

TEMA 1

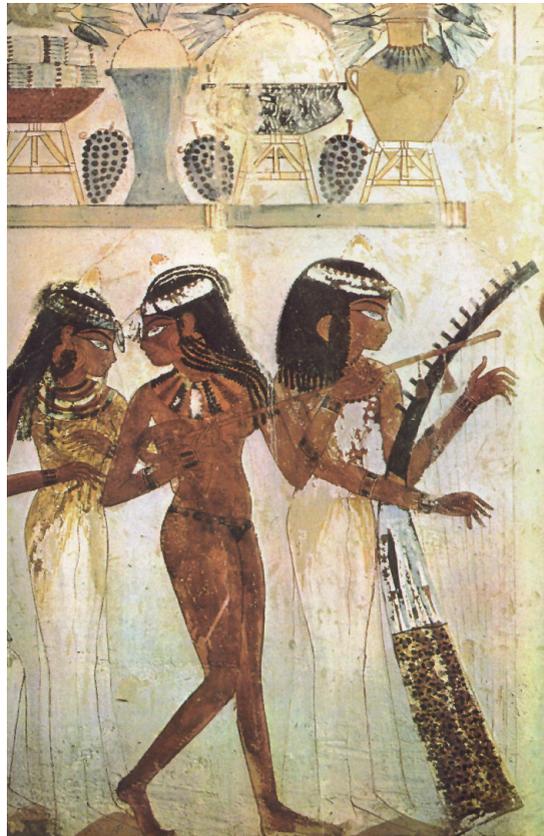
Sobre los ritos paganos

Esa magia que los egipcios esperaban de las esculturas con las que enterraban a sus faraones. Todos los enterramientos, fueran de la tipología o del periodo que fueran, tenían las paredes completamente recubiertas por pinturas o bajorrelieves de tema funerario o directamente relacionados con la vida del difunto. Todos ellos contenían también la figura del Ka, el doble de la persona muerta en el que se esperaba que se acogiera su alma si al cuerpo le pasaba algo a pesar de todas las precauciones que se tomaban con la momificación. Y en todos ellos se depositaban alimentos y pequeñas esculturas de sirvientes para atender a un difunto que se entendía que podía tener necesidades materiales. Son imágenes, entonces, con una función concreta: en el antiguo Egipto debían cumplir su magia y ahora nos enseñan con una increíble precisión cómo se vivía allí hace milenios. Por eso lo importante no era la belleza, sino la perfección, y durante muchos siglos (como mínimo entre el 2500 y el 3000 a.d.C.) se hicieron siempre de la misma manera: sobre la base de la ley de la frontalidad. En el caso de la pintura se trataba de representar no tanto lo que se veía como lo que se sabía y el cuerpo humano aparecía con los personajes de frente de cintura para arriba (aunque con la cabeza de perfil y el ojo de frente) y las piernas de perfil. En el caso de la escultura, la figura se representaba de frente, sin torsión de ningún tipo sobre su cuerpo simétrico, un cuerpo al que si superpusiéramos un eje central las dos mitades resultantes serían idénticas. En esta rigidez se basaba la seguridad de que no se romperían y que siempre estarían a disposición del faraón.

Quizás, llegados a este punto, deberíamos escuchar un poco la tesis sobre el arte egipcio elaborada por Wilhem Worringer, un historiador del arte alemán. Para él, el egipcio explica la vida como permanencia. Afincado en la estabilidad de sus instituciones, es decir, del tinglado artificioso que ha tenido que organizar para aprovechar los dones de la naturaleza (las crecidas del Nilo, por ejemplo, para su agricultura), ha perdido todo el sentido del dinamismo de los suce-

sos naturales. Por lo tanto, en lugar de decir que los egipcios edificaban las mansiones de sus muertos para la eternidad, sería quizás más justo decir que querían convertir en permanente un determinado estado. No hay un *más allá* en Egipto, sino sólo una prolongación del *más acá*. Si se pregunta en qué consiste la enérgica fuerza impresionante de sus producciones artísticas, la contestación no puede ser dudosa: consiste en la seguridad y unidad estilísticas que ostenta el arte egipcio durante prácticamente toda su historia. Por eso constituye un caso excepcional. El problema es si esa singularidad es algo positivo porque, en realidad, es imposible que sobre una base tan apartada de los elementos naturales se haya desarrollado un vigoroso empuje artístico. Su único vigor es el de la convención, una convención que, como tal, se limita a seguir unas reglas determinadas. No hay ningún problema, ningún reto que solucionar. Veremos como en el mundo griego este asunto es completamente diferente.

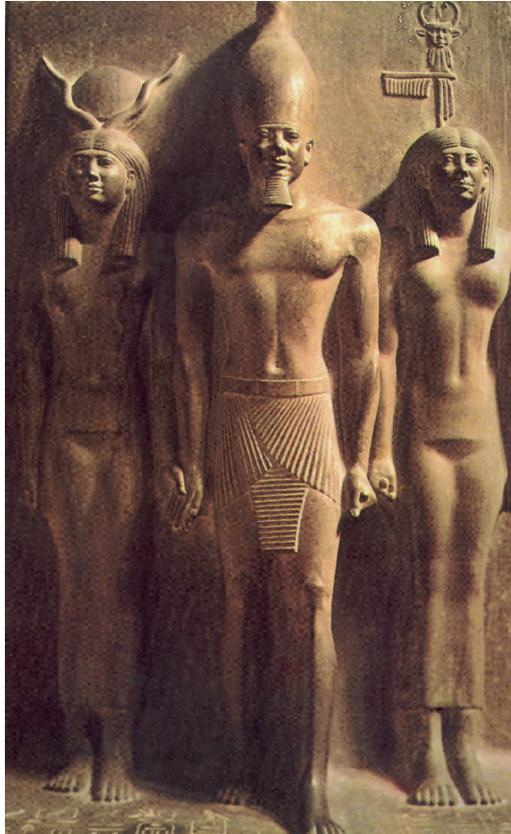
Ritos funerarios, al final, y de ritos es también de lo que nos hablan los grandes templos egipcios, como Karnak o Luxor con un recorrido tan lineal como el



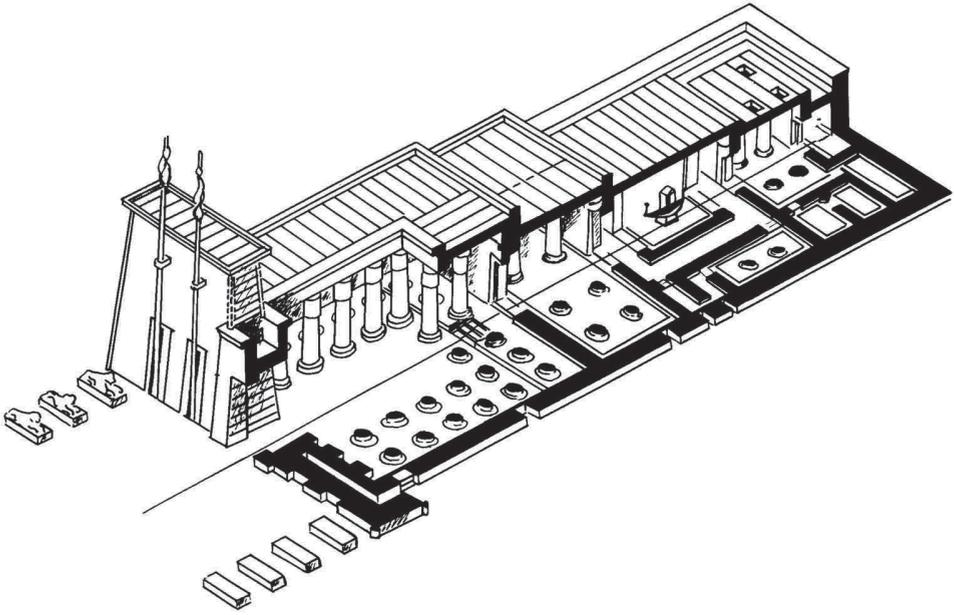
Músicas de la tumba de Nakht, Egipto.

que El Vaticano espera que los fieles hagan cuando lo visiten. En Karnak o en Luxor no eran los dos grandes brazos construidos por Bernini los que recogen a los fieles, sino una larga avenida de esfinges que los dirige a un interior progresivamente más oscuro y misterioso. Desde la sala hípetra completamente luminosa al ser un patio abierto con columnas formando un pórtico, pasando por la sala hipóstila (una sala de columnas con un pasillo central más elevado que los laterales de manera que se aprovechaba el desnivel para colocar algunas claraboyas de iluminación), hasta el sancta sanctorum (una simple sala rectangular y oscura en la que se veneraba a la divinidad y a la que sólo tenían acceso los sacerdotes y el faraón), la iluminación y la altura del templo van descendiendo progresivamente de manera que el fiel, cuidadosamente dirigido en una ceremonia pensada al detalle, va dejándose envolver por los misterios de una religión tan poderosa en el Imperio egipcio que, durante siglos, tuvo en el mismo faraón a un dios en la tierra.

Toda una arquitectura pensada y construida en función de un ceremonioso recorrido ritual, pero un recorrido que también tenía implicaciones políticas.



Triada de Micerinos, Egipto.



Planta y alzado de un templo egipcio.



Avenida de esfinges del templo de Karnak.

No en vano el poder del faraón tenía que salir constantemente reforzado. Quizás, llegados a este punto, podríamos pensar que cuando los mandatarios no eran dioses en la tierra, como en el caso de la joven democracia griega, las implicaciones políticas se alejan de las construcciones religiosas. Pero echemos un vistazo al Partenón de Atenas, el templo dedicado a Atenea en su aspecto Párthenos, la virgen guerrera. Después de la guerra con los persas (que llegaron a saquear Atenas) las obras del Partenón entraron en una fase muy activa. A mediados del siglo V a.C. el edificio estaba acabado y, aunque es un edificio clásico por definición, tiene algunas diferencias muy interesantes con respecto al prototipo de lo que debía ser un templo griego, digamos, absolutamente dentro de las normas.

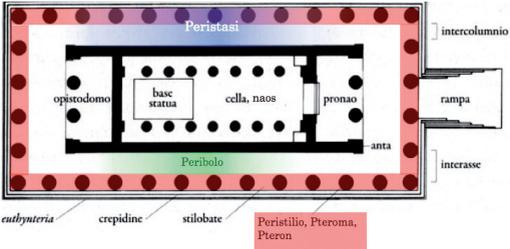
La planta “normal” de un templo griego clásico suele tener la forma de una sala rectangular, llamada cella, que cobija la estatua del dios. Delante de la puerta de acceso suele haber un pórtico (pronaos) con paredes laterales rematadas por dos pilastras (antae) una a cada lado del umbral. Cuando entre ellas existen columnas puede hablarse de “columnas in antis” o “templo in antis”. Para rimar con el pronaos se construye en el extremo opuesto de la cella un falso pórtico llamado opistodomos, incomunicado con el templo, buscando la simetría de la planta. Los templos monumentales poseen además pórticos de columnas, que unas veces lo rodean por los cuatro costados (templo períptero) y otras veces se reducen a la fachada principal (próstilo) o a la principal y a la



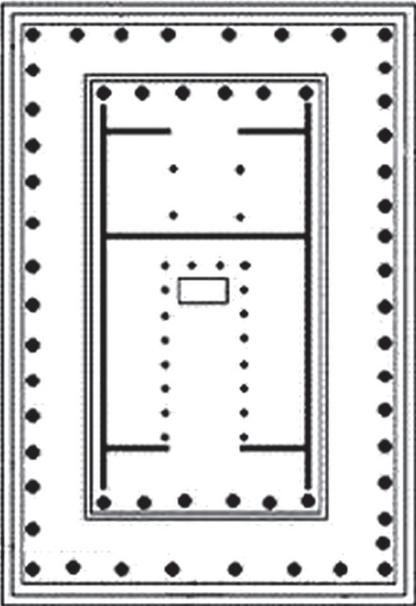
Sala hipóstila del templo de Karnak.

del opistodomos (anfipróstilo). Atendiendo al número de columnas de su frontispicio, el templo puede ser dístilo (dos columnas), tetrástilo (cuatro), hexástilo (seis), octástilo (ocho), etc.

Sin embargo, la cella del Partenón está dividida en dos partes desiguales por un muro transversal que convierte el recinto en un doble templo. En la mayor de las dos estancias se hallaba la estatua de Atenea Parthenos de Fidias, flanqueada y respaldada por una columnata dórica (ver los órdenes arquitectónicos griegos en el Anexo), sobre cuyos capiteles corría un arquitrabe encima del que descansaba otra columnata, dórica también, que sostenía las vigas de la techumbre. La otra sala era el verdadero Parthenon, es decir, el ámbito en el que las muchachas tejían el manto de la diosa, que era después llevado en procesión



Planta de un templo griego.



Planta del Partenón, Acrópolis de Atenas, siglo v a.C.



Partenón, Acrópolis de Atenas, siglo v a.C.

cada cuatro años en las fiestas Panateneicas, tal como Fidias esculpe a lo largo de todo el muro exterior de la cella. El techo de esta sala se apoyaba sobre cuatro columnas jónicas. El edificio comenzó a construirse en el año 447 a.C., después de la expulsión de los persas del territorio griego, según el proyecto de dos arquitectos supervisados por Fidias, el mayor colaborador de Pericles en la reconstrucción de la Acrópolis. Y es aquí donde entra la política ya que esa extraña fusión de formas jónicas y dóricas en el Partenón expresa una de las cualidades que Pericles deseaba para Atenas. Atenas, aunque situada en el territorio fundamentalmente dórico de la península, se consideraba emparentada con los jonios de las Cícladas y de Asia Menor, y las bases de su recién adquirido poder político residían en grado considerable en estas áreas.

El resultado final es un templo dórico de mármol con una de las decoraciones escultóricas más impactantes del mundo antiguo, actualmente conservada en el Museo Británico de Londres. Todo el trabajo escultórico corrió a cargo de Fidias y sus colaboradores. En las metopas se representaban luchas míticas



Fidias, friso de las Panateneas, exterior de la cella del Partenon, siglo v a.C.

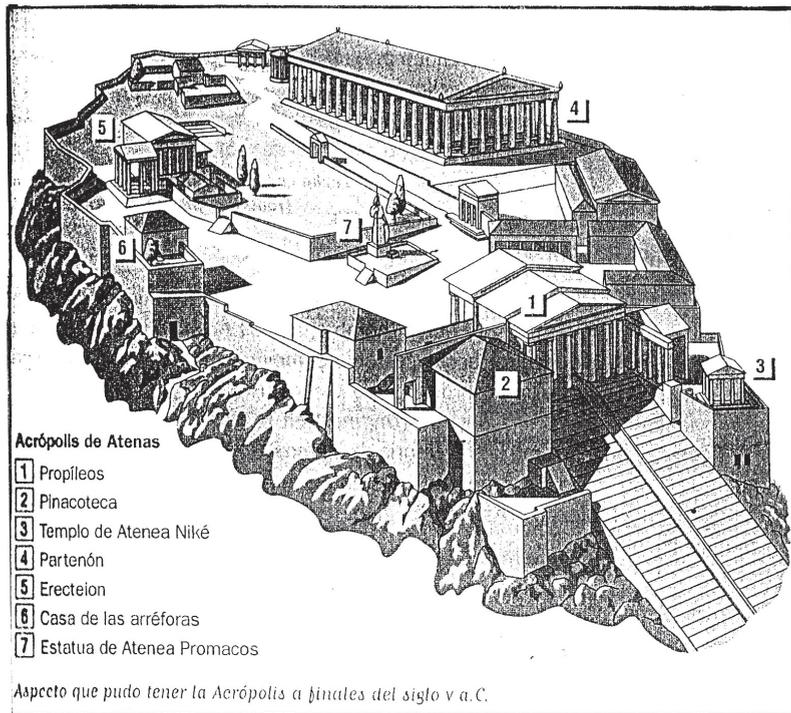


Frontón del nacimiento de Ateneo, Partenón.

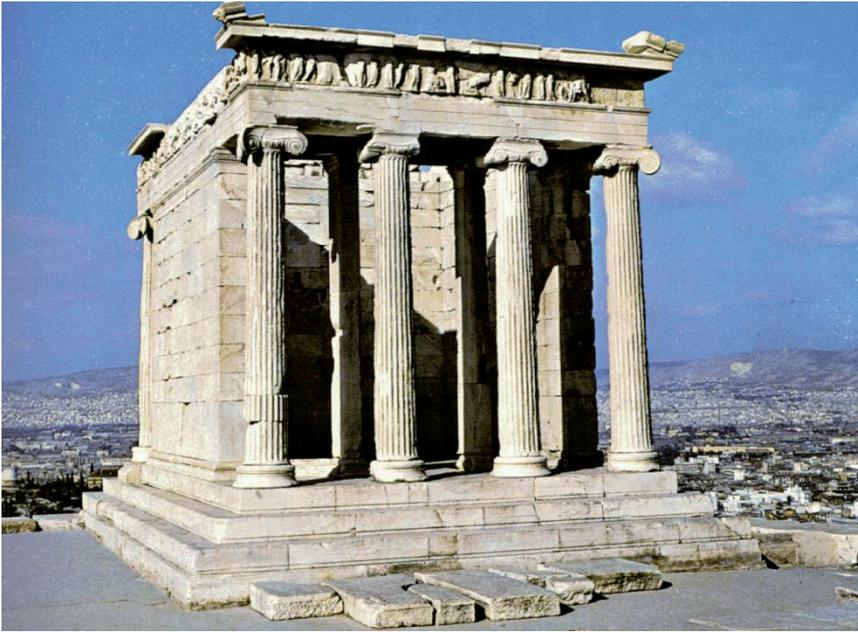
como la Gigantomaquia o la Centauromaquia; en un friso alrededor de la cella, como hemos dicho, la procesión de las Panateneas y en el frontón dos temas relativos a la diosa Atenea: su nacimiento y su lucha con Poseidón por el dominio de la ciudad.

Sólo con ver la reconstrucción de los frontones del Partenón nos damos cuenta del impresionante trabajo llevado a cabo por Fidias. Pero es en el detalle, al mirar más detenidamente, cuando disfrutamos del enorme dominio de la anatomía y los pliegues del que el escultor hace alarde gracias a su técnica “de paños mojados” (pliegues trabajados de manera que aparecen muy pegados al cuerpo, como si estuvieran húmedos) consiguiendo un volumen y un estudio de la anatomía difícilmente comparable a otras esculturas contemporáneas.

Después de terminado el Partenón, la obra de conversión de la Acrópolis en un suntuoso conjunto monumental cobra un nuevo impulso en los años que quedan hasta finales del siglo v. Toda la Acrópolis constituye un enorme “temenos” que, etimológicamente, implica un recorte del espacio consagrado a la divinidad. En la última fase de construcción del Partenón se levantaron los Propileos, un enorme pórtico que aspiraba a cubrir todo el costado meridional de la Acrópolis; ya en tiempos de la guerra del Peloponeso se construyó, en el



Reconstrucción de la Acrópolis de Atenas.



Templo de Atenea Niké, Acrópolis, Atenas.



Erecteion, Acrópolis, Atenas.

norte del recinto sagrado, el Erecteion; y, finalmente, con otros edificios peor conocidos, los atenienses levantaron en el saliente que quedaba delante, el pequeño templo de Atenea Niké.

Justo al lado de los Propileos, el templo de Atenea Niké resulta ser un excelente ejemplo del jónico clásico. Por fin, el Erecteion, al borde de la ladera septentrional, tenía que ocupar un área que albergaba los lugares más sagrados y más antiguos de la Acrópolis, lugares conectados con cultos de fertilidad, deidades telúricas y cultos heroicos cuyos orígenes se remontaban a la Edad de Bronce. Allí estaba el olivo milagroso de Atenea y la huella del tridente y las fuentes salobres dejadas por Poseidón; también, la grieta en que el dios niño Erictonio, en forma de serpiente, custodiaba todo el recinto sagrado. Indiscutiblemente, el arquitecto no podía encerrar todo esto en una construcción clásica y decidió plantear una estructura expansiva bastante irregular. El edificio comenzó a construirse hacia el 421 a.C. y se terminó entre el 407 y el 404 a.C. Por la imposibilidad en que se vieron los constructores de nivelar el suelo (dado su carácter sagrado), los varios recintos en que el templo se divide quedan a distintos niveles. En planta el edificio es un rectángulo orientado de este a oeste, con una sección oriental correspondiente a la celda de Atenea, precedida por un pórtico de seis columnas jónicas, y una sección occidental, que a su vez comprende tres recintos: una estancia rectangular (el Erecteion propiamente dicho), con un pórtico en cada uno de sus extremos, y dos cámaras interiores. Su entrada septentrional tiene un gran pórtico de seis columnas jónicas dispuestas de manera que quedan cuatro por delante y dos detrás de los ángulos. En el lado sur se levanta el famoso Pórtico de las Cariátides, con estatuas puestas al servicio de la arquitectura como fustes de columnas.

La escultura de todos estos edificios también forma parte de un ritual religioso, como todas las demás. Cuando pasamos a lo largo de hileras de estatuas en mármol blanco pertenecientes a la antigüedad clásica que guardan los grandes museos, olvidamos con excesiva frecuencia que entre ellas están esos ídolos de los que habla la Biblia: que la gente oraba ante ellas, que les eran llevados sacrificios entre extraños ensalmos.

Al principio, toda la escultura griega tomó como punto de partida el antecedente egipcio y el repertorio temático incluyó básicamente dos motivos: el hombre desnudo (Kouros) y la mujer vestida (Korai). El Kouros, un atleta que ha vencido en alguna prueba, aparece siempre de pie, muy erguido, adelantando la pierna izquierda, con los brazos pegados al cuerpo y los puños cerrados, como en la escultura egipcia. Sus ojos son prominentes, apenas hundidos en las cuencas, el pelo es una masa surcada por líneas geométricas y la boca normalmente se dobla hacia arriba en una sonrisa forzada, la llamada “sonrisa arcaica”, que al final es el más expresivo de todos sus rasgos. Por su parte, las Korai son estatuas femeninas arropadas en telas multicolores formando unos vestidos gracias a los cuales el artista pronto empieza a intentar representar los pliegues y, con ellos, el volumen y el movimiento, aunque al principio sólo los representa de manera ficticia, por surcos e incisiones.

Porque incluso el Auriga de Delfos, una escultura de transición hacia el periodo clásico, puede considerarse religiosa. Se realizó en bronce en el año 474 a.C., para conmemorar la victoria del tirano Polyzalos de Gela en la carrera de cuádrigas de los Juegos Píticos (los que se celebraban en honor de Apolo en el santuario de Delfos). Un santuario como el de Delfos o un templo como el de Olimpia se hallaban rodeados de estatuas de atletas victoriosos dedicadas a los dioses. A nosotros puede parecernos una extraña costumbre, por muy populares que sean hoy en día nuestros deportistas, pero los grandes deportes organizados por los griegos, de los cuales los juegos olímpicos eran los más famosos, constituían algo muy diferente de nuestras modernas competiciones. Estaban mucho más ligados a las creencias y los ritos religiosos del pueblo. En realidad, los que tomaban parte en ellos eran miembros de las principales familias griegas y el vencedor era mirado con temor, como un hombre favorecido por los dioses. No vemos otra cosa cuando vemos *El Discóbolo* de Mirón,



Kouros de Milos,
Atenas.



Koré del Peplo,
Atenas.



El Auriga de Delfos,
Museo de Delfos.

realizado ya en la segunda mitad del siglo v a.C., con mucho más movimiento y profundidad y, por lo tanto, mucho más cercana a la imagen que nosotros podemos tener de la escultura clásica y mucho más cercana, también, a la naturaleza.

En esto se basa fundamentalmente su gran diferencia con los egipcios. Los griegos concedían una enorme importancia al concepto de belleza y, en este sentido, es interesante analizar una de las características fundamentales de su arte: la mimesis. Está claro que el arte griego se basa en la mimesis o imitación de la naturaleza, pero sería un error interpretarla como un simple procedimiento reproductor de formas tal cual éstas se presentan a la realidad sensible. Esto nos llevaría a una interpretación de su arte como esencialmente realista y sabemos que no lo es. La respuesta quizás está en la diferencia que establece Platón entre dos mimesis. Si la imitación estrictamente mimética (valga la redundancia) supone una correspondencia sensible de la forma imitada con la imitación, la otra mimesis exigiría la intervención de facultades superiores como la imaginación y, sobre todo, el pensamiento.



Mirón, *El Discóbolo*.

En otras muchas ocasiones, los artistas representaron directamente a los dioses en diferentes episodios de su mitología. Todos tenemos en la cabeza las numerosas Venus que nos ha dejado el arte clásico, pero una escultura como el *Hermes con Dionisios niño* de Praxiteles puede hacernos comprender mucho mejor qué grado de calidad y pericia llegaron a conseguir los escultores griegos. La escultura representa a Hermes en el acto de transportar a Dionisios niño desde el Olimpo hasta la mansión de las ninfas encargadas de criarle. En el camino, Hermes hace un alto para ofrecer al niño sediento un racimo de uvas que debía tener en la mano actualmente perdida. Por su perfección debe de ser una obra muy avanzada de Praxiteles. Podemos observar la delicada torsión de la figura, con todo su peso apoyado en la pierna de carga, y la anatomía extremadamente cuidada en altibajos suaves.

De hecho, la verdadera razón a que obedece el que casi todas las estatuas famosas del mundo antiguo pudiesen, fue que tras el triunfo de la cristiandad, se consideró deber piadoso romper toda estatua de los dioses odiados. En su mayoría, las esculturas de nuestros museos sólo son copias de segunda mano,



Praxiteles, *Hermes con Dionisios niño*, Museo de Olimpia.



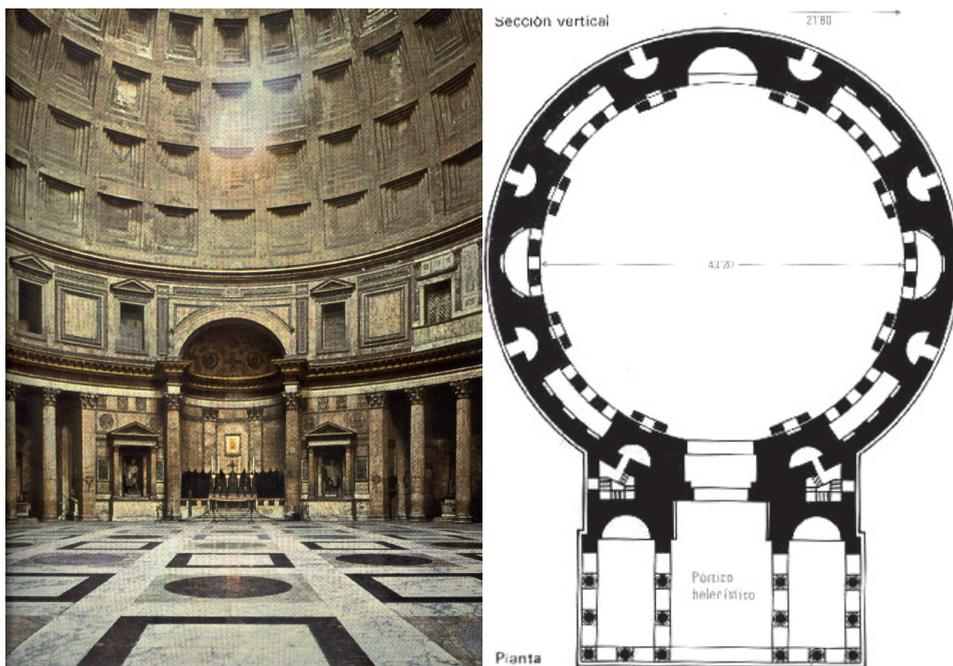
Auriga de Delfos.



Templo romano, Maison Carré, Nîmes.

hechas en la época romana para coleccionistas y como adornos para los jardines y baños públicos. Y es evidente que debemos agradecer esas copias, pero lo cierto es que también han hecho mucho daño al ser responsables de la generalizada idea de que el arte griego carecía de vida, que era frío e insípido. Sin embargo, cuando vemos el Auriga de Delfos, por ejemplo, esa idea desaparece. Los ojos, inexpresivos en el mármol, se hallan marcados por piedras coloreadas así como los cabellos, ojos y labios están ligeramente sobredorados, tal como ocurría con otras esculturas en la misma época. Por eso, para verlas ahora, no tenemos más remedio que imaginar.

Pero a pesar de su éxito en el mundo antiguo, no será esta tipología del templo griego la que perdurará a lo largo de toda la historia para los lugares sagrados. Es cierto que en época romana todavía se mantiene, con algunas diferencias (el templo estará sobre un podio que únicamente tiene escaleras de acceso en la parte frontal y presentará las columnas adosadas al muro de la cella además de carecer de pórtico posterior), pero los romanos supieron desarrollar una tipología nueva para sus templos, una tipología que, además, será abiertamente recuperada en épocas posteriores: el templo circular que, aunque había tenido ejemplos importantes en Grecia, se desarrolla ahora de manera espectacular. El Panteón de Roma es, sin duda, el mejor ejemplo y es, además, uno de los mejores representantes de la habilidad con que los arquitectos supie-

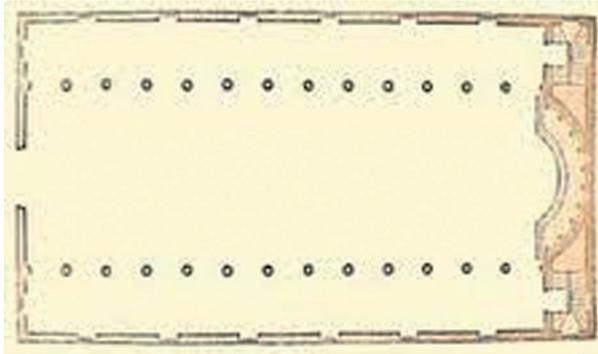


Planta e interior del Panteón de Roma.

ron manejar el descubrimiento del arco y la bóveda. Gracias a ellos, para la arquitectura se abre la posibilidad de dejar de ser arquitebada.

Cuando el viejo Panteón se incendió en el 80 a.C., el emperador Adriano reutilizó la vieja planta circular poniendo un especial empeño en el interior. Las paredes constituyen un robusto cilindro con nichos para la colocación de los altares de los dioses, sobre el que se levanta la gigantesca cúpula. Para levantarla tuvieron que solucionar dos problemas: la erección de la cubierta propiamente dicha y los apoyos. Antes de levantar la cúpula tenían que montar un armazón de madera (cimbra) que tuviera la forma que se deseaba dar a aquélla. Una vez construida se desmontaba la cimbra, pero para dar mayor solidez al abovedamiento, sobre las cimbras se disponía un tejido de nervios y de arquillos imbricados, rellenos después con hormigón. Con todo esto la cúpula resultaba excesivamente pesada, por lo que tenía que dar a las estructuras sustentantes, en este caso el propio muro, un grosor considerable. La cúpula es el símbolo de una arquitectura muy equilibrada, y el interior, cuyo único foco de luz es el óculo que se abre en el centro de la cubierta, tiene ese sentido fundamentalmente estático tan apropiado para albergar a los dioses.

Sin embargo, curiosamente, será un edificio civil romano el que proporcionará el formato que numerosas iglesias y catedrales cristianas adoptarán durante siglos. Los lugares de culto de los cristianos no podían tomar por modelo los templos de los antiguos, sencillamente porque sus funciones eran distintas. El interior de un templo clásico no consistía, en general, sino en un pequeño altar para la estatua del dios. Todo el ritual que acompañaba a las procesiones y a los sacrificios se celebraba en el exterior. Las iglesias cristianas, por el contrario, tenían que contar con espacio suficiente para la congregación de los fieles con el fin de escuchar la misa. Por eso tomaron como modelo las grandes salas de reunión que en la época clásica habían sido conocidas como basílicas. Las basílicas romanas eran mercados, bolsas de comercio y tribunales de justicia indistintamente. Contaban con una planta rectangular y tres naves longitudinales, doble la central que las laterales y más alta aprovechando este desnivel para poner las ventanas de iluminación. En el extremo, donde la pared tenía forma semicircular (ábside), se colocaba la tribuna del magistrado. Es evidente lo mucho que se parece este formato a la planta de las primeras iglesias cristianas y, en consecuencia, a muchas de las que las siguieron.



Planta de una basílica romana.



Basílica de Majencio, Foro de Roma.

