

Corrientes artísticas del siglo IV en Grecia

por ALICIA SOLER y M.^a JOSEFA ROMERO

Desde el punto de vista artístico, el siglo IV se nos presenta como el siglo de la diversidad. Mientras se disgregan los cuadros sociales y políticos que provocarán el derrumbamiento de la polis y la pérdida del concepto de ciudadano, los espíritus, bajo la influencia de los sofistas y de Sócrates, abandonan los antiguos modos de pensamiento y se entregan a la búsqueda de nuevos conceptos. El arte expresa estas inquietudes y estos afanes.

Un hecho que condiciona este desmoronamiento social y político es la aparición de una burguesía ciudadana que aporta nuevos criterios directamente vinculados con la vida y elimina los antiguos gustos de la nobleza. El hombre griego, cansado ya de servir a los intereses de su ciudad, descubre su propia individualidad y se lanza a un conocimiento profundo de aquellos rasgos particulares que le unen y al mismo tiempo le diferencian de los demás individuos. El hombre se convierte en centro de atracción de todas las esferas político-sociales y el artista se afana por modelarlo con nuevas medidas y proporciones, utilizando unas técnicas que ayudarán a dar una visión bastante exacta de lo que es el hombre en su realidad.

Mientras los grandes maestros buscan vías nuevas por donde encauzar sus inquietudes artísticas, observamos también las tendencias conservadoras que se manifiestan desde el fin del período arcaico. Una muestra de la tendencia arcaizante en esta época es la teoría platónica sobre el arte. Platón, fiel a su doctrina de las ideas, rechaza la nueva corriente ilusionista que se observa en las artes plásticas¹ y cree, por el contrario, que el verdadero artista debe alcanzar, por detrás de las apariencias, la esencia ideal, la realidad profunda de las cosas.² Ataca la novedad en todos los campos, porque cree que engendra la anarquía y la decadencia, y manifiesta su predilección por el arte de los egipcios por ser formalista y regido por leyes invariables.³

En cambio, para Aristóteles, hijo de médico y educado en contacto con los hechos, las ideas no son más que generalizaciones elaboradas por el espíritu partiendo de comprobaciones de los sentidos. Esto significa dar más importancia a la realidad material y concreta, a lo que ven los ojos. La imitación en el arte tiene para él un papel fundamental. Retiraba así a las ideas generales su carácter absoluto atendiendo más a los sentidos y, en consecuencia, sustituía la aplicación de los principios por la expresión de las emociones. Una filosofía así no sólo refleja la evolución del arte, sino que contribuye a ella y la precipita.⁴

1. *Sofista*, 234 B.

2. *República*, V, 472 d.

3. *Leyes*, II, 656 DE.

4. Cf. HUYGHE: *El arte y el hombre*, Ed. Planeta, Barcelona, 1966, p. 326.

Otros hechos conviene destacar: cambia el sentido de la religiosidad que había llevado a la construcción de tantos templos. La piedad pasa ahora a las ágoras y a las necrópolis. Los dioses se hallan cada vez más cerca de los hombres y los artistas los representan más jóvenes, más humanizados. Se pierde el sentido de la grandeza que culminó en la apoteosis del Partenón. Atenas ha llegado a la perfección y está exhausta, pero continúa gozando del prestigio intelectual y artístico adquirido y sigue reuniendo, aunque a veces con carácter provisional, a artistas e intelectuales procedentes de cualquier rincón del país. Florecen otras escuelas en otros puntos de la geografía helénica: Sicione, por ejemplo, en el Peloponeso, va adquiriendo un esplendor que equiparará casi al de Atenas; Argos, también en el Peloponeso, se convierte en un centro arquitectónico de primer orden; y no podemos dejar de mencionar la Jonia, que tanto contribuyó a la expansión del arte helénico. Los artistas de la época tienden a recorrer estas y otras escuelas, y con Alejandro algunos de ellos recorrerán también las futuras capitales del helenismo. Todas las tendencias o corrientes artísticas que en el siglo v se hallaban ya en germen explotan ahora ruidosamente para desembocar a finales de siglo en la desmesura y desorbitación del helenismo.

Que el siglo iv es un siglo apretado y un tanto confuso es un hecho evidente. Pero en él se producen algunos cambios concretos que es preciso notar: nos referimos a las emancipaciones de la escultura respecto de la arquitectura, y de la pintura respecto de la escultura y de la cerámica, lo que contribuirá al cultivo del arte por el arte.

En primer lugar, la escultura. Hasta finales del siglo v la mayor parte de la producción escultórica está ligada a la arquitectura. Los valores plásticos, aun cuando no corresponden a formas estructurales, han de adaptarse a un espacio arquitectónico. Pero en la medida en que la iniciativa privada va sustituyendo los encargos artísticos del Estado, coincidiendo con el desinterés del individuo por los asuntos de la ciudad, aparecen obras plásticas cada vez de menor tamaño, de carácter más íntimo y de más fácil transporte. En el siglo iv ya no se construye en Atenas ni un solo gran templo. La arquitectura ofrece a la escultura pocas tareas importantes. El gran maestro Scopas es el último que se presta a resolver el terrible problema de la triangularidad de los frontones del templo de Atenea Alea en Tegea, cuya reconstrucción se emprende en este siglo. Las grandes construcciones de la época se erigen en Oriente, donde sigue desarrollándose igualmente la escultura monumental.

En segundo lugar, la pintura, que tan ligada a la escultura y a la cerámica estuvo en los primeros tiempos, va desligándose poco a poco hasta convertirse en un arte por sí misma. La cerámica sigue sus propios caminos independientemente de la pintura hasta que las disposiciones de Demetrio Falero sobre el lujo le ponen fin.

En escultura y en pintura las corrientes artísticas siguen un proceso paralelo; y ello no es de extrañar si tenemos en cuenta que en un principio las escuelas eran las mismas.

De un lado, la fuerte corriente de *individualismo* que irrumpe con tanta violencia en este siglo y de la cual hemos hablado en términos generales, deja sus huellas profundas en los retratos escultóricos o pictóricos de personalidades de la

época,⁵ así como en numerosas obras de Jenofonte, Isócrates, Lisias, Platón y Aristóteles.

El primer gran impulso del retrato griego data del siglo iv. En el siglo v ya habían existido tentativas como el *Pericles* de Crésilas⁶ (Lám. 1), pero hay que tener en cuenta que el pueblo iba en contra de toda manifestación de individualismo. En las dos últimas décadas del siglo v se puede decir que debuta el verdadero retrato con Demetrio de Alópece, cuya obra es poco accesible para nosotros, pero del que se sabe que prefería la semejanza a la belleza. A este respecto, Luciano⁷ dice que Demetrio hizo un retrato de un general corintio "con una barriga prominente", cosa que no se hubiera aceptado en el siglo v.

Los personajes corrientemente retratados son políticos y generales, filósofos, oradores y poetas. Sus fisonomías van acusando gradualmente un aumento de la percepción por parte de los artistas, entrando en la individualidad específica del individuo. Platón decía que "experimentamos un placer inmediato cuando un hombre es capaz de imitar un poco, por poco que sea, la semejanza".⁸ De todos modos, siempre, incluso los más realistas, tienen tendencia a la idealidad, espiritualizando la cualidad que heredaron del pasado y que queda como característica de todos los retratos griegos con pocas excepciones. Aristóteles apoya esta postura cuando afirma que "el buen pintor de retratos es el que realiza la forma individual pero haciéndola más hermosa".⁹

El retrato que parece marcar el principio de la etapa individualista es el de Platón.¹⁰ Se recuerdan cuatro estatuas suyas, una de ellas citada por Diógenes Laercio como obra de Silanio. Hay veintitrés cabezas que pueden ser copia de este original citado, pues se observan unos detalles particulares comunes a todas ellas: las arrugas de la frente, los ojos, barba... (Lám. 2).

Retrato interesante, por no ser de un griego, es el del sátrapa cario Mausolo¹¹ (Lám. 3). La tradición lo atribuye a Scopas, quien por otra parte y según referencia de Plinio¹² esculpió la fachada este de la monumental tumba. El tipo de cabeza de Mausolo es de un bárbaro (obsérvese su cabello largo echado atrás, sus cejas pobladas), pero en líneas generales sigue la tradición griega. Scopas nos presenta la figura del príncipe cario un tanto dignificada, aunque en conjunto nos recuerda bastante la descripción que de él hace Luciano: *καλὸς ἦν καὶ μέγας καὶ ἐν πολέμοις κρατερός*.¹³ Desde otro punto de vista, este retrato interesa porque se le puede fechar con seguridad en el año 350.

Lisipo, y en menor escala su hermano Lisístratos, consagran el triunfo del retrato en Grecia. Del primero sabemos que fue escultor de cámara de Alejandro. El monarca había dado órdenes de que sólo Lisipo esculpiera sus estatuas, pues parece que sólo él sabía comunicar el carácter de Alejandro al bronce tan bien como su aspecto físico¹⁴ (Lám. 4). Se conservan muchos retratos suyos así como también uno de Aristóteles¹⁵ (Lám. 5), que parece probable modelara el mismo

5. Para lo referente al retrato griego véase G. M. A. RICHTER: *The portraits of the Greeks*, The Phaidon Press, London, 1965.

6. Roma, Museo Vaticano.

7. *Philopseud.*, 18.

8. *Critias*, 107 cd.

9. *Poética*, 1454, b 9.

10. Museo de Boehringer.

11. Encontrada junto con la de su mujer

Artemisa en las ruinas del Mausoleo por Sir Charles Newton en 1865-67. Actualmente en el Museo Británico.

12. N. H., XXXVI, 30.

13. *Diálogos de los muertos*, 24.

14. La copia más probable de un original de Lisipo se encuentra en París, Museo del Louvre.

15. Viena, Museo de Historia.

escultor por encargo de Alejandro. Hay gran variedad de copias y el estilo es del último cuarto de siglo.

En pintura, el que consagra el triunfo del retrato es Apeles, pintor también de cámara del monarca macedón, quien probablemente realizó *la batalla entre Darío y Alejandro*, de la que se ha creído ver una copia en el mosaico de Pompeya¹⁶ (Lám. 6).

Como prueba también de individualismo se desarrolla en esta centuria la práctica de erigir estatuas de los grandes hombres del pasado. Buena muestra de ello son las esculturas de los tres grandes trágicos que el legislador Licurgo erigió en 330 cuando reconstruyó el teatro de Dionisio. De ellas, la mejor conocida es la de Sófocles,¹⁷ al que se representa como un gran hombre ateniense elegante y cuidadosamente envuelto en un *himation*. Las arrugas de su frente y el modelado de su cara muestran algo de la pasión controlada que producen el *Edipo* y la *Antígona* (Lám. 7).

Sócrates también fue motivo de recuerdo y Lisipo se encargó de esculpirlo para el *Pompeyon*.¹⁸ Lo presenta como un filósofo frío, pero inteligente. El contraste entre aspecto y realidad que el espectador adivinaba en el retrato antiguo ha desaparecido. El rostro muestra ahora la realidad a través del aspecto (Lám. 8).

Como último ejemplo de individualismo citaremos las estelas funerarias, las cuales, a medida que avanza el siglo, van ganando en exactitud del personaje retratado, con un tratamiento más individual de la cabeza. Las escenas familiares que representan nos dan una visión bastante aceptable de la sociedad del siglo iv, con un sello de fuerte emocionalismo, corriente que también hizo mella en esta centuria. Véase, por ejemplo, *la estela de Amenokleia*¹⁹ (Lám. 9), en la que la difunta se calza la sandalia para emprender el último viaje; o la de *Mnesarete*²⁰ (Lám. 10), donde un aire de tristeza invade la escena de despedida, lo que ocurre también en un *lektyos* funerario de la época.²¹

Los relieves sepulcrales corrieron la misma suerte que la cerámica y vieron su fin por las leyes de Demetrio Falero.

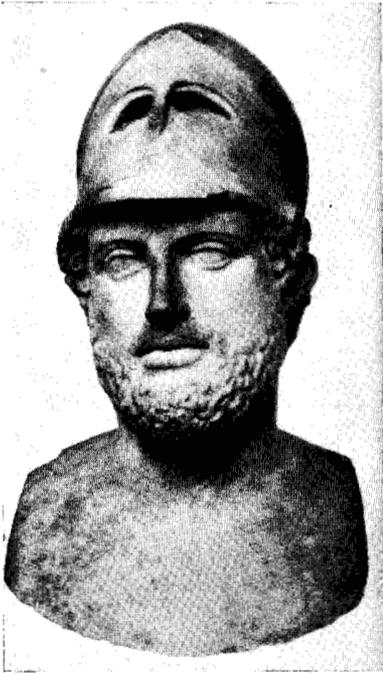
De otro lado, y como consecuencia de este marcado individualismo, se desarrolla una corriente *realista* que busca un conocimiento exacto del físico del hombre, conocimiento que se traducirá en las transparencias de los ropajes de las figuras femeninas, la aparición y desarrollo ulterior del desnudo femenino y el perfeccionamiento de las formas masculinas.

Las transparencias de los ropajes se observan ya a finales del siglo v. Véase la *Victoria* desatando su sandalia, procedente de la balaustrada del bastión del templo de Atenea Niké²² (Lám. 11). El hecho de aclarar las vestiduras para entrever las formas del cuerpo es un paso previo al desnudo, que Praxíteles llevará a su perfección con la belleza armónica de la *Afrodita* de Cnido²³ (Lám. 12). El padre de Praxíteles, Cefisodoto, es retrógrado en la técnica de la transparencia, pues su *Eirene* del grupo de *Eirene y Plutos*²⁴ (Lám. 13) tiene unos pliegues en el ropaje que se remontan al período partenoniano e incluso anterior. Únicamente el tierno e íntimo sentimiento es del siglo iv.

En cuanto al perfeccionamiento de las formas masculinas, es Lisipo quien

16. Nápoles, Museo Nacional.
 17. Roma, antes en el Museo Laterano, actualmente en el Vaticano.
 18. Roma, Museo Nacional de las Termas.
 19. Atenas, Museo Nacional.

20. Munich, Gliptoteca.
 21. Munich, Gliptoteca.
 22. Atenas, Museo de la Acrópolis.
 23. La mejor copia en el Museo Vaticano.
 24. Munich, Gliptoteca.



1. Crésilas, *Pericles*. Museo del Vaticano, Roma.



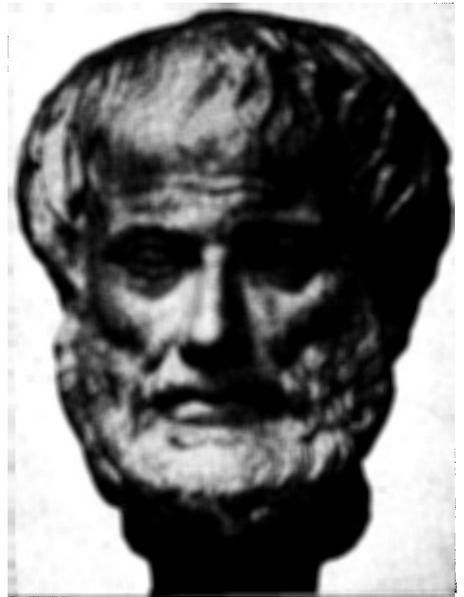
2. *Retrato de Platón*. Museo de Boehringer.



3. Scopas, *Cabeza de Mausolo*, 353 a. C. Museo Británico, Londres.



4. Lisipo (?), *Alejandro*. Museo del Louvre, París.



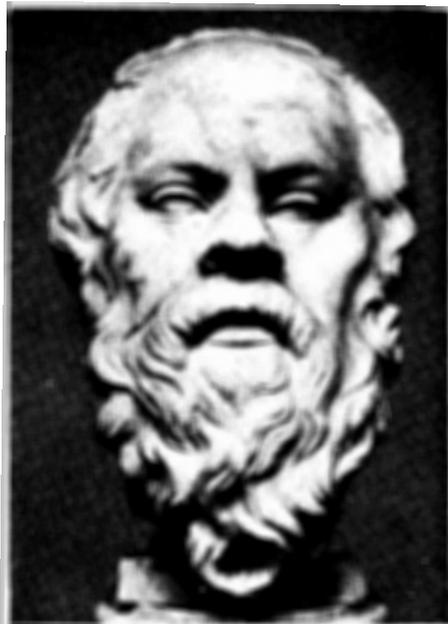
5. Lisipo (?), *Aristóteles*. Museo de Historia, Viena.



6. *Mosaico de Darío y Alejandro*. Fragmento de Alejandro. Museo Nacional de Nápoles.



7. Retrato de Sófocles. Antes en el Museo Laterano, hoy en el Museo Vaticano.



8. Sócrates, año 340. Museo Nacional de las Termas, Roma.



9. Estela funeraria de Amenokleia, s. iv. Museo Nacional de Atenas.



10. Estela de Mnesarete, 380 a. C. Museo de Munich.



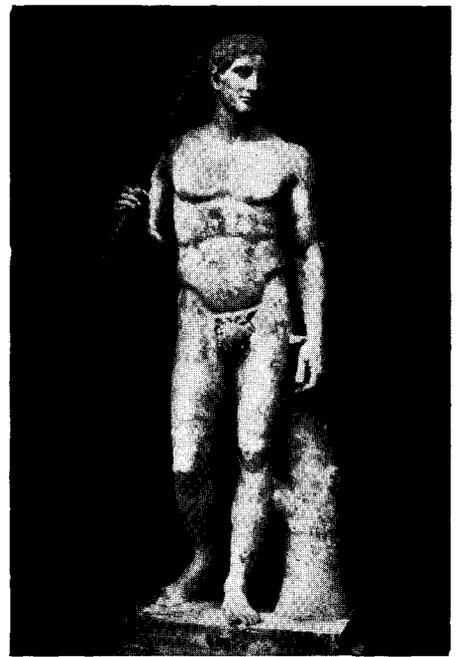
11. *Niké desatando su sandalia*, Balustrada del templo de Atenea Niké, 410/400. Atenas.



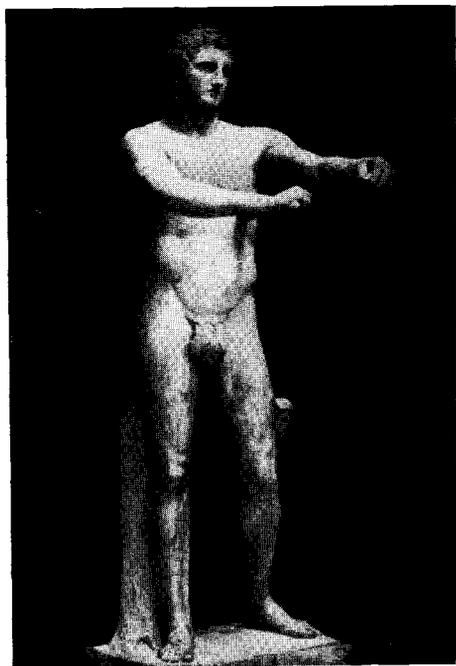
12. Praxíteles, *Afrodita de Cnido*.



13. Cefisodoto, *Eirene y Plutos*. Museo de Munich.



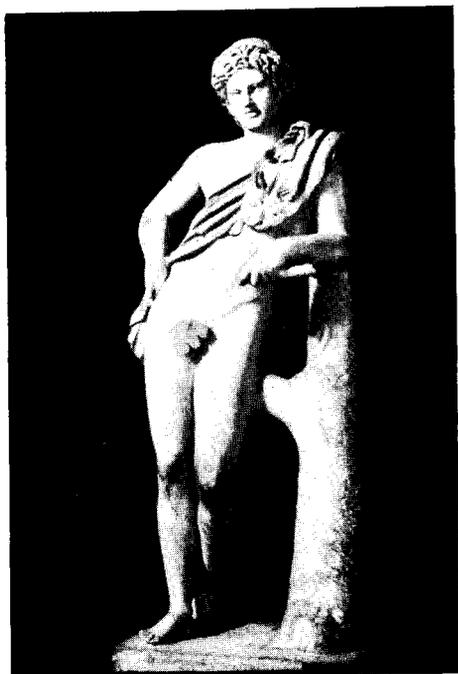
14. Policleto, *Doriforo*, año 440. Museo de Nápoles.



15. Lisipo, *Apoxiómenos*. Museo Vaticano, Roma.



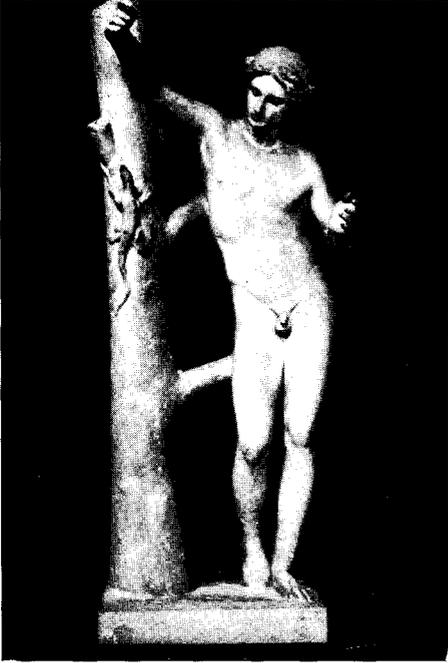
16. *Linterna* de Lisicrates, Atenas.



17. Praxíteles, *Sátiro en reposo*. Roma, Museo del Capitolio.

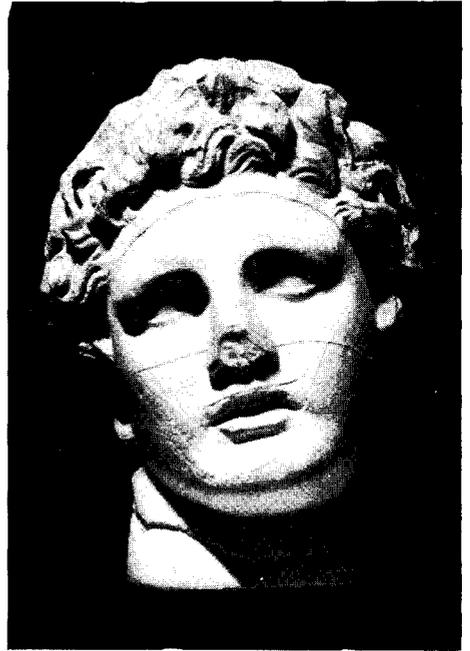


18. Praxíteles, *Hermes*, 330/320. Olimpia.



19. Praxíteles, *Apolo Sauróctono*. Roma, Museo Vaticano.

20. Scopas, *Cabeza de Meleagro*. Roma, Villa Médicis.



21. Scopas, *Ménade encolerizada*, año 450. Museo de Dresde.



22. *Friso del Mausoleo de Halicarnaso*. Taller de Scopas, 350 a. C. Mármol. Museo Británico.

23. *Mosaico de Darío y Alejandro*. Fragmento de Darío. Museo Nacional de Nápoles.



24. *Vaso de Gnathia*, 300 a. C. Cleveland, Ohio, EE. UU.



25. *Io y Argos*, pintura mural de Pompeya, año 340. Museo de Nápoles.



26. *Hidria del estilo de Kertch*, mediados s. iv. Museo de Leningrado.



27. *Ánfora ática*, 390 a. C. París.



28. *Mosaico de la Caza del león. Pela.*



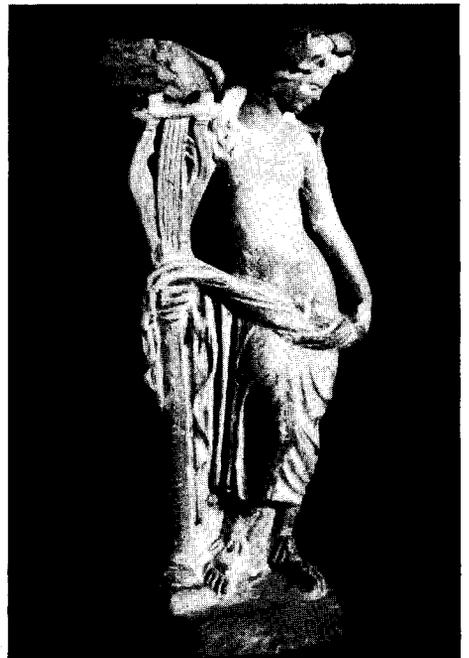
29. *Capitel corintio de la Tholos de Epidauro.*



30. *Fragmento del altar de Zeus en Pérgamo. Museo de Berlín.*



31. *Tanagra*, 320/300. Berlín.



32. *Estatuilla de Eros con la lira*. Escuela praxiteliana.

rompe definitivamente con la rigidez del canon de Policleto (Lám. 14) y crea un tipo de atleta más esbelto. Si comparamos el *Doríforo*²⁵ con el *Apoxiómenos*²⁶ (Lám. 15), advertiremos que la cabeza es más pequeña, las piernas más largas. Esto coincide con la descripción de las proporciones lisípeas en Plinio.²⁷ Respecto al tratamiento de la musculatura, acompaña al *Hermes* de Praxiteles como reacción contra el siglo v, pero el talle y las articulaciones están más comprimidos que antes. La actitud del cuerpo tiene algo transitorio: parece que el movimiento pase de una pierna a la otra. Esto se relaciona con la teoría platónica del instante:²⁸ “el cambio no parte de la inmovilidad aún móvil, ni del movimiento aún en movimiento. Lo instantáneo sirve de intervalo: es esta salida del estado anterior cumpliéndose en una duración de tiempo inasible”, teoría que Picard²⁹ amplía cuando, refiriéndose a Lisipo, afirma: “siempre nos parece que el personaje acaba en este mismo instante de hacer un gesto un poco violento que aún podemos adivinar. En su nerviosidad se trasluce el toque de vida, los contornos de los músculos se estremecen todavía... captar un movimiento antes de que termine, esto es lo que quería el artista”. Y volviendo al *Apoxiómenos*, la figura en conjunto no está en un solo plano como las figuras tempranas, sino que podemos contemplar el contorno. El plano varía constantemente según se le mire de un lado o de otro. Este tridimensionalismo es una de las últimas palabras en realismo y ha sido descrito como el último peldaño tomado por la escultura en el acabamiento de su perfección específica.³⁰

La pérdida de la frontalidad supone un gran avance en el campo de la perspectiva. En esta misma línea podemos señalar la tendencia a corregir las deformaciones visuales debidas a la distancia,³¹ como cuando se sacrifican las verdaderas proporciones por las que producen *ilusión de exactitud*.³² A este respecto³³ se narra una anécdota fantástica, pero característica: los atenienses habían mandado hacer dos estatuas de Atenea que debían colocarse sobre columnas elevadas. Una se encargó a Fidias y la otra a Alcámenes. Fidias, “que era reputado como óptico y geómetra y sabía que las cosas ubicadas en lo alto aparecen muy pequeñas”, lo tuvo en cuenta al hacer el rostro, cuyos rasgos acentuó. Cuando los dos presentaron las estatuas, estuvo a punto de ser lapidado. Pero una vez colocadas en su lugar, el arte de Fidias se puso de manifiesto y a Alcámenes le llegó el turno de cosechar las burlas. Son numerosas las alusiones de Platón a este “ilusionismo”, a este afán de conseguir apariencias de realidad. En el *Filebo*³⁴ opone a las artes que recurren a la probabilidad, las artes del cálculo y la medida, al frente de las cuales coloca la arquitectura. Debemos tener en cuenta, sin embargo, que estas deformaciones suponen recurrir a procedimientos científicos.³⁵ Y ya que hemos aludido a la arquitectura diremos que también ella se suma a la corriente realista: el uso del capitel corintio que podemos ver, por ejemplo, en la *Linterna* de Lisícrates supone una reacción contra la rigidez de los estilos ante-

25. Nápoles, Museo Nacional.

26. Roma, Museo Vaticano.

27. Cf. J. D. BEAZLEY, *Greek sculpture and painting*, Cambridge University Press, 1966, página 60.

28. *Parménides*, 156 de.

29. *La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine*, Paris, 1926, p. 180.

30. Cf. BEAZLEY: *Greek sculpture and pain-*

ting, Cambridge University Press, 1966, p. 60.

31. Platón, *Rep.*, X, Q, 602 cd.

32. Platón, *Sof.*, 235 d-236 c.

33. Citado por SCHUHL en *Platón y el arte de su tiempo*, Biblioteca de cultura clásica. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1968.

34. 55 e y ss.

35. Cf. Vitrubio, *De Architectura*, VII.

gestos o miradas.⁵² Podríamos hablar de una corriente *impresionista* en la pintura del siglo iv, una preocupación por lograr un conjunto armónico y bello, una gran habilidad en combinar luces y sombras, en contrastar colores, sin cuidar demasiado los detalles. Platón dice de los cuadros de entonces⁵³ que si los contemplamos a distancia parecen tener unidad y reflejar la realidad, pero que si nos acercamos a ellos todo nos parece múltiple y distinto. Esta corriente impresionista se debió desarrollar sobre todo en las obras de paisajes. El mismo Platón señala, refiriéndose a las reproducciones de montañas, ríos o árboles, que nos contentamos con siluetas indecisas y engañosas, al contrario de lo que ocurre con los retratos.⁵⁴ El interés primordial de que es objeto la visión de conjunto en esta época, se puede relacionar con la teoría de los filósofos de que la composición es elemento esencial de belleza.⁵⁵

También en la cerámica el esfuerzo del artista se dirige sobre todo a la composición, al efecto plástico de las masas, a la armonía de las manchas de colores según se observa en los vasos del "estilo de Kertch" (Lám. 26), que alcanzan su apogeo hacia los años 350-340. Las líneas son a menudo difuminadas, las proporciones torpes, y, aunque a veces encontramos dibujos perfectos o rostros bastante expresivos, lo que ante todo cuenta es el efecto del conjunto y se logra a veces un gran valor decorativo colocando figuras en planos distintos u oponiendo grandes masas blancas (cuerpos femeninos desnudos, amores, animales) a personajes en figuras rojas⁵⁶ (Lám. 27). Este interés por conseguir una apariencia hermosa se refleja también en la perfecta arquitectura de los discursos de Demóstenes y Lisias.⁵⁷

Los temas preferidos por los artistas, según podemos ver en los vasos de la época, son cuadros amables con Amores y Gracias, escenas de gineceo, dioses con rasgos femeninos y jóvenes como Dionisio o Hércules, figuras mitológicas de gran belleza como Europa, Afrodita y Tetis, que aparecen en una hidra ática, representando todos ellos el triunfo de lo bonito sobre lo majestuoso.

Una muestra de los progresos que se habían alcanzado en el siglo iv en el campo de la pintura son también los mosaicos descubiertos en Pella, capital de la Macedonia antigua, de calidad superior a los de Olinto, que son anteriores a la destrucción de esta ciudad en el 384 y que cuentan entre los primeros mosaicos aparecidos en Grecia. Su técnica es primitiva: los guijarros están yuxtapuestos sin tallar, pero con gran habilidad; el modelado y las sombras están indicados con atención y representan escenas como la de la *cacería del león*⁵⁸ (Lám. 28).

No podemos establecer en el campo de la arquitectura todas las tendencias que hemos visto en escultura y pintura. Podemos señalar, sin embargo, como hecho importante, el triunfo del orden corintio que representa un predominio del realismo y de la ligereza sobre la abstracción y sobriedad del orden dórico y jónico.

Los signos más importantes de la actividad creadora en este siglo no los encontramos en Atenas, que se limita a reconstruir o a terminar monumentos

52. Cf. CHAMOUX: "El arte griego desde el siglo vi al iv", en *El arte y el hombre*, Ed. Plañeta, p. 50.

53. *Parm.*, 165 cd; *Teeteto*, 208 e.

54. *Crítias*, 107 cd.

55. Cf. WEBSTER: *op. cit.*, p. 82.

56. Cf. F. VILLARD: *Les vases grecs*, Presses Universitaires de France, París, 1956, p. 76 y ss.

57. Cf. WEBSTER: *op. cit.*, p. 83.

58. Cf. CHAMOUX: *op. cit.*, p. 76.

anteriores y a realizar mejoras en la ciudad, ni en Asia Menor, prisionera de una fuerte tradición, a pesar de habernos legado el Mausoleo de Halicarnaso, donde se manifiesta el tradicional gusto del país por el capitel jónico, por las dimensiones colosales y la exuberancia de la decoración esculpida. Es, sobre todo, en la región nordeste del Peloponeso donde la arquitectura es más abundante e interesante. La arquitectura de la Argólida escapa a comienzos de siglo a una fascinación que podía paralizarlo, la fascinación que producía en toda Grecia la perfección de la Acrópolis.⁵⁹ El templo de Apolo Epicurios en Bassae, cuya construcción terminó en los últimos años del siglo v, presenta ya numerosas innovaciones, como el primer y raro ejemplo de friso continuo interior que no lleva el sello del Ática. Solamente el nuevo templo de Hera en Argos, de principios de siglo, parece tener un estilo marcado por el espíritu ático. Sería, pues, un epílogo del arte de Pericles en el Peloponeso.

Observamos, por tanto, en todos los monumentos de la Argólida una gran unidad, una personalidad propia que los distingue de la antigua arquitectura del Ática, del Asia Menor, e incluso de la más antigua del Peloponeso. Se observa en todas las construcciones una gracia y elegancia características. Una muestra extraordinaria de refinamiento es la *Tholos de Epidauro*, en cuyo interior el capitel corintio alcanza tal grado de perfección que se convierte en el modelo adoptado por gran parte del mundo griego (Lám. 29). El orden corintio del interior va combinado con el dórico del exterior, como ocurre en casi todos los monumentos argivos del siglo, uniendo de este modo la robustez con la gracia. Son también dignos de mención en Epidauro el templo de Asclepíos y la *Exedra* de Aristarco, prototipo de las "Scholae" representadas a menudo en los paisajes de la época helenística o romana.

Si situamos el siglo iv dentro del conjunto del arte griego, podemos interpretarlo, según Huyghe, como un triunfo del elemento realista sobre el abstracto. Estos dos elementos que conviven durante años en pugna continua proceden de dos culturas distintas: la mediterránea, en este caso cretense, con su gusto por las formas animadas (recuérdense los vasos cretenses decorados con pulpos, hojas, flores), y la indoeuropea importada por los dorios con sus formas geométricas, que aparentemente sustituye a la anterior durante siglos, oponiendo a la fantasía el orden monumental, a la ligereza realista un rigor más abstracto.⁶⁰ Esta abstracción, que en siglos anteriores se reflejaba en la sobriedad de los estilos dórico y jónico, en el geometrismo de la cerámica y en las estructuras corporales cuadradas,⁶¹ cede paso ahora a la ligereza de la ornamentación corintia, a la gracia de las escenas que cubren por completo los vasos cerámicos y a las formas curvilíneas de la escultura.

Si queremos incluir el arte de este siglo en una de las grandes épocas en que se acostumbra dividir la historia de Grecia, podemos considerarlo como clásico. El hombre continúa siendo la fuente principal de inspiración para el artista y éste sigue fiel a unos cánones, aunque algo distintos de los del siglo

59. Para lo referente a la arquitectura argólica véase Roux: *L'architecture de l'Argolide au III^e et IV^e siècle avant J. C.*, Ed. E. de Boccard, París, 1961.

60. Cf. HUYGHE: *op. cit.*, p. 236.

61. Plinio, *N. H.*, XXXIV, 65, citado por SCHUHL: *op. cit.*, p. 35.

anterior, a una "medida", a la que Aristóteles consideraba como elemento esencial de belleza. Esta medida se hace cada vez más dinámica, más flexible. Bastará que el artista se olvide de ella para que el arte desborde los límites humanos y llegue a las proporciones colosales, a las figuras retorcidas y violentas. Esta tendencia, que apunta ya a mediados de siglo, la recoge y hace suya el helenismo y llega a sobrepasar todos los límites. Comparemos, por ejemplo, la *Amazonomáquia* de Scopas (Lám. 22) con la *Gigantomaquia* del altar de Zeus en Pérgamo⁶² (Lám. 30).

Al romper las fronteras de las colectividades más o menos limitadas y encerradas en sí mismas, al superar los límites del clasicismo, Grecia se proyecta sobre el mundo, hecho que se ve favorecido por la ambición de Alejandro. Esto lleva consigo un intercambio de influencias no sólo artísticas, sino también literarias y filosóficas. Las obras maestras de la escultura son admiradas y copiadas. Poseemos cantidad de pequeñas figuras en tierra cocida de una gracia y elegancia extraordinarias, como podemos observar en ciertas figurillas de mujeres (Lám. 31), que nos recuerdan el estilo de los grandes maestros. Concretamente, hay una estatuilla de Eros con la lira que sigue la tradición de la escuela de Praxíteles. Obsérvese su cuerpo ladeado y apoyado y la expresión lánguida del conjunto (Lám. 32).

La proyección de Grecia sobre el mundo se consigue por medio de la razón. Grecia, abierta y centrífuga, busca lo que hay de común en todos los hombres y lo plasma en las formas artísticas, logrando no un arte particularista, como ocurrió en Egipto y Persia, sino un arte universal. Había concebido la belleza como una realidad espiritual existente en sí misma y, al hacer de esta belleza una verdad absoluta, la sitúa por encima de todo lo que los hombres y las circunstancias tienen de variable y de particular. En ello estriba la difusión del arte helénico que comienza con el helenismo y que ha llegado hasta nuestros días.⁶³

62. El altar de Zeus en Pérgamo está reconstruido en el Museo de Berlín.

63. Cf. HUYGHE: *ibid.*