

EL MUNDO CLÁSICO: ROMA

TEMA 3. LA ARQUITECTURA ROMANA: CARACTERES GENERALES Y TIPOLOGÍAS

TEMA 4. LA ESCULTURA ROMANA: EL RETRATO Y EL RELIEVE HISTÓRICO

REFERENTES HISTÓRICOS.-

1 ► A finales del siglo VIII a.C., la península Itálica estaba habitada por diferentes pueblos: los *ligures*, los *umbros*, los *etruscos*, los *samnitas*, los *sabinos* y los *latinos*. Estos dos últimos fundaron, en el año 753 a.C. un poblado, **Roma**, que con el tiempo se convertiría en la capital de uno de los imperios más poderosos. Sus orígenes fundacionales son confusos, y en ellos se mezclan historia y leyenda, atribuyendo su creación a los hermanos Rómulo y Remo.

2 ► A partir de su fundación, la historia del Imperio Romano se divide en tres grandes períodos:

- a) **Monarquía** (753–509 a.C.): etapa oscura gobernada por reyes, de los cuales los tres últimos eran de origen etrusco, un pueblo extranjero que, entre los siglos VIII y IV a.C., habitó la zona de la actual Toscana, dejando una huella artística fundamental en el devenir del arte romano.
- b) **República** (509–31 a.C.) etapa que se inicia tras la expulsión de los etruscos, y en la que los romanos realizan numerosas colonizaciones y conquistas, derrotando en las llamadas *Guerras Púnicas* a ejércitos tan importantes como los cartagineses.
- c) **Imperio** (31 a.C.–476 d.C.) etapa en la que, dada la imposibilidad de gobernar tan magno territorio, se opta por establecer un nuevo sistema político, liderado por un emperador, y se divide el territorio en provincias. Pero a partir del siglo V, las tribus bárbaras del norte de Europa inician la reconquista de sus dominios, hasta que en el año 476 el último emperador romano es vencido por los ostrogodos.

Con una sólida estructura social, jurídica, política y comercial, el pueblo romano estuvo culturalmente influenciado por la civilización etrusca y por la cultura griega. El arte fue un instrumento básico de la ostentación del poder –sobre todo durante la época imperial–, construyendo en todas las ciudades conquistadas grandes edificios, tanto públicos como privados. A partir del siglo IV, las creencias politeístas de la Grecia clásica fueron sustituidas por el cristianismo, una religión derivada del judaísmo y nacida en la provincia de Palestina.

LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA.-

Entre los antecedentes del arte romano debe señalarse el **arte etrusco**, que alcanzó su máximo esplendor entre los siglos VII y V a.C., y abarcó gran parte del norte de la península Itálica.

3 ► Posteriormente, tras el dominio de todos los territorios de la península Itálica –acabando así con la civilización etrusca–, Roma extendió sus dominios políticos y culturales por todas las tierras que rodean las costas del Mediterráneo, parte de la Europa continental, las islas Británicas, Siria y Mesopotamia.

Cronológicamente puede hablarse de Roma desde el año 509 a.C., cuando son expulsados los etruscos, hasta el año 476 d.C. No obstante, desde un punto de vista cultural y artístico, no nos podemos referir a un arte propiamente romano hasta el siglo II a.C. Aún así, tradicionalmente, se ha diferenciado el arte romano en dos periodos:

- a) El **Republicano** (siglos III–I a.C.) durante el cual se observa la influencia de las formas culturales griegas.
- b) El **Imperial** (siglos I a.C.– V d.C.), en el que puede distinguirse un **arte tardo-romano** a partir de finales del siglo III d.C.

EL ARTE ETRUSCO COMO ANTECEDENTE.-

No es posible entender el arte romano sin antes conocer los fundamentos del arte etrusco, pues los etruscos ocuparon, dominaron y compartieron las colinas y los valles de Roma hasta el año 509 a.C.

Aunque se desconoce con seguridad el origen del pueblo etrusco, la tradición afirma que era un pueblo procedente de Asia Menor.

Durante el siglo VIII a.C., los etruscos ya comerciaban con las colonias griegas del sur de la península Itálica y también con el resto de pueblos que vivían en el centro. Por ello, se afirma que la cultura etrusca se configura como una interesante mezcla de arte griego y arte oriental, cuyo desarrollo, determinó buena parte del arte romano posterior.

Artísticamente, todas las manifestaciones del arte etrusco estuvieron dominadas por las creencias religiosas y los ritos funerarios.

ARQUITECTURA ETRUSCA.-

El estudio de la arquitectura etrusca es imprescindible para poder entender la evolución de la arquitectura occidental. Así, por ejemplo, el uso del *arco* y la *bóveda*, dos elementos arquitectónicos de origen mesopotámico llegaron a través del arte etrusco y se convirtieron en la base técnica de la arquitectura romana.

Desaparecidos los restos de edificios etruscos públicos, la arquitectura etrusca destaca en el ámbito religioso por dos tipos de construcciones las tumbas y los templos.

4 y 5 ► Las **tumbas** son los únicos edificios de los cuales nos han quedado restos significativos. Estas construcciones de piedra formaron parte de los ritos funerarios, unas celebraciones importantes para los etruscos, que determinaron la creación de grandes necrópolis. Generalmente excavadas en la roca, las tumbas etruscas están cubiertas por un montículo de forma cónica realizado mediante la aproximación de hileras de piedras, y que demuestra el alto nivel técnico del pueblo etrusco en el uso del arco y la bóveda.

6 y 7 ► En cuanto a los **templos** etruscos llegados hasta nuestros días, su estado de conservación es muy deficiente, puesto que a excepción de la parte inferior construida en piedra, el resto de los templos se levantaba con materiales perecederos, como madera o ladrillo. No obstante, gracias a las descripciones hechas por el arquitecto romano Vitruvio, sabemos que estos tenían *planta*

cuadrangular, descansaban sobre un *alto podio* y tenían un *pórtico* de columnas tras las cuales solía haber tres puertas que conducían a tres *cellas* paralelas dedicadas a las tres principales divinidades etruscas. También existían santuarios de una sola cella.

A diferencia de los templos griegos los etruscos daban mayor importancia a uno de los lados del santuario, concretamente la fachada de entrada, la cual quedaba realzada mediante el profundo pórtico columnario y las escaleras que daban acceso a él. El techo estaba cubierto a dos aguas, y a menudo se hallaba decorado con frisos escultóricos y con estatuas de terracota en los extremos.

8 ► En sus descripciones, Vitruvio también señala el empleo de un determinado orden arquitectónico *arquitrabado* y que, además supone una innovación etrusca: el **toscano**. Este orden, adoptado posteriormente por el arte romano, se caracteriza por tener: a) una columna lisa con basa y capitel geométrico, a la manera dórica, compuesto también de *ábaco*, *equino* y *collarino*. b) Un entablamento formado por un *arquitraque liso*, un *sencillo friso* sin triglifos ni metopas y una *cornisa*.

EL REALISMO ESCULTÓRICO.-

9 ► La **escultura** etrusca también tiene en el ámbito *funerario* su principal fuente de inspiración y temática, siendo los *sarcófagos* su tipología más destacada. Estas obras esculpidas mayoritariamente en *bronce* y *terracota*, reproducen con gran *veracidad* a los difuntos en una escena relajada y cotidiana, como es el caso del *Sarcófago de los esposos de Cerveteri*.

Esta voluntad y deseo de fidelidad a los rasgos característicos de los fallecidos, revela un aspecto básico de la cultura etrusca: el profundo temor a la muerte, al olvido, y la creencia de que el difunto viviría en otra vida. Formalmente, en la escultura etrusca se adivinan aspectos de la escultura arcaica griega, como es, por ejemplo, la sonrisa forzada, los ojos almendrados, el uso de la geometría y un cierto hieratismo.

10 ► Estas mismas características se dan en las estatuas exentas que solían adornar los templos, y cuyo ejemplo más destacado es el *Apolo de Veyes*.

11 ► Otro género muy popular en la escultura etrusca fue el *retrato*, cuyo elevado realismo tuvo una gran incidencia en la posterior estatuaria romana. (12 ►) Igualmente importantes fueron las representaciones escultóricas de animales míticos o fantásticos, como por ejemplo la *Quimera de Arezzo*.

LA PINTURA FUNERARIA.-

13 ► En pintura cabe destacar la *decoración mural* de las tumbas realizada principalmente con el objetivo de recrear el *ambiente familiar* que el difunto disfrutará en la otra vida, y que se ha convertido en la principal fuente para conocer la vida cotidiana del pueblo. Por ello se representan, con *gran colorido*, fiestas para despedir al muerto, con bailes y música, tal y como puede apreciarse en las conocidas pinturas de la *Tumba de los leopardos*.

Formalmente, en ciertos casos se utilizó la ley de la frontalidad egipcia –visión simultánea de frente y de perfil–, se perfilaron las figuras en negro y se adoptaron ciertos convencionalismos, como por ejemplo el uso de una tonalidad oscura en los cuerpos masculinos, reservando el rojo oscuro para las estructuras

arquitectónicas y el ocre para los fondos. También cabe destacar el alargamiento desmesurado de los pies y los dedos de las manos, con la intención de simular un mayor movimiento.

EL ARTE ROMANO. LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA.-

14 ► La obra de Roma fue la unificación política y cultural del suelo mediterráneo. Esta es su gloria máxima y en ella encuentra los gérmenes de su disolución.

La labor de Roma fue nula o escasa en la zona oriental del Imperio (Grecia, Siria o Egipto), ya que ésta tenía una cultura superior, sin embargo, desplegó una trascendental influencia en las zonas occidentales (Hispania, África, Galia, Bretaña y Europa Occidental o Central). En el sur de la Galia floreció una cultura y economía importantes, con ciudades como Narbona, Arlés, Nimes, Marsella... Es el centro de la cultura provenzal que se extiende hacia el Norte por el valle del Ródano (Toulouse, Lyon, Ginebra). Se levantan teatros, circos, templos... y se extiende la enseñanza del latín y del derecho. Había Asambleas provinciales en Lyon y una poderosa burguesía que crea una cultura urbana y mercantil.

Hispania no evolucionó igual, no era zona de paso, sino de término, era campo de explotación minera y agrícola de Roma. El Imperio favoreció el desarrollo de la cultura en Hispania. Trajano, Adriano, Columela, Pomponio Mela, Marcial, Lucano, Séneca, son hispanos destacados.

En Britania la ocupación se limitó a los puertos importantes: Dover, Londres, Chester,... Irlanda y Escocia permanecieron bárbaras, sin contacto con la cultura romana.

Europa Central también sufrió la romanización, la vía de acceso fue el Danubio. La romanización fue poco intensa.

En África se crean también algunas colonias. Son grandes ciudades, quizás las más grandes y mejor conservadas del Imperio.

Roma, después de la instauración de la República, en el año 509 a.C., se transformará, de arcaica agrupación de poblados desparramados por las colinas a lo largo de las orillas del Tíber, en metrópoli dominadora de todo el Lacio.

De los distintos ataques que sufrió no salió minada, más bien sale reforzada, llevando a cabo una política de agresión y asimilación, primero de la Magna Grecia, después de los cartagineses y de los galos y finalmente de la misma Grecia.

Ya desde el siglo III a.C., de grado o por fuerza, sus adversarios se someten material o espiritualmente.

La paz duradera, la PAX ROMANA buscada o impuesta, desde los tiempos de Augusto hasta el siglo IV d.C., es una realidad entre las orillas del Atlántico y las del Elba, entre las islas británicas y el litoral mediterráneo de África y Asia, donde sólo las dunas del desierto le impiden su difusión. Pero su esfera de influencia va más allá: vidrios, metales y otras obras de artesanía se exportaron a Rusia, a la India y hasta a China.

Sólo a partir del siglo II a.C. empiezan a manifestarse las obras de arte romano. En los 500 años siguientes, el continuo y recíproco intercambio de gustos e interferencias entre la metrópoli y las ciudades periféricas del imperio va acompañado por un proceso de uniformización que le confiere el carácter y peso de arte europeo.

Como en los acontecimientos políticos, en la historia del arte romano se distinguen dos períodos: el **republicano**, desde el siglo III hasta la segunda mitad del siglo I a.C., y el **imperial**, desde el principado de Augusto hasta el declive del coloso romano, en el 476 d.C.

Dado el REALISMO y sentido de SOBRIEDAD del espíritu romano, lo que prevalece en el arte son los aspectos esencialmente *técnicos* y *prácticos*, el fin estético casi nunca se desea.

El gran *cliente* del arte romano es *el Estado*. Es un arte para la *propaganda del gobernante*. En la obra es el que la encarga y no el que la realiza quien ha de ser recordado. De ahí que los emperadores se apresuren a poner su nombre a los monumentos.

La obra del artista que tiene que realizar un esfuerzo manual es de rango inferior. Para el romano lo más importante es el ocio; de ahí que una escultura o pintura, que requieren esfuerzo físico, son juzgadas como trabajo vulgar.

El arte romano se desarrolló en todos los campos. La dispersión de sus productos por un área extensísima y a lo largo de varios siglos, hizo asentar definitivamente el ideal "**clásico**" nacido en Grecia.

El arte romano procede fundamentalmente del helenístico, pero al servicio de unas nuevas necesidades. El gran desarrollo urbano impuesto por Roma impulsó la transformación de casi toda la arquitectura. La civilización romana es una civilización de grandes ciudades.

Las ciudades abiertas en un principio, se rodean de murallas a partir del siglo III a.C. según vemos en las de León, Lugo, Zaragoza y Barcelona, con torres cuadradas y redondas, y puertas encuadradas por torres.

El gran desarrollo urbano impuesto por Roma impulsó la transformación de casi toda la Arquitectura. Las novedades arquitectónicas -basílicas, termas- no son sino consecuencia de la nueva estructura del Estado. La idea de dominio militar obliga a construir murallas, acueductos, carreteras...

Se distingue la arquitectura romana de la griega, ante todo por un MAYOR SENTIDO ORNAMENTAL, aumento de molduras, temas decorativos (guirnaldas, bucráneos...) y decoración botánica.

La columna, en Roma, acentúa su valor ornamental. De ahí que en el templo aparezcan los tipos pseudoperípteros, y otro tanto ocurre con los arcos (arcos de triunfo).

15 ► En la Arquitectura romana campea el más absoluto UTILITARISMO. Su objetivo: hacer el esfuerzo duradero, aquellos hombres estaban convencidos de la inmortalidad del Imperio. Lo corroboraba aquí un puente, allá una carretera ó un arco de triunfo, todavía enhiestos pese al tiempo transcurrido.

16 ► En los momentos iniciales, la arquitectura romana está notablemente influenciada por lo etrusco. De éstos y de los griegos tomaron la BÓVEDA. No

solamente utilizaron la bóveda de medio cañón, sino también la cúpula, e incluso inventaron la bóveda de aristas. Bóvedas se ven en arcos de triunfo, puertas de ciudades, puentes...

17 ► Pero la arquitectura romana alcanza sus efectos más asombrosos en los interiores. El edificio romano se disfruta ante todo por dentro. Dos problemas tuvieron que solucionar para ello: el de la erección de la bóveda y el de los apoyos. Antes de levantar la bóveda tenían que montar un armazón de madera (CIMBRA) que tuviera la forma que se deseaba dar a aquella. Construida la bóveda se desmontaba la cimbra. Sobre la cimbra se disponía un tejido de nervios o de arquillos imbricados, rellenos después de hormigón. Estas bóvedas excesivamente pesadas precisaban dar a los apoyos un grosor considerable. Los elementos de sostén serán la pilastra y el muro, ambos de grandes grosores.

18, 19 y 20 ► Durante mucho tiempo se ha atribuido a los etruscos la invención del arco, de ellos lo aprenden los romanos, que son sus verdaderos difusores y quienes lo convierten, tanto como a su hermana la bóveda, en elemento arquitectónico de primer orden. El arco empleado por los romanos es el de medio punto.

21 ► El sistema de los templos griegos pseudoperípteros de adosar la columna y el entablamento al muro, de gran efecto decorativo, sirve de base al arquitecto romano para una de sus principales innovaciones. Consiste ésta en encajar entre esas columnas y bajo dintel un arco, simultaneando así dos sistemas constructivos, suficientes cada uno por sí solo para el vano, pero estéticamente contradictorios, ya que horizontalidad y reposo, y curva y dinamismo son los signos opuestos del dintel y del arco. Los triángulos que quedan entre el trasdós (exterior del arco), el arquitrabe y las columnas, son las ENJUTAS, nueva forma arquitectónica de larga y fecunda historia en los estilos venideros. Este proceso barroco en pro de la UTILIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS CON FINES DECORATIVOS se intensifica de forma paulatina.

La arquitectura romana es EQUILIBRADA, en ella domina el ideal de SIMETRÍA, de AUTONOMÍA y de AUTORIDAD; la ESCALA MAGNA corresponde a un Estado dueño del mundo.

22 y 23 ► Como MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN se emplearon: la PIEDRA, el HORMIGÓN y el LADRILLO. Unas veces piedras irregulares cogidas con mortero (OPUS INCERTUM), es la MAMPOSTERÍA. También les daban forma de pirámide de base cuadrada, con lo cual al embutirlas en la pared, se formaba una especie de retícula (OPUS RETICULATUM). (24 ►) Pero es el aparejo de sillares (OPUS CUADRATUM) el más importante, ya sea A SOGA (paralelo al muro), ya sea A TIZÓN (perpendicular al muro), o ya sea alternadamente. A veces se da el SILLAR ALMOHADILLADO.

El HORMIGÓN (OPUS CEMENTINUM / CEMENTITIUM) o cemento se construía con una mezcla de agua, arena, cal y guijarros. Se empleaba para las bóvedas. El interior de éstas se aligeraba incluyendo elementos huecos (vasijas), y se robustecía con arcos.

El LADRILLO (OPUS LATERITIUM) constaba de piezas rectangulares y de poco grosor. El OPUS MIXTUM, del Bajo Imperio, alterna capas de ladrillos y de piedra.

Estos materiales resultaban muy baratos y se podían obtener fácilmente en las proximidades. La única desventaja era su tosquedad. De aquí la necesidad de revestir los edificios con mármoles, en forma de placas engrapadas. En mármol eran tallados los capiteles, columnas, entablamentos y demás elementos.

25 y 26 ► Aunque Roma tomó de Grecia los órdenes arquitectónicos, aportó en ellos novedades. El estilo dórico griego puro fue pocas veces empleado. Tuvo más uso una variedad del dórico: el ORDEN TOSCANO. Consta este orden de plinto, basa con grueso toro, fuste liso, con éntasis, capitel precedido por un astrágalo (un toro diminuto) y un anillo, y formado por el equino (un cuarto de bocel) y el ábaco. Este orden dórico-toscano deriva de la arquitectura etrusca.

27, 28 y 29 ► El capitel jónico romano presenta las volutas colgantes y dispuestas diagonalmente. Igual disposición tienen las volutas en el capitel CORINTIO, cuyas hojas de acanto ofrecen un perfil muy rizado. Los elementos del capitel corintio romano son: a) Ábaco. b) Caulículos. c) Hojas de acanto. d) Astrágalo.

30 ► Roma creó otro orden: el COMPUESTO. Su capitel ofrece hojas de acanto de estilo corintio, pero tiene además sendas hileras de ovas y perlas y las grandes volutas tomadas del jónico.

Los monumentos conservados demuestran que no existía un sistema o módulo rígido, si bien VITRUVIO, en el siglo I a.C. intentó codificar los diferentes órdenes.

La altura de la columna del orden toscano -herencia etrusca y versión del orden dórico griego-, debía equivaler a siete veces el diámetro de la base. El fuste de la columna de orden dórico tenía ocho veces el diámetro de la base, acentuando así la tendencia griega a hacer las columnas cada vez más esbeltas. Las proporciones del orden jónico llegan a ser de nueve a uno, y entre las volutas de los capiteles se insertan líneas rectas en lugar de las graciosas curvas. El orden corintio, y el compuesto, se caracterizan por fustes que medían una altura equivalente a diez veces el diámetro de la base. Pero los romanos trataron estos órdenes con arreglo a infinitas variantes.

En los entablamentos se produce un enriquecimiento considerable. En los frisos cuelgan con frecuencia guirnaldas sostenidas por bucráneos (cráneos de buey), instrumentos para los sacrificios litúrgicos...

De todas formas los edificios romanos, genéricamente, son más monumentales que los griegos. En esta arquitectura se ha potenciado la PERSPECTIVA, y la SIMETRÍA.

Otra característica de Roma es la VERTICALIDAD. En las obras griegas predomina la horizontalidad, baste recordar el templo. En Roma la cúpula supone impulsar la vista hacia lo alto. La relación ancho-alto, tiende a desnivelarse en beneficio de la vertical.

31 a 39 ► A partir del siglo II a.C. el área económica romana desborda las fronteras de Italia. Al mismo tiempo cambia la estructura económica. Las em-

presas familiares agrícolas y artesanales se van sustituyendo por latifundios con grandes monocultivos, empresas estatales y manufacturas privadas para mercancías a granel. Sirven para el abastecimiento del ejército y de las ciudades, sobre todo de la capital. Los materiales de construcción, el equipamiento militar, la harina y el aceite son los puntos básicos de la producción.

Urbanismo y **arquitectura** son las dos artes que mejor expresan el carácter romano, así como los más importantes instrumentos de **romanización** del Imperio, puesto que homogenizan todas las grandes ciudades de las tierras conquistadas.

En toda ciudad de nueva construcción se aplica un sistema de ordenación geométrica en cuadrícula, siguiendo el trazado de los primitivos campamentos militares. Así la ciudad se divide en cuatro parcelas separadas por dos calles principales: el *cardo* (norte-sur) y el *decumanus* (este-oeste). En el cruce resultante se construye el Foro, una plaza en la que se levantan los edificios públicos más importantes. También había en Roma grandes manzanas de bloques continuos y barrios degradados en la periferia.

La ciudad romana hereda de Grecia el plano en damero o PLANO HIPODÁMICO. El centro cívico, que en Grecia era el ÁGORA, en Roma será el **FORO**. Es un espacio ampliable, con una función mercantil y a la vez diversificada: foro olitorio para las verduras, foro boario para los bueyes, foro vinario para los vinos... Por estar en él emplazados los templos y los principales edificios de administración pública, el foro es la parte más monumental de la ciudad.

El Foro por excelencia es el Foro Romano o Forum Magnum de Roma, situado en el estrecho valle del Palatino. Lugar de ferias en tiempos de los Reyes, se levantan en él desde un principio monumentos públicos de primer orden íntimamente ligados a la historia romana. Los edificios, los monumentos conmemorativos y las estatuas llegan a ser tan numerosos, que la Vía Triunfal, la única accesible a los vehículos y que atraviesa todo el Foro, sólo mide unos cuatro metros de anchura.

De muy diversas épocas, pero restaurados posteriormente, forman un conjunto impresionante. Allí se levanta el TABULARIUM (recinto dedicado a archivos y oficinas, en el que a veces existían casas privadas), se levantan diversos TEMPLOS, BASÍLICAS (lugar de reunión y sede de tribunales), COLUMNAS y ARCOS DE TRIUNFO, la CURIA (lugar donde se reunía el Senado). Sus edificios fueron abandonados y cubiertos de tierra, volviendo a ser mercado durante la Edad Media como en tiempos primitivos, los ganados pastan de nuevo en el valle. Modernamente se excava descubriendo sus ruinas.

Los foros imperiales se crean para descongestionar el foro romano y asumen funciones tanto representativas como comerciales. La búsqueda de normas obligatorias y reglas fijas lleva a la creación de un tipo básico con variantes en la construcción de plazas urbanas. VITRUVIO exige de él, entre otras cosas, una dimensión adecuada al número de habitantes, una planta rectangular, pórticos de dos pisos con anchos intercolumnios y una altura de las columnas superiores un tercio más baja que la de las inferiores.

En la propia Roma no se realiza hasta relativamente tarde, bajo Cesar, una ordenación regular de la plaza. Antes, la vida pública se concentra durante siglos en el foro romano.

Las concepciones de estas plazas se resumen con ostentación en el Foro Trajano, que se extiende con una sucesión de espacios abiertos y cerrados intercalados.

39 a 45 ► Intransitable por el gran número de monumentos que albergaba el Foro Romano, se construyen otros Foros, como el de Julio Cesar, el de Augusto, el de Nerva, el de Trajano, todos ellos, presididos por un templo. El más grande y el último que se construirá será el de Trajano (107-112 d.C.), obra de Apolodoro de Damasco, consistente en una plaza cuadrada rodeada de pórticos con grandes exedras o hemiciclos laterales. Al fondo se abre la Basílica Ulpia, con dos columnatas interiores y otros dos hemiciclos laterales, que da paso, a su vez, al patio, donde se levanta la columna Trajana. A un lado y a otro de ésta se labran dos salas para biblioteca.

Para la construcción de este complejo monumental se tuvieron que realizar extensas excavaciones. Los trabajadores eliminaron los laterales del Quirinal y de la Colina Capitolina, que cerraban el valle ocupado por los foros imperiales hacia el Campo de Marte.

Es posible que las excavaciones fueran iniciadas bajo el mandato del emperador Domiciano, si bien el proyecto del foro estuvo completamente a cargo del arquitecto Apolodoro de Damasco, que también acompañó al emperador Trajano en la campaña de Dacia (representada en la Columna Trajana).

El mercado de Trajano de Roma supera en dimensiones e importancia a todos los conjuntos arquitectónicos privados de este tipo.

El foro fue construido a partir de una gran plaza enmarcada con pórticos que medía 200 x 120 m con *exedrae* sobre dos laterales. La entrada principal al foro es por el lado sur, donde se ubica un arco de triunfo coronado por una estatua de Trajano en una carroza con seis caballos. La Basílica Ulpia se ubica sobre el lado norte de la plaza, la misma estaba cubierta con bloques rectangulares de mármol y decorada con una gran estatua ecuestre de Trajano. A cada lado de la plaza había mercados, también con *exedrae*.

Al norte de la Basílica había una plaza más pequeña, con un templo dedicado a Trajano deificado. Inmediatamente al norte de la Basílica Ulpia a cada lado del Foro había dos bibliotecas, una contenía los documentos en latín y la otra los documentos en griego. Entre las dos bibliotecas se alzaba la columna de Trajano de 38 m de altura.

Un sistema de muros de contención, terrazas, vías de acceso y escaleras permite alojar unas ciento cincuenta tiendas, talleres y oficinas del centro urbano densamente construido.

Las seis plantas escalonadas se dividen en dos partes claramente separadas, por encima y por debajo de la vía Biberática. Los pisos inferiores dan a la amplia calle que rodea el foro y son rápidamente accesibles. Su forma semicircular se repite en la fachada de arcadas de dos pisos con las TABERNAE individuales.

Solo una zona de los mercados y de la columna trajana ha llegado hasta nuestros días, debido a que a mediados del siglo IX, los bloques de mármol de la plaza fueron extraídos de forma sistemática para ser reutilizados en otras construcciones, debido a la buena calidad de los mismos.

En este conjunto hay una identidad entre función, estructura y forma. La forma semicircular no imita sólo exteriormente la forma de la exedra (semicircular) del foro, sino que refuerza también la resistencia contra el empuje del flanco de la colina. Las tabernae, dispuestas radialmente y cubiertas con bóvedas de cañón, forman las células de un anillo de compresión contra el empuje del suelo y recogen, a la vez, el empuje vertical de la planta de la terraza.

46 a 49 ► Las comunicaciones tienen un papel de suma importancia. Los peligros que amenazaban a las provincias sólo podían ser conjurados por medio de rápidos desplazamientos de tropas. Estas **VÍAS** o **CALZADAS** llegaban hasta los lugares más apartados del Imperio. Tenían varias capas de cimentación que aseguraban el asiento de las losas de piedra que constituían el pavimento. A los lados de la vía y en todo el recorrido se disponía un poyo corrido para descanso de las tropas y para dar más consistencia a la vía.

De espacio en espacio se colocaban unos postes de piedra -LOS **MILIARIOS**- que indicaban en millas romanas la distancia desde Roma.

El trazado de estas vías exigía la construcción de PUENTES Y VIADUCTOS. Una red de albañales y cloacas garantizaban el arrastre de aguas residuales. Para abastecer de aguas a las ciudades no escatimaron esfuerzo. Almacenaron agua en alejados pantanos y la condujeron por medio de grandes ACUEDUCTOS. Roma sigue en la actualidad sirviéndose de ellos.

50 a 55 ► **PUENTE DE ALCÁNTARA**. Sobre el Tajo. Cáceres.

Fue construido por iniciativa de varias comunidades locales de la comarca. Es el puente romano de mayores proporciones en la Península. Estaba situado en la Lusitania. Se halla en el paso del Tajo a la altura de Alcántara. El lugar escogido para su realización es un cañón en el que el río en ocasiones alcanza fuerza torrencial, lo que obligó en su construcción al asentamiento del mismo sobre la roca. Estaba en una comarca en que el *aurifer Tagus* atraía a numerosos buscadores de metal. Aún así, sorprende el esfuerzo constructivo para levantar el puente que alcanza una altura de 48 metros en su tramo central, desde la superficie del agua a la clave del arco.

El puente de Alcántara está construido con sillares de granito procedente de las canteras de Pedras Albas, a 12 km del lugar. Los sillares, colocados a soga y tizón, conservan un almohadillado en la cara exterior que vemos alterado por la erosión. Para la unión sólo se ha confirmado el empleo de grapas para afianzar algunos de los sillares más próximos a la base.

Por lo que respecta a sus dimensiones, que tanto asombraron en otras épocas y siguen siendo causa de admiración, el puente de Alcántara mide 194 metros de longitud y tiene un ancho de 7,80 metros. La luz de los arcos centrales es de 27,40 metros y 18,80 metros, a continuación, los dos arcos intermedios miden 21,40 metros, y los de los extremos 13,80 metros. Las pilas sobre las que se asientan miden unos 9 metros de lado y están divididas en tres tramos que se han relacionado con diferentes fases constructivas. La parte inferior, asentada en la roca, termina en una sólida moldura de sillares a tizón. Los arcos tienen una doble línea de dovelas. En las caras exteriores apoyan unas pilastras de planta cuadrada que enmarcan los arcos. Las de los extremos tienen unos ni-

chos rectangulares que pueden haber servido para la colocación de estatuas, inusual elemento decorativo en una obra de este género.

En el centro del puente se eleva un arco honorífico, similar a los documentados para otros puentes romanos peninsulares. A este arco debemos atribuirle, además de su carácter honorífico y conmemorativo de la terminación de la obra, un valor de demarcación que el río había tenido con anterioridad. Mide 13,12 metros de altura y 11,50 metros de lado a lado, sobresaliendo del ancho del puente y descansando en las pilastras.

El puente en su conjunto es datable entre los años 75 y 105. La inscripción que se conserva en el ático del arco, con algunas imprecisiones epigráficas que afectan levemente a la cronología, indica que se construyó en época de Trajano. Tengamos en cuenta que Trajano nació en Itálica (Sevilla) en el año 53 y que fue el primer emperador romano de provincias.

En la cabecera del puente, en el lado de Alcántara, se dedicó un templete *in antis*, un SACELLUM (recinto sagrado al aire libre), con dos columnas de orden toscano -totalmente rehecho-, en cuya cella se guardan inscripciones que mencionan al arquitecto CAIUS JULIUS LACER, de quien no tenemos otra noticia, aunque manifiesta paralelos itálicos.

La red de calzadas tendidas por los romanos exigió la construcción de puentes. Abundan en España los de tiempos de Trajano. Destaca la presencia de puentes y acueductos en la Italia central y en todas las regiones donde las ansias de expansión de Roma habían tenido éxito. La original contribución romana a la construcción de estas estructuras relaciona, una vez más, con las múltiples y rigurosas aplicaciones del arco formado por dovelas radiales (piedras dispuestas según los radios de una media rueda ideal); también en éste caso la habilidad de los ingenieros transforma un elemento sustancialmente funcional en un motivo estético.

La profundización de las nociones constructivas permitió levantar estructuras con arcos cada vez más amplios. El hecho de alternar grandes aberturas con otras menores depende de la búsqueda de un ritmo, de una relación armónica con el ambiente natural. El paisaje, el agua y la luz se integran en la arquitectura. Ejemplos del género se pueden encontrar, además de en Italia, en las regiones galaicas e ibéricas -Francia y España actuales- y en las orientales.

56 a 62 ► **ACUEDUCTO DE SEGOVIA**. Siglos I-II d.C. Vista, alzados, detalle, interior del "castellum aquae".

Estamos ante una obra pública, un acueducto. Una canalización artificial construida para transportar agua hasta un núcleo poblado, que -soterrada o elevada mediante arcadas- se adaptaba a las exigencias del terreno. Es del siglo I d.C. Está en Segovia (Castilla-León). Es de la época del Imperio Romano. Fue ideado para llevar agua del río Acebeda (Sierra de Guadarrama, a 18 km de Segovia) a la parte alta de la ciudad. Nace en la carretera de la Granja -a ras del suelo- alcanzando altura gradualmente. En la plaza Díaz Sanz cambia de dirección y allí comienza su doble arquería, culminando su altura en la plaza de Azoguejo, donde alcanza su altura máxima de 29 metros. Continúa, luego, a través de la muralla, hasta llegar a los 728 metros de longitud.

Tiene dos monumentales arquerías superpuestas, 163 arcos de bella sillería granítica sentada en seco. Las exigencias del terreno requirieron 44 arcos en la ordenación inferior y 119 arcos en la superior, repartidas en cinco tramos, cuyos vanos cuentan con luces de 4,5 metros.

Edificado con grandes sillares de granito, destaca por su esbeltez y por sus equilibradas proporciones: la arquería superior se mantiene siempre invariable en su configuración; sin embargo, los enormes pilares de planta rectangular de la arquería inferior varían su tamaño a tenor de las irregularidades del terreno. En el tramo central, por ejemplo, la profundidad de la vaguada hace que la arquería inferior sea mucho más elevada que la superior. El recurso a las impostas que cortan horizontalmente los pilares creando virtuales líneas de continuidad asegura la unidad y el ritmo.

Las características referidas a los puentes pueden ser aquí aplicadas en parte. En principio, diremos, que tiene un carácter absolutamente utilitario. En España, este se ha utilizado hasta el siglo pasado para aprovisionar de agua a la ciudad. Está labrado en granito, y es el más grandioso de los que existen. Fue construido en tiempos de Augusto (siglo I).

Las proporciones de los acueductos y puentes son muy bellas a la vez que gigantescas, lo cual les convierte en monumentos artísticos que expresan como pocos la grandeza del pueblo que los construye.

La necesidad de aprovisionar a una ciudad como Roma de agua abundante, no sólo para el consumo indispensable sino también para sus termas y para alimentar sus grandes fuentes decorativas, dota a los arquitectos de maestría extraordinaria en la conducción de aguas. Aunque conocen el sifón (tubería con curvatura doble), prefieren el sistema de conducción de agua a nivel por medio de arcos sobre pilares, de altura en consonancia con el desnivel del terreno. La campiña romana está cruzada todavía por un sinnúmero de acueductos, varios de ellos aún hoy día en uso, que llevan el nombre de quienes los hicieron, y son también numerosos los que se conservan en todo el antiguo imperio.

63 y 64 ► **RECONSTRUCCIÓN DE UN CAMPAMENTO ROMANO**

Es interesante conocer la disposición del campamento militar romano, ya que ha de servir de base para el trazado de muchas ciudades provinciales, y estas, a su vez, de modelos urbanísticos para otras del Imperio.

El campamento se organizaba de dentro hacia afuera. En primer lugar se fijaba la tienda del general (PRAETORIUM), de hasta 60 metros de lado. A unos 200 metros de ella se establecía la posición de la PORTA PRAETORIA que quedaba unida al praetorium por la VIA PRAETORIA. Esa vía se prolongaba hasta la muralla del lado opuesto, donde se abría la puerta o PORTA DECUMANA. Delante del praetorium se levantaba un altar de sacrificios, ante el que pasaba la VIA PRINCIPALIS, perpendicular a la vía praetoria. En los extremos de esta vía se encontraban las puertas principales.

El campamento, rectangular, quedaba cercado por un foso y un muro (VALLUM), formado por tierra extraída al excavar el foso. Si se prolongaba el tiempo de permanencia en el lugar, perfeccionaban estas instalaciones.

Este tipo de plano condiciona el trazado en retícula típico de muchas ciudades romanas, siguiendo en la línea del tipo de plano visto en Grecia, plano hipodámico o en cuadrícula. Este trazado en retícula, tenía dos vías, el CARDO y el DECUMANO, que se cortaban en sentido perpendicular, dejando en el centro la plaza regular o foro.

65 y 69 ► **BASÍLICA DE MAJENCIO** ó DE **CONSTANTINO**. Comenzada en el año 306 bajo Majencio, y terminada en el 312 bajo Constantino. PLANTA Y ESTADO ACTUAL de la misma. ► PLANTA Y RECONSTRUCCIÓN de la misma.

Las basílicas constituían, según los casos, las salas de reunión, bolsas de comercio, y tribunales de justicia. Estas constaban de planta rectangular y tres naves longitudinales, doble la central que las colaterales. En un extremo se colocaba la tribuna para los magistrados.

La pared del fondo tenía forma semicircular (ábside). Generalmente, la nave central estaba más levantada que las laterales, lo cual permitía la colocación de ventanas que iluminaban el interior. Había dos tipos de basílica: uno respondía al tipo griego, con entrada por el lado corto y naves en el sentido longitudinal, la cual fue imitada por los cristianos; la otra, el tipo oriental, presentaba la entrada en el lado mayor y un ábside en cada extremo.

Para su ubicación, los lugares preferidos son los bordes de las plazas del mercado, en las que se desarrolla casi toda la vida pública de las ciudades mediterráneas. En el urbanismo del imperio una basílica forma siempre parte del programa básico de todo foro.

Está situada al N.E. del foro romano, paralela a la vía Sacra. Tenía una gran nave central con bóveda de aristas, y laterales con bóvedas de medio cañón que contrarrestan el empuje de la central. En la actualidad sólo queda en pie una nave lateral y restos de la central.

Está situada sobre una vasta plataforma. De las tres naves, la central tenía 80 x 25 metros, y una altura de 35 metros, su bóveda de arista descansaba en ocho columnas de mármol que definían de esta manera el marco de los tres tramos del edificio. Un ábside monumental, en el oeste, contenía la estatua colosal del emperador.

70 a 75 ► **TERMAS DE CARACALLA**

Para recreo de su espíritu poseían los romanos diversas clases de edificios, unos derivados de Grecia, otros originales de Roma. Entre estos últimos figuran las TERMAS.

En principio fueron establecimientos balnearios, con una misión higiénica. El APODITHERIUM era el lugar destinado a desnudarse. En función de la temperatura de las aguas había: CALDARIUM, TEPIDARIUM y FRIGIDARIUM, respectivamente, tenían agua caliente, templada y fría. Pero sus instalaciones fueron ampliadas con salas de juego, bibliotecas, pequeñas tiendas, palestras preparatorias para las abluciones mediante ejercicios físicos, jardines de reposo... De hecho, las termas correspondían a nuestros modernos clubs más suntuosos.

El plano de las termas del emperador Caracalla, construidas a principios del siglo III, atestiguan, por su complejidad, la imaginación y los métodos arquitectónicos de su tiempo. El establecimiento de baños propiamente dicho se halla inscrito en un rectángulo formado por los edificios auxiliares, cuyo eje está orientado entre la entrada y el estadio situado detrás.

El funcionamiento y mantenimiento de las termas sólo es posible dentro de las grandes ciudades, con sus instalaciones técnicas y servicios públicos (conducciones de agua, canalizaciones, construcción de calles) y administración imperial y ciudadana. El funcionamiento de las termas exige personal y horarios reglamentados para el acarreo del combustible, calefacción, limpieza y vigilancia.

La técnica constructiva mejora magistralmente, los pesados muros macizos de anteriores edificaciones son sustituidos en las termas por una estructura más ligera y suelta. El desarrollo del hormigón colado lleva a la realización de amplias bóvedas de cañón y de arista, utilizando un sistema de distribución de cargas sobre algunos puntos de la construcción. La altura de las diferentes secciones del edificio, cuidadosamente establecida, determina un apoyo escalonado en las zonas de mayor empuje de la bóveda (secciones transversales de tipo basilical). Los puntos más delicados, como los lados mayores de los frigidaria que dan a las piscinas descubiertas, se distinguen por el refuerzo de grandes pilares o se aseguran con contrafuertes.

En las grandes termas los PRINCIPIOS DE LA ARQUITECTURA ROMANA: RACIONALIDAD, ECONOMÍA, CONFORMACIÓN DE ESPACIOS, AXIALIDAD, SIMETRÍA Y MONUMENTALIDAD, están presentes.

Estas termas tienen su eje longitudinal y de simetría orientado de N.E. a S.O. Se cruza con el eje transversal en el FRIGIDARIUM. El cruce de los grandes ejes se completa en dirección longitudinal y transversal con ejes paralelos. Podríamos hablar de ejes secos (APODITHERIUM y PALESTRA), y ejes húmedos atravesando las pequeñas salas de baños.

Los visitantes se distribuyen desde la entrada principal hacia ambos lados, bien hacia el jardín (356 x 316 metros, unas 11 Ha.) o bien hacia las entradas a los lados de la piscina descubierta (NATATIO).

De los dos caminos paralelos, uno conduce a la palestra y al frigidarium y otro al apoditherium y desde allí a la palestra, a los baños especiales y salas de reposo y a la piscina. Es un complejo de edificios del tamaño de un barrio, con SIMETRÍA, AXIALIDAD (en torno a varios ejes) y ORDENACIÓN ESTÉTICA que permite una fácil orientación.

La decoración de las Termas, aparte de por la decoración artística realizada con mosaicos, incrustaciones de mármol (OPUS SECTILE), frescos y ornamentos arquitectónicos, está constituida por obras de arte singulares, sobre todo originales y copias de importantes escultores griegos.

La sala principal de las termas estaba cubierta por tres bóvedas de arista, parecidas a las de la nave central de la basílica de Majencio.

LUNETOS (bóveda en forma de media luna abierta en la bóveda principal para dar luz a ésta) con pequeñas ventanas semicirculares desde lo alto de los muros daban paso a la luz.

Las bóvedas parecían apoyadas en las columnas corintias que sostenían porciones de entablamento, pero tales columnas servían menos para sostener las bóvedas que se apoyaban sobre muros sólidos, que para sugerir esa función y para indicar de alguna manera las líneas de fuerza de la estructura.

76 a 79 ► Reconstrucción de un **CIRCO ROMANO**

En los circos se celebraban las carreras de carros. Tenían forma alargada, cerrándose un extremo en semicírculo y presentando en el otro las entradas y las CARCERES o celdas, donde se guardaban los caballos que habían de participar en la carrera. A todo alrededor y en gradas se disponía el público, y en uno de los lados mayores se elevaba el palco presidencial. Había carreras de carros de dos caballos (bigas) y de cuatro (cuadrigas). Tenía la emoción de las apuestas. Hubo caballos y aurigas famosos, algunos de ellos llegaron a ganar más de cuatro mil carreras. En el circo también se celebraban espectáculos de acrobacia y juegos con animales. En el centro del terreno estaba la SPINA, especie de seto o muro de poca altura, adornado con estatuas y pequeños monumentos, servía para señalar el camino de los carros y tenía una ligera desviación con respecto al eje del circo, a fin de darle mayor emoción en las vueltas y evitar choques.

80 a 88 ► **TEATRO DE EMÉRITA AUGUSTA. MÉRIDA** (Badajoz)

Los TEATROS derivan de los griegos, de los que difieren porque el graderío (CAVEA) se dispone en forma semicircular y no de herradura. La entrada se efectuaba por unas grandes puertas laterales (ADITUS). En la parte central y baja había un espacio semicircular (ORCHESTRA) para uso del coro. Frente al semicírculo se disponía primero el PROSCENIUM (delante de la SCAENA) en el que los actores esperaban su turno. Luego, ya sobre un zócalo se colocaba la SCAENA, cerrada por detrás y adornada con decoraciones. En ésta se verificaba la representación. En algunos teatros había un lugar destinado a las autoridades (PULPITUM), delante de la SCAENA.

El teatro romano era de mayores proporciones que el griego, lo cual era una desventaja, ya que tenía una peor audición. Ello condiciona al público a tenerse que saber la obra para entenderla, además de ello, los actores usaban máscaras y trajes de significación conocida para hacerse entender algo mejor.

En la cultura romana el teatro no tuvo igual importancia que en la griega y por ello sus edificios tampoco. Debido a una clara intención política, probablemente el teatro, durante la República, estuvo expresamente prohibido, ya que se había tornado eminentemente crítico y no debía convenir a la férrea autoridad de la creciente Roma. El pueblo romano termina prefiriendo las carreras ecuestres y las luchas de gladiadores, por lo que son más frecuentes y notables los circos y los anfiteatros. El caso de España es insólito; en nuestro suelo se conocen más ruinas de teatros, dieciocho, que de otros edificios públicos. El de Mérida es de los mejor conservados.

Mérida, la Colonia Emérita Augusta, fue fundada por AUGUSTO en el año 25 a.C., e inmediatamente se procedió a la edificación de los grandes edificios públicos: foro, templos, mercado, circo, anfiteatro y teatro quedando alineados en un mismo eje constructivo. El TEATRO es mandado construir por el cónsul

MARCO AGRIPA en el año 18 a.C. y la SCAENA es reedificada por TRAJANO y terminada por ADRIANO, el año 135.

La CAVEA era colosal para un teatro de provincias. Mide 86,63 metros de diámetro y podía albergar 5.500 espectadores, lo que dada la corta población de las ciudades, hace suponer que asistirían a las representaciones gran parte de la población campesina. Esta cavea se construye en parte, aprovechando la ladera de una pequeña colina, por lo que la ORCHESTRA queda mucho más baja que la calle que rodea la cavea.

El exterior es de sillería granítica almohadillada, y tiene trece puertas de entrada que comunican, de manera alternativa, con uno u otro de los tres pisos de las gradas; éstas quedan estructuradas en: 22 la inma o ima cavea, 5 la media cavea y otras 5 la summa cavea. A ello hay que añadir las tres gradas que constituían el PULPITUM. La organización interna es inteligente y eficaz; pasillos curvados, adecuados al hemicírculo, comunican una salida o VOMITORIUM con otra; como por otra parte cada nivel de la cavea tenía puertas propias, el desalojo del público podía hacerse en cuestión de minutos.

A la ORCHESTRA se accede desde el exterior por otras dos grandes puertas que permitían el paso de carruajes a través de interesantes espacios abovedados con arcos diagonales de refuerzo en las esquinas. El PROSCENIO, la ORCHESTRA y el PULPITUM están pavimentados con mármoles que en su colocación y diversidad de tonos, diseñan elegante decoración geométrica.

En el escenario hay restos de doce agujeros que debían servir para albergar mástiles que sujetaran telón y tramoya.

Pero desde el punto de vista artístico lo más importante es el muro que sirve de fondo a la escena. Bien conservado y mejor reconstruido a partir de las excavaciones de José Ramón Mélida en 1910 y 1915, puede apreciarse hoy casi toda su monumentalidad. Consta de dos órdenes corintios superpuestos y el alzado frontal queda rítmicamente movido por siete pórticos, tres de ellos más profundos para las tres puertas rituales. Las columnas son de mármol gris azulado vetado y los capiteles y basas son blancos. Entre las columnas se encuentran estatuas de Ceres, Venus, Baco, Plutón, Proserpina y varios emperadores, hoy en el Museo de la ciudad, en su lugar hoy hay copias. En el pórtico central se interrumpía el orden superior y se cubría por un casquete de cuarto de esfera, hoy caído. La SCAENA se cubría con una gran marquesina de madera, como era habitual en estos edificios.

La parte posterior es tan amplia o más que la cavea. Los entrantes y salientes del muro de la SCAENA son aprovechados para construir los camerinos, y detrás de todo ello se extiende un amplio espacio rectangular con pórticos, jardines, biblioteca, alberca y otras dependencias. Con ello se siguen al pie de la letra las recomendaciones de VITRUVIO: "Detrás de la escena se deben construir pórticos para que, en el caso de que una lluvia repentina obligue a interrumpir la representación, tenga el público lugar donde recogerse".

Lo verdaderamente importante de este teatro es ver la tremenda sabiduría con que están integrados factores puramente técnicos, como la cavea, camerinos, comunicaciones, etc., con otros puramente artísticos, como el muro de la escena. La unión de unos y otros elementos se realiza sin esfuerzo, como si se tratara de algo puramente orgánico y funcional, es decir, natural.

Roma ha alcanzado, cuando construye el muro de la escena, su verdadera madurez expresiva y artística y deja bien patente su alejamiento de los orígenes griegos. Desde el organizado conjunto hasta los pequeños detalles, como las molduras y los capiteles, trasciende una latinidad llena de sensibilidad y fuerza, que ya es genuinamente romana.

Importantes, aunque peor conservados, son los teatros de Itálica, Sagunto, Ronda la Vieja y por supuesto el de Cartagena.

89 a 92 ► **TEATRO MARCELO.** Roma

El exterior de los teatros presentaba dos o más pisos de arquerías, adornadas con diversos órdenes. Emplean los órdenes clásicos con arreglo a su resistencia, es decir, de abajo a arriba, dórico, jónico, corintio y compuesto, disposición que quedó como canónica para el porvenir.

Es un teatro concebido por Cesar y construido bajo AUGUSTO (13-11 a.C.). La tradición de la representación dramática en Roma es reciente. Los primeros "ludi scaenici", según el modelo griego, se celebran en el 240 a.C. Pero al contrario que en Grecia, no existe relación alguna con la religión. La obra está, desde el principio, preparada para entretener al público. Dictadores y emperadores fomentan el teatro, al igual que toda iniciativa que ejerza una acción sobre el público.

Los teatros de esta época son los más interesantes de la arquitectura romana. El Marcelo de Roma, se conserva casi completo y tiene la originalidad de presentar en la fachada arquerías con órdenes de dintel superpuestos; en el piso bajo son de orden toscano y en el segundo jónicos. Esta superposición de las dos soluciones técnicas –arco y dintel– es muy fecunda para toda la arquitectura romana posterior y aún para el Renacimiento, donde se utiliza sistemáticamente.

93 a 96 ► **TEATRO ROMANO DE CARTAGENA**

HISTORIA.-

El **hallazgo y excavación** del Teatro Romano de Cartagena es uno de los descubrimientos más **sorprendentes** de la arqueología de la ciudad. Sus particulares características certifican el importante papel que desempeñó la ciudad de Cartagena en la historia de la Hispania Antigua.

La razón de que un monumento de esta categoría y dimensiones hubiera estado **oculto durante siglos**, reside en que está ubicado en uno de los escasos sectores de la ciudad ocupado de forma ininterrumpida hasta nuestros días. Por esta razón su fisonomía original quedó oculta con el paso del tiempo. Ejemplo de esa ocupación fue la **superposición parcial de la Catedral** Vieja sobre la parte superior del Teatro Romano; una de las mayores singularidades de este conjunto arqueológico.

La **recuperación integral** del edificio romano ha pasado de ser una simple investigación arqueológica, a convertirse en un motor de regeneración de una de las zonas que estaban más deprimidas de la ciudad. Además, su proximidad a algunos de los edificios más emblemáticos como la Catedral, el Palacio Consis-

torial, el Castillo medieval y las instalaciones portuarias, lo convierte en uno de los lugares más atractivos y monumentales de Cartagena.

EL MONUMENTO.-

La **cavea** del Teatro en su parte central aparece excavada en la propia roca del monte, aprovechando su ubicación en uno de los cerros más elevados de la ciudad, mientras que los flancos laterales se apoyarían en galerías abovedadas. Con capacidad para **6.000 espectadores**, se articula en tres sectores horizontales (moeniana), divididos a su vez por cinco escaleras radiales en la ima, y siete en la media y summa cavea.

Los principales accesos del público se realizaban a través de dos pasillos laterales (aditus) sobre cuyas puertas de entrada se localizaban sendos dinteles con las dedicatorias a Lucio Caesar, en la oriental y, probablemente, Caio Caesar en la occidental. Ambas dedicatorias, junto a la mención consul designatus en el cursus de Caio, ha permitido concretar la fecha de construcción o inauguración del edificio entre los años V y I a.C.

Desde estos corredores laterales se accedía también a la **orchestra**, espacio semicircular delante del cual se desarrolla el escenario o proscaenium, con una longitud de 43,60 m, sobre el que intervenían los actores junto al coro; mientras que en la propia orchestra se colocaban en tres filas los asientos de honor (proedria) reservados a las autoridades. El escenario estaba rematado por un frente articulado mediante exedras, bajo el cual discurre un colector abovedado destinado a la evacuación de aguas de lluvia, con tres sumideros en la parte central, que comunica con otros dos canales situados en los extremos del pasillo de circulación, al pie de la ima cavea.

Frente al graderío se sitúa la scaenae frons o **fachada escénica** que puede ser restituído a partir del análisis de las improntas y de los elementos arquitectónicos, con una planta articulada en tres exedras de tendencia curvilínea, y un alzado de 14,60 m de altura con dos órdenes, en los que la combinación de los tonos rojizos de las columnas, blancos de los capiteles y basas, y grises del podium y entablamento provocan un sugerente juego cromático.

En la parte posterior se desarrolla de forma aterrazada el porticus post scaenam, articulado con una doble galería porticada en torno a un jardín central.

El edificio se convirtió muy pronto en una pieza esencial en el paisaje de la ciudad antigua. La calidad de sus materiales: basas, cornisas y sobre todo capiteles, traducen la envergadura del edificio que, junto a su **rico programa ornamental**, convierten al Teatro Romano de Cartagena en un magnífico exponente de la arquitectura pública y monumental de época augustea en Hispania.

En el programa decorativo destacan numerosos mensajes ideológicos que rendían culto a las divinidades tradicionales del Estado Romano y que se plasman a través de tres altares en los que se representan los símbolos de la Triada Capitolina.

LA RESTAURACIÓN.-

En la restauración ha primado la recuperación del teatro como un **monumento visible**, que se devuelve a la sociedad para su contemplación y disfrute, actuando de transmisor de las señas de identidad de la Cartagena Romana.

La **restauración** ha seguido unos **criterios básicos** orientados principalmente a una mejor comprensión del monumento, por lo que ha sido necesario reponer con obra nueva aquellos restos del graderío que habían desaparecido por completo, sin alterar en ningún momento la **fisonomía** original. Por último, se ha realizado una reposición de los accesos para garantizar la visita y recorrido en el interior del edificio, y se ha restituido parcialmente la fachada escénica, integrando los elementos originales que se han conservado.

La **rehabilitación** ha pretendido, por un lado, ser **reversible** y, por otro, minimizar al máximo el impacto material. Reversible porque se han tomado las medidas necesarias que aseguran que la obra sea perfectamente desmontable sin ningún perjuicio para la obra original. Con ese objetivo se ha separado la nueva obra de la original mediante un entramado de tiras de fibra geo-textil, que permita aislar lo suficiente ambas como para permitir un hipotético desmontaje.

Para **reducir el impacto material** se han empleado materiales afines a los originales, reproduciendo de una manera más aproximada las técnicas empleadas en la construcción del edificio. Básicamente se ha utilizado un mortero de cal, con arena lavada de río. En el mortero se han usado andesitas, calizas y filitas de la roca disgregada, que son las empleadas originalmente en la obra. En la cantería se han empleado sólo materiales pétreos de características similares a los utilizados en la antigüedad.

EL PROYECTO DE MONEO.-

El largo camino emprendido en 1988 no termina con la restauración del edificio teatral y del porticus post scaenam, sino que contempla, también, la integración de los restos en el tejido urbano, su adecuada conservación y exposición con fines didácticos y culturales, así como la construcción de un museo monográfico y un centro de investigación anexo.

Así, el proyecto integral ha sido realizado por el prestigioso arquitecto Rafael Moneo. Este plan incluye: Adecuación y urbanización con zonas verdes de todo el espacio exterior situado tras el muro perimetral del Teatro y una especie de plataforma aterrazada que constituye la prolongación natural hacia el oeste de la ladera del Cerro de la Concepción. Este espacio establece el nexo de unión entre los restos medievales del Castillo de la Concepción y el complejo Catedral/Teatro Romano.

Accesos y urbanización de todo este sector: infraestructuras, alumbrado, pavimentación, así como trazados viarios peatonales y rodados. Los materiales seleccionados para la urbanización quedan armonizados con el paisaje natural e histórico. De este modo, todo el recorrido perimetral y público del Teatro Romano se unifica mediante la urbanización de calles y espacios verdes.

El Museo es otro de los elementos que conforman la globalidad del Proyecto Integral, surgiendo para dar respuesta a la necesidad de un espacio museístico en el que reunir a la totalidad de las piezas halladas durante las sucesivas excavaciones. El Museo da pie a incorporar el Palacio de Riquelme y a incardinar la Iglesia de Santa María la Vieja en el conjunto, convirtiendo el Teatro en la última y más notable pieza presentada en el Museo.

97 a 110 ► **COLISEO ó ANFITEATRO FLAVIO**. ROMA. 80 d.C. PLANTA, ALZADO y SECCIONES del mismo.

El Imperio romano encontró en los juegos un medio para contentar a las masas. La estancia en Roma era un premio para el ciudadano que venía a la urbe a pasar una temporada. El ANFITEATRO es el lugar de las representaciones sangrientas por antonomasia. El Emperador tenía bien provisto su vivarium con los regalos que venían de provincias.

Era necesario cerrar todo el espacio para la celebración de espectáculos sangrientos, ello dio lugar al anfiteatro, que presenta una scaena circular y una cavea continua más o menos redonda. El prefijo "anfi" nos indica que se trata de un doble teatro en su concepción.

Las plazas de toros vienen a ser una imitación de aquellos edificios romanos. En el anfiteatro desaparecía el pulpitem de las autoridades cerca de la scaena. La cavea se dividía, como en los teatros, en tres anillos circulares, y se llamaban INMA, MEDIA, y SUMMA CAVEA. Los anfiteatros principales tenían un monumental toldo (VELUM) para proteger a los espectadores del sol y de la lluvia. En éstos tenían lugar las luchas de gladiadores (HOPLOMAQUIA), las luchas de atletas y gladiadores con las fieras (VENATIONES), en ellos eran arrojados los cristianos a los leones, también se arrojaba a los condenados a muerte (DAMNATIO AD BESTIAS), y en los que disponían de estanque tenían lugar combates navales (NAUMAQUIAS).

El lado bárbaro de la mentalidad romana se escenifica de modo sangriento en la frase despectiva con que hablo Juvenal de sus conciudadanos: "Sólo dos cosas desean ardientemente: pan y circo".

Al principio de la historia de los anfiteatros destaca el que Curio el Joven construye en Roma, bajo Cesar, el llamado teatro doble, de madera, en el que dos espacios semicirculares pueden unirse, girándolos, convirtiéndose en una cavea cerrada por todos los lados.

Los emperadores Flavios VESPASIANO y TITO construyen en los años 70-80 d.C. el anfiteatro Flavio (Coliseo). Las dimensiones del mismo son enormes: longitud 187,75 metros, anchura 155,60 metros, altura 50,75 metros, capacidad 50.000 espectadores.

Originalmente era denominado *Anfiteatro Flavio (Amphitheatrum Flavium)*, en honor a la Dinastía Flavia de emperadores que lo construyó, y pasó a ser llamado *Colosseum* por una gran estatua ubicada junto a él, el Coloso de Nerón, no conservada actualmente.

La organización arquitectónica coincide en lo esencial con la estructura. En la fachada exterior destacan sobre todo los anillos de las grandes arcadas, superpuestos formando tres pisos, a través de las que se abren al exterior los deambulatorios. Los pilares y columnas de las arcadas muestran la típica organización con los tres órdenes arquitectónicos tradicionales (toscano, jónico, corintio). Aquí no tienen función estructural alguna como en la arquitectura arquiteada, sino que sirven para la organización de la gran masa arquitectónica. Se evitan las pequeñas piezas que se perderían en la masa.

El cuarto piso, no sigue el esquema organizativo de los tres primeros. Su superficie aparece (como en el teatro Marcelo) ligeramente dividida mediante pilastras planas y horadadas por pequeñas ventanas. Tiene orden compuesto.

El Coliseo romano fue quizás la obra más grandiosa de la arquitectura romana, y en él se utilizaron las más variadas técnicas de construcción. Las pilastras y los arcos son de travertino colocado sin argamasa. En las partes inferiores y en los sótanos se empleó la toba del mismo modo. Muchos de estos sillares iban sujetos con grapas metálicas. Las bóvedas que sostienen la cávea se hicieron vertiendo argamasa de cemento directamente sobre cimbras de madera, una innovación que aligeraba la fábrica.

El hecho de que el edificio se ubicase sobre una laguna obligó a excavar hasta 14 metros de limos inservibles y realizar una cimentación de casi 13 metros de *opus cementicium* (hiladas de argamasa de cal y piedras alternadas).

Con el anfiteatro Flavio se crea el tipo válido del anfiteatro romano. Siguen su modelo los grandes teatros de las ciudades populosas y ricas de Italia y de las provincias, por ejemplo: Pozzuoli y Verona en Italia, Arles y Nimes en el Sur de Francia, El Djem en África, Itálica en España.

En este sistema arquitectónico se repite: superposición de arcos y dinteles. Se utiliza en él la bóveda de arista, que se refuerza con grandes arcos de ladrillos en el complejo de galerías, gradas y vomitorios. Fue considerado como una de las siete maravillas del mundo antiguo.

Fue construido todo en hormigón o argamasa, menos las bóvedas, que eran de ligera piedra pómez; las fachadas son de piedra. Cada piso tenía 80 arcos de fachada, con columnas adosadas entre ellos.

Interior del COLISEO ó ANFITEATRO FLAVIO. Roma.

Vista aérea y maqueta del COLISEO DE ROMA.

El óvalo de la arena, mide 49 x 79 metros aproximadamente, se compone de segmentos de arcos de círculo. El área de juego reposa sobre un sótano de 7-12 metros de profundidad con pasillos, rampas, escaleras, elevadores, jaulas, cámaras y con un arsenal para equipamiento técnico y accesorios. La CAVEA está constituida en anillos concéntricos escalonados alrededor de la arena. Los espectadores se reparten según clase social: un zócalo circular, con cómodos asientos y ricas balaustradas reservado a personalidades relevantes, y los palcos en el eje transversal para el emperador y los tribunos importantes. En las gradas se suceden: la burguesía acomodada, la clase media, las mujeres y la masa del pueblo que ocupa generalmente las plazas de pie bajo el pórtico del quinto piso.

El esquema constructivo equivale al de un gran teatro a mayor escala. La superficie curva de la cavea, que asciende formando un ángulo de 37 grados descansa sobre un sistema de 7 anillos concéntricos de arcadas de pilares, en parte superpuestas formando varios pisos, siguiendo el modelo de los acueductos. Entre ellos, 80 muros radiales absorben el empuje de las bóvedas y de las gradas, quedando ligados entre sí mediante bóvedas de cañón, por encima y por debajo de las cuales acceden las escaleras a las distintas gradas.

El anillo ovalado del zócalo, de 3,6 metros de altura, y los bajos soportes de las arcadas del deambulatorio interior actúan como contrafuertes, absorbiendo el empuje de la cavea que asciende oblicuamente.

El terreno de juego propiamente dicho era un óvalo, en realidad una plataforma construida en madera y cubierta de arena. Todo el subsuelo era un complejo de túneles y mazmorras en el que se alojaba a los gladiadores, a los condenados y a los animales. El suelo disponía de varias trampillas y montacargas que comunicaban con el sótano y que podían ser usadas durante el espectáculo.

El plano de la arena tenía un completo sistema de drenaje, conectado a cuatro imponentes cloacas. Se ha sugerido que obedecen a la necesidad de evacuar el agua tras los espectáculos navales. Sin embargo parece ser que ya Domiciano, abandonando la idea de la naumaquia, pavimentó las cloacas y colocó en la arena los montacargas para los combates de gladiadores. La cubierta de madera ya no se conserva, con lo que todo el laberinto subterráneo permanece hoy al aire libre.

El Coliseo contaba con una cubierta de tela desplegable accionada mediante poleas. Esta cubierta, hecha primero con tela de vela y luego sustituida por lino (más ligero), se apoyaba en un entramado de cuerdas del que poco se sabe. Cada sector de tela podía moverse por separado de los de alrededor, y eran accionados por un destacamento de marineros de la flota romana.

En la parte superior de la fachada se han identificado los huecos en los que se colocaban los 250 mástiles de madera que soportaban los cables. Al parecer las cuerdas se anclaban en el suelo, pues de otro modo los mástiles habrían soportado demasiado peso. A tal efecto había un anillo concéntrico de piedras o *cipos* situados a 18 metros de la fachada en la explanada exterior, y que también permitían el control del público para evitar aglomeraciones. La franja entre la fachada y los cipos estaba pavimentada con travertino.

De sus ruinas se extrajo abundante material para la construcción de otros edificios, hasta que fue convertido en santuario cristiano, en honor a los prisioneros martirizados durante los primeros años del Cristianismo. Esta medida contribuyó a detener su expolio y a procurar su conservación.

111 a 119 ► **ARCO DE TITO**. Fines del siglo I d.C. Roma

Fueron muy aficionados los romanos a CONMEMORAR los acontecimientos principales de su historia con grandes monumentos. Es la idea de premiar a una persona en vida, cultivar el orgullo personal, buscando la superación en el individuo. Las COLUMNAS CONMEMORATIVAS son invención romana (veremos la columna trajana). No ocurre lo mismo con los ARCOS DE TRIUNFO, imitados de la Grecia helenística.

Este arco de Tito, es del año 82 d.C., es de los más notables. Se encuentra situado a la entrada del Foro romano y conmemora la toma y destrucción de Jerusalén en el año 70, hecho que originó la dispersión del pueblo hebreo.

El arco está dedicado al emperador Tito divinizado, está situado en la vía Sacra, conserva algunos de los relieves triunfales de la apoteosis de Tito. En uno de ellos, Tito es coronado por una Victoria y entra triunfalmente sobre una cuadriga conducida por la personificación de la Virtud. En el otro relieve aparece la

entrada triunfal de la procesión con los trofeos procedentes del templo de Jerusalén. Probablemente se terminó en tiempos de Domiciano.

En el ático aparece una leyenda " SENATUS / POPULUSQUE ROMANUS / DIVOTITO / DIVI VESPASIANO / VESPASIANO AUGUSTO ".

El marco arquitectónico de la vida pública adquiere, en la época imperial una imagen fastuosa. Por el contrario, el concurso políticamente activo del pueblo disminuye hasta convertirse en una simple participación en el ceremonial estatal como espectador, comparsa y aclamador. Estas representaciones y ceremonias públicas se ven intensificadas por el marco de la arquitectura oficial.

A ésta pertenecen, como tipos específicamente romanos, los ARCOS DE TRIUNFO Y CONMEMORATIVOS, erigidos, a partir del siglo II, en la República por los generales, en el Imperio por el Senado y más tarde, por los mismos emperadores, en puntos estratégicos de las ciudades. Los motivos para ello son: el regreso victorioso a la patria (triumfo), las fiestas conmemorativas del gobierno, la muerte, la fundación de ciudades u otros acontecimientos considerados históricos.

En la forma original el arco de triunfo es de un solo vano, dos anchos pilares y una bóveda de cañón que soporta el pesado ático con la inscripción de la dedicatoria y la estatua o la cuadriga del homenajeadado. Esta sencilla forma básica se organiza desde la época de Augusto con columnas y entablamentos. A la construcción de un solo vano se suman las variantes de dos y, sobre todo, tres vanos.

Estos arcos muestran una articulación muy pesada y compacta, muy distinta de la elegancia helenística. Son vivo ejemplo de lo que es la arquitectura romana: FUNCIONALIDAD.

Los arcos del triunfo conllevan unos fines educativos, de aprendizaje mediante la imagen. Parece que al principio se construyeron en madera y se desmontaban una vez celebrado el triunfo. Más tarde se construyeron en piedra o mármol, y son más de cien los arcos que han perdurado hasta nuestros días.

En la mentalidad romana, el arco reviste una importancia tal que se convierte en un monumento en sí mismo: el arco del triunfo. La idea de construir un arco con tal fin deriva de la tradición de celebrar el triunfo a la vuelta de una guerra victoriosa, haciendo desfilar al general vencedor a través de la puerta simbólica.

La forma más simple de arco de triunfo tiene un piso único, generalmente con dos frentes y a caballo de una calle o calzada; pero el arco triunfal se puede encontrar también adosado contra las murallas de la ciudad, o contra pórticos o acueductos. A la simple construcción de la estructura arqueada, se añade a menudo un aparato decorativo con columnas (de orden corintio generalmente), arquivada y ático (último piso, en general más bajo que los demás); este ático se utiliza como piso de apoyo para trofeos y cuadrigas.

El conjunto sigue un esquema compositivo y adopta una yuxtaposición de elementos que se definieron a partir del siglo I a.C. El perfecto acuerdo entre estructura de soporte y decoración constituye el elemento estético en este tipo de arquitectura, que podríamos denominar, "de propaganda". Posteriormente el arco central irá acompañado de otros dos a los lados, simétricos y más bajos.

Las soluciones varían según la función y situación ambiental: en el cruce de dos vías, sobre todo en África y en las regiones orientales, son frecuentes los arcos aislados y con cuatro puertas. En Roma y generalmente en Europa, el arco es con frecuencia bifronte, y está situado a la entrada de la ciudad o al inicio de una vía importante. En principio la decoración escultórica o esculpida en relieve, podía o no existir; pero en la época imperial, al desarrollarse un preciso programa propagandístico, aparece en todos los arcos del mundo latino.

120 y 121 ► **ARCO DE SEPTIMIO SEVERO**. 203 d.C. Mármol. Roma.

El Arco de Septimio Severo es un antiguo arco de triunfo que se encuentra en Roma en una extremidad del Foro Romano, a los pies de la colina del Capitolio. Fue erigido en 203 para glorificar las victorias militares del emperador Septimio Severo y sus hijos Geta y Caracalla bajo los Partos. Es una construcción en mármol, consta de un arco principal encuadrado por dos pequeños arcos. Las fachadas están ricamente decoradas por columnas y bajorrelieves. Bajo el ático de cada fachada, está grabada una larga dedicatoria. Originalmente, las letras grabadas en huecos contenían letras en bronce hoy desaparecidas. Una cuadriga de bronce conducida por el emperador y sus dos hijos, coronaba el arco antiguamente. La arquitectura de este arco de triunfo servirá de inspiración para el Arco de Constantino,

122 a 125 ► **ARCO DE CONSTANTINO**. Roma. Fachada norte. 312-315 d.C. Mármol. 21 metros de altura.

El **Arco de Constantino** se encuentra entre el Coliseo y la colina del Palatino, en Roma. Se erigió para conmemorar la victoria de Constantino I el Grande en la batalla del Puente Milvio del 312, y a otros emperadores anteriores. Dedicado en 315, es el más moderno de los arcos triunfales alzados en la Roma Antigua. Esta diapositiva la ponemos al igual que la del arco de Septimio Severo sólo como ejemplo de arco de Triunfo de tres vanos.

126 y 127 ► **DOMUS ROMANA**. Planta y alzado. Atrio y peristilo.

La vivienda romana debe sus elementos a griegos y etruscos. De la casa etrusca tomó el ATRIUM, patio porticado y sostenido por cuatro postes. Llamábase COMPLUVIUM a la abertura del tejado inclinado hacia adentro. Por allí penetraban el aire y la luz. Las aguas de lluvia se recogían en un estanque (IMPLUVIUM). En la parte posterior ofrecía la casa romana un jardín, a imitación de la huerta etrusca, protegido por un pórtico en sus cuatro lados, derivación del peristilo griego. La puerta de la calle daba al VESTIBULUM. Se llamaba TABLINUM o sala rica al espacio entre el atrium y el peristilo. Se llamaba TRICLINIUM al comedor.

Las casas dotadas tenían varios patios y numerosas dependencias, tales como exedras, salas semicirculares de tertulia, OECI o salas de fiestas, etc. La así descrita es la DOMUS o vivienda particular, de un solo piso.

128 y 129 ► Pero en la ciudad predominaba la casa de alquiler (**ÍNSULA**) de varios pisos, cubierta con terraza y presentando a la calle numerosos balcones y ventanas. El piso bajo era para tiendas y almacenes. Los señores que explotaban el campo procuraban realizar sus casas rodeadas de las mayores como-

didades (VILLAS), con baño, calefacción o hipocaustum que consistía en conductos abiertos bajo el pavimento, donde se somete a combustión lenta la paja.

130 y 131 ► **CASTILLO DE SANT'ANGELO**. Alzado sobre los cimientos del MAUSOLEO o **MOLE ADRIANA**, construido en Roma entre el año 130 y el 140 a.C.

Los enterramientos romanos también poseen importancia arquitectónica. En Roma, las tumbas se disponen a lo largo de las vías principales. Los enterramientos de personas principales eran los mausoleos, eran a la vez tumba y templo. Podían tener planta cuadrada, rectangular y circular. En las ciudades eran frecuentes los enterramientos colectivos (COLUMBARIOS). No ocupaban mucho espacio debido a la práctica de incineración de cadáveres, las cenizas se podían encerrar en pequeños nichos abiertos en las paredes. En los cementerios existía un horno crematorio (USTRINUM).

Adriano hizo construir para él mismo un mausoleo, situado al otro lado del Tíber y unido al campo de Marte por un puente especial. Estaba dentro del tipo de arquitectura circular. Sobre una base monumental, el tambor circular, decorado con escenas, poseía un túmulo de tierra rodeado de estatuas de mármol, mientras que en la parte superior, sobre un pequeño edificio circular, se encontraba la estatua de bronce del emperador. La parte baja de este monumento aún se conserva parcialmente en lo que ha pasado a constituir el castillo de Sant'Angelo de Roma.

132 y 133 ► **PALACIO DE DIOCLECIANO**. Reconstrucción ideal. Vista actual.

Entre los palacios construidos en los tiempos finales del Imperio pagano, el más notable es el de Diocleciano, en Spoleto (Split) en Croacia, costa yugoslava. Se edificó a principios del siglo IV. Su recinto es un rectángulo de 175 x 40 metros, se encuentra rodeado de murallas imponentes de 18 metros de altura, flanqueadas de torres cuadradas, salvo en las puertas que miran al campo, donde las torres son octogonales. Refleja la situación de amenaza del Imperio y el carácter belicoso de la época. Hay en él dos calles porticadas, CARDO y DECUMANO, que dividen el castillo en cuatro sectores: los del norte, sirven de alojamiento para la tropa del palacio y la administración, y los del sur, como marco del mausoleo y como foro religioso. El emperador eligió el esquema de castillo militar como marco para su retiro.

En oposición al gran desarrollo de la **ARQUITECTURA CIVIL**, la **RELIGIOSA** es menos importante. Es en ella donde más imitaron los romanos, tanto de griegos como de etruscos. La disposición del TEMPLO se atuvo generalmente al PLAN etrusco: alto podium, única escalera, pórtico y varias cellas para diversas divinidades. Los había de planta rectangular y redonda, ambas de origen griego. En la arquitectura templaria el orden más usado fue el corintio. El tímpano carecía de esculturas.

134 a 137 ► **TEMPLO DE FORTUNA VIRIL**. Siglo I a.C. o **TEMPLO DE PORTUNUS** (divinidad protectora del puerto fluvial).

En él se observa el gran desarrollo del pórtico en relación con la cella. También se observa el acceso mediante escalera única, las columnas de orden jónico adosadas a la cella, la planta...

La diferencia fundamental del templo romano respecto a su modelo griego es que las gradas o estereóbato se ve reemplazado por el PODIUM o basamento de paredes verticales, que sólo tiene escalinatas de acceso por el frente, en su fachada anterior. El origen del Podium no se conoce con seguridad, habiéndose pensado en la Jonia asiática, donde se da también, aunque en fecha más tardía. Parece que la mayor altura del podium es testimonio de mayor antigüedad. Estamos ante un templo PRÓSTILO (tiene un pórtico en un frente) y PSEUDOPERÍPTERO (con las columnas adosadas en los lados mayores).

Los dos ejemplares más representativos y conocidos de templo rectangular son: el de la Fortuna Viril, de Roma, de orden jónico, del período republicano, y el de Nimes, la llamada Maison Carrée, que es corintio y corresponde ya a tiempos de Augusto.

En los templos romanos, la cella ya no está abierta como en los templos griegos, sino que carece de acceso por la parte posterior y está cerrada por muros de piedra para satisfacer la exigencia de espacio delimitado. Desde la escalinata anterior se accede a un pórtico tetrástilo. La única entrada forma eje con la escalinata. En cada uno de los lados anchos se adosan cinco semicolumnas. Tiene doble número de columnas menos una, con respecto al frente, en los lados mayores.

El llamado templo de Fortuna Viril de Roma en el Foro Boario, remonta su estructura actual a la segunda mitad del siglo I a.C., pero surge sobre una instalación más antigua.

138 a 143 ► Hostal ó **MAISON** Carrat ó **CARRÉE**. Nimes (Nemausus). CASA CUADRADA. Año 16 a.C. 28 x 14 metros.

La Maison Carreé, extraordinariamente bien conservada, es el arquetipo del templo romano de planta rectangular, basado en las construcciones religiosas griegas y con clara influencia etrusca.

Los romanos siguieron los modelos griegos de planta rectangular (templo de Fortuna Viril, Maison Carreé) o circular (templo de Vesta), los órdenes y la forma de los entablamentos. El santuario etrusco acabaría de perfilar el templo romano aportando un pórtico profundo de columnas espaciadas, eliminando el opistodomo a favor de la cella única y sin divisiones internas y ubicando el templo en un podio elevado.

Fue erigido en Nimes (Francia), en el mismo lugar donde se encuentra el Pont du Gard (puente y acueducto) o el anfiteatro romano, para honrar al emperador Augusto. Todas estas construcciones pueden ser consideradas símbolo de su política de unificación del Imperio a través de la ROMANIZACIÓN.

La Maison Carreé ostenta las características distintivas del templo romano: construida sobre un podio elevado, con un pórtico con columnas de orden corintio de gran altura (17 m), con una amplia escalinata que marca la direccionalidad en el acceso único.

Además de por su notable altura, el pórtico destaca por su profundidad, que contribuye igualmente a reafirmar la preeminencia de la parte frontal.

La cella o naos tiene adosadas un total de 20 columnas tanto en la parte lateral como en la trasera, lo que hace que el templo tenga en su conjunto 30 columnas. Estamos pues ante un templo corintio, hexástilo, y pseudoperíptero, representa con toda propiedad una parte sustancial de las teorías contenidas en los diez libros de arquitectura del arquitecto y erudito romano MARCO VITRUVIO POLLIO. Vitruvio da para la planta de los templos etruscos, antecedentes de los romanos, una relación de longitud–anchura de 6:5, con doble número de columnas menos una para el lado mayor. Las estilizadas columnas corintias tienen fuste acanalado y hojas de acanto y ornamentos florales en los capiteles.

El entablamento está formado por el arquitrabe de tres franjas (arquitrabe platabanda), el friso y la cornisa. El conjunto culmina en un frontón liso, presidido por la preceptiva cubierta a dos aguas.

La calculada altura del podio y de las columnas del pórtico no logra evitar que el conjunto resulte muy compacto, y el hecho de que parte de la columnata esté adosada provoca una falta general de esbeltez a la vez que una tendencia rectilínea demasiado acentuada.

Los romanos –que tenían una religiosidad tan ligada a la esfera pública que incluso divinizaban a sus máximos dirigentes– ubicaron los centros religiosos en el mismo corazón de sus ciudades y los integraron en el foro, presente hasta en la ciudad más insignificante. Este es el caso de la Maison Carreé, emplazada en el mismo centro del foro de Nimes y erigida en honor del emperador Octavio Augusto y de su familia; pero también dedicada a los dioses de Roma y a Cayo y Lucio Cesar (Gaius y Lucius) nietos del emperador Augusto e hijos de su hija Julia y de Agripa.

144 y 145 ► **TEMPLO CIRCULAR DE VESTA**. Roma. 70-40 a.C.

La técnica y las formas de los edificios circulares prehistóricos llegan al Mediterráneo occidental desde el oriental y se mantienen aquí durante siglos. Cobran auge en los edificios romanos de planta central. Primero adoptan la forma de tholos, el templo redondo con cella y pórticos circulares, que se dedica al culto de divinidades y héroes.

El más importante de estos tholos en Roma es el templo de Vesta en el Foro romano. En su cella, al igual que en otros templos dedicados a Vesta en el mundo romano, y también de forma circular, arde el fuego sagrado guardado por las vestales. Vesta es adorada como "numen" (diosa) invisible. Puede ser considerado aquí como transposición de la choza redonda latina arcaica a una forma monumental en piedra.

Se une al principio del templo romano sobre podio. Tiene 20 columnas y un diámetro de circunferencia de 15 metros, en él se marca la direccionalidad con la escalera de acceso y la elevación sobre podium, está cubierto con tejas de barro marcando también su forma circular, estas se apoyan directamente sobre la columnata. Cronológicamente habría que situarlo entre el 70 y el 40 a.C. en Roma.

El concepto griego de funcionalidad, a través de la cual se manifiesta la belleza, falta en Roma, donde el arte nunca fue un fin en sí mismo, sino un medio de expresar su poderío.

146 a 152 ► **PANTEÓN de Agrippa. Exterior, planta y proyecciones** Roma. 27 a.C. Adriano lo reconstruyó en el 118-128 d.C.

Durante la época de Augusto se produjo un extraordinario enriquecimiento del arte romano, aumentando al mismo tiempo su helenización. El orden corintio está ya definitivamente adueñado de esta arquitectura. Hacia el año 27 a.C. se erigió en Roma el templo de *todos los dioses* o Panteón, originalísima construcción, muy reformada después por Adriano, salvo en el solemne y colosal pórtico, que todavía conserva la inscripción conmemorativa.

El Panteón supone una revolución en la arquitectura religiosa, ya que en él se inicia el proceso de "interiorización" del templo, que culminará con la basílica cristiana.

En el exterior del Panteón hay dos elementos que se integran orgánicamente: el pronaos de Agrippa y el edificio circular construido por Adriano.

La altura total del Panteón es de 43,20 metros y es igual a su anchura, de igual modo, el radio de la planta equivale al de la espléndida cúpula, esfera en equilibrio estático dentro de un cilindro. La majestad de su interior resulta de la exactitud matemática de sus proporciones.

Podemos señalar del exterior el efecto de frontalidad. El gusto típicamente romano por la vista frontal está evidenciado en el Panteón por la presencia del pronaos de ocho columnas monolíticas (pórtico octástilo) de granito, con basas de mármol blanco, que soportan un entablamento con la inscripción del antiguo templo de Agrippa (M. AGRIPPA. L. F. COS. TERTIUM. FECIT) "*Marco Agrippa, hijo de Lucio, cónsul por tercera vez, (lo) hizo*" la cual domina la plaza. El Panteón, en el Campo de Marzio (Marte) de Roma, fue comenzado en el año 27 a.C. por Marco Vipsanio Agrippa con planta rectangular, y después de dos incendios reconstruido con planta circular por Adriano en el 126 d.C. Transformado en Iglesia en el 609, se ha conservado perfectamente; su fachada, hundida ahora con respecto al nivel de la calle, originariamente se levantaba sobre un podio con escalinata, y la vista exterior era la de un templo períptero (rodeado por columnas).

El primer templo era rectangular, con la *cella* dispuesta transversalmente, al igual que en el templo de la Concordia del Foro romano. Estaba construido con bloques de travertino y forrado en mármol. También se sabe que los capiteles eran de bronce y que la decoración incluía cariátides y estatuas frontales. En el interior del pronaos había sendas estatuas de Augusto y Agrippa.

Por Dión Casio sabemos que la denominación de Panteón no era la oficial del edificio, y que la intención de Agrippa era la de crear un culto dinástico, probablemente dedicado a los protectores de la *gens* Julia: Marte, Venus y Julio César divinizado.

En tiempos de Adriano el edificio fue enteramente reconstruido. Su nombre no aparece en las inscripciones debido al rechazo de este emperador a que su nombre figurase en las obras llevadas a cabo bajo su mandato.

Las marcas de fábrica encontradas en los ladrillos corresponden a los años 123–125, lo que permite suponer que el templo fue inaugurado por el emperador durante su estancia en la capital entre 125 y 128. Aunque no se sabe con certeza quién fue el arquitecto, el proyecto se suele atribuir a Apolodoro de Damasco.

En la reconstrucción de tiempos de Adriano, se cambió la orientación respecto del Panteón precedente, ya que se colocó la fachada principal hacia el norte. El edificio quedó compuesto por una columnata a modo de pronaos, una amplia *cella* redonda y una estructura prismática intermedia. El gran pronaos y la estructura de unión con la *cella* ocuparon por completo el espacio del templo anterior, mientras que la rotonda fue construida sobre el espacio de la plaza augustea que separaba el panteón de la basílica de Neptuno. Delante del templo se edificó una plaza porticada en tres de sus lados y pavimentada con lajas de travertino.

El pronaos octástilo, con ocho columnas en la fachada, y con cuatro columnas en los laterales, mide 34,20 x 15,62 m, y se encuentra 1,32 m sobre el nivel de la plaza, de modo que se accede subiendo cinco escalones. La altura total del orden es de 14,15 m y los fustes tienen un diámetro de 1,48 m en la base. Al interior del pronaos, dos filas de cuatro columnas dividen el espacio en tres naves, la central y más amplia conduce a la gran puerta de acceso a la *cella*, mientras las dos laterales terminan en dos amplios nichos que debían albergar estatuas de César Augusto y de Agripa, trasladadas desde el edificio viejo.

La cubierta a dos aguas está soportada por cerchas de madera, apoyadas sobre una estructura muraria que apoya por medio de arcos en las columnas. La cobertura original estaba formada por cerchas de bronce, con perfiles en forma de U, según las describió Andrea Palladio. Fueron expoliadas por el papa Urbano VII, que mando fundirlas para fabricar cien cañones para el Castillo Sant'Angelo.

153 a 160 ► **PANTEÓN de Agripa. Interior.**

El gusto de los romanos por los templos de planta circular central no llega a inspirar una obra realmente de primer orden hasta que se construye este Panteón. Es un enorme edificio sin más columnata que la del pórtico de ingreso. Se cubre con gigantesca media naranja de 43,20 metros de diámetro. Contra lo que siempre ha sucedido en el templo clásico, se piensa por primera vez, más que en el exterior, en su interior, decorado con grandes casetones e iluminado por anchísima claraboya, linterna, linternón o lucernario.

La bóveda está formada por una serie de arcos de descarga en su arranque, y el resto es de hormigón recubierto de ladrillo, lo que, al concentrar el peso de la media naranja en varios puntos, permite abrir, en los espacios intermedios del muro, profundas capillas.

El Panteón nos dice el grado de maestría de los arquitectos de Adriano en el empleo de la bóveda. De ello dan fe, además de ésta, las construcciones de carácter civil del mismo emperador.

El tambor culmina en la cúpula –antes cubierta con tejas de bronce dorado y ahora desnuda–. El tambor está constituido por sectores superpuestos subrayados por cornisas. Encima se eleva la cúpula hemisférica, decorada con cinco filas concéntricas con 28 casetones cada una (alusión a la cosmología romana:

días del mes lunar, o bien, las 5 esferas concéntricas del sistema planetario antiguo, con el sol en el centro).

La cúpula está decorada en el interior con cinco filas de casetones, que decrecen en tamaño hacia el centro, donde está perforada por un óculo de 8,9 m de diámetro. Dicha ventana circular permanece abierta, y por ella entra la luz, e incluso la lluvia; el pavimento del templo cuenta con desagües que la evacúan. El óculo estaba rodeado por una cornisa de bronce fijada a la cúpula en la última fila de casetones. Las oquedades en la fábrica sugieren que tanto los casetones como el espacio intermedio estaban forrados de bronce.

El espesor del muro no es macizo, sino articulado por profundas exedras o nichos de planta trapezoidal y semicircular alternativamente. Los nichos están enmarcados por un orden de pilastras y de columnas, con un entablamento corrido en todo el perímetro, excepto en la exedra del eje principal. Entre los nichos, en los paños de muro intermedios, aparecen edículos con frontones triangulares y circulares alternados. En un segundo nivel, desde el entablamento hasta la imposta de la bóveda, hay una fila de ventanas. Estas ventanas, que abren a una galería superior, coinciden en vertical con los nichos y los edículos. La decoración romana original fue sustituida en el siglo XVIII por la que se puede ver actualmente. La impresión que se deriva de ello es de simple monumentalidad: una sólida estructura calculada según proporciones geométricas.

Por otra parte, se buscó reducir el peso de la cúpula por dos medios: aligerando los materiales (en lugar del travertino empleado en la cimentación, en la cúpula se utilizó piedra pómez), y reduciendo paulatinamente el espesor de la cáscara muraria hacia arriba (desde 5,90 m inicialmente hasta 1,50 m). Además, los nichos, galerías y ventanas practicadas en los muros, así como los casetones y el óculo de la bóveda, dispuestos entre los arcos principales, aligeran la construcción en las zonas de relleno.

La idea del espacio centralizado aparece plenamente realizada en el Panteón. Su función especial resulta de un programa político: la incorporación de Augusto y de su familia al círculo de los dioses y héroes nacionales romanos. El edificio sirve además para el culto de todos los dioses, también se celebran aquí (según Dion Casio) los actos supremos del Estado y del Tribunal, asamblea general de los dioses alrededor del emperador, la "panteia" de los helenos.

El Panteón de Agrippa estaba orientado con su pórtico hacia el Sur. En el nuevo conjunto construido por Adriano el edificio cubierto con cúpula ocupa este lugar y el pórtico del antiguo templo, se orienta ahora hacia el Norte, a una plaza a modo de Foro, de 60 x 120 metros aproximadamente.

La cúpula está compuesta de una capa interior (intradós) y otra exterior (extradós) de hormigón colado. Las diferentes adiciones de materiales (piedra volcánica, ladrillo molido, toba) tienen en cuenta los diversos grados de ligereza y resistencia. Un sistema de nervios de ladrillo se encarga de recoger los empujes. Los nervios longitudinales ascienden radialmente hacia el vértice y son reforzados por nervios transversales horizontales. La abertura de iluminación funciona como anillo superior de compresión. Los nichos redondos compensan los empujes horizontales. La alternancia de pilares y nichos en el nivel inferior se basa en la distribución de la carga.

El pavimento de la rotonda es ligeramente convexo, con la parte central 30 cm más alta que el perímetro, para que la lluvia que entre por el óculo fluya hacia el canal situado en todo el perímetro. El revestimiento es de baldosas con un diseño de cuadrados en los que se inscriben alternativamente cuadrados y círculos más pequeños.

Aunque el Panteón es un monumento cuyos gastos de conservación corren a cargo del Ministerio de Bienes Culturales de Italia, sigue siendo una iglesia en la que se celebran misas y sobre todo bodas. En 1980 el centro histórico de Roma, incluyendo el Panteón, fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

El Panteón ha tenido una enorme trascendencia en la arquitectura occidental. Durante el Renacimiento, los artistas y arquitectos que volvieron los ojos hacia la antigüedad clásica no podían pasar por alto uno de los edificios más bellos y mejor conservados de toda Roma. Brunelleschi estudió el Panteón para la construcción de la cúpula del Duomo de Florencia, punto de partida de la arquitectura renacentista. Bramante y Miguel Ángel lo recrearon en obras como el Templete de San Pietro in Montorio o la Basílica de San Pedro.

Durante el neoclasicismo italiano, Antonio Canova proyectó un templo en Positano, su ciudad natal, basándose en el diseño del Panteón.

Su influencia se deja notar en Inglaterra y América del Norte, sobre todo gracias a Andrea Palladio, que fue muy imitado hasta el siglo XIX.

LA ESCULTURA ROMANA: EL RETRATO Y EL RELIEVE HISTÓRICO

161 ► Tras la conquista de Corinto, el 146 a.C., comienza el gran saqueo de Grecia. Militares y patricios se llevan recuerdos de la cultura griega, sobre todo esculturas y cerámica. En el botín iban también hombres, y entre ellos, artistas. Muchos escultores buscaron en Italia nueva clientela. Los romanos estaban sedientos de copias e imitaciones. Las copias se hacían con gran honradez y verosimilitud utilizando incluso vaciados de esculturas originales. Las imitaciones suponen la asimilación de estilos, resultando de ello un ARTE HÍBRIDO.

Junto al influjo griego, no hay que desdeñar el influjo etrusco sobre la escultura romana. Grecia dejó sentir su influencia, su huella, en una cierta IDEALIZACIÓN del retrato, lo que éste tenga de más REALISTA habrá que ponerlo en el haber de los etruscos fundamentalmente.

Los escultores romanos trabajaron principalmente el mármol, muy abundante en Italia, y el bronce, aunque se puede decir que, el escultor romano manejó toda clase de materiales útiles para su labor, desde los PÉTREOS (mármol, piedra al natural estucada, e incluso fábrica enlucida), hasta los METÁLICOS (bronce, cobre, plomo, plata, oro, aleaciones), pasando por todas las MATERIAS ARTIFICIALES (cerámica en sus diversas versiones, vidrio, etc.) y ORGÁNICAS (marfil, hueso, madera...). En cualquier caso, las esculturas y los relieves, donde a veces se mezclaban materiales diversos a fin de aprovechar sus propiedades físicas y expresivas, solían recibir tratamientos epidérmicos para proporcionarles textura y color, casi totalmente perdido en la actualidad. Tales acabados proporcionaban a las estatuas romanas, como a las antiguas

en general, una apariencia polícroma que chocaría a nuestra sensibilidad, demasiado acostumbrada a ver estatuas de mármol limpio o copias en escayola.

Para seguir dentro de este recuento de facetas distintivas de la plástica romana recordaremos que, en determinadas ocasiones y contextos, especialmente en oriente, las estatuas fueron articuladas y móviles y, en algunos casos, llegaron a ser incipientes autómatas. En técnica escultórica nadie aventajó a los romanos, que se sirvieron del trépano para sus labores más profundas.

El *tema* predilecto de la escultura romana es el HOMBRE, pero como ciudadano. Concebido siempre en función de su categoría social. No se interesan apenas los romanos, en sus esculturas, por el cuerpo humano embellecido como los griegos.

El artista en Roma es un funcionario. Hace estatuas y relieves históricos no para lucir su estilo como en Grecia, sino para honrar a las autoridades o a los clientes. En las obras no se admira al artista sino a los gobernantes; todo nos habla de la grandeza política de Roma. En resumen, ANONIMATO DE LOS ARTISTAS.

162 y 163 ► **PATRICIO BARBERINI**

La escultura romana es esencialmente RETRATISTA. La afición romana a guardar las imágenes de sus antepasados (IMÁGENES MAIORUM) aparece referida en Polibio y Plinio. Según el primero, cuando una persona importante fallecía, se transportaba su cadáver al Foro, y, erguido, en su presencia se hacía el elogio. Acto seguido se procedía al sepelio, no sin previamente haber sacado una imagen que pasaba al archivo de la familia. Plinio nos habla de las imágenes de cera que tenían los romanos guardadas en los armarios de sus casas. Los romanos crearon, imitando el procedimiento inventado por Lisícrates de hacer el vaciado en yeso de una persona, las mascarillas de los muertos. Luego obtenían las imágenes de cera que eran llevadas procesionalmente al foro, para figurar en el elogio del muerto. Estas prácticas favorecieron el auge del retrato romano realista. La mascarilla determina los rasgos afilados de nariz, barbilla, pómulos y boca. A imitación de las imágenes de cera se hicieron las de mármol, que son las que conocemos. Era costumbre pintar los retratos, para acentuar la expresión de vida. Los romanos aprendieron de Oriente a combinar en el retrato los diversos materiales, como ya hemos señalado antes, con lo cual se acentúa el efecto naturalista.

El retrato de cuerpo entero se representa en diversas posturas. El de pie es el más común. El sedente es propio de la mujer y el ecuestre –excepcional– constituye la prerrogativa imperial. En algunos retratos el personaje aparece protegido con coraza (retratos TORACATOS) y más comúnmente envuelto en toga (retratos TOGATOS).

Los retratos de los emperadores se nos ofrecen haciendo alarde de los poderes que ostentan:

164 ► -Como cónsules –CUM IMPERIO–, llevan manto consular y levantan el brazo en señal de arenga.

165 ► La condición de legislador y administrador de justicia –PRETOR–, se acredita con el rollo de la ley en la mano.

166 y 167 ► El manto extendido por la cabeza y la patena (platillo de oro o metal) en la mano son atributos del emperador en funciones de sumo sacerdote, PONTIFEX MAXIMUS.

168 y 169 ► El emperador HEROIZADO aparece semidesnudo, en pie, lleva cetro y manto y le acompaña el águila del mismísimo Júpiter, está coronado de laureles. Pero la cortesana grandilocuencia parece desmentida por el rostro triste, sin majestad, con sus grandes ojos que parecen salirse de las órbitas, de aquel desdichado monarca, asesinado por su esposa.

Estos retratos de los emperadores eran llevados a las provincias para que estuviera presente en los ciudadanos la idea de obediencia al soberano.

El retrato en sí, como proceso artístico, pasó por varias etapas, ya que no sólo reflejo con bastante aproximación las modas, sino que manifestó, de manera sucesiva o simultánea, según los momentos y los lugares, tendencias ultrarrealistas junto a casos de idealización. Así, vemos serenos retratos de personas anónimas al lado de patéticas representaciones de rostros históricos concretos, esquemáticas caricaturas expresionistas o tratamientos sumarios de partes determinadas del rostro frente a elaborados y preciosistas peinados, tocado o atuendos militares.

170 y 171 ► Los RELIEVES romanos, en los que se manifiestan con especial potencia las modas helenizantes de los tiempos de Augusto y de Adriano, tuvieron dos aspectos destacables en nuestra opinión, de distinta naturaleza, aunque siempre dentro de la TENDENCIA NARRATIVA: por una parte, en época flavia, se llegó a la cumbre del ilusionismo impresionista en la representación del espacio, con los limitadísimos recursos del bajorrelieve en mármol; por otra, recordaremos la culminación de la plástica narrativa en la imponente crónica de guerra contenida en la **Columna de Trajano** (113 d.C.), manejando unos recursos plásticos minuciosos y expresivos, aunque menos eficaces, perceptivamente hablando, que los de la etapa anterior.

En general, podemos afirmar que la TEMÁTICA HISTÓRICA de estos relieves constituyó la aportación más original de Roma a esta forma artística, y especialmente a la cuestión de los géneros, toda vez que en los demás se siguió con bastante servilismo a los griegos.

El relieve romano, como ya hemos dicho, posee un significado histórico. Se esculpen en piedra las hazañas de los cónsules y emperadores para que el pueblo las admire. El relieve histórico procede del Oriente. Egipcios, asirios y persas habían decorado sus monumentos con relieves representando episodios verídicos, con objeto de exaltar al monarca, halagar al pueblo o atemorizar a los enemigos.

172 ► **Sarcófago Ludovisi**.- Al difundirse el rito de inhumación de los cadáveres, los romanos siguieron la tradición etrusca de los sarcófagos. Estos se adosan a las paredes, decorándose los tres frentes que resultan visibles, haciéndose una talla honda, en mármol generalmente, en un solo bloque.

Técnicamente considerado, este relieve romano es de tipo pictórico, pues busca efectos de perspectiva lo mismo que la pintura, concediéndose mucha importancia al paisaje y a lo pintoresco.

Importante es la decoración arquitectónica. En ella predominan temas de carácter botánico, de origen helenístico, ejecutados con una talla finísima.

La escultura animalística romana nos ofrece obras de pasmoso realismo, fauna de tierra y mar. Preponderan los animales en escenas de lucha.

EL RETRATO

173 y 174 ► **PATRICIO BARBERINI**. Obra de fines del siglo I a.C. Mármol. 1,65 m. de altura. Roma. Museos Capitolinos. Palacio de los Conservadores.

El retrato romano se inicia con el culto a los antepasados. "Era indicio de vieja nobleza, comenta con humor Polibio, tener el atrio lleno de imágenes ahumadas". Y asimismo nos describe como las imágenes de cera son honradas y llevadas por un pariente ilustre en los funerales. La ropa del portador ha de estar de acuerdo con el cargo que en vida ostentaba el difunto: toga pretoriana si había sido pretor o cónsul; toga púrpura si censor, y recamada (bordada) de oro si había obtenido victorias señaladas.

Esta obra presenta una novedad en el hecho de presentar dos bustos-retratos, lo que no hubiera podido concebirse en el mundo griego. El realismo de los detalles fisonómicos nos remite a la transposición en escultura de las máscaras funerarias.

En esta obra resulta interesante también el hecho de mostrarnos a tres generaciones de una misma familia, que se pueden situar entre el 50 y el 20 a.C.

175 ► **Cabeza Meroe**, retrato de Octavio Augusto joven. 176 ► Augusto Pontifex Maximus. 177 ► Octavio orador o ciudadano romano. 20 a.C. Mármol. 180 cm alto. Detalle. 178 ► Augusto de Prima Porta. Detalle cabeza

Al gran Augusto le fueron dedicadas, sólo en Roma, más de ochenta estatuas. Estas cuatro que estamos viendo son interesantes en tanto que representan la evolución de una personalidad.

La escultura romana se forja fundamentalmente con manos griegas. Por ello, el retrato de la primera época, la republicana, es el que mejor testimonia este compromiso entre realismo e idealismo, fórmula básica de los helénicos. Junto a la evidencia de rasgos particulares, no dejan de apreciarse rasgos típicos de la raza italiota. Esta corriente idealista será aún más patente en la época de Augusto, el emperador enamorado de Grecia. Sus retratos testimonian el aspecto que debe tener un gobernador perfectísimo. Pero este idealismo del retrato de Augusto no responde a un criterio esteticista, sino político. A los ojos de los romanos, Augusto tenía que aparecer como un gobernante inteligente, bueno y poderoso. Esto significa unas dotes nada comunes. Pese a su edad, la vejez no puede asomar al rostro, pues sería indicio de decadencia, cuando las energías abandonan al hombre. De ahí esa joven edad madura con que habitualmente se le representa.

El retrato de Augusto, como sumo sacerdote, PONTIFEX MAXIMUS, se descubrió en Roma en 1.909, en la Vía Labicana, con algunos restos aún de su policromía. La cabeza está envuelta entre los pliegues del manto sacerdotal y tiene acaso la expresión más reflexiva de todos sus retratos; este modelo de figura imperial será adoptado por sus sucesores. La cabeza cubierta aporta un elemento de datación, posterior al 12 a.C., año en que Augusto asumió el cargo.

En la cabeza encontrada en 1.910 en el Sudán, junto a Meroe, se nos muestra al joven emperador hacia los 25 años; los rasgos de su fisonomía son siempre los mismos, sus cabellos caen lacios sobre la frente; es sin duda un retrato de familia enviado a un amigo, gobernador acaso de aquella lejana provincia.

179 a 185 ► **AUGUSTO DE PRIMA PORTA**. Mármol. Roma. Galería Vaticana. En unos textos obra del año 20 d.C., en otros, siglo I a.C.

Es otro retrato del emperador Augusto, algo más viejo, con gesto de mando y vestido de general, arengando a las tropas. La estatua de Prima Porta inaugura un tipo de retratos imperiales de pie que adaptaron los emperadores. Se encuentran innumerables y exquisitas efigies imperiales, sobre todo en provincias, con corazas decoradas o historiadas (LORIGAS) que llevan relieves alegóricos, y que se encuentran en actitud de arengar a las tropas.

Algunos detalles caracterizan esta estatua como el Augusto de Prima Porta y a éste como el fundador del Imperio Romano: a su lado está el delfín de Venus con el Amor (pequeño Cupido) a cuestas, lo cual alude al origen de los césares descendientes de Eneas, hijo de Venus, y a la inmortalidad que se presupone alcanzará como pacificador del Imperio.

Va descalzo, lo que revela su carácter heroico: no es un magistrado que pisa nuestro suelo. Cuando más adelante los emperadores repitan este tipo, todos calzaran ricas y bellas sandalias.

La imitación libre de los modelos griegos es bien visible. El Augusto de Prima Porta tiene en el gesto gran semejanza con el Doríforo de Policleto; apoyase, como él, sobre la pierna derecha mientras balancea la izquierda, y en lugar de la pica lleva en la mano el bastón consular.

En la coraza están representados finos relieves, a modo de apoteosis de su reinado, la Galia y la Hispania humilladas; los bárbaros de la frontera del Eufraates devuelven las águilas tomadas a las legiones de Craso, y el carro del sol, sobre el pecho, pasa iluminando aquellos grandes días de la Roma de Augusto. Esta estatua, una de las joyas del Museo Vaticano, se llama de Prima Porta, porque fue hallada a mediados del siglo XIX en la Villa de la emperatriz Livia; los relieves de la coraza ponen en relación esta escultura con frisos del Ara Pacis.

Tiene unos dos metros de alto, está realizada en mármol y se cree que es una copia o un duplicado de un original perdido que debió fundirse en bronce cuando ya el emperador había fallecido, siendo, en todo caso, algo posterior al año 20 d.C. Nos muestra a Octavio como *thorachatus*, es decir como un jefe militar que porta una coraza. Las escasas muestras de pintura que aún conserva la estatua han permitido suponer que, originariamente, se encontraba completamente policromada.

El escultor de esta obra singular, claramente influenciado por Policeto, obsérvese la actitud en contrapposto, nos muestra en ella a Augusto en el momento de dirigir o arengar a las tropas. Es evidente el atuendo militar, aunque observamos también la presencia del manto consular, recogido en amplios pliegues en torno a la cintura del personaje, rematándose sobre su brazo izquierdo, del que cuelga elegantemente.

No puede negarse que el autor de la estatua original fuese romano, porque evidencia en la obra su interés por mostrar un **verdadero retrato** del personaje, conforme era la preocupación principal de los escultores latinos. Y, efectivamente, los rasgos de Augusto (que conocemos perfectamente por otras numerosas esculturas) como su típico flequillo o la disposición general de su rostro, están aquí claramente definidos. Sin embargo, el escultor trabajaba dentro de los cánones helenísticos y debía conocer las tendencias artísticas que provenían de Oriente. Esta es la razón de que, frente al verismo del retrato romano, veamos también en el Augusto de Prima Porta ciertos elementos de **idealización**, tales como el hecho de presentar al emperador descalzo (al modo de los héroes griegos) o la presencia de Cupido. Claro es, todo ello venía a la perfección para dejar entrever la singularidad que el gobierno de Augusto suponía. En síntesis, vemos aquí a un emperador romano, a un jefe militar, pero también a un personaje inmortal.

Por otra parte, detengámonos un momento en los relieves de la coraza imperial. Todos ellos aluden precisamente a las glorias que el gobierno de Augusto ha deparado a Roma: el triunfo de sus legiones y la Pax romana. Así, en el centro figura el Dios Marte, que se resarce ahora de las derrotas sufridas por ejércitos romanos en época anterior, recibiendo las insignias que un embajador parto le devuelve. A los lados, se muestran dos mujeres sentadas, símbolos de las provincias pacificadas la Hispania y la Galia. Completan la decoración de la coraza representaciones del carro del Sol guiado por la Aurora, arriba, y de los dioses romanos Apolo y Diana, abajo, que flanquean a una imagen de la Tierra con el cuerno de la abundancia.

En definitiva, tenemos en este Augusto de Prima Porta una excelente muestra del tipo de obras que producían los escultores romanos dedicados a exaltar las glorias de su emperador, de un Octavio que logró acabar con las guerras civiles que habían sacudido a la República en el último siglo de su existencia, inaugurando un periodo de paz y prosperidad. No ha de extrañar que la misma propaganda imperial quisiera mostrar a tal personaje como un ser humano y divino al mismo tiempo. Para ellos, la Tierra iniciaba una verdadera edad de oro.

186 a 191 ► **ESTATUA ECUESTRE DE MARCO AURELIO**. Roma. Hacia 176. Dimensiones totales: 4,24 x 3,87 m. Altura del caballo: 3,52 m. Bronce dorado. Palacio de los conservadores del Museo Capitolino y copia en Plaza de Campidoglio.

Cronológicamente datable entre 161 y 180 d.C. fecha en que Marco Aurelio fue emperador. Es el único que se conserva entero de época romana. En el siglo X estaba junto a la casa natal del emperador, pero en 1528, Miguel Ángel lo hizo trasladar a la nueva plaza del Campidoglio.

Es obra de bronce, dorado en su momento, intacta milagrosamente por suponerle representación del emperador Constantino, el primer emperador cristiano.

Ha sido paradigma del retrato ecuestre desde el renacimiento, cuando se ubicó sobre un pedestal en medio de la plaza diseñada por Miguel Ángel, hasta nuestros días.

Estuvo recientemente en proceso de restauración, situación tan repetida en el conjunto monumental de Roma que generaciones enteras de turistas y estudiosos sólo conocen los andamios de la ciudad eterna y apenas ninguna de sus maravillas.

Un efecto propagandístico justifica la presencia del retrato en la calle. Se exhibe y solicita la mirada del público. La estatuaría urbanística fue cuidada por los romanos. Pero un emperador no puede estar al nivel del terreno. Cabalgar es propio de quien tiene dominio. Jinete y caballo forman un grupo armonioso, pero el animal es trono del personaje, a lo que hay que sumar el pedestal. De esta manera resulta bien visible el grupo. Marco Aurelio desfila victorioso por las calles de Roma y en la lejanía histórica se escuchan las aclamaciones. Libre como es la escultura, el contemplador habrá de exigir al autor que la obra esté proporcionalmente compuesta en todo su perímetro.

Pobre en grandes monumentos de escultura verdaderamente originales, el arte romano presenta por lo menos una excepción en la estatua ecuestre en bronce de Marco Aurelio; que por otra parte, con mucha probabilidad no fue creada para ser expuesta de manera autónoma, como sucede hoy, sino para servir de coronamiento de un arco honorario erigido en el año 173, o sea, en función complementaria de la arquitectura.

El género es el griego del comandante a caballo, que en la Roma imperial debía ser bien conocido. Pero el estilo es totalmente diverso. Entre la figura del caballero y la del cuadrúpedo, descritas con minucioso realismo, parece que se ha rechazado a propósito una armonía a la griega. El escultor parece atraído por el contraste entre el macizo cuerpo del caballo y el ímpetu de su cabeza y de las patas; y además por la sólida compostura de la figura humana, vibrante gracias a las alternancias de marcadísimas luces y sombras, concentrando en ella la idea de la fuerza imperial.

En esta obra hay un vigoroso modelado. La solidez de la estructura plástica y la solemnidad están presentes. La actitud de Marco Aurelio es casi estereotipada, pero muy humana, gracias a algunos detalles realistas y a la incisiva expresividad del rostro. Esa pose fijada en un momento transitorio es típicamente romana, aunque el tipo físico como ya hemos señalado parezca el griego del comandante a caballo.

En el detalle del rostro aparecen juegos de claroscuro y las pupilas horadadas, características del "barroco romano". El emperador alza el brazo en gesto de paz; en la bondad y serenidad del rostro es fácil reconocer al autor de los "Soli loquios" que escribió: "...dentro de poco estaré muerto y habré desaparecido para siempre. ¿Qué puede importarme ahora si obro como ser inteligente, sociable y que tiene las mismas leyes que dios?".

Caballo y jinete están fundidos en bronce, en dos piezas separadas, pero formando un mismo conjunto plástico. El caballo apoya sólo tres patas, lanzando la otra hacia delante. Tal postura parece justificada: la pata levantada pisaba a un bárbaro vencido que no ha llegado hasta nuestros días y, que sabemos que

existía por la descripción del monumento en los “*Mirabilia Urbis Romae*”, una guía medieval de la ciudad de Roma.

Se ha censurado el excesivo abultamiento del vientre del animal y el poco aire de jinete que muestra Marco Aurelio, que va como montado en un jumento (asno).

Marco Aurelio no está representado como un príncipe coronado, ni como militar poderoso, sino más bien como hombre cansado y desilusionado filósofo estoico; de ahí su pelo y barba desgreñados y sus ojos casi cerrados. Al no llevar armas o armadura, Marco Aurelio parece transmitir más una imagen de paz que de héroe militar, tal y como él se percibía a sí mismo y a su reino.

Actualmente, el pedestal y el bronce original se encuentra en una nueva sala de exhibición, construida especialmente para albergarlo, en el Palacio de los conservadores del Museo Capitolino, sustituyéndolo por una replica en la plaza.

Su influencia llega hasta el Renacimiento como se pueda apreciar en *Il Gattamelata* de Donatello.

La estatua es tan conocida y típica que es la imagen de la moneda de 0,50 € italiana, diseñada por Roberto Mauri.

BUSTO DE CARACALLA. Museo del Louvre.

BUSTO DE HELIOGÁBALO. Museo Capitolino. Roma.

Nos encontramos ya en un arte tardorromano. Con el reinado de Septimio Severo (193) se palpa ya la decadencia, se crea un arte ávido de comprender más que de resultar sensible. Se trata de un arte intelectualizado que –en lugar de prestar atención a la diversidad de formas que nos ofrece la naturaleza– presta más atención a la uniformidad de las convenciones (personajes representados de frente, tamaños jerarquizados en relación a la importancia del personaje representado), prefiere el grafismo de la pintura, relieve o mosaico a lo volumétrico de la estatua, un arte al que no le preocupa la representación del cuerpo humano, que le parece más importante expresar ideas: autoridad, trascendencia, dolor...

Se ha señalado que todo este repertorio de formas procede de Mesopotamia e invade Roma y el Occidente. El africano Septimio Severo, al casar con la siria Julia Domna, inició la serie de emperadores sirios (Caracalla, Heliogábalo y Alejandro Severo). Esta influencia siríaca y mesopotámica converge con la evolución interna del arte romano, producto de la crisis económica, política, militar y moral que van a caracterizar al siglo III.

Las estatuas del hijo de Septimio Severo, CARACALLA, nos lo muestran con la mirada acerada y despectiva hacia un lado; nada extraña que haya merecido por estos retratos el apelativo de Satanás.

El retrato se ha hecho moral. El escultor se ha desinteresado de la apariencia externa, de la verdad oficial. Caracalla aparece con toda la impetuosidad de su espíritu violento y expeditivo. Y detalle de gran naturalismo: la mirada se desvía hacia un lado. Sin duda es detalle psicológico, reflejo de ese no mirar de frente. La barba es pequeña y corta, que privará en adelante. En la época de los severos se generaliza la barba bipartita y se acentúa la profundidad de la talla a trépano en los cabellos.

Con respecto a HELIOGÁBALO, sacerdote del dios sirio Mitra nos plantea los mismos objetivos de la estatua de Caracalla, el mismo sentido psicológico, la misma muestra de la personalidad. Incluso en esta obra se nos ha querido mostrar y expresar en los ojos del emperador el misterio de los iniciados en las nuevas e inquietantes religiones (mitraísmo, cristianismo...) venidas de oriente con una nueva moral y con la promesa de una salvación de ultratumba a sus fieles, ello se busca mediante un triple toque de trépano que horada sus pupilas y hace su mirada lejana y secreta.

EL RELIEVE

ARA PACIS. CONJUNTO. Año 13 al 9 a.C. Época de Augusto. Mármol. 14 m de fachada por 12 m de lado y 6 m de alto. Roma. Campus Martius.

194 a 197 ► Se trata de un monumento conmemorativo construido entre los años 13 y 9 a.C. por decisión del Senado, en acción de gracias por el regreso del emperador Augusto tras sus victoriosas campañas contra cántabros y astures en Hispania y La Galia, y la paz que éste había impuesto.

Está dedicado a la diosa de la Paz y levantado en Roma, en el Campo de Marte, donde cada año se debían sacrificar un carnero y dos bueyes. Fue buena ocasión para labrar un completo repertorio de temas, cívicos y religiosos, en los que la nota predominante fue un severo neoaicismo.

El material utilizado es mármol de Carrara, tiene una planta rectangular con unas dimensiones de 11 x 10 x 4'60 metros y no está cubierto. Presenta dos puertas en los lados cortos: una frontal para el sacerdote oficiante, precedida de una escalinata, y otra posterior; estas puertas estaban orientadas al este y al oeste. En su interior el centro está ocupado por el ara o altar propiamente dicho. El conjunto se asienta sobre un pedestal escalonado.

Lo más destacado es la **decoración** escultórica que recubre el edificio. En el **interior** el friso está ocupado por guirnalda y bucráneos. En la parte exterior la decoración está dispuesta en dos niveles, de los que el inferior presenta elementos vegetales que derivan del acanto, y el superior un friso figurado.

Este **FRISO** consta de paneles que flanquean las puertas con escenas míticas y alegóricas. En los lados largos se ven dos procesiones. Los relieves situados a cada lado de las puertas remiten a un simbolismo general en el que la PAX hace prosperar Roma. Las procesiones situadas en los lados largos ofrecen respectivamente el aspecto oficial, con los sacerdotes y, una dimensión semi-oficial, con la familia de Augusto.

El influjo griego se percibe en la misma concepción del monumento que recuerda los altares helenísticos. Se ha llegado a pensar que artistas griegos intervinieron en la ejecución de los relieves. Pero estos relieves son fundamentalmente romanos por la densidad de motivos, la composición demasiado monótona y los efectos de perspectiva, conseguidos por talla de diferentes planos y de diferentes tipos de relieve (bajo, medio y alto).

Este altar es ejemplo típico de la mezcla de elementos culturales de Grecia (los paneles en relieve sobre los lados más cortos y la decoración en hojas de acanto) y de Roma (el altar elevado sobre podium y dentro de un recinto).

La atención a la realidad, los propósitos documentales y conmemorativos peculiares de los romanos, encuentran una de las expresiones más adecuadas en el relieve, éste realiza plenamente la idea de una plástica subordinada a la arquitectura, con fines ornamentales. Presente por todas partes, desde las estelas funerarias de los monumentos privados hasta los altares públicos, desde los altares públicos a los arcos imperiales, columnas votivas y sarcófagos, se distingue por un desarrollo extraordinario amplio y variado.

El Ara Pacis, por su significación en la Historia del Arte ha sido comparado con el friso de las Panateneas del Pórtico del Partenón, aquel desfile de los ciudadanos de Atenas que suben en procesión a llevar el peplo o manto de la diosa. En lugar de los dioses olímpicos que esperan el cortejo en el centro de la fachada del templo griego, en el friso romano se ven las nuevas divinidades filosóficas de los tres elementos: La Tierra, coronada de espigas, fecunda en frutos y ganados, el Aire y el Océano, los turbulentos dioses, que están allí sentados, en reposo, como si también el Cielo y el Mar se serenaran en estos años felices de la paz augusta.

Registro superior. Lado Oeste

198 y 199 ► Sobre el lado izquierdo de la fachada del recinto, se conserva un panel con la representación del mito de la fundación de Roma: Rómulo y Remo vienen amamantados por la loba a la presencia de Fáustulo, el pastor que adoptó y crió a los gemelos, y de Marte, el dios que los había engendrado juntándose con la vestal Rea Silvia. El dios está representado en su rol de guerrero, con lanza, yelmo crestado decorado con un grifo y coraza sobre la cual se distingue la cabeza de una Gorgón.

200 ► A la derecha del frente del Altar se ve el relieve que representa Eneas, ya allá con los años, que sacrifica a los Penados y por lo tanto se retrae como sacerdote con la cabeza cubierta, en el acto de hacer una ofrenda sobre el altar rústico. La parte final del bloque derecho se ha perdido, pero casi ciertamente sustentaba una pátera, una copa ritual, como se deduce por la presencia de un joven asistente del ritual (*camillus*) que lleva una bandeja con fruta y panes y una jarra en la mano derecha. Un segundo asistente al ritual empuja una cerda hacia el sacrificio.

Registro Superior. Lado Este

201 y 202 ► A la izquierda del lado este del Altar, se encuentra el panel con la representación de Tellus, la Tierra Madre, también interpretada como Venus, madre divina de Eneas y progenitora de la Gens Iulia, a la cual pertenece el mismo Augusto. Otra lectura del panel, más aceptada, la identifica con la Pax Augusta, la Paz, que da el nombre al Altar. La diosa sienta sobre las rocas, vestida con un ligero quitón. En la cabeza velada, una corona de flores y de fruta. A sus pies, un buey y un carnero. La diosa sostiene a sus lados dos amercillos, uno de los cuales atrae su mirada brindándole una manzana. A los lados del panel dos jóvenes mujeres, las *Aurae verificantes*, la una sentada sobre un dragón marino, la otra sobre un cisne, símbolos respectivamente de los vientos benéficos del mar y de la tierra.

Lados Norte y Sur (fachadas laterales)

203 a 209 ► En los lados N. y S., se representan dos multitudes de personajes, que se mueven en variadas direcciones; entre ellos aparecen sacerdotes,

asistentes al culto, magistrados, hombres, mujeres y niños, cuya identidad se reconstruye por la vía hipotética. El desfile representa según algunos la ceremonia de acogida en honor del princeps Augusto a su regreso de la Galia e Hispania; según otros, representa la inauguración del mismo Ara Pacis en el año 13 a.C.

En las fachadas laterales se va a desarrollar la parte más original del friso del Ara Pacis: una procesión cívica, presidida por el mismo Augusto, revestido con los atributos de Pontífice Máximo, acompañado de Magistrados y un grupo de lictores, y detrás el séquito de su familia. La distribución es la siguiente: la emperatriz Livia, con su yerno Agrippa y su hijo Tiberio; el joven Druso con Antonia, que lleva de la mano al pequeño Germánico; por fin el cortejo de senadores y patricios, que desfilan gravemente envueltos en sus togas.

210 ► Se han comparado estas fachadas con las del friso de las Panateneas del Partenón. Esta procesión (Ara Pacis) de personas de la familia real y grandes dignatarios del Estado, retratados con insuperable realismo, nobleza y dignidad, contrasta con el bullicioso tumulto de ciudadanos de Atenas que a pie o a caballo, acudían a la fiesta de las Panateneas. Al contrario que en el Partenón, en el Ara Pacis reconocemos no sólo a Augusto, parientes y familia, sino también a los niños que serán con el tiempo gobernantes de la segunda generación del Imperio.

211 y 212 ► La escultura se dispone en dos planos: medio relieve el primero y relieve plano el segundo. La razón de esta gradación de volumen se halla en la jerarquía: la primera fila se reserva a los personajes principales. La composición está excesivamente apretada; sobran figuras; en esto lleva ventaja el Partenón. Para introducir variedad, unas figuras andan, otras permanecen quietas. Las cabezas se hallan en todas las posiciones: de frente, de perfil, de espaldas, en tres cuartos... Los niños contribuyen a llenar espacio además de añadir una nota pintoresca.

Hay en esta obra: libertad expresiva, compositiva, finura de ejecución, carácter ornamental que hacen del altar un hito de la plástica romana. El nuevo gusto por el mármol, así como las formas de relieve, perspectiva, situación espacial y detalles de vestimenta, definen un nuevo clasicismo propio de este período. La unidad general de inspiración y de realización muestra la existencia de un arte aúlico (cortesano) y de una afirmación del poder político en la realización artística. En estos relieves son interesantes los últimos resabios del estilo helenístico alejandrino.

El monumento fue recubierto, para su exposición, por un edificio de líneas minimalistas diseñado por Richard Meier, para protegerlo de la contaminación atmosférica que sufre Roma. El conjunto incluye salas subterráneas para exposiciones temporales. Un edificio tan moderno en un entorno clásico ha suscitado críticas, y fuentes del entorno del presidente Silvio Berlusconi han sugerido que el edificio de Meier podría ser desmontado.

213 a 217 ► **RELIEVES. ARCO CENTRAL DEL ARCO DE TITO.** (81 d.C.)

Siempre ligado a acontecimientos históricos precisos, el relieve romano desarrolla, en época flavia, representaciones plenamente ilusionistas, acercando así la escultura a soluciones obtenidas por la pintura.

Mientras en el Ara Pacis la perspectiva no mira a una fidelidad representativa, sino a establecer distinciones jerárquicas, proyectando a primer plano a los personajes principales, y la regular alternancia de luz y sombra contribuye a crear una cadencia solemne, reflejando toda la obra la idea de Estado; en la nueva formulación que vemos en este arco de Tito, la introducción del fondo no trabajado contribuye a resaltar el movimiento del cortejo y la profundidad.

Aquí se nos muestran soldados que transportan el botín de la guerra judaica. Los personajes colocados en diversos planos, parecen como excavados en la roca; las insignias y el candelabro sirven para indicar un espacio que va más allá del fondo neutro, desde el que las imágenes se destacan siguiendo una línea sinuosa. El relieve consigue así traducir no sólo la luz y la sombra, sino también la atmósfera. En la aglomeración del desfile existe un espasmo de gestos, una circulación de aire. Comunica directamente con nosotros, los espectadores, envolviéndonos hasta convertirnos en partícipes del triunfo. La idealización griega está lejos. Si el Ara Pacis encarna el tipo de relieve clásico, el arco de Tito define el tipo de relieve barroco.

218 a 229 ► **COLUMNA TRAJANA**, erigida en el Foro Trajano proyectado por Apolodoro de Damasco en el 113 d.C. 39,81 m de altura y 3,83 m de diámetro. FORO TRAJANO.

Es el primer ejemplo de columna honoraria (para honrar a uno), con el característico friso en espiral que presenta una narración continua. Con esta columna, el relieve llega a su plena autonomía. Es una novedad absoluta, en la que los papeles tradicionales se invierten: la arquitectura se convierte en soporte de la evocación esculpida de campañas llevadas a cabo por el emperador contra los dacios, y sostén de la estatua del mismo emperador.

La disposición del relieve, el atuendo de los personajes, el tema y sobre todo el realismo de la obra, nos llevan a clasificarla como romana. El tema es una de las cuestiones fundamentales en ella. Estamos ante un relieve histórico, género muy cultivado en Roma, en el que se describen los trabajos y hazañas de las tropas de Trajano en sus guerras contra los dacios. Éstas habían tenido lugar sólo unos años antes, entre el 101-102, y el 105-107 d.C., se trataba, por tanto, de un acontecimiento reciente, que esta columna conmemora.

Formaba parte del conjunto urbanístico del foro de Trajano proyectado por Apolodoro de Damasco, el más grande de la Roma de entonces y estaba flanqueada por sendas bibliotecas, una griega y otra latina. Todo el conjunto pretendía establecer el principio de la autoridad del emperador, aunque también se intentaba afirmar el papel de Roma en el mundo. Es un monumento de clara propaganda política del emperador que, a lo largo de la columna, aparece algo menos de sesenta veces. Sabemos que el triunfo del año 107 dio pie a diversiones y ceremonias durante 123 días, estas celebraciones eran habituales en Roma y están en relación directa con el desarrollo de la arquitectura conmemorativa y del relieve histórico.

La columna se levanta sobre un basamento y sobre él tenemos un plinto, la basa decorada con laureles y, a continuación, el fuste y el capitel. Se remataba con un águila que, posteriormente, fue sustituida por una estatua del emperador. (Actualmente tiene una estatua de San Pedro, colocada en 1587.)

Está realizada en mármol de Paros, y el fuste consta de 17 tambores. La banda de los relieves tiene una altura progresivamente mayor a medida que se acerca al capitel, para corregir el efecto contrario producido por la distancia: pasa de 0,89 m a 1,25 m. Su longitud total es de 200 m.

Inédita es la andadura en espiral del relieve, aplastado y en narración continua. Es decir, el relato de la guerra está hecho sin separar un episodio de otro, como si todos tuvieran igual importancia. De hecho el predominio se reserva a la imagen del emperador, que aparece mientras arenga a las tropas, dirige una batalla o preside los sacrificios, en continua presencia junto a sus hombres; pero, en sustancia, la figura humana se convierte en mero elemento de la estructura compositiva, sin concesiones a la jerarquía. Con todo, a través de la estructura compositiva se expresan ímpetus, sentimientos, energía moral.

La luz confiere evidencia a algunos episodios: aquellos en los que el emperador es el protagonista y los que documentan el valor de los soldados romanos. Pero también subrayan el éxodo de las poblaciones derrotadas, el llanto de los tracios ante el cadáver de su jefe, el dolor de un bárbaro herido; aflora un sentido de participación, incluso de compasión hasta entonces desconocido.

El interior alberga una escalera de caracol que permite acceder a la parte superior; para iluminarla se abrieron unas saeteras que, en algunas zonas estropean el diseño de los relieves.

El edificio albergaba además las cenizas del emperador que, si hemos de creer a la documentación renacentista, fueron regaladas a una familia de la nobleza andaluza por el Papa, que devolvió los restos del emperador a su patria sevillana.

Esta obra fue inaugurada el 12 de mayo de 113 d.C. Tiene doscientos metros de espiral que envuelven un fuste de 29,78 metros de altura. El pedestal está decorado con águilas, victorias y panoplias, a imitación del antepecho del pórtico de Atalo II en Pérgamo (panoplias son armas o armaduras). Todo el episodio de la espiral termina en el suicidio de Decébalos.

Un aspecto interesante es el realismo y detallismo del relieve que permite ver las sucesivas operaciones que las tropas tuvieron que llevar a cabo, desde la construcción de puentes y de barcas, hasta la batalla. La historia comienza en la parte inferior, con la representación humanizada del Danubio que contempla el paso de las legiones romanas; continúa sin interrupción hasta media altura del fuste, donde aparece una Victoria escribiendo la crónica de la guerra en un escudo. Esta figura señala el fin de la narración de la 1ª guerra y facilita la diferenciación entre las dos guerras dácicas.

Estos relieves son históricos, con escenas de lucha, campamentos, paso de ríos... Son obra de diversos escultores, pero se mantiene la unidad estilística. Se sigue una ordenación cronológica. Hay una descripción del escenario topográfico a fin de hacer más verídica la narración. La ejecución es un tanto ruda.

En las distintas escenas se emplea una perspectiva caballera, o sea, que en la representación de las mismas se ha elegido un punto de vista alto que permite ver con más claridad las figuras o elementos que aparecen en segundos o terceros planos. Sin embargo, esto hace que las figuras del fondo se dispongan a modo de planos superpuestos. La profundidad que se logra es limitada, además las escenas tienen poco aire, apenas queda espacio por encima de las

cabezas. En algunos elementos se utiliza una cierta gradación del bulto del relieve, de modo que las figuras u objetos que están más al fondo se resuelven mediante un bajorrelieve de menos bulto; esto ayuda a distinguir planos y a sugerir cierta profundidad. Las torsiones y escorzos de algunas figuras contribuyen también a lograr este efecto.

Hay bastantes alusiones ambientales, paisajísticas y arquitectónicas, aunque están hechas a una escala pequeña en comparación con el hombre. Hablar de composición en este caso es muy difícil puesto que ya hemos dicho que las escenas se suceden sin solución de continuidad, enlazando así unas con otras. El movimiento y el dinamismo están presentes en toda la obra, su intensidad varía según el episodio, desde los pasos acompasados de un ejército en formación, hasta el desorden y confusión de la batalla.

La incidencia de la luz sobre una superficie donde el bulto no es uniforme produce la proyección de sombras de distinta intensidad que dan vivacidad al relieve. Por otra parte el recurso, ya mencionado, de rehundir ligeramente los contornos en algunas zonas origina unas líneas de sombra más acentuadas que perfilan las figuras, subrayándolas. Tal y como vemos la obra es obvio que no hay color, sin embargo es probable que estuviera policromada.

El realismo, además de en las formas, se aprecia en la concepción general de la obra, en la plasmación de las distintas actitudes en función de la acción que desempeñan, sin idealizaciones y sin responder a arquetipos. El tratamiento del ropaje es austero, el diferente atuendo permite distinguir los diversos grupos representados.

El efecto pictórico es deficiente, aunque se simule el fondo con líneas meramente grabadas. Hay también defectos de proporción y hasta errores históricos. Hay "horror vacui", horror al vacío. Los relieves de la columna trajana son el mayor elogio que puede hacerse del gran emperador español.

230 ► Detalles de la COLUMNA TRAJANA: -Trajano recibe a dos jefes dacios. -Legionarios romanos construyendo un campamento fortificado. -Portadores de enseñas cruzando el Danubio. -Asalto a una fortaleza. 231 ► Detalle: Trajano y el general Sura. 232 ► Detalle de un bárbaro.

233 ► El monumento no tiene precedentes directos, aunque sí es verdad que en Roma existía desde tiempo atrás la columna como monumento conmemorativo, pero nunca se había dispuesto sobre el fuste una banda continua, envolvente, discurriendo en sentido helicoidal, hasta el capitel. Se convertirá en un prototipo que será seguido en obras posteriores, como la Columna de Marco Aurelio, incluso en monumentos de la era moderna como la Columna de la plaza Vendôme de París o las columnas que hay en Viena ante la iglesia barroca de San Carlos Borromeo.

✚ ROMA EN 3D.-

<http://www.youtube.com/watch?v=pqfOGIwckK1Q>

✚ Rome Reborn 2.1

<http://www.youtube.com/watch?v=pHinQD3GAlo>

✚ Rome Reborn 2.2

<http://www.youtube.com/watch?v=vrlEwjgfbYs&feature=related>

✚ Página muy bien hecha sobre el ARA PACIS:

<http://cdm.reed.edu/ara-pacis/>

ROMA

➤ **Tema 3: La arquitectura romana: caracteres generales y tipologías**

- 011. Panteón
- 012. Arco de Tito
- 013. Coliseo
- 014. Acueducto de Segovia
- 015. Teatro de Cartagena

➤ **Tema 4: La escultura romana: el retrato y el relieve histórico**

- 016. Augusto de Prima porta
- 017. Columna trajana
- 018. Ara pacis