

PRÓLOGO

Roma es un mundo de apasionantes biografías, tensiones políticas, guerras y conflictos sociales. Su nombre evoca la vida cotidiana de la Antigüedad, sus religiones contrapuestas y una pléthora de sentimientos más o menos irracionales, parecidos a los que vivimos hoy. ¿Cómo no evocar, al hablar de la Urbe, el lujo de los patricios, la disciplina de las legiones o los espectáculos del Coliseo? Pero ¿qué cabida tiene la historia del arte en esta imagen colectiva? Si acaso, recordamos la ambientación de los triclinios, o el marco arquitectónico en que combaten los gladiadores. También existen, claro está, las vías, los puentes y las casas que evidencian la romanización de todo el Mediterráneo, y que son timbre de orgullo allí donde se encuentran. Pero ¿merecen tales restos –dirán algunos– ser analizados en contextos históricos específicos? ¿No son «romanos» sin más?

Una mentalidad tan extendida ha jugado en contra del arte romano, incluso entre los estudiosos. Para muchos, este es heredero de la Hélade e indigno de un estudio diferenciado: así lo vio Winckelmann. Otros, siguiendo a Piranesi, se han centrado en la arquitectura, pues resulta innegable la grandiosidad de ciertos edificios y obras de ingeniería. Y otros más se han acercado a las creaciones de Roma con un objetivo muy concreto: mostrar cómo, y por qué, se enfrentan en ellas lo «griego» y lo «romano»; en una palabra, qué obras, de las realizadas bajo el Imperio, pueden ser adscritas a una u otra cultura, que serían impermeables por su propia esencia.

Con planteamientos de tal índole, una historia del arte romano resulta difícil de imaginar, y el resultado está a la vista: se redactan catálogos de museos; se estudian los edificios por categorías –religiosos, civiles, etc.–; se analizan las técnicas artísticas; se agrupan obras por su iconografía, o por su carácter público o doméstico; en suma, se adoptan los más variados criterios, pero muy raras veces se piensa en una verdadera «historia del arte romano» con planteamientos semejantes a los que presiden las historias del arte egipcio, griego, bizantino, renacentista o de cualquier otra época.

De hecho, resulta chocante la oposición entre la historiografía del arte etrusco y la del arte romano. El primero sí ha sido estudiado, y muy dignamente, por diversos investigadores, que han sabido definir sus fases, y lo han hecho apoyándose en la coincidencia cronológica y estilística de Etruria y Grecia. Opción acertada: como todos sabemos, la evolución del arte griego es constante y fácil de percibir. Pero, al llegar la época en que Roma conquista Etruria, y en que el arte helenístico se adentra en la Urbe, todo cambia: la ralentización de los cambios estéticos, la abrumadora cantidad de obras menores, puramente decorativas, y la inmensidad del Imperio Romano resultan argumentos disuasorios para los estudiosos, que prefieren especializarse en campos concretos.

Sin embargo, no podemos caer en el desánimo. Si explicamos la evolución del arte helénico, tenemos que hacer otro tanto con el romano, y dotarlo de criterios cronológicos precisos. Si, a lo largo de nuestra exposición, advertimos que no podemos aplicar las fórmulas que rigen en Grecia, hemos de asumirlo así y, si es posible, explicarlo: sin duda hallaremos razones sociales, o políticas, o de pensamiento estético, que aporten respuestas más o menos convincentes. Lo que no podemos es meter en un mismo saco, sin más, a los artistas que conocieron a Cicerón y a quienes trabajaron en torno a Adriano, pensando que Roma no evolucionó, que fue siempre igual a sí misma.

Adentrémonos por tanto en una visión histórica del arte romano, y hagámoslo con las herramientas que tengamos a nuestro alcance: nuestro objetivo es reconstruir la actividad artística de varios siglos: los que cubrieron la segunda y última fase de un gran ciclo cultural: el del Clasicismo. Para ello, nos serán de suma utilidad los restos conservados, pero no todos: el arte es arte, creación y perfección técnica según los propios romanos, de modo que la artesanía debe ser, si no excluida, por lo menos relegada a espacios concretos. Lo mismo cabe decir de las obras de mala calidad y de las construcciones meramente utilitarias o muy sencillas: nadie, al elaborar la historia del arte en cualquier periodo, se entretiene en describir pobres exvotos, caminos o pequeñas casas, y Roma no puede ser una excepción: el criterio de calidad artística y de innovación es insoslayable.

Pero los restos arqueológicos no son la única base para nuestro estudio: somos conscientes de que el paso del tiempo ha barrido muchísimas obras, sin tener en cuenta su calidad. Y nosotros hemos de hacer lo posible por saber de ellas, ya que sin duda cumplieron su función como posibles modelos o como hitos en una época precisa. Por tanto, acudiremos cuanto podamos a los textos antiguos, tan evocadores a menudo. Y no solo a ellos: también nos han de interesar obras menores en apariencia, pero que son reflejos de obras perdidas: en este sentido, llamaremos la atención, una y otra vez, sobre las monedas, pues sin ellas sería imposible estudiar el retrato y el arte oficial.

Un detalle más: el arte romano tuvo una capital precisa, Roma, con su entorno centroitálico, y una caja de resonancia enorme: su imperio. Nos parece importante resaltar esta idea básica, abierta sin duda a matices, pero de suma utilidad, porque permite entender mejor los problemas evolutivos y dar a nuestro relato un eje seguro, sin dejarnos arrastrar por la dispersión geográfica. Tiempo tendremos, en los capítulos VII y X, para dar amplios paseos por todas las provincias, analizar su romanización y resaltar los casos concretos en que una obra ajena a Italia puede dar luz sobre algún problema de índole general.

CAPÍTULO I

CHOZAS Y PRÍNCIPES

De todas las culturas primitivas que se desarrollaron en la Península Itálica, solo van a atraernos, desde el principio, las que, con el tiempo, se integrarían en la cultura clásica. Dejaremos las demás en penumbra, o las veremos como fuerzas independientes, cuando no hostiles: los montañeses de los Apeninos, las gentes del Adriático y los celtas del norte nos interesarán más tarde, cuando sus territorios caigan en poder de Roma.

A/ EL PUNTO DE PARTIDA

Nos vamos a mover, por tanto, en el ámbito de la Italia central, desde el Arno y el Po hasta las comarcas al sur del Vesuvio, y vamos a comenzar nuestra historia a mediados del Segundo Milenio a.C., cuando, al sentir de los lingüistas, esta zona adquiere un perfil relativamente claro.

I/ NOTAS SOBRE LA EDAD DEL BRONCE

En efecto, por entonces debieron de instalarse en el Lacio y su entorno ciertos pueblos de habla indoeuropea: serían los antepasados de los latinos, faliscos y sabinos; desde la Europa oriental habían traído sus lenguas, así como sus dioses. Pero estos indoeuropeos no lograron controlar las regiones situadas al norte del Tíber, y apenas rebasaron, por el sur, las Colinas Albanas: a un lado y otro, en la Toscana y Campania, seguían habitando pueblos de hablas «preindoeuropeas»: los mismos que, con el paso de los siglos, y quizá tras recibir aportaciones puntuales de la Europa central u oriental, recibirían el nombre de etruscos, *tuscos* o tirrenos.

Sin embargo, esta división en zonas lingüísticas se diluye por completo cuando atendemos a aspectos concretos de la cultura y la vida cotidiana: los invasores, pueblos de tradición viajera y trashumante, al asentarse en sus nuevas tierras adoptaron los métodos de trabajo de las gentes que allí habitaban, aprendieron a apreciar sus costumbres e incluso asumieron algunas de sus deidades. En consecuencia, se integraron de momento, como un pueblo más, en el magma de la «Cultura Apenínica», que es el nombre que solemos dar a la que se extendía entonces, no sin matices y variantes, tanto en la zona que nos interesa como en el resto de Italia.

La Cultura Apenínica y la fase del Bronce Final

Al parecer, esta Cultura Apenínica, que corresponde a la Edad del Bronce Pleno, tuvo su momento de máximo esplendor entre 1600 y 1200 a.C.; en una palabra, fue estrictamente contemporánea de la Cultura Creto-Micénica. Sin embargo, no cabe comparación entre ambas, aunque algún mercader aqueo llegase a las costas de Etruria y el Lacio: las gentes «apenínicas» vivían más de sus ganados que del cultivo de sus tierras, habitaban en ligeras chozas agrupadas en pequeñas aldeas tribales, se desplazaban a menudo e inhumaban a sus muertos en sencillas fosas o en *cistas* compuestas por lajas de piedra. Solo en algunas regiones apreciamos rasgos diferenciadores importantes, que se apartan de este panorama común: así, la llamada «Cultura de las Terramaras», en el valle del Po, desarrolló la incineración de sus cadáveres y llegó a diseñar aldeas bien urbanizadas en zonas lacustres, asentándolas sobre plataformas de madera y barro.

A principios del siglo XII a.C., justo cuando se agota el brillo de Micenas tras la Guerra de Troya, se da en Italia la transición de la Cultura Apenínica a la fase del Bronce Final. Incide en tal proceso el avance, desde el norte, de la incineración, que va sustituyendo a la inhumación en la costa occidental, y que llega hasta el sur del Lacio: las urnas cinerarias toman la forma de ollas panzudas, tendentes a la forma «bicónica», es decir, de dos conos unidos por su parte ancha, y se introducen en pozos. Se las descubre acompañadas por pequeños objetos en bronce, toscamente decorados, y por pobres vasijas que, en ocasiones, reciben como único adorno unos sencillos frisos de trazos breves y rectos (**fig. 1,A**).

Conocemos peor las aldeas, pero advertimos que se asentaron en colinas. Previendo incursiones de sus vecinos, quienes las habitaron hicieron lo posible por defenderlas con primitivas murallas: unos simples fosos y cúmulos de piedras. A su amparo, construyeron sus cabañas y los rediles para sus animales.

Llevaban estas gentes una vida mísera, sin duda, pero capaz de esbozar una cierta evolución: a medida que pasaban las generaciones, iban enriqueciéndose los ajuares, y, de cuando en cuando, surgía algún objeto exótico: quizá una pieza de ámbar, una cuenta de pasta vítrea o una vasija pintada: un objeto, en suma, capaz de señalarnos la llegada de una nave procedente de Cerdeña o de Sicilia. Incluso debían atisbarse en ocasiones barcos procedentes de la Hélade, que vivía entonces sus «Edades Oscuras»: en efecto, audaces navegantes del Egeo buscaban con fino olfato, siguiendo las vías marcadas por los micénicos, los metales que abundaban al norte del Tíber. ¿Fueron ellos quienes inspiraron a los habitantes de Luni sul Mignone, no lejos de Tarquinia, la idea de construir grandes casas rectangulares de piedras y madera? Son sin duda obras aisladas, pero asombra advertir que una de ellas (**fig. 1,B**), quizá la residencia del jefe local, tenía unas medidas impresionantes —42 x 5 m—, abrumando con su masa las chozas ovaladas de su entorno.

2/ LA CULTURA VILLANOVIANA

Desde principios del siglo x se desarrolló en la Italia occidental el uso del hierro, y casi un siglo más tarde, ya en torno al 900 a.C., este nuevo metal se generalizó. Prodióse entonces, en ciertas comarcas del sur de Toscana, una conmoción cuyas causas desconocemos: muchas aldeas del Bronce Final fueron destruidas, mientras que otras, menores hasta entonces, iniciaron un rápido despegue: entre estas últimas se encontraban las que, con el tiempo, se convertirían en las mayores ciudades de la zona costera: Veies, Caere, Tarquinia, Vulci y Vetulonia. Nos hallamos al comienzo de la fase conocida como Cultura Villanoviana.

Esta cultura peculiar de la Edad del Hierro se desarrollaría en las dos regiones que, como hemos señalado, habían permanecido al margen de la invasión indoeuropea: en primer lugar, la limitada al norte por el curso del río Po –Villanova se encuentra junto a Bolonia– y al sur por el Tíber, es decir, la futura Etruria propiamente dicha; y en segundo lugar, la situada entre el valle del Volturno y el del Sele, es decir, la Campania. Aunque la primera fue más rica que la segunda, las dos zonas mantuvieron sus contactos sin problemas: la región del Lacio, en vez de separarlas, compartió sus criterios, como veremos más adelante.

Unas aldeas y unas necrópolis muy pobres

En muchos aspectos, la Cultura Villanoviana mantuvo caracteres desarrollados durante el Bronce Final: como acabamos de decir, sus gentes se concentraron en algunos de sus antiguos emplazamientos, fáciles de defender, y, de cualquier modo, escogieron espacios semejantes: mesetas amplias, que pudiesen admitir en su cumbre varios conjuntos de chozas, además de los consabidos rediles de ganado e incluso tierras cultivables. El caso más estudiado en este aspecto es el de Tarquinia, que adquirió, al parecer, una particular importancia por aquellas fechas.

Las chozas, compuestas de tapial y ramaje, eran muy sencillas: si interpretamos bien los restos conservados, por ejemplo, en San Giovenale, cerca de Luni (**fig. 1,C**), y los ilustramos con ciertas maquetas que aparecen en las tumbas, tanto en Etruria como en el Lacio (**fig. 1,D y 2,G**), concluimos que solían tener planta ovalada –solo algunas eran rectangulares–, y que su puerta, situada en un extremo, estaba a veces protegida por un pequeño porche. En la parte alta de la fachada, ya sobre el alero de la techumbre, podía abrirse un ventanuco, y más arriba resaltaba la punta de la viga maestra o parhilera (en latín, *columnen*). En efecto, el tejado reposaba sobre uno o varios postes verticales, que servían de apoyo para dicha viga, y esta, a su vez, soportaba las vigas menores oblicuas –los *pares* o *alfardas*–, cuyos extremos superiores podían sobresalir en la cumbre del tejado e incluso rematar en puntas de formas retorcidas. Sin duda caben variantes para estas chozas, pero destaca su carácter homogéneo.

La misma impresión de monotonía nos transmiten las necrópolis, situadas en las laderas de las colinas habitadas o en los valles más próximos: los enterramientos inciden en la imagen de una sociedad igualitaria dentro de su pobreza. Sin embargo, ¿fue realmente así?: hay quien dice que la sencillez y semejanza de los ajuares es excesiva, y que puede reflejar la imposición de planteamientos rituales y religiosos sobre una realidad social algo más diversificada.

Sea como fuere, la Cultura Villanoviana mantiene el predominio de la incineración: solo en Campania y en ciertas zonas de la costa se advierten gentes inhumadoras, que introducen a sus difuntos en fosas alargadas. Para los incineradores, en cambio, las tumbas más típicas consisten en pequeños pozos tapizados de piedras, que a veces esbozan una cierta «aproximación de hiladas» y se suelen cubrir con una laja mayor (**fig. 1,E**). En estos espacios, unas urnas bicónicas (**fig. 1,F**), tapadas casi siempre con un casco (para los hombres) o una taza (para las mujeres), contienen las cenizas, y a su alrededor se coloca un ajuar bastante discreto: vemos fíbulas en bronce, casi siempre sencillas (**fig. 1,G**), pero a veces más complejas, como las de «estribo discoidal» (**fig. 1,H**); armas, a menudo de hierro (**fig. 1,I**); navajas para el afeitado; pequeñas vasijas de variadas formas; alguna maqueta de cabaña en barro, y poco más. Es evidente que se escatiman los metales: sobre todo en los primeros tiempos, se imitan en barro ciertos objetos de bronce, como los cascos.

Balbuces de artesanía

El mero análisis de estos ajuares nos señala que parte de los objetos se fabricaba en el ámbito familiar, pero que, a su lado, se iba desarrollando, con fuerza creciente, una artesanía especializada: el afán de superación empezaba a inspirar a los alfareros y modeladores de barro, a los herreros y a los bronceístas.

La cerámica que domina la Cultura Villanoviana es el llamado *impasto*, de barro tosco y grisáceo, de tacto jabonoso y con cierto brillo. Aunque se desconoce aún el torno, el artesano no lo necesita para elaborar con esta técnica, y con mano segura, urnas bicónicas, cuencos o escudillas. Después, a la hora de decorar las vasijas mayores y las maquetas de chozas, emplea un esgrafiado relleno de pasta blanca, que le permite cubrir amplios espacios con motivos geométricos sencillos, pero bien trabados: en todas partes vemos grecas, cuadrados concéntricos, cruces gamadas y otros motivos semejantes, compuestos en forma de frisos, que confieren a ciertas piezas un verdadero empaque. El alfarero villanoviano tiene sin duda a sus espaldas la tradición decorativa del Bronce Final, pero puede complementarla con el «estilo geométrico» de la cerámica griega, que empieza a llegar a sus puertos.

También destaca entonces el trabajo del metal: poco a poco se enriquecen los cascos, se imaginan nuevas formas para las fíbulas tradicionales y se difunden unos peculiares cinturones en forma de rombo. De hecho, cada vez hay más objetos de bronce en los ajuares, y algunos destacan por su carácter innovador. En este punto, no podemos sino admirar, allá hacia el año 800 a.C., un curioso casco hemisférico hallado en una tumba de Tarquinia

(fig. 1,J): entre su decoración geométrica revela una cara humana cargada de misterio: ¿Es una imagen *apotropaica*, es decir, protectora, como sería en Grecia la cabeza de Medusa? ¿Es ya un «retrato» del difunto? Sea como fuere, abre la senda al arte figurativo.

3/ DE VILLANOVA A ETRURIA

Entramos así en el siglo VIII a.C. Grecia, por entonces, está ya dividida en ciudades independientes (*póleis*) y celebra, desde el año 776 a.C., las primeras Olimpíadas. Homero compone sus poemas, y audaces navegantes, siguiendo la estela de Ulises, navegan hacia el Mar Tirreno, multiplican los contactos comerciales y fundan sus primeras colonias: gentes de Eubea se instalan tanto en Pitecusas (775 a.C.) como en Cumas (h. 730 a.C.), justo al norte del Golfo de Nápoles, y, como eco de tan entusiasta expansión, el sur de Italia empieza a ser la Magna Grecia.

En el resto de la península, las reacciones se encadenan: se organiza con mayor eficacia la explotación y el comercio de metales; se aceptan las ideas más útiles que traen los mercaderes —el cultivo del olivo y la vid, la confección del vino, el torno de alfarero—; se adquieren, ya en grandes cantidades, sus objetos manufacturados, e incluso se conocen sus fórmulas de organización social.

Cuando la aldea quiere ser ciudad

A la luz de estas novedades, hay quien ha querido fijar con exactitud a mediados del siglo VIII a.C. la sustitución de la «aldea» por la «ciudad» en la Italia costera: coincidiría con el comienzo del llamado «Periodo Villanoviano II», que duraría un par de generaciones. Aceptemos tal idea en líneas generales, pero hagámoslo con cautela: el proceso hubo de ser largo, y no todas las aldeas crecieron a la vez hasta dotarse de una estructura política rudimentaria. Eso sí, al final se alcanzó un resultado histórico: hacia el año 700 a.C. vemos agotarse la Cultura Villanoviana y asistimos, por decirlo así, al nacimiento de esa civilización urbana que conocemos como «Cultura Etrusca».

Lejos de basarse en los principios igualitarios de las colonias griegas, la formación de las *póleis* etruscas vino unida a una drástica jerarquización de la sociedad. En efecto, basta estudiar las tumbas para advertir que, durante el siglo VIII a.C., los ajuares se diversificaron: algunos empezaron a enriquecerse, sobre todo en número de armas, y ello obligó a ampliar las fosas para los cadáveres y los pozos para las urnas. Ciertos personajes concentraban ya muchos poderes: eran jefes en caso de guerra, controlaban el mercado de los minerales, poseían tierras en abundancia y contaban por centenares sus cabezas de ganado. En cada ciudad naciente hubo de crearse un grupo de aristócratas de esta índole, capaces de imponer la paz y evitar revueltas. Y estos señores deseaban demostrar su estatus con orgullo y total libertad, tuvieran o no, por encima de ellos, un *lucumón* o monarca que terciase en sus discusiones.

Desarrollo técnico y lenguaje figurativo

En un momento en que las ciudades crecen y sus señores se hacen más poderosos, se desarrollan también los talleres artesanales, atentos a encargos cada vez más atractivos: así se explican las obras, realmente complejas e innovadoras, que ilustran la segunda mitad del siglo VIII.

A la hora de trabajar, los artistas disponen, desde luego, de las fórmulas villanovianas, pero ven multiplicarse los objetos procedentes de la Grecia geométrica, cada vez más abierta a la figuración: de hecho, pueden escoger entre estas dos vías o, si lo desean, combinarlas. Pero, eso sí, han de responder a los gustos de sus clientes, decididos a expresar su poder y realzar sus funerales. En cierto modo, su situación es parecida a la de los ceramistas atenieses de su época –recuérdense las vasijas del *Dípylon*–, pero con una salvedad: a la hora de imaginar temas figurativos, Grecia cuenta ya con una riquísima tradición mitológica, animada por la Guerra de Troya, las aventuras de Ulises y las hazañas de Heracles; en cambio, el mundo tirreno carece de ella. De ahí el «pecado original» del arte etrusco: su sumisión a intereses privados de escasos vuelos, que le llevan a valorar la riqueza decorativa por encima de los asuntos grandiosos; y de ahí también sus mejores cartas, que nunca olvidará: el interés por los seres humanos –no míticos– y la pasión por describir la vida de la nobleza.

Conscientes de estas circunstancias, algunos artistas se decantan por la tradición villanoviana y mantienen el *impasto*, las urnas bicónicas, las maquetas de cabañas y la decoración geométrica. Pero no se contentan con seguir sus modelos, sino que introducen variantes técnicas de interés: por ejemplo, pueden traducir al metal las formas imaginadas en barro (**fig. 2,A**), o adoptar en la cerámica un invento que no dudamos en calificar de «genial»: unos pequeños sellos o improntas en relieve que aplican varias veces sobre la vasija, antes de cocerla, para simplificar la labor decorativa (**fig. 2,B**).

Otros artistas se inclinan por aceptar, e incluso imitar, las técnicas y diseños de la Hélade: así surge, realizada ya a torno, la cerámica «etrusco-geométrica», que los estudiosos suelen distribuir en dos categorías: la atribuible a algún artista griego establecido en Etruria –se habla ya de alguno en Veies–, y la elaborada por discípulos e imitadores tirrenos. Como es lógico, los modelos más seguidos son los procedentes de Pitecusas y Cumas, pero ninguna pieza realizada en Etruria soporta la comparación con las importadas. De hecho, solo destacan las obras que plantean variantes técnicas, como el uso de dos colores.

Las primeras imágenes de la vida etrusca

La tendencia más interesante y creativa de este momento es, sin embargo, la representada por aquellas obras que, aun conjuntando la tradición técnica local y las sugerencias del arte helénico, las superan gracias a la creatividad personal de su autor. Este aporta dos elementos básicos: sus rasgos estilísticos particulares y una iconografía nueva, enraizada en su contexto cultural; de este modo se elaboran, a fines del siglo VIII, las primeras evocaciones, asombrosas a veces, de la aristocracia etrusca y sus ceremonias fúnebres.