el drapejat, dels precedents, molt més antinaturalistes i transparents, mentre que aquí dóna una sensació gairebé de solidesa.

21. Mausoleu d'Halicarnàs



Halicarnàs

Final de l'època clàssica

Ben poca cosa sabem del monument funerari del sàtrapa Mausol (□353 aC), conegut amb el nom de "Mausoleu" i construït per la seva esposa, Artemísia, a la capital de Cària. Tot que en tenim descripcions detallades, com la de Plini: "Escopes tingué com a rivals a la mateixa època Biraxis, Timoteu i Leòcares, dels quals s'ha de parlar al mateix temps, perquè junts van esculpir el Mausoleu. Es tracta del sepulcre construït per a Mausol, rei de Cària, per la seva esposa Artemísia. Mausol va morir l'any segon de l'olimpiada 107. Aquests artistes foren sobretot els qui van fer que aquesta obra es trobi entre les set meravelles del món. De sud a nord s'estén 63 peus de llargada, més estret en la part frontal; el seu perímetre es de 440 peus. Té 25 colzes d'alçada i està cenyit per 36 columnes. El contorn de l'edifici el van anomenar *pteron* ('ala'). La part que dóna a orient fou esculpida per Escopes, la septentrional per Biraxis, Timoteu esculpí la de migjorn, i la de ponent, Leòcares; la reina va morir abans que estigués acabat, però malgrat això l'obra no s'aturà fins que no estigué conclosa, atès que els mateixos artistes s'adonaren que aquest era un monument propi del seu art i de la seva glòria, i avui es discuteix sobre la qualitat de les mans de cadascun. També hi tingué accés un cinquè artista, ja que per damunt del *pteron* s'alça una piràmide de la mateixa alçada que la part de l'edifici que hi ha per sota, que s'estreny fins al vèrtex en 24 graons. A la part més elevada hi ha una quadriga de marbre obra de Pitís. Incloent-hi aquesta quadriga, l'alçada total de l'edifici és de 140 peus." Plini, (*Hist. Nat.* XXXVI, 30-31).

Malgrat la precisa informació de les parts i les seves mides, les restes que en coneixem no han permès que hi hagi acord en les hipòtesis de reconstrucció. Cal dir que el monument fou desmantellat bàsicament entre els segles XV i XVI dC pels cavallers de Sant Joan de Jerusalem, els quals en van aprofitar els materials per a construir i reparar el seu castell.

Per les escultures trobades i les restes arqueològiques, una de les hipòtesis actuals és que el temple s'alçava damunt un podi esglaonat de tres nivells, cadascun dels quals amb escultures que anaven des de la mida natural –el més baix–, fins a la colossal –el superior–, i que alternaven escenes de lluita o acció amb escenes reposades; la part més baixa del podi mostrava escultures de lleons i la més alta un fris amb una amazonomàquia. Damunt aquest podi hi havia un perípter jònic de nou columnes de front per onze de profunditat, que encerclava un recinte tancat –el sepulcre–, amb els intercolumnis ocupats per escultures colossals. La part alta del recinte tancat mostrava un fris amb curses de carros, en una disposició similar al fris del Partenó. Coronava el conjunt un podi, amb un fris amb centauiromàquia, i damunt d'aquest una quadriga amb Mausol.

22. Hèracles Farnese



Còpia en marbre de Paros del 200 - 220 dC; original en bronze de c. 320 aC

2,92 cm d'alçada; i amb el plint, 3,17 m

Termes de Caracal·la, Roma.

Museu Arqueològic Nacional de Nàpols

L'escultor Lisip va realitzar tres versions al llarg de la seva activitat artística de la figura de l'heroi Hèracles en repòs, després d'haver aconseguit trobar les pomes daurades del Jardí de les Hespèrides. Tenim còpies de cadascuna de les versions, i rèpliques en diversos mitjans que ens permeten seguir el procés de les seves creacions. Sembla que es pot deduir que Lisip seguí una progressió cap al colossalisme que culminà en el tipus Farnese-Pitti, del qual conservem les còpies del Museu de Nàpols, la Farnese i la de la galeria Pitti. Tenim constància d'altres estàtues colossals realitzades també per Lisip al final de la seva trajectòria vital.

En aquesta versió, la cama dreta, la que aguanta el pes del cos, es disposa molt endarrerida, mentre que avança l'esquerra i, d'aquesta manera, el tronc és molt inclinat cap endavant i cap a un costat. Les cames es posen una davant l'altra, i per tant era imprescindible el suport de la clava, a la qual s'abandona el seu cos poderós. Es posa en relleu el contrast entre la força latent de la musculatura i la relaxació del repòs. De fet, totes les versions mostren la mateixa partició del cos entre la meitat encara en tensió i la que ja està relaxada. Les cames de l'Hèracles Farnese sembla que caminin per inèrcia, tot i que ell s'ha parat a descansar. L'estudi anatòmic és excepcional i resol perfectament aquest repte que era, en bona part, el tema de l'escultura. El dibuix de les venes, dels tendons, del múscul pur està ben interpretat pel copista. El cap, d'acord amb les proporcions allargades que proposà Lisip, és força petit en relació amb el

COS.

En aquest tipus destaca el caràcter frontal, més que no pas la circularitat d'altres versions. La pell del lleó, atribut de l'heroi, per exemple, mostra el cap de perfil de cara a l'espectador, tot és força visible. Malgrat això la lectura iconogràfica, la comprensió del sentit de l'escultura, és incomplet si no se segueix el moviment del braç dret, que ens condueix a la part posterior del cos. A la mà dreta és on porta les pomes daurades.

Sobre la roca es llegeix la llegenda en grec: "Glicó d'Atenes em féu". Glicó, un escultor neoàtic, va aconseguir de manera notable traslladar el colossal bronze original al marbre de Paros, cosa de gran dificultat. Ho va fer per al projecte monumental de les Termes de Caracal·la, un veritable museu d'escultures de gran força, entre les quals cal recordar la còpia de l'original hel·lenístic conegut per "El brau Farnese".

23. Acròpolis de Pèrgam



Pèrgam era la capital del regne hel·lenístic del mateix nom, governat per la família dels atàlides des de la seva creació fins a l'any 133 aC, moment en el qual el regne es cedí en herència a Roma.

La continuïtat de la dinastia regnant possibilità una gran coherència a l'hora d'ordenar i anar construint la ciutat al llarg dels anys.

Pèrgam és una urbs de nova planta, on es van poder i voler experimentar nous esquemes urbanístics. L'acròpolis, que intentava recordar des del principi la d'Atenes, en ser d'orografia complexa, una veritable fortalesa natural, va permetre una ordenació en terrasses disposades en eixos diferents cap a la plana on s'estenia la ciutat. El lloc escollit per a construir-la ja és espectacular i l'ordenació esmentada el va magnificar teatralment. Les sèries de terrasses i perspectives cap a la vall oferien diverses possibilitats de lectura i contemplació. La proposta experimentada a Pèrgam va ser modèlica i seguida per altres centres i santuaris, com ara el santuari de la Fortuna Primigènia a Palestrina.

La terrassa superior es va transformar radicalment en època romana. La terrassa mitjana, dedicada a la deessa Atena, s'organitzava com a gran plaça rectangular tancada per stoas, una de les quals és de doble nau i doble planta. El temple es disposava en un angle de la plaça i esbiaixat respecte d'aquesta. Era el monument a la victòria sobre els gàlates, al qual pertany el "gàlata ferit", el centre geomètric de la terrassa. A llevant, dins el mateix nivell, hi havia les dependències del palau reial de Pèrgam, entre les quals les sales on es guardaven les col·leccions d'art i també la famosa Biblioteca.

Nota

Stoa: estructura arquitectònica definida per una columnata que fa de façana d'un espai allargat amb un mur de tanca, que de vegades s'obre a unes dependències o recintes posteriors. És, en definitiva, un porxo amb columnes.

En una època posterior es construï a la terrassa inferior l'altar de Zeus, ja que li era consagrada, tot fent de contrapès al recinte dedicat a la seva filla Atena.

Un tercer focus d'interès dins de l'ordenació de l'acròpolis era el teatre i el temple dedicat a Dionís, que formaven lògicament una unitat. El teatre s'integrà en el paisatge, aprofitant el desnivell de la roca. De totes maneres el teatre era, en adequació estricta al sentit del terme, un lloc per a presenciar no tan sols representacions teatrals sinó també altres esdeveniments i espectacles. En efecte, per la situació no és construï un edifici escènic estable, quan aquest era inevitable en època hel·lenística. En el seu lloc es va fer una gran via, un gran carrer sostingut per un poderós contrafort, on devien circular les processons, tant del gust de l'època, i que portava també fins al temple de Dionís. L'edifici escènic devia ser construït o muntat quan s'havien de representar obres de teatre.

24. Temple d'Apol·lo a Dídima



Marbre

Dimensions de l'estilobat: 51,13 x 109,34 m

Dimensions del pati interior: 21,70 x 53,63 m

Dídima

El santuari dedicat a Apol·lo a Dídima, al sud de la ciutat de Milet, era un centre oracular d'enorme importància des de molt antic. Els perses havien destruït el temple i la ciutat de Milet l'any 494, i se n'havien emportat la imatge de culte. El retorn de la imatge, recuperada arran de la conquesta de Pèrsia per part dels exèrcits macedònics al final del segle IV, propicià la construcció d'un nou complex arquitectònic, una obra que s'inicià c. 300 i es prolongà fins a època romana. Segons Vitruvi, els arquitectes que projectaren el temple "de Milet", car depenia d'aquesta ciutat, foren Peoni d'Efes i Dafnis de Milet. Tipològicament el temple respon a la tradició dels colossals edificis jònics d'època arcaica –o la recupera–, com el temple d'Hera a Samos o el d'Àrtemis a Efes. Igual que en aquests, la columnata envoltava el nucli o recinte en dues filades, eren temples dípters, i se n'introduïen d'altres al *pronaos*, en una solució espacial de bosc de columnes tancant el *sancta sanctorum*.

El temple s'aixeca sobre un alt *crepidoma* (3,15 m) i té un accés frontal per una escala que ocupa la meitat central de la façana. Les columnes que l'envolten (10 x 21) i que omplen el *pronaos*, tenen una alçada de quasi vint metres i un diàmetre de dos. Tot i la grandiositat de les dimensions i la riquesa i exuberància de la decoració, de marbre, el temple no presenta des de l'exterior cap novetat respecte de les tradicions de l'arquitectura grega i de l'ordre jònic. El canvi o les innovacions es descobreixen en la lectura dels espais interiors que tanca la columnata, en la manera com s'ordenen i relacionen. Per motius culturals es decidí reservar un espai o pati a cel obert, on hi havia el llorer d'Apol·lo i el temple o edicle per a conservar-hi la imatge de culte. Aquest espai constitueix el nucli de l'edifici i és tancat per murs alts que s'articulen amb pilastres. S'accedeix a aquest espai per una doble rampa,

coberta amb volta, que s'obre als dos extrems del *pronaos* i arriba a l'interior del pati a banda i banda d'una escalinata monumental. Des del pati es podia sortir al *pronaos* passant per la rampa, o per una escala monumental que donava a una habitació, encara avui enigmàtica. L'escala, de pendent molt pronunciat, produïa un efecte escenogràfic extraordinari perquè conduïa a una façana ordenada amb tres portes entre dues monumentals mitges columnes corínties. Passant per les columnes s'arribava a la cambra esmentada, el sostre de la qual era sostingut també per dues espectaculars columnes corínties. La cambra donava directament al *pronaos* a través d'una porta que no era practicable, ja que el llindar era a quasi un metre i mig d'altura. Des d'aquesta porta, des de l'habitació, probablement els sacerdots s'adreçaven teatralment als qui esperaven els oracles. A cada costat de la cambra de les dues columnes hi ha dues escales, cobertes amb un sostre de marbre amb el tema del laberint, que porten fins a la teulada de l'edifici. No sabem exactament la funció que tenien.

Per bé que el funcionament del santuari oracular i el fet que molts espais no eren accessibles a la gent justifiqui l'aspecte tortuós dels ambients i de les comunicacions, no hi ha dubte que expressa un gust de l'arquitectura hel·lenística pel dramatisme, l'escenografia i els cops d'efecte espectaculars, millor que en qualsevol altra obra conservada.

25. "Gàlata ferit" del monument als gàlates de l'acròpolis de Pèrgam



Alçada: 0,95 m. Còpia romana en marbre d'un original de bronze

Original a l'acròpolis de Pèrgam

Roma, Museu Capitolí

No és estrany que un dels temes recurrents en l'escultura de Pèrgam siguin els gàlates vençuts. La victòria damunt aquest poble establert a l'Àsia Menor a mitjan segle III, després d'haver fet pillatges per Macedònia i la Grècia continental, serà la causa de la supremacia de Pèrgam en la zona. Àtal I vencerà definitivament els gàlates entre els anys 233 i 228, i per celebrar les successives victòries aixecarà fins a tres monuments a l'acròpolis de Pèrgam i altres a Delos, Delfos i, cap al final de la vida d'Àtal I, a l'Acòpolis d'Atenes.

D'aquests grups escultòrics, desgraciadament en resten ben pocs vestigis. Fonamentalment els coneixem per les còpies romanes i per les restes de les bases dels monuments, en el cas de Pèrgam. També algunes notícies de Plini (*Hist. Nat.* XXXIV, 84 i seg.) i Pausànies (I, XXV, 2) ens aporten dades d'interès –aquest darrer ens parla del grup d'Atenes, i com que en dóna les mides ha pogut ser identificat en una vintena de còpies romanes més petites que el natural, conegudes per "grup atàlida menor". Les troballes a l'acròpolis de Pèrgam han permès reconstruir fins a tres bases, i en destaca una de circular de grans dimensions i la "base llarga", d'uns 19 m de llargada i amb 18 grups escultòrics, entre els quals possiblement el del gàlata ferit.

Les notícies de Plini ens parlen, entre d'altres, d'Epígon, l'únic escultor de Pèrgam i supervisor del conjunt de l'acròpolis, el qual hauria realitzat entre d'altres l'escultura d'un trompeter –*cornicem*. És temptador identificar aquest *cornicem* amb el gàlata ferit del Museu Capitolí. La figura seu de costat damunt d'un escut i una trompa, amb la mà dreta es recolza a terra a frec de la seva espasa. El cap baix, els músculs contrets i el rostre reflecteixen el dolor que li produeix la ferida del costat dret, per on es veu brollar la sang. Les cames entrecruades ens mostren les venes

dilatades, tret que esdevindrà gairebé una marca del taller de Pèrgam. La nuesa salvatge, el cabell cresp, el peculiar bigoti treballat amb amplis flocs i un detall com el *torques* –braçalet rígid de metall que duen els celtes al coll– no ofereixen cap mena dubte sobre el fet que es tracta d'un gàlata i que s'ha fet una caracterització ètnica de l'enemic, cosa que es pot contrastar amb les notícies que ens dóna Diodor Sícul (V, 28, 1-3) sobre aquest poble.

També és de gran bellesa el fragment d'un grup que mostra un cabdill gàlata suïcidant-se després d'haver mort la seva dona, còpia romana conservada al Museu de les Termes de Roma. Altres fragments són: un tors a Dresde, un cap al Museu Chiaramonti del Vaticà i un cap al Museu de les Termes procedent del Palatí. És difícil saber quants i quins grups formaven totes aquestes peces.

26. Altar de Zeus a Pèrgam



Procedent de l'acròpolis de Pèrgam

Dimensions del fris: 2,28 m d'alt x 120 m de llarg

Museu de Pèrgam, Berlin Staatliche Museen

L'altar dedicat a Zeus a l'acròpolis de Pèrgam es va considerar, en època hel·lenística, una de les set meravelles del món, i és una obra esmentada a les fonts escrites antigues. Es va construir i decorar amb motiu d'una victòria militar sobre els assiris dels monarques de Pèrgam. Les obres començaren c. 180 i es prolongaren fins a l'acabament dels frisos interiors i les parts altes, vint anys més tard. L'estructura arquitectònica respon a una tipologia antiga d'altar monumentalitzada. És un recinte a cel obert rectangular, voltat de porxos, que conté al mig l'altar pròpiament dit. Aquest recinte presenta a l'exterior un sòcol alt i una columnata que es projecten a banda i banda de l'escala central d'accés en el costat occidental. El sòcol exterior rebé una acurada decoració escultòrica en relleu continu. També a l'interior, sota els porxos, es realitzà una important obra escultòrica: un fris narratiu amb la història de Tèlefos, el suposat antecessor mític de la família regnant.

El fris exterior es prolonga 120 metres amb una representació absolutament original, iconogràficament, de la lluita contra els gegants: la gigantomàquia. Al costat oriental es mostren les divinitats olímpiques, entre les quals ocupen un lloc especial Zeus i Atena. Al costat sud hi ha les divinitats i forces del cel diürn i de la llum, mentre que al nord hi ha les de la nit. Al costat occidental, el que conté l'escala, i a banda i banda d'aquesta, hi ha les divinitats marines i les de la terra, amb Dionís al capdavant.

A les ordres del déu lluiten una enorme varietat de bèsties de formes fabuloses, com les dels mateixos gegants. Les figures humanes o antropomorfes, amb cues de rèptil o ales, omplen tot el fons del relleu en un estrany *horror vacui*. El patetisme de la fenomenal lluita es resol magníficament amb els cossos vigorosos que s'esforcen en posicions inversemblants, de gran tensió, magníficament resoltes i executades pels

artesans. L'estudi de les composicions, acurat, es percep malgrat el caos aparent. Un seguit d'inscripcions a la cornisa superior i al sòcol ens informa dels noms d'alguns dels que hi treballaren. Són artesans de Rodes, d'Efes, de l'Àtica, de Pèrgam. En definitiva, palesen un fet normal en l'època, com és la intervenció d'artesans de tota procedència i la possibilitat d'intercanvis de propostes i experiències entre els centres artístics.

El conjunt, molt ple de figures, mostra la capacitat de creació iconogràfica, sense precedents en la majoria de casos, a partir principalment de la *Teogonia* d'Hesíode i els *Fenòmens* d'Arat. És l'exemple més clar de l'art cortesà sofisticat d'època hel·lenística, una obra en el projecte iconogràfic de la qual col·laboraren filòlegs, mitògrafs i altres savis de l'entorn dels monarques de Pèrgam.

27. Victòria de Samotràcia



Alçada de la figura: 2 m; total: 2,45 m. Marbre

Santuari dels *Kabeiroi* a Samotràcia

Musée du Louvre, París

Barroc hel·lenístic

La coneguda Victòria és una obra procedent del Santuari dels Grans Déus –o *Kabeiroi*– de Samotràcia. L'escultura era part de l'ofrena dels rodís als déus protectors de la navegació, per la seva victòria naval davant Antíoc III a Mionnesa, l'any 190 aC. També Pèrgam, aliada de Rodes, celebrà el triomf amb una obra important, l'Altar de Zeus a Pèrgam. La peça es va trobar l'any 1863 a Samotràcia, però són les troballes posteriors les que n'han permès reconstruir la disposició original.

La Victòria, de mida superior a l'habitual, està representada en el moment que, volant, es para damunt la proa del vaixell per tal de coronar els vencedors de la contesa. El conjunt era dispostat i concebut de manera absolutament teatral. Hi havia dos estanys superposats: el superior, que allotjava la proa del vaixell col·locada de biaix per tal de trencar la frontalitat, de tal manera que la Victòria es contemplava pel seu costat esquerre; i l'inferior, amb un fons baix de còdols i roques sobresortint de l'aigua que reflectia la imatge superior. L'efecte final s'aconseguia mitjançant una cascada que precipitava l'aigua des de l'estany superior a l'inferior. D'aquesta manera és combinaven l'efecte del vent que es manifesta en els vestits de la Victòria i l'efecte de l'aigua esquixant el vaixell. El conjunt devia ser esplèndid si pensem que, a més, aquesta "intervenció" es trobava sobre una terrassa damunt el teatre del santuari, des d'on es podia contemplar tota la vall i el mar.

Alguns detalls epigràfics del pedestal, el fet que l'obra sigui una donació dels rodís i l'existència d'una proa similar, a Lindos, atribuïda a Pitòcrit, han fet que s'hagi proposat aquest artista com a autor del conjunt. Pel que fa als models, les victòries en vol descendent no són gens estranyes. L'exemple més clar és la Victòria de Peoni a Olímpia (del final del segle V). El fet de prendre models de finals del segle V aC s'interpreta com un retorn als orígens per reivindicar-ne l'autoritat.

Estilísticament també hi ha alguna cosa pròxima a aquella obra o a altres de contemporànies, com és la *niké* cordant-se la sandàlia dels relleus de l'ampit del temple d'Atena Niké d'Atenes. Aquí trobem l'exuberància dels draps mullats portada a l'extrem, de tal manera que fins i tot han perdut la seva missió de modelar el cos i són joc de línies i ombres sense cap versemblança i allunyats de tota realitat.

28. Temple de Júpiter Capitolí de Roma



Dimensions del podi: 53,50 m. amplada x 62 m. profunditat.

Capitolí, Roma, restes sota els palaus *Caffarelli* i *dei Conservatori*.

Art Etrusc

Tot i que conservem algunes encunyacions monetàries i que en tenim referències tant a les fonts gregues com a les llatines (p. ex. Plutarc, *Publicola*, 13; Dionís d'Halicarnàs, III, 69; Titus Livi, 1, 55), és difícil fer-nos una idea de l'aspecte del primer temple, i més important, de Roma, atès que avui només conservem restes del que devia ser el podi. El temple, enllestit per Tarquini el superb, l'últim rei etrusc de Roma, fou dedicat el mateix any en què l'expulsaren, 509 a.n.e., pel primer cònsul de la ciutat, M. Horatius Pulvillus. La seva advocació: la Triada Capitolina, és a dir, Júpiter, Juno i Minerva –segurament sota els noms etruscs de: Tínia, Uni i Menrva–. Sens dubte la millor font per conèixer-ne l'aspecte és Vitruvi –*De Architectura*, III, 3 i 5; IV, 7–, tot i que cal prendre'l amb compte perquè fa una sistematització dels edificis i els seus elements que segurament no existia.

Pels vestigis que en tenim, podem dir que es tractava d'un temple gairebé quadrat, tot i que més profund que ample, amb el santuari dividit en tres cel·les, la central més gran que les laterals. A diferència dels temples grecs, tenia el fons tancat per un mur que es perllongava més enllà de les cel·les, donant lloc al que anomenem ales –espais entre el mur de la cel·la i les columnes perimetrals del podi–. És característic del temple etrusc que la seva longitud total estigui dividida en dues parts iguals; la meitat posterior, ja ho hem dit, estaria ocupada per la triple cel·la i les ales, mentre la part anterior ho estaria per un pronaos columnat. Una escala disposada frontalment, i no perimetral com en el cas grec, permetia accedir al temple.

Per a conèixer l'alçat, a més de les encunyacions monetàries, i les notícies de Vitruvi, tenim les restes del temple de Cosa, del s. II a.n.e. –vid.Boëthius, fig. 24– i les del temple de Portonaccio de Veio. La

coberta, de fusta recoberta amb terracotes -vid. Plutarc-, era molt baixa en relació a l'amplada i amb uns ràfecs excessivament llargs, donant, en general, la sensació d'una construcció molt pesant i horitzontal. La poca alçada i el ràfec molt sortit, junt amb el revestiment de terracotes, serien la conseqüència del tipus de materials –fusta, estuc, tova–, usats en la construcció de l'edifici.

29. Apol·lo del temple de Portonaccio de Veio



1,81 m. d'alçada aprox. Terracota i policromia

Roma, temple de Portonaccio de Veio

Roma, Museo Nazionale de Villa Giulia

Art Etrusc arcaic

Dins la producció de terracotes escultòriques etrusques destaquen les de Veio, trobades a l'oest de la ciutat l'any 1916, en les immediacions d'un temple –el de Minerva (?)– al turó de Portonaccio. El conjunt està format per fragments de plaques decoratives de revestiment i, sobretot, per un grup d'escultures de tamany natural. La millor conservada és la que hom identifica amb Apol·lo. Tradicionalment aquestes peces s'han vinculat al taller de Vulca, únic artista etrusc de nom conegut, del qual Plini ens diu que fou l'autor de la decoració del temple de Júpiter Capitolí de Roma.

L'escultura es troba dempeus, amb la cama i el braç drets avançats, amb una postura força teatral. Va descalç i vesteix un himation –toga curta grega– que no baixa més enllà dels genolls i que, recollit en l'espatlla esquerra, deixa descoberts el pit i el múscle drets. La roba ha estat definida mitjançant nombrosos plecs disposats paral·lelament, molt junts allà on la roba està recollida –a l'espatlla– i progressivament espaiats i incurvats allà on queda solta –a la cuixa dreta–. Les vores de l'*himation*, també mostren una caiguda –en cap cas relacionada amb la posició de la figura– de plecs estilitzats en ziga-zaga. L'efecte general del vestit és d'estar adherit al cos, com si estigués mullat, i d'una certa pesantor, sobretot a la ziga-zaga del costat esquerre. Estem davant d'un treball dels plecs gens naturalista, ans més aviat sumari, geometritzat i relativament estilitzat.

Pel que fa al cap, potser la part més espectacular, mostra una mena de diadema o capell, que dóna una forma estriada als cabells de la closca, mentre que el front se'ns mostra ple de rínxols –molts d'ells perduts– i del clatell arrenquen tot de gruixudes trenes. El front és relativament estret i el rostre està definit per uns arcs supraciliars summament marcats, molt geometritzats i que es perllonguen per tal de formar el nas. La boca ens presenta un mig somriure que, donat que no és seguit a les galtes, queda en una ganyota.

Com aquesta escultura n'hi havia tres més. Una representant Herklé –el nom etrusc d'Herakles– vencent la cérvola de Cerínia –el seu quart treball–, una altra amb Leto (?) i Apol·lo nen als seus braços i, finalment, la de Turms –Hermes–, de la qual només en resta el cap.

30. Sarcòfag de Cerveteri



2,20 x 1,41 m. Terracota i policromia

Roma, Necròpolis de Cerveteri, antiga Caere

Roma, Museo Nazionale de Villa Giulia

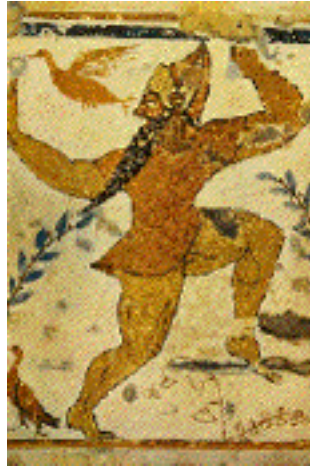
Art Etrusc arcaic

Tot i que de dimensions considerables, en realitat es tracta d'una urna cinerària i no d'un sarcòfag. Si tenim present la concepció del món funerari etrusc en què el difunt "viu" dins el seu sepulcre, entendrem que aquest sigui reproduït en aquesta actitud tan animada, que podríem fer extensible a moltes altres urnes i sarcòfags etruscs.

En aquest cas trobem una parella, marit i muller, ajaguts en un ampli kliné –llit–. Ell, mirant l'esposa, repenja la mà dreta a l'espatlla de la dona, mentre apropa la mà esquerra com per rebre alguna cosa d'ella. La dona devia sostenir quelcom a les mans, potser un flascó de perfums. Ambdós, per tant, estan representats en una escena plena d'intimitat i tendresa. L'actitud és similar a la de moltes pintures de sepulcres etruscs en què es representa el banquet funerari –p. ex. Tomba del Triclini–.

L'urna està concebuda amb un elevat nivell de realisme. Es distingeixen perfectament l'estructura del llit amb un petit capitell, a mig camí entre l'eòlic i el jònic, i el matalàs amb els coixins. No hi ha, però, cap pretensió naturalista. Pel que fa als esposos ens trobem amb el mateix cas. La part superior del cos mostra un treball de modelat molt acurat, mentre les cames gairebé desapareixen mig atrofiades. L'artista s'ha trobat amb la dificultat de mostrar una multiplicitat de plans a la que encara no està gaire avesat. Així, la flexió de la cintura és plenament geomètrica i antinaturalista, exactament igual com ocorre a les excessivament amples espatlles, que recorden l'estructura rígida i frontal dels kouroi –p.ex. "Clèobis i Bitó"–. El cos del marit i les seves cames sembla que no segueixin darrera la dona.

31. Tomba dels àugurs



Pintura al fresc

Necròpolis de Tarquínia

Art etrusc arcaic

Les pintures d'aquesta tomba de Tarquínia s'estenen per les tres parets de la sala principal. Com acostuma a ser habitual la paret es divideix en tres parts: la inferior, ocupada per un registre a tall de sòcol que pot tenir elements decoratius però que en aquest cas és totalment negre; la mitjana, que recull la major part de la figuració, i la superior dedicada també a motius decoratius normalment animalístics. En aquest cas el registre superior, que sol tenir forma triangular pel fet que el sostre és a dues vessants, mostra una pantera i un lleó atacant una gasela. El sostre s'ha decorat amb un fons blanc damunt el qual hi ha pintades tot de petites flors.

La paret principal, la del fons, té una porta al centre. Disposada de manera realista, atès que es perllonga pel registre inferior fins a terra, mostra a cada costat dos personatges en actitud de dol i salutació, col·locats simètricament i ocupant només el registre central. La porta representa l'entrada a la residència del difunt i es pot, per tant, establir un cert paral·lelisme amb les falses portes del món egipci, també lligades al món funerari.

Les representacions de les parets laterals són molt més interessants. La de la dreta mostra al centre dos lluitadors nus. Cadascun inclina el seu cos cap endavant agafant l'altre i avança la cama esquerra. A l'esquerra d'aquest grup, un jutge amb els atributs que ho indiquen, un bastó corbat i un ciutadà acompanyat de dos servent. Uns ocells damunt els lluitadors havien fet que s'interpretés l'escena com una lectura del vol de les aus, i per això rebé el nom de "tomba dels àugurs".

Al costat esquerre d'aquesta paret hi ha representat el joc del "Phersu" que, de fet, és el nom d'un dels lluitadors que hi participa, i vol dir "home amb màscara". Aquest Phersu és un personatge abillat amb una túnica vermella molt curta, barret punxegut amb diadema, una màscara i barba postissa, que sosté dues cordes, una lligada a un gos, que és la seva arma, i l'altra entortolligada al segon lluitador. Aquest altre només porta un tapall subjectat a la cintura i el cap cobert amb una roba blanca; la seva defensa és una maça que duu a la mà. El joc s'acaba amb la mort d'un dels dos combatents. La seqüència segueix a la paret del davant, on a l'extrem dret veiem Phersu que fuig mirant enrere.

32. "Quimera d'Arezzo"



78,5 cm d'alçada x 129 cm de llargada màxima

Bronze, fos a la cera perduda

Trobada l'any 1552 ò 1554 a Arezzo

Museo Archeologico di Firenze

Art Etrusc clàssic

Sens dubte estem davant l'obra més emblemàtica del món etrusc, malgrat que, trobada durant el renaixement a les obres de fortificació dels Mèdici, per la seva qualitat hom va creure molt de temps que era obra grega. La inscripció de la pota davantera dreta –tins'cvil– procedeix del motlle i deixa clar, com a mínim, que es tracta d'una obra de taller etrusc. La mateixa inscripció també ens permet suposar que es tractava d'un ex-vot.

La peça, coneguda des del segle XVI, devia aparèixer mutilada en alguna de les seves parts, que en diferents èpoques van ser reconstruïdes. Així sabem –les soldadures ho mostren– que les potes de l'esquerra, el cap de cabra i, segurament, també la cua, són restauracions posteriors.

L'autor ens mostra la Quimera amb una actitud ferotge, amb la gola preparada per treure foc, el musell i la cabellera arrufats, com també el pelatge de l'espinada, i tot el cos contret apunt per saltar i atacar. Per tot això hom considera que devia formar part d'un grup més ampli, que donés sentit a la pròpia representació del fantàstic animal. La Quimera era una bèstia amb cap de lleó, cos de cabra i cua en forma de serp que treia foc per la boca. Va lligada al mite de Beleròfont, el qual, cavalcant Pegàs, matà l'animal introduint-li plom a la boca. De com podia ser el grup amb la Quimera i Beleròfont, en dóna una idea un relleu de terracota procedent de Melos i conservat al British Museum de Londres –Richter, fig. 338–

33. Braçalet del tresor de la tomba Regolini-Galassi



Llarg: 26 cm. Ample: 6,9 cm

Làmina d'or, repussat i granulat

Roma, Cerveteri, Tomba Regolini-Galassi

Vaticà, Museo Etrusco Gregoriano

Art Etrusc orientaltzant

Aquesta és una de les nombroses joies que foren trobades a la coneguda com a tomba Regolini-Galassi, de Caere (Cerveteri), junt amb iveris, bronzes i, fins i tot, mobles.

La decoració de la peça és organitzada a partir d'una banda central que, dins de rectangles successius, repeteix el mateix motiu: tres dones, amb pentinat hatòric –el cabell llis, partit amb una clenxa al mig i caient sobre el pit passant per darrera les orelles– i túnica llarga i ample que deixa veure els peus, amb els braços oberts cap a baix, sostenen o agafen unes estilitzades palmeres o lotus. En total hi ha sis requadres, tres a un costat i tres a l'altre del centre del braçalet, amb les figures femenines orientades amb els peus en direcció al centre de la làmina que forma el braçalet. Entre els requadres hom ha disposat, per tal d'omplir l'espai, una greca.

Flanquejant la franja, i de cap a cap del braçalet, trobem consecutivament una petita orla de greca i una sanefa de triple ziga-zaga truncada. Finalment la vora ressaltada amb fins cordons seguits.

Pel que fa a la tècnica, s'han usat el repussat de la làmina d'or, força conegut, i el granulat per a tots els ressalts i contorns. El repussat consisteix a "esculpir" la làmina de metall per la part posterior, de tal manera que la part visible mostri la decoració en relleu. El granulat permet fixar petites esferes de pocs mil·límetres de diàmetre a la superfície de la làmina, ja sigui per perfilar contorns o omplir les figures o els fons

de la decoració. La gran dificultat consistia, d'una banda, en aconseguir els grànuls –normalment tallant un fil d'or molt prim– i, de l'altra, fixar-los a la peça –mitjançant un sistema de soldadura força complicat. En aquesta tècnica, que coneixeran a través dels fenicis, els etruscos arribaran a ser veritables mestres –vid. per exemple la placa ornamental de la tomba Barberini o el penjoll conegut com a "cap d'Aqueloo" conservat al Louvre–.

34. Mosaic d'Alexandre, de la Casa del Faune de Pompeia



Quadre central 3,42 x 5,12 m; alçada del llindar 0,64 m

Casa del Faune, Pompeia.

Museu Nacional de Nàpols

La Casa del Faune, que rep aquest nom de l'estatueta d'un faune de bronze trobada a l'impluvi de l'atri principal, és l'habitatge més luxós d'època republicana de Pompeia. Ocupa una illa sencera dins de la xarxa urbana de la ciutat. Es construí a la primera meitat del segle II, c. 180, en el moment que s'introduïen les modes hel·lenístiques en l'arquitectura domèstica. Al final del mateix segle es va reformar i ampliar amb un segon peristil, i es decorà, en part de nou, amb pintures de primer estil pompejà i amb mosaics.

A l'entorn d'un dels dos atris de la casa, l'atri toscànic, es disposen un conjunt de *cubicula*, d'habitacions, que contenen una col·lecció magnífica d'*emblemata*, de petits quadrets en mosaic fets en tallers i encaixats en el paviment.

Al fons del primer peristil, un gran pati o jardí voltat de porxos amb columnes destaca una habitació de dimensions considerables, oberta per complet en un dels dos costats. És la que contenia el mosaic d'Alexandre. El llindar estava pavimentat amb un ampli fris de mosaic amb representacions de la fauna i flora del riu Nil, un mosaic de tema nilòtic. A continuació s'hi desplegava l'ampli quadre, apaïsat, amb la representació d'un enfrontament militar entre les tropes macedòniques i els perses. Probablement no representa cap batalla concreta de les que enfrontaren Alexandre el Gran i Darios, tot i que sovint es diu que és la d'Issos perquè hi apareix l'arbre sec del paisatge on tingué lloc. Els dos protagonistes són especialment destacats i el moment escollit és un episodi dramàtic per a les tropes perses, que es veuen envoltades per les macedòniques i intenten fugir a la desesperada. El detall humà i tràgic es localitza en primer terme, on veiem un «immortal», un dels guàrdies que protegien el rei persa com a deure sagrat, travessat per la llança d'Alexandre. Darios, atesa la situació delicada de les seves tropes, li

dedica una darrera i desesperada mirada.

Les figures humanes ocupen el conjunt del quadre sense més referència al paisatge que l'arbre sec ja esmentat. La composició, en tres plans, ens introdueix des de les armes i pedres del primer pla cap al segon, on es desenvolupa el drama. El cavall en escorç ocupa el centre i l'atenció compositiva en aquest segon pla, mentre que el fons, entelat, indefinit, només s'anima amb les llances que indiquen que l'exèrcit persa és envoltat per l'enemic.

El mosaic és una traducció realitzada amb un extraordinari ofici, amb tesselles de dimensions minúscules (30 per cm²), d'una gran pintura de c. l'any 300. Es té la convicció que es tracta d'una taula realitzada per Filoxen d'Erètria, que el pintà, segons que ens informa Plini, per encàrrec de Cassandre, rei de Macedònia.

35. Temple de Portunus de Roma



Travertí i tuf

Roma. Antic Forum Boarium

Art de Roma Tardo-republicà

Realitzat dins la segona meitat del segle II, tot i que refet al segle I aC damunt un terraplenament fet després d'un incendi al Forum Boarium, és un dels exemples de temple tardo-republicà millor conservat. El tipus d'edifici conjuga la tradició itàlica amb les influències del món grec, canonitzant en certa manera el que havia de ser el temple romà d'època imperial.

És un temple de planta rectangular, damunt podi i amb escales únicament a la part anterior. L'amplada és de quatre columnes –tetràstil– i la llargada de set, totes elles d'ordre jònic. La zona davant la cel·la –*prodomus*– està composta per un únic rengle de columnes –les quatre de façana– i una columna de cada costat, de tal manera que queda, davant la porta, un espai buit de dos per tres intercolumnis.

La cel·la forma una única estructura amb la resta de columnes de l'edifici. No trobem, per tant, aquella forma típicament grega en que la cel·la està envoltada per columnes –perípter–, ni la solució etrusca, intermèdia, en que els costats de la cel·la estaven flanquejats per columnes –*alae*– però el mur de fons era una única estructura. Aquí els espais entre columna i columna són recoberts pel mur de la cel·la tant en els laterals com en el fons –pseudo-perípter–, donant la sensació de pilastres adossades i una alternança de materials: mentre les columnes són de travertí, usat com a element decoratiu, la resta és de tuf revestit d'estuc.

També cal destacar la confecció de l'arquitrau, que és fet mitjançant dovelles, com si es tractés d'un arc, i no amb un bloc seguit. El timpà no serà fins moments més avançats que es tornarà a decorar amb escultura, com p. ex. el del Pantheon de Roma. Pel que fa al podi segueix l'estructura característica en el seu motlluratge mitjançant un taló a la

part superior i un taló invers a la part inferior.

36. Tabularium de Roma



Base: 70 m.

Tuf i formigó

Roma

Art de Roma Tardo-republicà

És l'únic edifici que ha conservat el seu lloc en el fòrum a través de les transformacions sobretot d'època imperial. Tot i que la seva veritable funció era contenir els arxius estatals, de fet fou una magnífica ocasió per dotar d'un fons monumental al fòrum republicà i reforçar aquella vessant del Capitoli, en època de Sila.

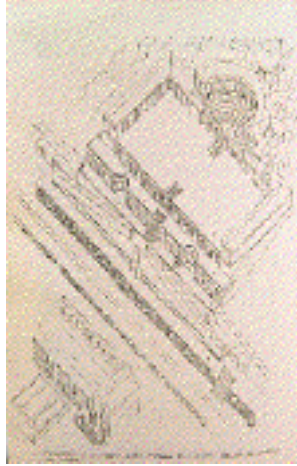
Tot i que avui es conserva parcialment, coneixem la seva organització. La zona més baixa l'ocupa una sobreestructura, a manera de sòcol, de formigó –*caementitium*– revestit amb tuf. Tota aquesta zona incorpora, a l'interior, un corredor que a l'exterior es reflecteix mitjançant finestres rectangulars espaiades regularment. Damunt aquesta zona hi havia dos pisos més, també amb una galeria que obra a diferents estances. Del superior no es pot afirmar res atès que no ens ha arribat. L'inferior ens dóna la mesura de la monumentalitat de l'edifici.

Només conservem tres de les onze obertures que perforaven la façana. Es tracta d'arcs de mig punt enquadrats amb semicolumnes dòriques adossades als pilars i un entaulament amb tríglifs i mètopes, que de cap a cap formaven una galeria oberta, de manera semblant a com es podia veure a la terrassa superior del Santuari de la Fortuna Primigenia a Palestrina, la terrassa inferior d'Hercules Victor a Tívoli o als porxos del Forum Holitorium. El corredor interior estava cobert amb volta de claustre, solució que també s'havia assajat al santuari de Tívoli.

La comunicació de l'edifici amb el fòrum es realitzava mitjançant una porta situada al centre de la façana que donava pas a una caixa d'escala coberta amb volta de canó que encara es conserva. La porta també

incorporava la solució d'arc entre pilastres i entaulament del primer pis.

37. Santuari de la Fortuna Primigènia a Palestrina



400 peus d'amplada i 90 metres de desnivell

Formigó -opus caementitium- revestit d'opus incertum

Palestrina (antiga Praeneste), sud-est de Roma

Art de Roma Tardo-republicà

En realitat es tracta de dos santuaris. L'inferior era part del fòrum de la ciutat i constava d'una gran sala columnada transversal amb dos pòrtics superposats. A un costat l'"antre de les Sorts", decorat amb un mosaic de peixos, i a l'altre una sala absidal, amb el mosaic nilòtic de Palestrina. No coneixem prou bé les funcions d'aquesta zona, com tampoc la connexió de tot aquest conjunt amb el superior.

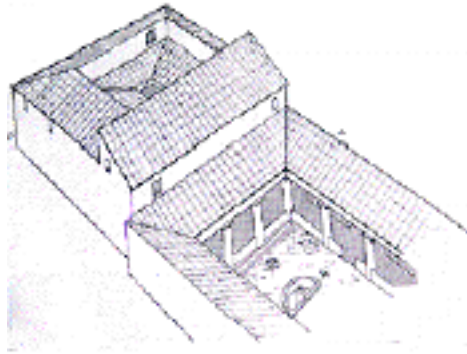
El santuari superior estava estructurat mitjançant terrasses superposades que donaven fins a sis nivells diferents, amb un concepció totalment teatral. En el primer nivell unes arqueries donaven accés a les fonts per a ablucions. Des d'aquest punt partien sengles rampes per cada costat trobant-se a la segona terrassa, en l'eix del conjunt. Les rampes eren dobles, la meitat interior era descoberta i la meitat exterior coberta amb volta de canó i una columnata dòrica suportant l'arquitrav, mentre l'exterior, resseguit per pilastres adossades, amagava la volta interior. Arribats a la plataforma del segon nivell, hom es trobava davant un mirador que li mostrava tota la vall. Des d'aquí, i sempre seguint l'eix central, s'accedia als nivells superiors.

Des d'aquesta plataforma no s'accedia pròpiament a la terrassa, dita de les exedres o els hemicicles. Aquesta segona terrassa estava organitzada a banda i banda de l'escala axial. Al centre de cada costat, format per un pòrtic dòric cobert amb canó, trobem una exedra coberta amb volta de

canó cassetonada, que és la primera d'aquest tipus. L'accés era mitjançant unes rampes situades als extrems. Davant l'exedra occidental hi havia un altar circular i davant l'oriental un altar quadrat, i una mica desplaçat un pou cobert. Sens dubte aquest és el pou que donà origen al culte de Fortuna mare de Júpiter i Juno –escultures que estaven situades en aquesta zona–, un dels cultes importants del santuari i segurament el més antic.

La tercera terrassa era destinada a serveis, i finalment arribem a la terrassa superior. Un gran pati amb tripòrtic de doble nau cobert amb volta de canó, tot i que l'exterior torna a ser arquiteurat. Aquest era un dels elements característics dels santuaris lacials –p. ex. Hercules Victor a Tívol–. Damunt el costat axial s'obria la cinquena terrassa, concebuda com una càmara teatral i convertint el pòrtic inferior en un criptopòrtic, organitzat amb arcs emmarcats per pilars amb semicolumns i arquiterau, com al Tabularium de Roma. Finalment, la càmara –l'altre element característic dels temples lacials– culminava en un tholos, temple de la Fortuna Primigenia, l'altra advocació del conjunt.

38. Casa de Trebius Valens



Carrer de l'Abundància, Regio III, Insulta 2, núm. 1. Pompeia

Art de Roma - Casa Pompeiana

La ciutat de Pompeia és el marc ideal per a analitzar l'arquitectura domèstica romana des de l'època republicana fins a l'any 79 aC. Un dels millors exemples és la casa de Trebius Valens.

L'habitatge està organitzat en dos àmbits, l'*atrium* –atri– i el *peristylum* –peristil–, zones pública i privada, respectivament. L'*atrium* és, de fet, el nucli tradicional de la casa itàlica –*vid.* p. ex. a Vitruvi la casa etrusca–. S'hi accedeix des del carrer per un *vestibulum* –vestíbul– que sol estar flanquejat per *cubicula* –cambres– que tant poden ser cambres de la mateixa casa, i llavors es comuniquen amb l'*atrium*, com és el nostre cas, com botigues independents, i llavors s'obren al carrer. Un cop dins, l'atri se'ns mostra com un pati més o menys quadrat rodejat per diferents *cubicula*. Una obertura al sostre –*compluvium*– permet l'entrada de la llum i de l'aigua de pluja, que es recull a la petita bassa central –*impluvium*–, sota la qual hi ha una cisterna. Enfront de la porta trobem l'estança principal, el *tablinum*. És una cambra totalment oberta –*exedra*– i que sovint es pot tancar amb panells de fusta. Té la funció de despatx del cap de casa i és on aquest rep els seus clients; en l'antiga casa itàlica era el lloc del llit conjugal. Moltes vegades està comunicat amb el peristil, com és el cas aquí, i flanquejant-lo acostuma a haver-hi estances que anomenem ales, d'ús incert. El triclini –menjador– d'hivern, i un petit larari –espai dedicat al culte de lars, penats i genis domèstics– també formarien part d'aquest atri a la casa de Trebius Valens. En el pas de l'atri al peristil trobem la *culina* –cuina–, que sol ser un espai petit on també trobem la *latrina* –latrina–.

El peristil és un espai envoltat d'estances, porticat i que encercla un hort o jardí. En el nostre cas és un porxo de tres costats –est, sud i oest–, i el quart costat –nord– tancat pel mur de fons de la propietat. Justament aquí, sota una pèrgola, trobem el triclini d'estiu força ben conservat. El triclini és una estructura de tres llits inclinats, disposats en U al voltant

de l'espai per a la taula. A diferència dels menjadors d'hivern, amb el mobiliari de fusta, aquí el triclini és fet d'obra, amb revestiment més o menys luxós, i sovint animat amb fonts i canals d'aigua.

Cal destacar, d'aquest peristil, la presència de dues cambres identificades com a *oecus* –saló–, que és on solen aparèixer els mosaics i pintures de més qualitat, ja que és la sala de prestigi de la casa. També és important el petit bany de l'angle sud-est, present a la majoria de cases en aquesta versió reduïda d'*apodyterium-tepidarium* i *caldarium*, és a dir, vestidor, sala temperada i sala calenta. Aquests banys funcionaven amb l'escalfor d'una llar compartida amb la cuina i gràcies a l'existència d'aigua corrent, que de fet trobem a la majoria de cases de Pompeia des de l'època imperial -cosa que també explicaria el brollador del centre del peristil-. Del primer pis d'aquesta casa tenim, com en general de totes, molt poca informació.

39. "Brutus Capitolí"



Alçada: 0,69 m.

Bronze a la cera perduda i incrustacions d'ivori i pasta vítre

Roma, Capitoli, Palazzo dei Conservatori

Art de Roma. Republicà

Aquesta peça es coneix des del s. XVI i tradicionalment s'ha identificat amb Marcus Iunius Brutus, un dels dos primers còsuls de Roma. Treballada en bronze, devia pertànyer a una estàtua eqüestre per la postura lleument inclinada del cap -el bust és un afegit posterior. Hem de considerar, per tant, aquesta peça com a úniques restes d'un retrat de cos sencer de caràcter honorífic.

El rostre, d'actitud greu i mirada perduda, té forma cúbica. Els pòmuls són ossis i els ulls -amb incrustació d'ivori i pasta vítre- són grans i estan emmarcats, a dalt, per uns arcs supraciliars potents i, a baix, per profundes bosses. Damunt el front, ample, els cabells són treballats en blens fins i pentinats a la dreta. La barba i el bigoti, curts, apareixen esbullats. El resultat és d'un elevat verisme.

Un obra d'aquesta qualitat només pot haver estat creada per artífexs etruscs o grecs, encara que l'encàrrec podia venir de Roma. De fet, el principal problema que presenta aquesta obra és el de la seva filiació estilística. La major part d'autors dubten entre lligar-la al món etrusc, que havia estat l'actitud més defensada, i l'adscripció a l'art itàlic pre-romà -art mig-itàlic- que poc a poc es va definint actualment, art que, no cal dir, està fortament marcat per etruscs i grecs. Un cap procedent de San Giovanni Scipioni (prop de Bovianum, als Abruzzos) datat entre el s. III-II aC i actualment al Cabinet des Medailles de la

Bibliothèque National de París es pot relacionar amb aquest "Brutus".

40. "Ara de Domitius Ahenobarbus"



Frontals: 0,78 x 5,59 m (Munic), 0,82 x 5,59 m (París). Marbre

Piazza San Salvatore, Roma

Munic, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek-París, Musée du Louvre.

Art de Roma Tardo-republicà

Tot i el nom amb que es coneix, l'Altar o ara de Domitius Ahenobarbus, ni és un altar, ni té res a veure amb Domitius, ni amb cap dels Ahenobarbi. Evidentment aquesta identificació a creat una confusió a l'hora de datar el monument i diferents autors han proposat dates que van des del segle II aC fins l'any 30 aC. Recentment s'ha proposat identificar el conjunt com a basament d'un monument a Marc Antoni, avi del triumvir, en la qual es reunien les seves victòries navals a orient i el seu càrrec com a censor -90 aC-.

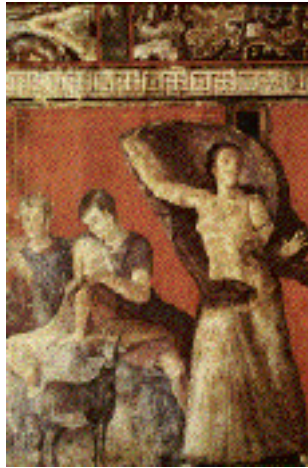
Aquest basament és format per dos relleus llargs i dos de curts que donarien una forma rectangular. A Munic es conserva un dels costats llargs i els dos laterals, en els quals es representen thiasoi –processons d'éssers i divinitats marines-. Al centre hi ha representats Neptú i Amfitrite en un carro arrossegat per dos tritons tocant instruments musicals. Aquest costat llarg és completat amb un brau i dos cavalls marins, guiats per amoretos, portant nereides. A cada lateral s'hi veuen un tritó i dues nereides cavalcant un ésser marí. El material és marbre blanc amb vetes blaves procedent de Grècia. Estilísticament cal relacionar aquestes tres peces amb el món hel·lenístic. Tan pel que fa a l'estil, com pel que fa al tema, cal remetre com a model als relleus del podi de l'altar de Zeus a Pèrgam.

El relleu de París –el costat llarg restant- és absolutament diferent. Ens mostra una narració "històrica" romana. D'esquerra a dreta veiem, el lustrum –moment en que el censor registra la declaració d'un ciutadà- i un altre ciutad pren declaració al testimoni del declarant. A continuació,

ocupant la major part del relleu, la Souvetaurilia o sacrifici d'un brau, un moltó i un porc, per purificar el poble romà després del cens. En aquest cas és ofert a Mart, que és dret a l'esquerra de l'altar amb els seus atributs. Enfront del déu hi ha Marc Antoni(?) amb el cap velat oferint els sacrificis.

En aquest cas la plàstica i el concepte –relleu "històric"– depenen absolutament de models itàlics o, més concretament, mig-itàlics, però per primera vegada es pot parlar d'un monument oficial d'estil romà –Bianchi Bandinelli–. També el material –marbre– és local.

41. Pintura mural del triclini de la *Villa dei Misterii* de Pompeia



Alçada del fris central figurat: 2,30 m

Pintura al fresc

Segon estil pompejà

L'anomenada "Villa dels Misteris" de Pompeia és un luxós habitatge suburbà construït en el segle III i successivament modificat i tornat a decorar. Una de les transformacions realitzada a mitjan segle I aC comportà la modernització de les pintures de part de les habitacions, que es van resoldre en segon estil. Una d'aquestes pintures és l'anomenat triclini o menjador, tot i que la funció no és clara. La habitació té una estructura rectangular molt allargada, amb una porta oberta en un extrem curt i una finestra al mig d'una de les dues parets llargues. La decoració pictòrica s'adapta a l'estructura de l'habitació, a l'existència d'aquestes obertures. La pintura, al fresc, és un dels pocs testimoniatges conservats dels grans cicles figurats que devien ser usuals a la pintura hel·lenística i que Roma hereta i adapta. És allò que les fonts escrites anomenen "megalografies", és a dir, grans pintures figurades. Sobre un nivell inferior que simula un sòcol negre amb la seva motllura superior, s'estén un fris de color vermell pompejà de cinabri, intens, amb pilastres molt fines també pintades. Sobre aquesta superfície es desenvolupen una sèrie d'escenes que tenen relació amb els misteris dionisiacs i que donen nom a la vil·la. Per damunt del fris figurat, a la part superior de les parets, s'hi van pintar un fris amb tema de meandre i plafons que imiten lloses de marbre i pedres de qualitat, tot coronat per una faixa negra amb temes de vinya i amorets. Les referències a una suposada arquitectura que es resol amb mitjans pictòrics és una característica del segon estil pompejà.

El fris figurat mostra escenes que no són sempre fàcils de llegir i

interpretar. El més complex és, però, esbrinar el significat del conjunt. Sembla que es tracta d'una sèrie d'episodis o moments deslligats, juxtaposats, tots al·lusius al tema de la iniciació en els ritus del culte a Dionís i suposadament inspirats en un model més ampli.

Apareixen Dionís i Ariadna o Afrodita, mènades ballant, sàtirs, diverses manipulacions rituals i, sobretot, la figura femenina de la iniciada o de la matrona. Tot i que el conjunt ha estat estudiat moltes vegades, no s'ha arribat a interpretar d'una manera definitiva i concloent.

Les altres megalografies conservades en algunes cases i *villae* luxoses de la Campània posen de manifest els mateixos problemes de lectura iconogràfica. Les incongruències, però, són també observables en l'execució. El resultat és

òptim des del punt de vista decoratiu, però moltes figures o detalls no resisteixen una anàlisi minuciosa, que posa de manifest una realització irregular o incorrecta a partir, això sí, d'un bon model.

42. Mosaic nilòtic de Palestrina



6,56 x 5,25 m

Santuari de la Fortuna Primigènia, Palestrina

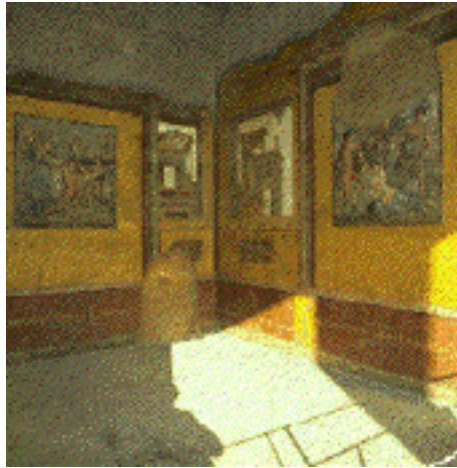
Palestrina, Museu Arqueològic

Hel·lenístic tardà d'època de Sul·la

El Gran Mosaic Barberini, nom amb què també és conegut en referència al primer posseïdor del mosaic, és una d'aquelles obres del final de la república que s'analitza sempre dins l'art hel·lenístic. La peça formava part del paviment de la sala basilical inferior del Santuari de la Fortuna Primigènia a Palestrina i molts autors han volgut identificar-lo amb el que esmenta Plini (*Hist. Nat.*, XXXVI, 189) en relació amb Sul·la. Trobat l'any 1600, es dugué a Roma l'any 1626 i hi restà fins al 1640, moment en què fou retornat a Palestrina. Aquests viatges el malmeteren força i gairebé la meitat de la superfície total ha estat restaurada; tot i que en l'aspecte iconogràfic és força fidel al seu estat original, ja que s'utilitzaren dibuixos del segle XVII, pel que fa a l'estil hem de ser molt més prudents.

Com afirma Pollit, la organització del mosaic sembla un mapa turístic, que recorda allò que els grecs anomenaven *topographia*, és a dir, 'pintura de llocs'. El riu és una mena de fons indiferenciat que envolta petits illots. La meitat superior ens mostra un paisatge més salvatge, amb escenes d'etíops caçant; és l'excusa perfecta per a mostrar tot d'animals exòtics: girafes, lleons, serps, cadascun amb el seu nom en grec. La meitat inferior decanta el seu exotisme cap a la vessant humana. Mentre la part terrestre és farcida d'arquitectures, fonamentalment de temples o santuaris amb els seus oficiants i fidels, el riu és ple d'embarcacions de tipologia egípcia, i també hi trobem animals estranys: rinoceronts, lleopards, cocodrils o hipopòtams. Un altre element important és la vegetació fluvial, indispensable en una composició nilòtica. Destaca especialment la petitesa de la figura humana, que sembla dissimulada entre la resta d'elements, clara evidència que, en aquest cas, es concedeix importància a l'element natural i exòtic, no pas a l'humà.

43. Pintura mural d'una habitació de la Casa *dei Vetii* a Pompeia



Pintura al fresc

Pompeia. *In situ*

Quart estil pompeià

La Casa *dei Vetii* és un habitatge pompeià d'una certa categoria, amb un seguit d'habitacions de recepció i menjadors que s'ordenen entorn d'un gran peristil. La decoració està d'acord amb la categoria de les habitacions, amb la jerarquia dins de l'habitatge. És un magnífic exemple per a comprovar que més que no pas estils o modes decoratives, en l'estudi de la pintura romana s'ha de tenir present la categoria de les habitacions.

La que ens ocupa era probablement un triclini, un menjador, obert en el braç oriental del peristil. Les tres parets, ja que la quarta és oberta, presenten una organització tripartida. La zona central, més àmplia, té al bell mig un quadre mitològic. En aquesta estructura és present el principi de la galeria de pintura. Els laterals suggereixen finestres obertes a un paisatge arquitectònic.

És l'esquema, força habitual, de l'alternança de la cortina i la finestra. El color groc uniforme dóna unitat a les tres parets en la zona mitjana. La decoració no s'esgotà, però, amb el quadre figurat i el suggeriment de la il·lusió del paisatge. Tots els paraments són farcits de temes ornamentals que omplen, des de la zona del sòcol fins a les zones superiors de les parets.

Els quadres mitològics són de format rectangular apaisat i amb una simple línia negra com a marc. Els temes escollits tenen un alt contingut

dramàtic: Dirce castigada pels seus germans, Penteu, que dóna nom a l'habitació, i Hèracles infant escanyant les serps. Els models eren pintures de cavallet, probablement del segle IV i gregues, que s'han agrupat per afinitat de tema i de gust, per a ordenar la decoració d'una habitació de la casa. Les arquitectures, resoltes amb l'acostumat domini dels recursos de la perspectiva, són una prova de la persistència de les modes introduïdes en el segon estil de l'obertura artificialiosa de la paret en àmplies perspectives. En aquests cas, a més a més, les finestres tenen quasi tant protagonisme com els quadres mitològics. És una mostra clara de l'eclecticisme que caracteritza l'anomenat "quart estil pompejà".

Els quadres que es reproduïxen a les parets de les habitacions pompeïanes, com la de Penteu de la Casa *dei Vetii*, no són còpies exactes, sinó més aviat versions a partir d'originals que es devien conservar a Roma. En els casos en què tenim més d'una versió d'un mateix original en podem arribar a esbrinar el grau de similitud i refer l'aspecte del model perdut. No sempre, però, és així. Sembla que en el quart estil les versions pretenien un grau més alt de fidelitat al model, ni que sigui pel format apaïsat que utilitzen, el propi de les pintures de cavallet.

44. Centre monumental de Roma



La monumentalització de la ciutat de Roma, iniciada en època etrusca, al segle VI aC, i prolongada fins a la cristianització de la topografia, a partir del IV dC, se centrà bàsicament en les àrees urbanes situades entre el riu Tíber i el Circ Màxim, la Vall de l'Amfiteatre i el Quirinal i el Camp de Mart. Aquest conjunt inclou els turons del Capitoli i el Palatí, el centre originari i etern de Roma. L'especialització de les àrees per funcions és un dels fets més característics, que s'anirà configurant, però, durant un període molt llarg de temps. Les zones lúdiques per excel·lència: teatres, amfiteatres, circ, odèon, els edificis termals més antics, es concentraran en l'àrea del Camp de Mart. Les funcions polítiques, centrades al fòrum en època republicana, s'aniran repartint a partir d'August de forma tan diversa que no és possible reduir-ho a un esquema. Els *fora* imperials, que descongestionaven en un principi les funcions de l'antic fòrum, continuaran fent-ho, però sobretot esdevindran elements essencials del programa monumental i de prestigi de diversos emperadors. Amb la intenció de situar-se al bell mig de Roma es construïran successivament el fòrum Iuli, de Juli César, el d'August, el Transitori, el de Nerva i, finalment, el més espectacular, el de Trajà. Aquest últim ja no trobà espai lliure i s'hagué de fer una enorme excavació i destruir els turons veïns per a bastir-lo.

Tant o més repartides eren les funcions religioses i els temples i capelles dedicades a les divinitats, des dels més antics del fòrum i el Palatí i el de Júpiter Capitolí, als que s'anaven dedicant successivament als emperadors divinitzats: començant pel del Divus Iuli al fòrum, fins al Claudianum, Hadrianeum, entre d'altres.

No es podien enterrar els morts a l'interior del *pomerium*, però el Camp de Mart era fora i al sector nord s'incineraren i dipositaren les restes de molts emperadors a partir d'August, que construeix el primer mausoleu dinàstic.

Les funcions comercials no ocupaven espai al centre monumental, ja que s'havien anat desplaçant cap a Ostia i el sector portuari de l'Aventí. Només les activitats d'intercanvi oficial o de borsa podien ocupar edificis en el sector central. Potser els mercats de Trajà complien precisament aquestes funcions.

La zona central i sobretot el Palatí i l'Esquilí havien estat importants zones d'habitació, de cases unifamiliars o *domus* d'una certa categoria. El fet més rellevant en aquesta qüestió va ser la ocupació d'aquestes zones per les estructures monumentals del palau o residència dels emperadors. El Palatí va ser el lloc definitivament ocupat per aquesta funció, però no hem d'oblidar l'episodi de les *domus* Transitòria i Àurea de Neró, que s'estenien des del Palatí per la vall de l'amfiteatre i fins a l'Esquilí.

Amb aquestes funcions fonamentals de la ciutat i, sobretot, a partir d'una política de prestigi, s'anirà configurant l'aspecte que Roma presenta en el darrer moment de la seva història, abans de la cristianització, que no afectà gaire l'àrea central però que sí que comportà de mica en mica, un canvi radical del concepte mateix de centre monumental.

45. Amfiteatre Flavi



Arena: 79,35 x 47,20 m; capacitat màxima aprox. 50.000 espectadors

Roma

Època flàvia

Després del suïcidi de Neró el senat decretà la *damnatio memoriae* de l'emperador, aquest és un dels motius de la construcció de l'Amfiteatre Flavi. S'edificà aprofitant la fonamentació del gran estany que, entre l'Aventí i el Palatí, formava part de la *Domus Aurea* de Neró. Es tracta d'una obra absolutament demagògica, tant per les dimensions, com per la funció, com pel missatge polític.

Cal destacar que Roma fins en aquest moment encara no tenia, per motius de seguretat, amfiteatre permanent, al contrari del que passava a la resta de l'Imperi. El precedent del dit "Colosseu" romà era l'amfiteatre d'Estatili Taure, fet de fusta l'any 29 aC i destruït per un incendi l'any 64 dC.

Tot i que no en coneixem l'arquitecte, es tracta d'una obra excel·lent i enllestida amb molta rapidesa. Està concebut com un gran oval amb una façana en quatre nivells de vuitanta arcades. Seguint els precedents romans del Tabularium o el teatre de Marcel –d'època d'August–, les tres primeres plantes usen la tipologia d'arc de mig punt encaixat entre pilastres amb semicolumnes adossades i un entaulament que separa les diferents plantes. Els ordres, purament decoratius però jerarquitzats, són dòric –a baix–, jònic –a la segona– i corinti –a la tercera. En aquest edifici es mostra definitivament el caràcter monumental i pràctic d'aquest sistema, que ja hem vist al Tabularium. L'àtic no s'ajusta a aquest esquema: és una paret seguida, amb les mateixes particions, de vuitanta trams separats per pilastres corínties, i alternava finestres amb escuts de bronze daurat.

La càvea recolza damunt d'aquesta façana mitjançant un sistema esglaonat de galeries amb voltes que van equilibrant els pesos. La part més feble, el mur superior, tenia els seients de fusta. Justament per

motius constructius tot l'edifici és de pedra –travertí de revestiment i el mur de tuf– excepte les voltes i el mur superior, que són de formigó.

Cal destacar el sistema complex de fosses bestiàries que corrien per sota l'arena, una xarxa enrevessada de conduccions de serveis que augmentaven l'espectacularitat dels esdeveniments que tenien lloc en aquest escenari –lluites de gladiadors, caceres, execucions o naumàquies.

46. Ara Pacis Augustae



11 x 10 m

Marbre

Roma

Època d'August

L'Altar de la Pau –vid. *Res Gestae Augusti*– fou construït per a celebrar el seu retorn victoriós de la Gal·lia i Hispània. La decisió del senat fou l'any 13 i la inauguració l'any 9 aC. Des del segle XVI s'havien anat trobant fragments d'aquest monument, i ja en aquest segle –anys trenta– fou reconstruït. Originàriament el conjunt estava situat prop de la Via Flanunimia formant part d'un conjunt al Camp de Mart que incloïa el mausoleu d'August.

L'obra consta de dues parts, l'altar i el recinte que l'emmarca. Del primer queden restes del fris, una processó d'ofrenes, que el decorava. L'element més destacat, però, és el recinte. És rectangular i descobert, més alt que l'ara, i amb dues portes: una a l'est i una a l'oest –disposició semblant a la del temple de *Ianus Geminus* al fòrum de Roma–. Aquest recinte imita en marbre una construcció efímera de fusta, amb els elements de decoració típics: bucranis enllaçats per garlandes i pàteres penjades.

La decoració exterior mostra –als costats llargs– dues parts d'una processó que avança d'est o oest. Les figures de la banda nord van ser molt refetes durant el renaixement i són difícilment identificable. Les del relleu sud ens mostren August amb el cap velat seguit pels lictors i a continuació la seva família. Per primera vegada en un monument oficial els nens tenen un paper destacat, veritable document de la política dinàstica d'August. Ambdós relleus ens mostren –retocada políticament– la processó de l'any 13.

Encara, flanquejant les portes, trobem quatre relleus més. A l'oest, Enees sacrificant als déus Penats i la Lloba alletant Ròmul i Rem en el moment

del seu descobriment. A l'est, la Terra amb al·legories del mar i l'aire i Roma damunt una pila d'armes. En resum, referències a la fundació de Roma, a la victòria i la pau de l'Imperi i a la prosperitat que se'n deriva.

Si per als frisos de la processó cal parlar de models àtics, com el Partenó, molt d'acord amb el nou classicisme d'August, per al relleu d'Enees, amb un paisatge i arquitectures al fons, cal remetre a models hel·lenístics.

47. Arc de Titus



Amplada relleu: 3,80 m; alçada: 2,04 m

Marbre

Roma

Època flàvia

L'arc fou aixecat per Domicià després de la mort del seu germà Titus. La seva ubicació, en el lloc que ocupava la *Domus Transitoria* de Neró –entre el Palatí i l'Esquilí, davant del fòrum–, forma part, com l'Amfiteatre Flavi, de l'aplicació de la *damnatio memoriae* a aquell emperador. L'estructura actual és el fruit d'una reconstrucció de l'any 1822, atès que l'únic que havia sobreviscut de l'antic –integrat en una fortificació medieval– era l'obertura del mig, inclosos els grans relleus dels panells de la volta central, els carcanyols, el petit fris que rodeja el monument, les claus de l'arc, dos capitells compostos i la inscripció.

El petit fris ens explica amb tot detall el triomf de Titus i Vespasià a Jerusalem. Treballat en un relleu altíssim, les figures es poden distingir des d'una certa distància. El més destacat de l'Arc de Titus són, però, els alts relleus col·locats als muntants interns de l'arc. El tema general torna a ser el triomf de Vespasià i Titus de l'any 71 a Jerusalem. En aquest cas s'han triat dos episodis carregats de significat. El primer ens mostra l'espoli de la ciutat, mentre que el segon ens mostra Titus en el carro triomfal. L'escena de l'espoli és una de les que ha fet parlar d'estil il·lusionista en època flàvia. La processó avança des de l'esquerra i desapareix cap a la dreta, sota un arc triomfal en segon terme, però tan detallat que a l'àtic es poden distingir els retrats de Vespasià, Titus i Domicià. Els soldats carreguen el canelobre de set braços i altres objectes del Temple de Jerusalem que s'exposaren al *Templum Pacis* de Vespasià. L'altre panell ens mostra Titus dret, amb el ceptre de Júpiter i una palma,

en un carro arrossegat per quatre cavalls. L'acompanyen una victòria que el corona amb llorer, els genis del Senat i el poble de Roma, i la mateixa Roma. També cal esmentar el relleu que decora la volta de l'arc, en el qual se'ns mostra l'apoteosi de Titus: l'emperador cavalcant una àliga disposada amb les ales obertes, emprenent el vol que portarà l'Emperador mort entre els déus.

48. Pintures murals d'una habitació de la Vil·la de Lívia de Prima Porta, a Roma



Llargària: 5,95 m

Villa ad Gallinas Albas de Lívia a Prima Porta, Roma

Museu Nacional de les Termes, Roma

Època clàudia

Sembla que l'execució d'aquestes pintures fou posterior a la mort de Lívia (□29 dC), l'esposa d'August. Es van trobar a la residència coneguda pel nom de "vil·la de les gallines blanques", decorant una habitació subterrània, d'on foren arrencades. Avui s'exposen al Museu de les Termes. L'estança, rectangular, té les quatre parets decorades amb el mateix tema, i una tanca blanca separa l'espectador d'un jardí.

La decoració descarta absolutament la figura humana, "*si ha anche il paesaggio «puro», privo di figure umane e di intento narrativo*" (Bianchi Bandinelli, 1980, pàg. 195). El jardí, tancat, mostra diferents espècies vegetals atapeint l'espai. La part superior deixa lloc al cel, i entre aquest i la vegetació apareixen nombroses aus. Tots els detalls, que són abundants, s'han tractat amb un grau elevat de naturalisme, encara que la composició és fictícia: barreja espècies d'ocells i plantes de climes i zones diverses.

En paraules de Bianchi Bandinelli (1970, pàg. 125) "El «jardí» de la vil·la de Lívia és una pintura que no té parió". L'únic paral·lel per a aquesta pintura, a Roma, eren uns panells pintats a l'anomenat "auditori de la vil·la de Mecenes", a l'Esquilí, de mitjan segle I aC, avui pràcticament esborrats. De fet, la concepció d'aquesta composició no és romana i sembla difícil pensar que la gènesi del model ho fos. Tampoc no prové del món grec. Més aviat és el món persa el que crea aquest tema del jardí tancat però d'aspecte exuberant i salvatge –que els grecs anomenaran "*paradeisos*"–, tot i que no en conservem exemples clars. La tomba núm. 5 de la necròpolis alexandrina d'Anfuschi (c. 30 aC), ens dóna una composició llunyanament similar, gairebé un segle anterior, però insuficient per a explicar el conjunt de Prima Porta.

49. Retrat de Vibia Matidia



0,63 m.

Marbre

Roma, Museo Capitolino

Època Flàvia

D'aquesta obra se'n coneixen dues rèpliques ambdues identificades com a retrats de Vibia Matidia, cunyada d'Adrià i neboda de Trajà. Sens dubte és el millor exemple de la retratística femenina d'època flàvia.

En època d'August la retratística havia experimentat alguns canvis en relació al moment republicà. Sense renunciar al realisme, inherent al concepte romà de retrat, aquest se suavitza i substitueix la seva cruesa per una creixent idealització lligada a un nou llenguatge, el classicisme d'arrel àtica, impulsat per l'Emperador. Aquesta tendència arribarà fins època flàvia.

El retrat que veiem ens exemplifica aquest idealització. El rostre, ovalat, mostra uns ulls grans i ametllats, els nas aquilí, les celles rectes –treballades com si es tractés de plomissol–, la boca petita i ben modelada. La inclinació del cap amb un coll summament fràgil dóna una gran elegància al conjunt que, de totes maneres, no pot evitar produir una sensació d'atemporalitat fruit de la pròpia idealització.

Se'ns dubte la part més rica de la peça són els cabells amb aquest extraordinari pentinat. Els antecedents els trobem als retrats anteriors de Marcia Furnilla i Julia Titi –esposa i filla de Titus, respectivament– i, més clarament, als de Domitia, esposa de Domicià. Els primers formulen el tipus de pentinat. Tota la part anterior amb aquesta superposició de

rínxols i la part posterior amb trenes agafades en un monyo. Però no serà fins als retrats de Domitia que el pentinat agafarà major verticalitat amb els rínxols disposats com en una diadema ovalada, que és el que veiem en aquest retrat de Vibia Matidia.

50. Fòrum i mercats de Trajà



Espai del fòrum: 280 x 200 m

Basílica: 159 x 55 m

Roma

Trajà, per mitjà del seu enginyer i arquitecte militar, Apol·lodor de Damasc, va realitzar l'obra arquitectònica més rellevant i admirada de Roma en els segles posteriors: el més gran i últim dels fòrums imperials. No ho sabem segur, però és força probable que Domicià hagués tingut ja la idea d'unir les dues àrees monumentals de la ciutat, que estaven separades pels relleus dels turons del Quirinal i el Capitoli. La unió s'executà, però, en època de Trajà. Les impressionants obres de buidatge dels contraforts dels turons van ser per sempre més recordades amb una inscripció que figura a la base de la columna de Trajà i que esmenta que l'alçada de la columna és la de l'excavació que s'hi va fer. S'aconseguí, d'aquesta manera, un espai de considerables dimensions que va permetre fer el nou fòrum i enllaçar tot el sector dels *fora* imperials amb el Camp de Mart, a través de dos carrers tortuosos que flanquejaven el mur que el delimitava. El fòrum s'articulava en tres espais successius que semblen repetir l'estructura dels campaments militars romans: una gran plaça ampliada amb exedres laterals, tot partint del model del fòrum d'August; una basílica (*Ulpia*), disposada transversalment i prolongada per dues grans exedres o hemicicles als costats curts, que repetien les de la plaça; i un espai amb pòrtic incurvat on es disposava la columna flanquejada per dos edificis: les biblioteques llatina i grega. Sembla que tot el conjunt es coronava amb un temple que construï Adrià, dedicat a Trajà, però que ja era previst en el projecte d'Apol·lodor. La basílica era sobrealçada respecte de la plaça. El fòrum era tancat en tot el seu perímetre per un mur alt, i s'inseria com a unitat autònoma respecte de la resta de monuments, alhora també tancats, de l'àrea central de Roma. S'accedia a la plaça per una entrada amb un mur convex, ordenada com a arc

honorífic coronat per la quadriga triomfal de Trajà. El centre el presidia la seva estàtua eqüestre, i els pòrtics que flanquejaven la plaça estaven decorats amb cicles que es referien a les victòries militars de l'emperador i estàtues dels pobles vençuts. La basílica era de grans dimensions i se subdividia en cinc naus per mitjà de sèries de columnes, que continuaven també en els costats curts.

El més notable a hores d'ara és la columna, l'únic que es conserva d'un conjunt malauradament molt malmès. La columna és feta de marbre de Luni i s'aixeca sobre una gran base en forma de dau. A l'interior de la base hi ha el vestíbul d'on arrenca l'escala que puja fins a la part superior de la columna i una cambra al costat, on es diposità l'urna amb les cendres de Trajà. Hi ha molts aspectes interessants d'aquest singular monument, que esdevindrà model en el futur art romà i d'època moderna. Servia com a senyalitzador de l'obra realitzada, segons la inscripció, però també com a tomba de Trajà, prevista inicialment o utilitzada per a aquest fi quan Trajà va morir sobtadament. Però també era el suport monumental de la narració dels fets més rellevants de la carrera militar de l'emperador, les dues campanyes dàciques, i per tant era un monument honorífic, funció que tindran totes les columnes que parteixen del seu model. A més a més, estava coronada per l'estàtua de Trajà. L'origen d'aquesta tipologia monumental, la part d'invenció que va correspondre a Trajà i a Apol·lodor, són temes discutits de sempre. La proposta d'envoltar una gran estructura en forma de columna amb una faixa contínua on s'explicaven, en una narració cíclica minuciosa, tots els fets d'armes i episodis principals de les guerres, recorda indubtablement els manuscrits il·lustrats. En efecte, el suport de l'escriptura continua sent en aquests moments el volum o rotlle, i les il·lustracions s'adaptaven naturalment a aquest format. Sabem que es van escriure els fets de les guerres dàciques i no s'ha d'excloure que fossin il·lustrats i servissin de model a la columna. Cal recordar que es trobava situada precisament entre les dues biblioteques. Els relleus de la columna suposen el punt culminant del relleu narratiu romà, la seva obra mestra, on es combinen un llenguatge perfectament dominat en tots els recursos i uns continguts, uns missatges perfectament codificats però tractats de manera nova. Tot el complex del fòrum és una celebració de les victòries sobre els dacis i per tant la sublimació de la potència militar del Imperi que Trajà dirigeix eficaçment. Allò que s'explica en els relleus és justament el funcionament precís de la potent maquinària de guerra que era l'exèrcit romà.

Els mercats es van construir abans que el fòrum, segons la datació dels maons de construcció. El complex que es coneix amb aquest nom, una de les obres més sorprenents de l'arquitectura romana, sostenia i alhora amagava el pendent i la secció del turó del Quirinal en la façana que donava al centre monumental de Roma. La construcció en terrasses va permetre aprofitar totalment l'espai. Guarda una relació amb l'estructura del fòrum ja previst en la part inferior, però les parts altes s'adrecen als carrers superiors i li donen l'esquena. Bàsicament s'hi diferencien dues grans terrasses separades per la via Biberatica, flanquejada per *tabernae*, que devien ser tavernes. Les diverses sales i habitacions que es disposen en aquest complex es relacionen i comuniquen a través dels carrers i les escales interiors, de molt de desnivell. Destaca en el conjunt una gran sala de dos pisos d'alçada en els espais laterals i que té el centre cobert

amb una volta de creueria que recolza sobre grans mènsules de travertí, una de les cobertes més excepcionals entre les conservades en l'arquitectura romana. No és clara la funció dels mercats i probablement era variada. Entre els seus usos estaven els oficials de magatzems i despatxos i també la venda a l'engròs. En tot cas sembla que tornaven a integrar en l'espai central de Roma funcions econòmiques i comercials. Entre el fòrum i els mercats de Trajà no hi havia cap possibilitat de comunicació física, ja que els murs alts del fòrum i els carrers els separaven.

51. Pantheon de Roma



Diàmetre: 43,5 m. Alçada: 43,5 m.

Travertí, tuf, maó, escòria volcànica i formigó

Roma

època d'Adrià

Malgrat la confusió que hagi pogut generar la inscripció de l'entaulament de l'edifici, el Pantheon és fruit de les reformes del Camp de Mart endegades per l'Emperador Adrià que, això sí, substitueix un edifici anterior costejat per Agripa en època d'August. Cal dir que en relació amb aquest només es conservaria el nom, ja que fins i tot la orientació del conjunt és diferent.

L'edifici és una estructura de tres cossos juxtaposats. Un porxo octàstil, un cilindre coronat amb cúpula i, entre ambdós, un cos rectangular que dóna l'alçada exterior del cilindre –però no la interior–, i que fa d'encaix entre les dues zones principals.

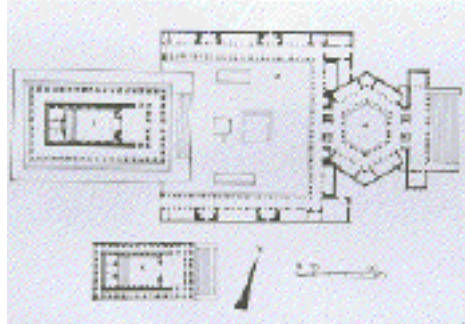
L'accés al conjunt es feia a través d'un pati porticat i el nivell del sòl, més baix que l'actual, comportava l'existència d'escales per accedir al porxo. Aquest és dividit en tres naus, les laterals donen accés a sengles absis, perforats en el cos rectangular, precedits per pilastres quadrades. De fet la pilastra és el motiu que decora exteriorment el cos rectangular intermedi.

La nau central, més ampla, dóna accés a la zona cupulada. La part baixa del cilindre alterna obertures semicirculars i rectangulars. En total vuit obertures perforades al mur, contant-hi la porta d'accés. L'obertura oposada a la porta és un veritable absis flanquejat per columnes i amb

arc triomfal que ocupa el pis superior. La resta queden cenyides per l'entaulament, les zones buides amb columnes les zones plenes amb pilastres. El conjunt de columnes i pilastres segueix l'ordre corinti, tant a l'interior com a l'exterior; els capitells són de marbre i les columnes de granit. La part més espectacular és la cúpula, concebuda com una esfera de 43,5 m. de diàmetre i amb cinc rengles de vint-i-vuit cassetons que decreixen amb l'alçada. El zènit és ocupat per un lucernari de 9 m. de diàmetre.

En la construcció destaca el gran mestratge empíric del seu arquitecte, necessari per construir un dels majors espais amb cúpula hemiesfèrica coneguts. Un anell de fonamentació de 7 x 4,5 m. suporta uns murs de 6 m. de gruix a la base però que al lucernari s'han convertit en 1,5 m. Tot el pes recolza damunt vuit punts del mur cilíndric, i aquest ha estat oportunament perforat. L'ús dels materials mostra el mestratge de l'arquitecte. Aquests s'han esglaonat seguint criteris de resistència, densitat i pes. Així, els fonaments són de travertí i el primer cilindre alterna capes de travertí i tuf. El primer nivell de la volta és de maó, el segon alterna maó i tuf, i el tercer només escòria volcànica. A la volta els cassetons encara alleugereixen més el conjunt.

52. Santuari de Baalbek



Temple de Júpiter Heliopolità: 40 x 48 x 88 m.

Marbre

Baalbek (Líban)

El santuari romà respon a un centre de culte local tradicional de la regió. Amb l'establiment d'una colònia romana a prop -c. 16 aC-, es prengué la decisió de monumentalitzar el conjunt seguint un llenguatge clàssic importat des d'occident.

El nucli del santuari respectà la forma semítica original, amb la disposició d'un conjunt d'altars de sacrificis a l'aire lliure, en el centre del pati, que adopten forma de torre. El costat occidental del pati està ocupat pel temple principal, dedicat a Júpiter Heliopolità. Tant les seves dimensions com la seva disposició ens porten al concepte de monumentalitat romana.

El temple està situat damunt una plataforma de 13 m. d'alt i 48 x 88 m. d'amplada i profunditat respectivament. L'accés a la part superior és concebut de manera absolutament frontal mitjançant unes escales. La façana amb deu columnes d'ordre corinti de, gairebé, 20 m. estava estructurada deixant un pas més ampli, just a l'eix central de la façana. Tot el conjunt era rematat per un frontó que arribava, en la part més alta, als 40 m. d'alçada. El temple internament és un perípter amb dinou columnes de profunditat. La cel·la presenta un pronaos amb antis i sis columnes de façana. Tot i que el temple no era, per dimensions, major que els majors temples grecs, el conjunt sí que li donava una monumentalitat i una rotunditat que aquells mai no tingueren.

El pati és un tripòrtic doble que té a cada costat dues exedres dins la columnata interior. El costat oposat al temple, accés a tot el recinte, presenta una original forma hexagonal amb propileus flanquejant l'accés -aixecat a inicis del s. III dC-, que es pot considerar una concessió a les formes pre-romanes de la zona. Tant aquesta part com l'altre temple del

conjunt, el de Bacus –s. II dC–, situat fora del recinte, al sud del de Júpiter, denoten una major riquesa, de materials, formal i decorativa, pròpia del moment més avançat, enfront de les formes més limitades i seques dels arquitectes d'August, alguns dels quals sembla que vingueren des de Roma per treballar al temple de Júpiter.

53. Retrat de Marc Aureli

Total del monument: 4,24 x 3,87 m. Alçada del cavall: 3,52 m.

Bronze daurat

Roma, Capitoli, Palazzo dei Conservatori

Època Antonina

El retrat eqüestre de Marc Aureli –emperador entre 161-180 dC–, és l'únic conservat sencer d'època romana. Al segle X estava prop de la casa natal de l'Emperador al Laterà, però l'any 1528 Michelangelo la feu traslladar a la nova plaça del Campidoglio. Tot i que sabem que aquests retrats eqüestres foren molt populars, només conservem alguns fragments del d'August i del de Domicià/Nerva. Si aquesta ens ha arribat sencera és per què va ser confosa amb una imatge de Constantí el Gran i com a tal fou salvada.

Molt lligat al seu tutor, Adrià, i al seu pare adoptiu, Antoní Pius, i fortament influenciat per la filosofia estoica, la retratística de Marc Aureli es caracteritza per seguir els models definits pels dos predecessors i per donar al retrat una caracterització psicològica, desconeguda fins llavors al món romà però que a partir d'aquest moment marcarà una nova direcció. Així doncs veurem Marc Aureli passant de ser un despreocupat i bell príncep coronat –tipus I i II–, a un home madur, militar poderós i governant compassiu –tipus III–, a un cansat i desil.lusionat filòsof estoic –tipus IV–.

Aquest retrat eqüestre ens mostra un rostre proper al tipus III, de cabells i barba esbullats i ulls mig closos. L'Emperador, que munta un magnífic cavall, vesteix túnica curta, paludamentum –la capa vermella dels generals– i botes de patrici. El cavall aixeca la pota dreta del davant sotmetent un bàrbar caigut que no ens ha arribat però que sabem que existia per la descripció del monument als *Mirabilia Urbis Romae* –guia medieval de la ciutat de Roma–. Per altra banda Estaci –*Silvae* I.I.I-37– ens confirma aquesta tipologia descrivint el desmantellament d'una escultura de Domicià. El gest de Marc Aureli és el del conqueridor clement, allargant la mà dreta com per redimir l'enemic vençut mentre amb l'esquerra sosté les regnes.

Segurament aquesta és una de les obres aixecades en honor de l'Emperador per celebrar el triomf del 176 dC.

54. Retrat de Còmmode com a Hèrcules

1,18m.

Marbre

Roma, Capitoli, Palazzo dei Conservatori

Època Antonina

De Lucius Aelius Aurelius Commodus –emperador entre 180-192– s'explica –*Scriptores Historiae Augustae: Commodus* 14.8– que es veia com a encarnació d'Hèrcules a la terra i que rebatejà Roma com a *Colonia Commodiana*. De fet li agradava passejar per Roma vestit com el déu, amb una pell de lleó al cap i un garrot. Morirà escanyat per un gladiador mentre intentava emular Hèrcules. Immediatament fou decretada *damnatio memoriae* de l'Emperador.

Una de les obres mestres de la retratística antonina és, precisament, el retrat en que l'Emperador apareix com a Hèrcules. El de la imatge va ser descobert junt amb dos tritons a la Vil.la Palombara de l'Esquilí l'any 1874, però se'n coneixen una dotzena de còpies. És una obra de cap al final del seu principat, el que es coneix com a tipus V.

El retrat, de mig cos, inclou els braços i les mans. L'Emperador apareix nu sostenint amb la dreta un garrot que repenja a l'espatlla, mentre amb l'esquerra mostra les pomes d'or del Jardí de les Hespèrides. Al cap, a manera de caputxa, porta la pell d'un lleó que li penja per l'esquena i les espatlles; les urpes de l'animal es nuen al pit. La cara és allargada i ovalada. Els ulls mig tancats amb les ninetes perforades i les celles molt arquejades són característiques de tots els retrats antonins, també els cabells rinxolats, però aquí en flocs gruixuts i en disposició radial. El bigoti i, sobretot, la llarga barba segueixen els models de Marc Aureli –el seu pare– i Lucí Ver, sense presentar, però, la típica partició en dos a la zona de la barbeta.

El bust s'aguanta damunt una pelta creuada per sota mitjançant dues cornucòpies –corn de l'abundància– que recolzen sobre l'esfera celest amb signes del zodíac. A l'esquerra una amazona agenollada i sense cap i que devia tenir-ne una altra a la dreta. Sabem que era flanquejat per dos tritons i que devia estar exposat de manera teatral a alguna plaça.

55. Mosaic de l'Hospitalia de la Villa Hadriana a Tívoli



Mosaic en *opus tessellatum* bicrom

Villa Hadriana, Tívoli

In situ

L'anomenat «Hospitalia» és un ampli espai d'habitatge dins de la Villa, organitzat per mitjà d'un passadís central al qual s'obren fins a deu habitacions o *cubicula*, cinc a cada costat. En cadascun d'aquests *cubicula* es podien disposar tres llits –així s'havia previst– i el mosaic s'hi adapta i situa precisament la seva posició. Tots els *cubicula* i també el passadís que els distribueix són pavimentats amb mosaics en *opus tessellatum* bicroms, és a dir, realitzats amb tesselles blanques i negres exclusivament. Són, en conjunt, d'una qualitat exquisida i es conserven en molt bon estat. La varietat de les catifes musives dels diferents *cubicula*, com també les innovacions que proposen, són sorprenents.

Precisament és en època de l'emperador Adrià, i de manera específica en les obres realitzades a la seva villa, quan s'experimentà amb noves maneres i temes ornamentals en mosaics bicroms. Fins aleshores, des d'època d'August que és quan s'imposà la moda del blanc i negre, les composicions eren molt senzilles, generalment geomètriques i molt rigoroses. A partir d'Adrià neix un nou concepte de pavimentació en mosaic que preveu la necessitat de cobrir espais cada vegada més grans i més torturats, als quals determinades composicions musives no s'adaptaven bé. Ben al contrari, els temes vegetals o vegetaltzats, però també els figurats, admetien un desenvolupament infinit pels espais circulars, amb exedres de forma i traçat diferents. Els edificis termals d'Ostia, el port marítim de Roma, ens ofereixen magnífics exemples d'aquest moment adrianeu i antoninià. Aquests mosaics, com el que ens ocupa, amb una composició acurada a partir de temes vegetals finament dibuixats en negre sobre fons blanc, són els que s'anomenen «d'estil florit».

La importància de la *Villa Hadriana*, la residència oficial a Roma de l'emperador Adrià, i l'atenció que personalment dedicà a la seva

construcció i decoració, admeten la suposició que aquest nou estil de mosaics el van crear els equips de mosaïcistes que treballaven en aquesta obra. Al costat d'aquests mosaics bicroms també tenim testimoniatges del desenvolupament del policrom aplicat a voltes i cúpules a la mateixa *Villa*, a més a més de la recuperació de la moda dels *emblemata*. Alguns dels més notables entre els conservats són adrianeus i procedeixen d'aquesta vil·la.

56. Grècia

L'art de Grècia, o art grec, és el producte d'un conjunt de comunitats que usaven els dialectes grecs per a comunicar-se i que localitzem en la Grècia continental i peninsular, les illes de l'Egeu, els centres comercials ocupats a partir del segle XI aC, de la costa occidental d'Àsia Menor i les colònies de Sicília i Itàlia meridional. La delimitació cronològica parteix del moment en què, després del final de la cultura dels palaus del món micènic, i havent superat un primer moment obscur, les comunitats començaren a reorganitzar-se internament i a mantenir forts contactes amb l'exterior; arribaren, en definitiva, a tornar a fer ús de l'escriptura, que el món micènic ja coneixia. En aquesta fase històrica nova de les comunitats de la regió, l'alfabet era el que havien après recentment dels fenicis. Malgrat que existí un veritable trencament respecte de la cultura dels palaus, els grecs no en foren conscients i la recuperació de la història pròpia es va basar en la recuperació com a avantpassats i herois propis, dels del món micènic.

A partir del segle X, amb moltes dificultats perquè la informació és limitada, es pot anar seguint aquest procés de constitució dels nous centres. En un primer moment, que arriba fins a mitjan segle VIII, la producció artística més destacable era la ceràmica pintada. S'hi observa la continuïtat respecte del món micènic en alguns centres, com ara Atenes. Ben aviat es produirà una renovació de les formes ceràmiques i de l'ordenació decorativa, com també dels repertoris ornamentals. Es defineixen els anomenats estils geomètrics, que donen nom al període. En efecte, els vasos es decoraven amb un repertori exclusivament geomètric, preferentment rectilini, que es distribuïa en frisos o faixes horitzontals, i de la forma ceràmica es destacaven els punts o línies de unió entre els diversos fragments; si els vasos eren molt grans, es treballaven de manera fragmentada les parts de la peça: coll, parets, nanses i peu o base.

Els altres testimoniatges, que s'han recuperat en una fase d'estudis relativament recent en la qual ha interessat definir aquests primers moments de l'art grec, són objectes de luxe o treballats en materials nobles, com ara l'ivori, generalment importats o realitzats *in situ* per artesans vinguts de fora. Les relacions de les comunitats, d'algunes més que d'altres, amb el món oriental, mai no es van trencar i es van anar intensificant al llarg del temps. N'hi havia que, per la seva situació geogràfica estratègica, gaudiren de més facilitats a l'hora d'establir aquests contactes enriquidors amb cultures més desenvolupades, com Creta, Samos, les illes en general i les comunitats de la costa d'Àsia Menor. Aquestes relacions s'intensifiquen a partir del segle VIII, que és quan es pot definir l'orientalitzant mediterrani, el veritable moment de l'inici de la Grècia històrica.

Al llarg de la història de l'art grec sempre hi va haver més d'un centre artístic o productor, ja que en cap moment es formà un sistema polític unitari amb una capital. Per a cada període s'ha de considerar el paper de

cadascuna de les ciutats com a centres creadors, i les renovacions que introduïren. Així, en època orientaltzant, va ser Corint, al Peloponès, la que destacà per la qualitat dels productes o per la capacitat d'imposar-los en el mercat, mentre que, en època clàssica, Atenes va exercir un paper central i exemplar. Al marge dels centres urbans de les *poleis* respectives, podem considerar també tendències o línies de recerca en el terreny artístic desenvolupades en regions o zones àmplies. Així, es pot caracteritzar una arquitectura arcaica ben peculiar a les colònies occidentals, o el paper renovador del conjunt de centres grecs d'Àsia Menor, que coneixem amb el nom de "Jònia", al llarg del segle VI.

Polis / poleis

Nom que reben les ciutats estat gregues d'època arcaica i clàssica, tot i que no coincideixen amb el significat que assumeixen els termes ciutat estat en altres cultures. És cert que una polis tenia un centre urbà molt rellevant, per exemple la ciutat d'Atenes, però conformava una unitat indissoluble i indiferenciada respecte del seu territori. Una mostra de la importància d'aquest marc per a la vida de l'home en la cultura grega la ofereix Aristòtil quan defineix l'home com a *zoon politikon*, és a dir, un animal que viu a la polis.

Malgrat que les comunitats no s'arribaren mai a unir i que, per tant, no existí mai políticament cap entitat que es pugui anomenar Grècia, els vincles religiosos, culturals, lingüístics i artístics que mantingueren permeten entendre per què la seva aportació és bàsicament unitària, i per tant per què podem parlar d'art grec. Un bon testimoni d'aquesta singularitat són els santuaris, que no eren controlats per una polis ni hi estaven vinculats estrictament, sinó que pertanyien a una regió, a un grup etnicolingüístic, o a tots els grecs en general, els panhel·lènics. Els intercanvis d'experiències i de coneixements, i les distintes sensibilitats d'aquests pobles tenen un camp d'estudi important en aquests centres, que es poden considerar més de "recepció" que de creació. El santuari d'Apol·lo a Delfos, durant l'època arcaica sobretot, i el de Zeus a Olímpia en el període clàssic, són els millors exemples de donacions i exvots de les diverses *poleis*.

A la unitat artística assolida per la cultura grega no hi ha dubte que contribuí molt substancialment l'enorme mobilitat dels artesans. En efecte, els artesans es traslladaven habitualment a les comunitats on podien trobar feina. Les economies de les *poleis* no permetien grans obres monumentals ni sostenir, per tant, artesans qualificats de manera permanent, excepte els que treballaven en tallers estables, com els productors de ceràmica. Així, quan Atenes emprengué la seva reconstrucció en època clàssica –una rara excepció explicable perquè utilitzà uns fons econòmics que no eren els seus exclusivament–, arribaren a Atenes artesans de diverses procedències per treballar-hi. El fet mateix de ser persones desarrelades no contribuí gens a una consideració social positiva dels artesans. Les dades i informacions de l'època permeten deduir que la seva situació era ben precària, llevat del cas d'alguns pintors i fins i tot d'alguns altres artesans amb responsabilitats superiors. Són les fonts posteriors, ja d'època hel·lenística, les que "crearen", tergiversant la història, la figura de l'artista "creador" i exemplar, dotat de capacitats superiors, com ara Fídies o Policlet.

Fídies

Atenes 490 aC - 431 aC

Escultor i pintor grec.

Fill de Càrmides. Una inscripció a la peanya del Zeus d'Olimpia ens informa que fou deixeble d'Hegies i d'Hagelades i que començà a treballar vers el 470 aC. Pèrcles li encomanà la direcció de les obres del Partenó, del que féu part de la decoració escultòrica, fris de la Panatenees, figures dels frontons, i l'Atena Pàrtenos. Acusat de furta una part de l'or destinat a aquella estàtua, fou processat, i hagué d'abandonar la ciutat. Les fonts escrites li atribueixen a més, les estàtues de l'Atena Pròmakhos (~460 aC), l'Apol·lo Parnopi i l'Atena Lèmnia, per a l'Acròpoli i un Zeus olímpic. L'art de Fídies fou l'àpex del classicisme grec i la representació més pura de les seves característiques: bellesa serena, eurítmia compositiva i majestat de l'expressió i del gest.

Policlet

Argos s. V aC

Escultor grec.

Condeixeble de Miró i coetani de Fídies, rebé l'ensenyament de l'argiu Agelades. Escriví un tractat sobre la proporció, el ritme i la simetria del cos humà, conegut amb el nom de Cànon. Fou sobretot bronzista. Escultor d'atletes, executà el Dorífor, conservada a través de còpies en marbre, on introduí la tècnica de la gravitació sobre una cama. Més tardanes són el noi Xènocles, el Cinisc atleta de Mantinea, el Discòfor, l'Hèracles i el Diadumen que manifesten ja en el seu ritme la influència de l'escola àtica.

Les fonts escrites que es conserven i que parlen de l'art de Grècia i dels seus artífex són malauradament tardanes en la majoria de casos. Les principals, els deu llibres de *De Architectura* de Vitruvi i la *Història Natural* de Plini, són d'escriptors llatins que tradueixen i traslladen informacions llegides en autors grecs, d'època hel·lenística. S'han d'usar i interpretar, per tant, amb molta atenció, sobretot quan es refereixen a les etapes més antigues, a l'època clàssica grega. Les fonts contemporànies, com ara les obres de Plató i Aristòtil, per motius diferents, s'han de llegir també amb molta cura ja que els seus plantejaments no sempre són objectius ni les valoracions generalitzables al conjunt del seu temps. Es tracta de visions i testimonis de l'art del segle IV, que cal contrastar amb el que es dedueix de l'estudi de les obres conservades.

L'art que es desenvolupa a Grècia assimila, en els seus orígens, els corrents artístics que hi conflueixen, com l'egipci, el del Pròxim Orient i l'egeu; es caracteritza per un exquisit sentit de l'equilibri, producte d'una nova concepció estètica (la de la "sofrosyne" o harmonia), que en l'arquitectura es manifesta en l'eurítmia o harmonia de les proporcions, i en l'escultura en la moderació de les actituds, en la clara definició del contorn i en una certa tendència a la idealització, bé que equilibrada amb l'observació naturalista. En aquest equilibri resideix el gran mèrit de l'escultura grega.

Inherent a la cultura grega és també l'exaltació dels valors formals de l'home, com a expressió dels seus valors vitals i de la seva dignitat humana, tot plegat reflex de la seva concepció político-social (la democràcia) i del seu concepte de la individualitat de la persona humana; per això en arquitectura no hi ha grans monuments funeraris –com a Egipte– ni palaus luxosos –com a Mesopotàmia–, i per això la

figura humana és el motiu principal en escultura i pintura: el que és animal i vegetal hi és només en funció de la representació humana. Fins i tot els déus es representen amb forma antropomòrfica.

Entre els corrents que integren la seva evolució cal esmentar el dòric, auster, sobri, robust, que tendeix a una rígida ordenació de proporcions; el jònic, més delicat, amant de la riquesa i de l'esveltesa de les proporcions; i l'àtic, que en farà la síntesi.

Cronològicament, hom sol distingir tres grans moments: l'època arcaica (segle VIII-461 ane), l'època clàssica (que se sol dividir en dos moments: el segle de Pèricles –segona meitat del segle V ane–, i el clàssic tardà –segle IV-323 ane) i l'època hel·lenística (de la mort d'Alexandre –323 ane– a la conquesta de Corint per Roma –146 ane).

57. Les cultures artístiques: entre món hel·lenístic i Roma

El període que abasta la formació dels regnes hel·lenístics i, paral·lelament i simultàniament, el creixement del poder i els territoris de Roma, i que culmina en la desaparició o absorció dels primers per la segona (c. 323-31 aC), va ser cabdal per a la història i el desenvolupament cultural del conjunt de pobles de la conca mediterrània. La situació prèvia, el punt de partida, a Orient i Occident, era força diferenciada.

L'expansió d'Alexandre el Gran va comportar la conquesta de territoris vastíssims de l'Orient Pròxim, bressol de les més antigues cultures. La desaparició de les estructures de poder representà en aquestes àrees un trencament radical amb una dinàmica de producció artística ancestral. Sobrevisqué, i aconseguí mantenir-se i aflorar més tard, el fons artesanal, popular o no, vinculat a les estructures politicoreligioses, que havien estat les responsables de les formes cultes i elevades de l'art. La substitució per les noves propostes artístiques i culturals va ser clara, ràpida i efectiva. El cas d'Egipte és el més peculiar, perquè allí es va voler fer una fusió, una síntesi, entre tradició i hel·lenització, que s'assolí satisfactòriament.

Grècia i l'art grec no eren precisament desconeguts a les cultures d'Occident. Havien tingut una presència i una incidència decisives en el món etrusc. Més cap a Occident, i en determinades regions, en canvi, la cultura hel·lenística difongué per primera vegada aquell llenguatge figuratiu immediat, fàcil, atractiu i entenedor, a pobles que es mantenien en nivells senzills o inferiors de desenvolupament. El poder, la capacitat de penetració de la cultura hel·lenística i el grau d'homogeneïtat, de *koiné*, com s'anomena en relació amb la llengua, va ser enorme i sense precedents.

El món hel·lenístic constituí una realitat ben diferenciada en molts aspectes de l'anterior Grècia històrica, com la geografia i l'extensió territorial. En efecte, després de l'expansió i la conquesta d'Orient per Alexandre el Gran i de la seva prematura mort l'any 323, alguns dels regnes hel·lenístics que resultaren de la divisió de l'Imperi i de les primeres lluites internes van formar-se en zones que no tenien antecedents en la tradició grega: el regne de Síria amb Antioquia com a capital, el de Pèrgam amb la capital del mateix nom, el d'Egipte, amb capital a Alexandria, mentre que en altres casos sí que eren o havien estat part important en la conformació de la Grècia anterior, com Macedònia o Rodes. Les antigues *poleis* gregues continuaren en una situació canviant i amb una fortuna diversa al llarg del període, que s'estén des de la fi del segle IV fins que els regnes hel·lenístics foren successivament conquerits o absorbits per Roma.

El període que abasta del 323 al 31 aC. veu el desenvolupament paral·lel

de dues realitats històriques diferents: per una banda, els regnes hel·lenístics nascuts de la fragmentació de l'imperi d'Alexandre el Gran; per l'altra, la consolidació del poder de Roma i el zenit de la seva República. Haurem de parlar, doncs, de dues realitats artístiques: l'art hel·lenístic, pel que fa al món grec, i la continuïtat de l'art etrusc, pel que fa al món romà.

L'eclecticisme és un dels caràcters més significatius de l'època hel·lenística. En la tècnica de la construcció s'adquireix un més gran virtuosisme, però no s'experimenten sistemes estàtics substancialment diferents dels ja emprats. El centre artístic es desplaça de Grècia a les noves capitals de l'hel·lenisme. L'esperit grec s'impregnà del món oriental: d'aquí, potser, la tendència al colossalisme i al luxe ornamental. L'escultura es caracteritza pel seu naturalisme i es tendeix cada cop més al realisme, al moviment, al *pathos*, al que és sensual, trivial i àdhuc anormal o contrafet. L'interès per l'anatomia arriba a delimitar cada un dels músculs, produint enèrgics efectes de clarobscur.

L'art etrusc tingué, entre els segles VI i els primers anys del V a.n.e., el període de desenvolupament més ampli i ric. El caràcter orientaltzant d'un primer moment donà pas a la influència grega, que es constata amb la presència d'obres i d'artesans grecs, que provenen, sobretot, de l'àrea de la mar jònica i de la magna Grècia. En la seva producció artística es barregen, de vegades d'una manera confusa i no sempre harmoniosa, elements itàlics i asiàtics. La reconstrucció de la civilització etrusca descansa sobre les necròpolis.

Des d'un punt de vista urbanístic, la ciutat era traçada seguint dues direccions principals, que formaven un angle recte entre elles, el *cardus* i el *decumanus*. L'edifici religiós etrusc s'aixecava sobre planta rectangular, damunt d'un alt basament. El temple tenia una sola façana, ja que la part posterior era tancada. L'escultura etrusca pren un llenguatge estètic totalment divers del de la grega. La intenció dels artistes és la d'aconseguir efectes immediats, instintius, en un cert sentit dramàtic, de to intensament popular, tal vegada sacrificant la recerca d'un refinament formal, el gust per l'abstracció. Les representacions pictòriques que tradueixen millor que l'escultura el seu interès pel moviment, tenen una finalitat religiosa i un caràcter eminentment sensual.

58. Roma

La definició del que s'entén o s'estudia sota l'epígraf d'art romà no és fàcil ni immediata, a diferència de l'art egipci o l'art grec. Es pot aplicar a la ciutat de Roma i provar de definir-la com a centre de creació, amb uns orígens, unes aportacions, uns desenvolupaments al llarg de la història. Però Roma va ser, sobretot a partir del segle II aC, alguna cosa més que l'urbs. En efecte, Roma dominà un territori d'extensió variable segons les èpoques, però sobretot uns pobles, unes cultures amb tradicions prèvies diverses. Podem, doncs, analitzar també la producció artística i les seves condicions en el conjunt de territoris que constituïren l'Imperi romà, i parar atenció no tan sols al que reflecteixen de la capital, en els aspectes mimètics respecte de Roma, sinó també en les seves particularitats.

La romanització, a partir d'August, implicava la imposició d'uns models que uniformaven el conjunt de ciutats i paisatges arreu del món romà. Però sobretot a partir del segle II podem assistir a la progressiva particularització de les províncies i regions en el terreny artístic, un fenomen encara mal estudiat i conegut, però transcendent en l'antiguitat tardana, moment en el qual s'accentuà el procés. La part oriental de l'Imperi, successora i hereva natural de les tradicions hel·lèniques i hel·lenístiques, mostrà des del començament una trajectòria diferenciada de la resta del món romà, basada en el conservadorisme. Aquesta actitud va permetre que Orient es mantingués al llarg de la història com una reserva d'hel·lenisme, sempre potencialment formativa, com es pot comprovar durant l'edat mitjana a Bizanci.

Per la simple continuïtat històrica, però també amb plena consciència, la cultura occidental sempre mantingué uns lligams, un motiu d'inspiració, unes actituds respecte a l'antiguitat romana que van canviant de caire al llarg de l'edat mitjana. El renaixement recuperà una determinada imatge de l'antiguitat que era, però, romana o, en tot cas, vista a través del filtre de Roma. Durant el període de recuperació de coneixements científics i d'estudi sobre el món antic, que s'inicià al segle XVIII, es produí un canvi d'accent. Allò que interessarà, sobretot, és el coneixement de Grècia, i fins i tot s'arribà a un cert menysteniment de Roma, a considerar l'art romà com a decadent respecte de Grècia. Aquesta apreciació partia d'un tòpic sorgit en època hel·lenística, en ambients nostàlgics, segons el qual l'abandó del classicisme com a model i referent en favor d'altres opcions expressives havia significat la mort de l'art. Si l'art hel·lenístic es considerava decadent, el paper reservat a Roma era encara menys lluit. Aquesta peculiar i ahistòrica consideració planà durant molt de temps en la historiografia i no és fins a la fi del segle XIX que es produeix la "reivindicació" de l'art romà. En efecte, des de l'escola de Viena, l'estudiós Franz Wickhoff i més tard Alois Riegl, partint de diferents aproximacions, posaren les bases que van fer possible després la important tradició d'estudis sobre l'art de Roma que ells mateixos iniciaven. Ja fa temps que s'han superat, per tant, els plantejaments comparatius entre art grec i romà i, encara més, la reivindicació de suposades originalitats de l'un respecte de l'altre. Gràcies a l'aproximació

històrica imprescindible per a comprendre-les, les circumstàncies de la producció artística de l'art romà s'entenen com un fenomen peculiar, ric i irrepetible. Les seves primeres passes foren clarament el resultat d'un procés quasi sobtat d'aculturació, un procés que posà els ciutadans romans i la classe dirigent romana davant una oferta artística en les dues formes, patrimonial i d'art del moment, de difícil assimilació sense un profund coneixement previ.

D'aquí les contradiccions inicials que es perpetuaran per sempre dins de l'art romà. Roma va tenir la voluntat i capacitat de convertir tota aquesta rica herència en patrimoni del seu passat, d'assimilar-la com el resultat d'un procés històric propi i de fer el paper que li corresponia en aquell moment. D'una banda, s'intentà assimilar i comprendre, de l'altra, esdevenir client i promotor d'aquell mateix art. Per això els estudiosos del món grec parlen de Roma com a últim centre hel·lenístic. Però no s'ha d'oblidar que Roma tenia les seves pròpies tradicions, arrelades i connectades amb el món itàlic del qual formava part, amb uns models culturals, sobretot els del món etrusc, presents i actius en els tallers i entre els artesans. La capacitat de sumar, d'escollir i, sobretot, d'adequar el que es volia amb la manera millor de expressar-ho serà virtut principal de l'experiència artística romana, tot i que en una primera aproximació pugui semblar contradictòria, dubitativa, dispersa o eclèctica.

La consideració dels artesans/artistes dins del món romà és prou clara per a exemplificar alguns dels aspectes que comentem. Per a qui s'ocupava de les coses d'art, directament o indirectament, i n'escribia, hem de suposar que reflectint la realitat romana, només eren o podien ser artistes els que tenien nom grec. En efecte, els romans reberen de Grècia, del món hel·lenístic, a més de les obres i els artesans, la tradició d'estudis sobre art, les històries de l'art que s'elaboraren en aquells contextos. No en van entendre tots els matisos ni de bon tros i van creure que les seves fonts proporcionaven visions o lectures objectives, explicacions dels fets de la realitat passada. Per això els autors llatins, tot seguint la tradició hel·lenística, parlen dels artistes d'època clàssica com a paradigmes de perfecció, dels seus valors com de valors absoluts, i també de la mort de l'art, un tòpic ben arrelat en els ambient classicitzants hel·lenístics. Vitruvi i Plini entre d'altres continuen, per tant, repetint tòpics del passat.

D'aquesta manera també en el món romà, l'"escultor" per excel·lència era Fídies o Lisip, el "pintor" Apelles o Zeuxis... No tenia, o no podia tenir aquesta consideració, el mestre de la columna de Trajà ni cap altre dels escultors o directors d'obres d'època romana, com tampoc no es coneixen ni es recorden els grans escultors d'època hel·lenística, perfectament anònims com els romans. Els noms i, de vegades, els currículums del artesans romans s'acostumen a conèixer per les inscripcions funeràries que recordaven la seva vida i activitats. Així sabem el nom de l'arquitecte del Tabularium, o d'alguns mosaïcistes.

Darrerament s'ha pogut conèixer el funcionament d'alguns tallers d'escultors, com els d'Afrodísies, que permet conèixer una mica l'artesanat en general. La realitat de la consideració social que s'amaga sota aquest silenci resulta clara, però no dubtem del prestigi que tenien

en el seu moment, com a artesans qualificats en el millor dels casos. Al costat dels encàrrecs oficials, de la comanda pública, que exercien les diverses instàncies de poder, existí al món romà una notable clientela formada per persones de classe social baixa però amb capacitat econòmica de vegades molt important. És el cas, sobretot, dels lliberts, antics esclaus que s'enriquiren amb diverses activitats econòmiques i que promogueren la producció d'obres funeràries o de caràcter funerari (relleus funeraris, sarcòfags) de gran interès per a analitzar el comportament dels tallers al llarg de l'Imperi i la relació d'aquestes formes i línies expressives amb els corrents oficials.

L'art romà sorgeix d'un doble corrent: d'una banda, d'un ferment autòcton, l'assimilació de l'hel·lenisme per la tradició etrusca i centro-itàlica, i de l'altra, la influència dels focus artístics de l'Àsia Menor i l'experiència directa de les obres mestres de l'art grec dutes a Roma com a botí.

El component etrusc pren de la ceràmica grega la línia neta i expressiva i aporta un magnífic sentit del color i la introducció en la iconografia pictòrica dels tipus populars (no fan pensar en un ideal de bellesa sinó en un sentit de la realitat). També és etrusc l'ús de l'arc, de la volta i de la columna toscana, així com el retrat.

L'art romà no és una imitació ni una continuació de l'art grec; malgrat les influències rebudes, en el segle I a.n.e. apareix un art genuïnament romà. Les concepcions estètiques es veieren afectades per un canvi profund en les idees; les platòniques foren substituïdes per altres que, iniciades per Aristòtil, donaven més importància a la percepció dels sentits que a l'abstracció i a l'idealisme propis de l'art grec.

Davant la concepció estàtica pròpia de l'arquitectura adovellada grega, la romana emprà una tècnica més dinàmica a base d'elements ja coneguts, com l'arc, la volta i la cúpula.

La concepció de l'espai també varia. Els grecs sentien l'espai com una cosa exterior, i projectaven els seus edificis en funció de les diferents perspectives en què es podien veure, cosa que els portà de vegades a modificar mesures i aparences. La seva arquitectura era pensada des de l'exterior: l'art grec és més creador de volum que d'espai. L'art romà, en canvi, concep l'espai com una cosa interna, en la qual l'individu se sent submergit. L'arquitecte romà pren elements grecs, però els posa al servei d'una nova dimensió espacial. L'arquitectura romana és essencialment civil i militar.

Nous materials de construcció –maó, formigó– feren possible, per llur solidesa i la facilitat d'obtenció, les grans construccions romanes.

Pel que fa a l'art figuratiu i ornamental, es desenvoluparen paral·lelament un art oficial –al servei dels interessos de l'Estat–, fet en gran part per artistes grecs en època d'August, Adrià i Teodosi, i un corrent popular –per a les classes mitjanes–, que es manifesta a l'època dels Flavis, de Trajà, del segle III i de la baixa llatinitat.

Bibliografia

Adam, J.P. (1996). *La construcción romana. Materiales y técnicas* (ed. original 1984). Madrid.

Andreae, B. (1973). *Arte Romano* (ed. original 1972). Barcelona: Gustavo Gili.

Andreassi, G. (coord.)(1996). *I Greci in Occidente*. Nàpols: Electa.

Arias, P.E.; Hirmer, M. (1960). *Mille anni di ceramica greca* (ed. original 1959). Florencia: Sansoni.

Balil, A. (1962). *Pintura helenística y romana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas.

Barbet (1985). *La Peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*. París: Picard.

Becatti, G. (1951). *Arte e gusto negli scrittori latini*. Florència.

Becatti, G. (1967). *La época clásica* (ed. original 1966). Barcelona: Edaf.

Bianchi Bandinelli, R. (1969). *Roma. El arte romano en el centro del poder* (ed. original 1967). Madrid: Aguilar (El Universo de las Formas).

Bianchi Bandinelli, R. (1973). *Storicità dell'arte classica* (3a ed., ed. original 1943). Bari.

Bianchi Bandinelli, R. (1980). *La pittura antica*. Roma: Editori Riuniti.

Bianchi Bandinelli, R. (1981). *Arqueologia e Cultura* (ed. original 1961). Roma: Editori Riuniti.

Bianchi Bandinelli, R. (1981). *Del helenismo a la Edad Media* (ed. original 1978). Madrid: Akal.

Bianchi Bandinelli, R. (1982). *L'Arte etrusca*. Roma: Editori Riuniti.

Bianchi Bandinelli, R. (dir.)(1982 i seg.). *Historia y civilización de los griegos* (ed. original 1978 i seg.). Barcelona: Icaria-Bosch.

Bianchi Bandinelli, R. (1983). *Introducción a la Arqueología clásica como Historia del Arte Antiguo* (ed. original 1976). Madrid: Akal.

Bianchi Bandinelli, R; Becatti, G. (dir.)(1958 i seg.). *Enciclopedia dell'Arte Antica, classica e orientale* (7 vol. i suplementes). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

Bianchi Bandinelli, R; Mansuelli, G.A. (1974). *Los etruscos e Italia antes de Roma*. Madrid: Aguilar (El Universo de las Formas).

Boardman, J. (1985). *Greek Sculpture. The Archaic Period* (2a ed.). Londres: Thames and Hudson.

Boardman, J. (1985). *Greek Sculpture. The Classical Period*. Londres: Thames and Hudson.

Boardman, J. (1991). *El arte griego* (ed. original 1964). Barcelona: Destino.

Brendel, O. (1982). *Introduzione all'arte romana* (ed. original 1980). Torí: Einaudi.

Charbonneaux, J.; Martin, R.; Villard, F. (1969-1971). *Grecia Arcaica, Grecia clásica, Grecia helenística* (3 vol., ed. original 1968-1970). Madrid: Aguilar (El Universo de las Formas).

Coarelli, F. (1975). *Guida Archeologica di Roma*. Roma: Mondadori.

Coarelli, F. (ed.)(1980). *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*. Roma: Laterza.

Cristofani, M. (ed.)(1985). *Civiltà degli etruschi* (catàleg de l'exposició). Milà.

Diversos autors (1966 i seg). *Prentice Hall Sources and documents/History of Art Series*. Prentice Hall.

Ginouves, R.; Martin, R. (1985-1992). *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine* (2 vol.). París: Ecole Française de Rome (84).

Grimal, P. (1969). *Les jardins romains à la fin de la République et aux eux premiers siècles de l'Empire* (1a ed. 1943). París: Presses Universitaires de France.

Grimal, P. (1980). *Diccionario de la mitología griega y romana* (ed. original 1951). Barcelona: Paidós.

Gros, P. (1976). *Aurea Templi. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Gros, P. (1996). *L'Architecture romaine du début du IIIe siècle av. J.C. à la*

fin du Haut-Empire. París.

Gros, P.; Torelli, M. (1988). *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*. Roma-Bari: Laterza.

Henig, M. (ed.)(1985). *El arte romano. Una revisión de las artes visuales del mundo romano*. Barcelona: Destino.

Kleiner, D.E.E. (1992). *Roman Sculpture*. Yale: University Press.

La Rocca, E. (ed.)(1988). *L'Esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*. Milà.

Ling, R. (1995). *Roman Painting* (1a ed. 1991). Cambridge: University Press.

Lyttelton, M. (1988). *La arquitectura barroca en la Antigüedad clásica* (ed. original 1974). Madrid: Akal.

MacDonald, W.L. (1986). *The Architecture of the Roman Empire* (1a ed. 1965, 2 vol.). New Haven.

Martin, R. (1982). *L'Urbanisme dans la Grèce Antique* (1a ed. 1956). París: A. i J. Picard.

Moreno, P. (1988). *Pintura griega. De Polignoto a Apeles* (ed. original 1987). Madrid: Mondadori.

Pallotino, M. (1952). *La peinture étrusque*. Ginebra: A. Skira.

Pallotino, M. (dir.)(1958-1967). *Enciclopedia Universale dell'Arte, Venècia-Roma* (15 vol.).

Pallottino, M. (1985). *Civiltà artistica etrusco-italica* (ed. original 1971). Florència: Sansoni.

Panofsky, E. (1977). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (ed. original 1924). Madrid: Cátedra.

Papaioannou, N. (1973). *Arte Griego* (ed. original 1972). Barcelona: Gustavo Gili.

Pollitt, J.J. (1984). *Arte y experiencia en la Grecia clásica* (ed. original 1972). Madrid: Xarait.

Pollitt, J.J. (1989). *El Arte helenístico* (ed. original 1986). Madrid: Nerea.

Ramírez, J.A. (dir.)(1996). *Historia del Arte. El mundo antiguo*. Madrid: Alianza editorial.

Richter, G.M.A. (1984). *Arte Griego. Una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia* (2a ed., ed. original 1959). Barcelona: Destino.

Robertson, M. (1975). *A History of Greek Art* (2 vol.). Cambridge: University Press.

Robertson, M. (1985). *El arte griego (Introducción a su historia)* (ed. original 1980). Madrid: Alianza Editorial (Alianza Forma).

Rolley, C. (1994). *La Sculpture grecque. I. Des origines au milieu du V siècle*. París: Picard.

Settis, S. (dir.)(1990). *Civiltà dei Romani. La città, il territorio, l'impero*. Torí: Einaudi.

Torrego, M. (1987). *Plinio, Textos de Historia del Arte*. Madrid: Visor.

Torelli, M. (1985). *L'arte degli etruschi*. Bari: Laterza.

Ward-Perkins, J.B. (1979). *Arquitectura romana* (ed. original 1974). Madrid: Aguilar.

Zanker, P. (1992). *Augusto y el poder de las imágenes* (ed. original 1988). Madrid: Alianza.