

# Historia mundial del arte

Hugh Honour y John Fleming

Akal

Copyrighted material



## A la memoria de John Calmann

Título original: *A World History of Art*, 6.<sup>th</sup> edición

Traducción de María Sánchez-Españar Durán  
Revisión científica de Jesús Espino Nuno

Reservados todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigadas con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte.

© 1982, 1986, 1991, 1995, 1999, 2002 Fleming-Honour Ltd

© de la presente edición, para lengua española,

Ediciones Akal, S.A., 2004

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

[www.akal.com](http://www.akal.com)

ISBN: 84-460-2092-0

El libro ha sido diseñado y producido por Laurence King Publishing Ltd, Londres

Diseño: Keith Lowgrave

Mapas: Eugène Fiori y

Documentación gráfica: Susan Bolson, Peter Kerr, Julia Ruxton

Impreso en China

**CUBIERTA Y LOMO** Francisco de Goya, *Doña Isabel de Borja*, antes de años. Óleo sobre lienzo, 82 x 54,6 cm. National Gallery, Londres.

**ALFOMBA** Jan Vermeer, *El arte de la Pintura* (detalle), c. 1670. Óleo sobre lienzo, 1,2 x 1 m. Kunsthistorisches Museum, Viena

**ALFOMBA** *El escriba sentado*, procedente de Saqqara, c. 2000 a.C. Caliza pintada, 53,3 cm de altura. Louvre, París.

**ALFOMBA VICENTINA** Edouard Manet, *Bar del Folies-Bergère* (detalle), 1881-1882. Óleo sobre lienzo, 95,2 x 129,5 cm. Courtauld Institute Galleries, University of London

En la transcripción de nombres y términos griegos y no europeos, se han utilizado los sistemas más aceptados (p.e., el nuevo pirin para el chino). En lo tocante a la cronología, se ha seguido en todo el libro el calendario cristiano. Las fechas entre paréntesis han en referencia al nacimiento y muerte de artistas y escritores, y en el caso de emperadores, reyes y papas, a sus respectivos reinados y pontificados.

### Agradecimientos

Algunos de los dibujos de este libro se han realizado expresamente para Laurence King Publishing Ltd, que, por otra parte, quiere dar las gracias a todos aquellos que han permitido la reproducción de planos y dibujos. Se ha hecho todo lo posible por contactar con los detentadores de los derechos, en caso de error u omisión, el correspondiente agradecimiento se incluirá en posteriores ediciones del libro.

Foreign Language Press, Pekín: 12,61

Harcourt Brace Jovanovich, Orlando: 2,89; 4,20; 4,71; 5,38; 9,5 (Figuras

from *Caribbean Art Through the Ages*, 2.<sup>a</sup> edición, Horst de la Croix y

Richard S. Jansen, copyright © 1986 by Harcourt Brace Jovanovich,

Inc., en impr. con permiso del editor)

Hanser, Katalina, Estambul: 5,23

Ministerio de Cultura, Departamento de Arqueología, Rangitike: 6,72

Propyläen Verlag, Berlín: 6,61 (H. Hänel y J. Aubreyer, *Indian and*

*Stadtristorische*, Berlín, 1984)

Penguin Books, Londres: 1,24 (W. Bray y D. Trump, *The Penguin*

*Dictionary of Architecture*; Londres: 2/1982, fig. 115 copyright ©

Warwick Bray y David Trump, 1970); 6,7; 6,37; 6,39; 6,41 (G. Michell,

*The Penguin Guide to the Monuments of India*, volume 1: *Buddhist, Jain,*

*Muslim*, Londres, 1989, ilustraciones de K. S. Ravindran, pp. 181, 203,

169 y 470, copyright © George Michell 1989); 6,112; 6,116; 6,117;

12, 25; R. T. Paine y A. Soper, *The Art and Architecture of Japan*, *The*

*Pelican History of Art*, Londres: 3/1981, pp. 294, 309, 304 y 427,

copyright © the Estate of Robert Paine y copyright © Alexander Soper,

1955-1960, 1975, 1981); en todos los casos, reproducido con permiso

de Penguin Books Ltd: 7,68 (K. J. Conant, *Carolingian and Romanesque*

*Architecture 800-1200*, The Pelican History of Art, Londres, 1966,

fig. 286, ilustraciones de K. J. Conant); 8,25 (R. Ettinghausen y

O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, Londres, 1987,

p. 307); reproducido con permiso de la Yale University Press

Royal Institute of British Architects: 5,72; 6,9; 12, 50

**Prefacio** 12

**Introducción** 14

El arte como oficio 15; Sistemas de construcción 15; Técnicas y materiales escultóricos 15; Técnicas y materiales pictóricos 17; El grabado 20; La fotografía 20; La representación pictórica 21; La perspectiva 21; El color 23; Estilo y expresión individual 25; El contexto: función y significado 27; El poder de las imágenes 28; Mujeres artistas 30; La Historia del arte 32



## Parte Primera Los fundamentos del arte

**CAPÍTULO UNO Antes de la Historia** 36

El arte de los cazadores 37; Arte rupestre 39; Arte del Mesolítico 45; El arte de los agricultores 45; Arquitectura del Neolítico 49; Stonehenge 50

**TABLA CRONOLÓGICA** 36

**EN CONTEXTO** Catal Hüyük. Una ciudad del Neolítico 46

**CAPÍTULO DOS Las primeras civilizaciones** 52

Mesopotamia 52; Sumer 53; Arte acadio 57; Ziguirats 59; Babilonia 59; El Valle del Indo 60; Antiguo Egipto 64; Egipto predinástico 64; Las primeras dinastías 65; Arquitectura del Imperio Antiguo 67; Escultura y pintura del Imperio Antiguo 70; Imperio Medio 74; Civilizaciones del Egeo 77; La Creta minoica 78; Micenas y el continente 82; China 87; Dinastía Shang 88

**TABLA CRONOLÓGICA** 52

**FUENTES Y DOCUMENTOS** El sueño de Gudea 58; Textos de las pirámides 70

**EN CONTEXTO** El mundo homérico 86

**CAPÍTULO TRES La evolución a través de los continentes** 92

Las hititas 92; El descubrimiento del hierro 95; El Imperio Nuevo en el antiguo Egipto 95; Arquitectura del Imperio Nuevo 100; Akenatón 102; Arte ramésida 104; Asiria y Babilonia 107; Relieve narrativo 110; Babilonia 112; Irán 114; Arte aqueménida 114; Persépolis 116; China Zhou 118; Las Américas 121; Los olmecas 122; Perú 123; África: Cultura Nok 127

**TABLA CRONOLÓGICA** 92

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Tutmosis instruye a su visir 97

**EN CONTEXTO** Hatshepsut. Mujeres en el antiguo Egipto 98; Chavin de Huantar. Religión y sociedad en el Perú antiguo 125

**CAPÍTULO CUATRO Los griegos y sus vecinos** 128

Grecia arcaica 129; El desnudo masculino 133; La polis 137; El periodo clásico 138; El Partenón 138; Naturalismo e idealización 149; Pintura de vasos 155; Estelas 157; Periodo clásico tardío 158; Alternativas bárbaras: los escitas y el estilo animalista 161; Hallstatt y La Tène 166; Iberia y Cerdeña 168; Los etruscos 169

**TABLA CRONOLÓGICA** 128

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Pausanias sobre el Partenón 140; Plinio sobre la escultura etrusca 172

**EN CONTEXTO** El Auriga de Dellos. Los deportes y la religión de la antigua Grecia 146

**CONCEPTOS** El ideal: idealismo, proporción y el «Canon» 151

**DESARROLLO URBANO** Crecimiento orgánico y planificación urbanística desde Jericó hasta Atenas 162

**CAPÍTULO CINCO Arte helenístico y romano** 177

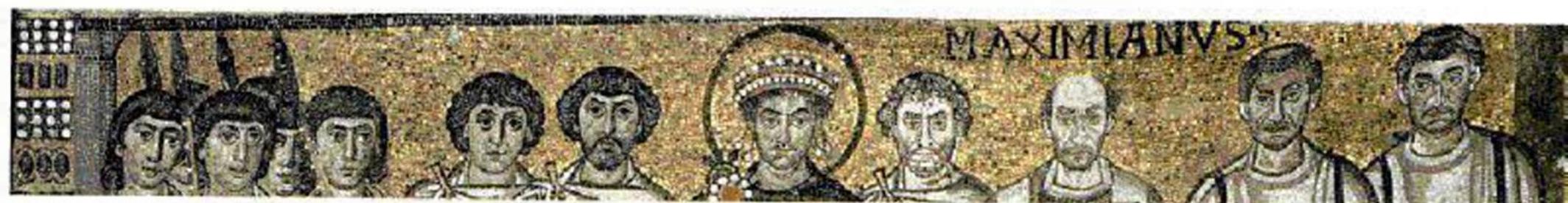
El periodo helenístico 179; Platón, Aristóteles y las artes 181; Alegoría 185; Arquitectura helenística 187; Pinturas y mosaicos helenísticos y romanos 190; Arquitectura romana 197; Arquitectura doméstica 198; Templos y obras públicas 199; El Coliseo y la invención del hormigón 203; El Panteón 205; Escultura romana 207; Hacia una definición del arte romano 208; Arte antiguo tardío 219

**TABLA CRONOLÓGICA** 177

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Vitruvio y la pintura romana 195

**EN CONTEXTO** El lujo romano. Plata y cristal de camaféu 191; Culto a la familia. El retrato de busto romano 212

**DESARROLLO URBANO** La ciudad romana. Desde la República hasta finales del Imperio 200



## Parte Segunda El arte y las religiones del mundo

### CAPÍTULO SEIS Budismo, hinduismo y arte del Lejano Oriente 228

El arte budista en la India 231: La imagen del Buda 236. Arte hindú en la India 242. Arte budista e hindú en Sri Lanka y Java 256. Arte budista e hindú en el sudeste asiático continental 262. Arte confucianista, taoísta y budista en China 267: La dinastía Han 267. La dinastía Tang y las Cinco Dinastías 277. Dinastía Song 280. Pintura paisajística 284. Arte sintoísta y budista en Japón 289: Los periodos Heian, Fujiwara y Kamakura (793-1333) 294

**TABLA CRONOLÓGICA** 228

**FUENTES Y DOCUMENTOS** La construcción del templo de Konarak 251. El *Nihongi* y las primeras imágenes budistas en Japón 291. La señora Murasaki y la caligrafía 297

**EN CONTEXTO** La vida del Buda. Escritos sagrados e imágenes 234. Ellora. La cumbre de un arquitecto-escultor 249. Confucio. Relieves Han 270

**CONCEPTOS** Lo divino: de Apolo a Visnú 245

### CAPÍTULO SIETE Arte paleocristiano y bizantino 300

Los comienzos del arte paleocristiano 302: De la *domus ecclesiae* a la basilica cristiana 306. La imagen de Cristo 309. Rávena 315. Arte bizantino 318: Arquitectura eclesial 318. Santa Sofía 322. La tradición clásica 325. Iconos e iconoclastas 327. El triunfo de la ortodoxia 328. Arte cristiano en la Europa septentrional 332. Entrelazo e iluminación 334. Arte cristiano en la Europa occidental 336. La *Renovatio* carolingia 338. Evolución de la imaginería cristiana 341

**TABLA CRONOLÓGICA** 300

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Agnellus sobre San Apolinar Nuevo 312. Eginardo y la Capilla Palatina 339

**EN CONTEXTO** Las catacumbas. Arte paleocristiano 304. La Virgen. Las primeras imágenes 330. Monacato. Oriente y Occidente 340

**DESARROLLO URBANO** Constantinopla. La creación de una capital imperial cristiana 320

### CAPÍTULO OCHO El primer arte islámico 345

Arte y arquitectura omeyas 348. Arte y arquitectura abasies 353. La España musulmana 357. Arquitectura samánida y selvícida 360. Decoración islámica 361

**TABLA CRONOLÓGICA** 345

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Los embajadores bizantinos visitan Bagdad 353

**EN CONTEXTO** La madrasa. La arquitectura al servicio de la cultura 362



## Parte Tercera Arte sacro y arte profano

### **CAPÍTULO NUEVE La cristiandad medieval** 368

Arte ottoniano 371. La arquitectura románica en Italia 374. Arte y arquitectura románicos en la Europa septentrional 378: Innovaciones en la arquitectura románica 385. Arte y arquitectura góticos 387: Gótico clásico 392. Vidrieras y arbotantes 396. Economía y Teología 399. Escultura y pintura 401. Gótico inglés y alemán 403. El gótico italiano 406. Giotto 413. Gótico profano e internacional 420

**TABLA CRONOLÓGICA** 368

**FUENTES Y DOCUMENTOS** El abad Suger consigue columnas y vigas para Saint-Denis 388. El abad Haimo y el «Culto de los Carros» en Chartres 399. *Piers el labrador* en las vidrieras y el *opus anglicanum* 404. Los monjes de Padua se quejan de la Capilla Scrovegni 417

**EN CONTEXTO** La catedral gótica. La nueva Jerusalén 390. San Francisco y santa Clara 408

**DESARROLLO URBANO** Ciudades medievales. Prosperidad comercial y orgullo cívico 394

### **CAPÍTULO DIEZ El siglo XV en Europa** 428

Los comienzos del Renacimiento italiano 430: Brunelleschi 430, Masaccio 432. El «progreso» en la escultura 433. Un nuevo estilo en Flandes 436. Van Eyck y Van der Weyden 436. La arquitectura en Italia 441: Alberti 443. La escultura en Italia 445: Donatello 445, Nuevos cambios 446. La pintura italiana y la Iglesia 449: Fra Angelico, Uccello y Piero della Francesca 450. Pintura profana 456. Botticelli 457. La síntesis veneciana 461: Mantegna y Bellini 461. El humanismo internacional 464: Dürero 467

**TABLA CRONOLÓGICA** 428

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Bartolommeo Fazio sobre Jan van Eyck 441. Filippino Lippi y Filippo Strozzi: problemas económicos y de otro tipo en la Capilla Strozzi 455

**EN CONTEXTO** *El Político de Gante*. Jan van Eyck y sus mecenas 438. Bellini y Carpaccio. Patronazgo corporativo en Venecia en el Renacimiento 466

### **CAPÍTULO ONCE El siglo XVI en Europa** 470

La reforma y el arte a principios del siglo XVI en el Norte 471. Hieronymus Bosch (El Bosco) 473, Grünewald 474. Arte protestante 476. El Alto Renacimiento en Italia 479. Leonardo da Vinci 479. Armonía, unidad y Rafael 482. Miguel Ángel 488. El Alto Renacimiento veneciano 500. Giorgione 501, Tiziano 502. Tintoretto y Veronés 505. Sansovino, Palladio y las Leyes de la armonía 506. Manierismo y manieristas 510: Correggio y la «licencia» manierista 510, Pieter Brueghel el Viejo 515, El Greco 518

**TABLA CRONOLÓGICA** 470

**FUENTES Y DOCUMENTOS** El *David* de Miguel Ángel: contrato e instalación 488. Interrogatorio de Veronés por la Inquisición 507

**EN CONTEXTO** El Tempietto de Bramante, Alberti, Leonardo y la iglesia ideal del Renacimiento 484. Los meses de Pieter Brueghel. Mecenas de Flandes 516

**DESARROLLO URBANO** El urbanismo en el Renacimiento. La Roma de Sixto V 498



## CAPÍTULO DOCE Las Américas, África y Asia

520

Centroamérica y Perú 521: Los mayas, los toltecas y los mixtecas 523, Los aztecas 527, Los incas 528. África 530. El mundo islámico 536: Arquitectura otomana 540, Arte y arquitectura safiawies 541, Arte y arquitectura mogoles 548. China 557: La dinastía Yuan 557, La dinastía Ming 561. Japón - de Kamakura a Edo 568: La influencia del budismo Zen 570

**TABLA CRONOLÓGICA** 520

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Cartés y Dureau en relación con México y el tesoro de Moctezuma 528, Dapper sobre Benín 535,

Domingo Paes sobre Vijayanagar 556, Dong Qichang sobre la pintura: el estudio de la naturaleza y los antiguos maestros 568

**EN CONTEXTO** Nur-Jahan y Jahangir. El arte en la corte de los mogoles 552. Biombos Namban. El encuentro entre los japoneses y los europeos 576

**DESARROLLO URBANO** Isfahán y Samarcanda. Diseño urbanístico islámico 546

## CAPÍTULO TRECE El siglo XVII en Europa

580

Nuevos comienzos en Roma 581. Arte y arquitectura del Barroco 585: Rubens y Van Dyck 585, La pintura de caballete en Italia 591, Bernini 593, Borromini 596, Poussin y Claudio de Lorena 598, Velázquez 601. La pintura holandesa 604: Hals 604, Rembrandt 605, El paisaje 611, El bodegón y la pintura de género 613, Vermeer 615. Inglaterra y Francia 616

**TABLA CRONOLÓGICA** 580

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Pacheco sobre el arte al servicio de la religión 603

**EN CONTEXTO** Las misiones de los jesuitas. Evangelización y colonización 588. El «Grabado de los cien florines». La evolución de los procesos gráficos 608

**CONCEPTOS** Naturaleza, imitación e inventiva: formación de la teoría académica 582

## CAPÍTULO CATORCE Ilustración y libertad

620

Arte Rococó francés 621: Watteau, de Troy y el interior rococó 623, Boucher, Chardin y Fragonard 625. El Rococó en Alemania e Italia 630: Tiepolo, Guardi y Canaletto 632. Sentido y sensibilidad ingleses 635: Hogarth y Gainsborough 635. Paisaje y clasicismo 636. El Neoclasicismo, o el «estilo verdadero» 640: Canova y David 643

**TABLA CRONOLÓGICA** 620

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Diderot sobre Boucher, Greuze y Chardin 626. Washington y Jefferson: indumentaria antigua o moderna 642

**EN CONTEXTO** Fragonard y Greuze. Objetos sexuales y madres virtuosas 628



## Parte Cuarta La construcción del mundo moderno

### CAPÍTULO QUINCE Del Romanticismo al Realismo

648

El Romanticismo 652: Los herederos de David 654, Goya 656, Géricault 658, Ingres 659, Delacroix 660. Romanticismo y filosofía 663, Friedrich 663, Blake 664. La pintura paisajística romántica 665: Constable 665, Turner 666, Corot y el *étude* 670. La fotografía 671. ¿En qué estilo debemos construir? 674. Historicismo y Realismo 677: Los prerrafaelitas 678, Courbet 678, Millet 681, Manet 682, Los Estados Unidos 686. La mayoría de edad de la fotografía 693

**TABLA CRONOLÓGICA** 648

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Heine sobre *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix 663. Pugin sobre los principios de la arquitectura cristiana 676. Baudelaire: «¿Qué es lo bueno de la crítica?» 682

**EN CONTEXTO** *El Barco negro* de Turner. Imágenes de la esclavitud 668. *Los Comerciantes de pieles* de Caleb Bingham. El arte y la frontera 690

**CONCEPTOS** El arte por el arte: esteticismo frente a realismo 680

**DESARROLLO URBANO** Fábricas y parques públicos. Owen, Nash y Olmsted 650

### CAPÍTULO DIECISÉIS Las tradiciones orientales

698

La China de la dinastía Qing 699: La arquitectura y las artes decorativas 702. Japón en el periodo Edo 704: Hokusai e Hiroshige 707

**TABLA CRONOLÓGICA** 698

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Hokusai y Frank Lloyd Wright sobre el grabado japonés 710

**EN CONTEXTO** Wang Hui y otros: *Retrato de An Qi*. Pintores y mecenas bajo la dinastía Qing 701

### CAPÍTULO DIECISIETE Del Impresionismo al Postimpresionismo

712

El Impresionismo 713: Monet 716, Morisot, Renoir y Manet 717, Degas 722. Japonésismo 724. Neoimpresionismo 727: Seurat, Divisionismo y Socialismo 728. Simbolismo 729: Gauguin y Van Gogh 730, Alegorías de la vida moderna: Munch y Rodin 733. El Art Nouveau y la nueva arquitectura 735: Sullivan y el rascacielos 737, Arquitectura doméstica 740. Cézanne 741

**TABLA CRONOLÓGICA** 712

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Laforgue sobre el Impresionismo 717. De Cézanne a Émile Bernard 742

**EN CONTEXTO** Degas y Manet. Las luces de la ciudad y la utilización de las mujeres 720. El Crystal Palace y la Estatua de la Libertad. El metal y los nuevos métodos de construcción 738

### CAPÍTULO DIECIOCHO Arte indígena de África, las Américas y Oceanía

746

Oceanía 748: La Polinesia 748. La Melanesia y la Micronesia 754. Australia 756. La costa noroeste de América del Norte 758. Las llanuras y las tierras áridas de América del Norte 762. África 764

**TABLA CRONOLÓGICA** 746

**FUENTES Y DOCUMENTOS** El capitán Cook y las artes del Pacífico 751

**EN CONTEXTO** La máscara de un chamán. El arte y lo sobrenatural 760. Un complejo legado. La presencia europea en el arte africano 768



## Parte Quinta Arte del siglo XX

### CAPÍTULO DIECINUEVE Arte de 1900 a 1919

780

Nuevas formas de mirar 781. Los Fauves y el Expresionismo 786: Matisse 787. Los expresionistas alemanes 788: Kandinsky 791, Marc 793. El Cubismo 794: Picasso y Braque: Cubismo Analítico y Cubismo Sintético 794, Cubismo Órfico 801. Futurismo 802. Arte Abstracto o No Objetual 805: El Suprematismo y la fundación de *De Stijl* 805. La arquitectura 807: Frank Lloyd Wright 807

**TABLA CRONOLÓGICA** 780

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Kandinsky sobre el color 792. Braque y Picasso sobre el Cubismo 797

**IN CONTEXTO** *Las señoritas de Avignon* de Picasso. Anarquismo, colonialismo y el arte como exorcismo 784

### CAPÍTULO VEINTE Entre las dos Guerras Mundiales

809

Dada y Surrealismo 810: Duchamp 811. América y la idea precisionista 814: Diego Rivera y los muralistas mexicanos 816. Breton, de Chirico y Ernst 817, Dalí, Magritte y Miró 821. Metal soldado: Una revolución en la escultura 824. La fotografía y los movimientos modernos 826. El Constructivismo, *De Stijl* y el Estilo Internacional 829: Arte y Revolución 829. La Bauhaus 831, Mondrian 833, Le Corbusier y Mies Van der Rohe 833, Brancusi y Moore 839, Art Déco 840

**TABLA CRONOLÓGICA** 809

**FUENTES Y DOCUMENTOS** Louis Aragon, Max Ernst y otros autores hacen pública una Declaración surrealista 820. Walter Gropius sobre la Bauhaus 831

**IN CONTEXTO** Orozco, Rivera y Siqueiros. Arte y política 818

**DESARROLLO URBANO** Las ciudades del futuro. Le Corbusier y Frank Lloyd Wright 836

### CAPÍTULO VEINTIUNO De la posguerra al Posmodernismo

842

El Expresionismo abstracto 843. Pollock y de Kooning 845. Still, Rothko y Newman 847. Supervivientes europeos 850. Abstracción Pospictórica 851. Jasper Johns y Robert Rauschenberg 852. Pop Art 854. Imágenes fotográficas 857. Minimalismo y arte Conceptual 858. *Earth y Land Art* 859. El Fotorrealismo y la Nueva Imagen 861. El *Body Art* y el arte Procesual 863. Moderno y Posmoderno 865

**TABLA CRONOLÓGICA** 842

**CONCEPTOS** Movimiento Moderno y Formalismo 853

### CAPÍTULO VEINTIDÓS Continuidad y cambio: el crepúsculo del segundo milenio

870

Cuestionamiento del Movimiento Moderno 872. Neoexpresionismo 877. El arte como identidad 882. Multiculturalismo posmoderno 888. Videoarte 895. **MICHAEL BAKHTIN**, La Post-medium Condition 896. La fotografía y la construcción de la realidad 898. Abyección 902. Función y Valor 904. Espacios artísticos 905: Pintura histórica 910, Política y recuerdo 913. La globalización 915: El espectáculo 917

**TABLA CRONOLÓGICA** 870

**DESARROLLO URBANO** Berlín y sus «Exposiciones Internacionales» 908

Glosario 920. Bibliografía 933. Índice 942. Créditos fotográficos 959

**MAPAS** La Prehistoria en Europa y Oriente Próximo 38. Próximo y Medio Oriente antiguos 55. Antiguo Egipto 65. El Egeo antiguo 79. La antigua China 87. Anatolia, Siria y Mesopotamia 94. Mesoamérica antigua 121. Perú antiguo 124. La Grecia antigua 130. Mapa de la Italia romana y etrusca 179. India 231. Sudeste asiático 256. El mundo bizantino 319. El mundo islámico 346. Europa occidental en la Edad Media 370. La Italia del Renacimiento 430. Mesoamérica precolombina 522. África 531. Japón 569. Oceanía 748

# Prefacio

Estamos en deuda con muchos amigos por su ayuda y sus ánimos a la hora de escribir este libro, en especial con John Calmann, sin el cual nunca habríamos tenido la temeridad de embarcarnos en esta aventura. Su muerte, cuando ya estaba casi acabado, nos privó de un amigo y de un editor de talento incomparable. Desde entonces, su hermana Marianne y su fiel personal nos han prestado toda la ayuda posible. Debemos mucho a la meticulosa habilidad editorial de Sarah Riddell, así como también a Elisabeth Ingles y al Dr. I. Grafe, cuya cuidadosa lectura del texto nos ha salvado de muchos errores. Susan Bolsom-Morris ha resultado infatigable en su búsqueda de las fotografías que buscábamos. Y este libro debe mucho a la paciente colaboración y sensibilidad visual del diseñador Harold Bartram.

Hemos acudido a numerosos estudiosos en busca de ayuda e información sobre puntos concretos o sobre temas más generales, algunos de los cuales tuvieron la amabilidad de leer capítulos o secciones enteros, ofreciéndonos sus profundos y especializados conocimientos. Entre ellos se encuentran James Ackerman, Bruce Boucher, Richard Brilliant, J. E. Cahill, Lorenz Eitner, Nicholas Gendle, Oleg Grabar, Ian Graham, Michael Grant, Francis Haskell, Howard Hibbard, Derek Hill, Robert Hillenbrand, John Dixon Hunt, Charles Jencks, Alastair Laing, Sherman E. Lee, Norbert Lynton, M. D. McLeod, Margaret Medley, Patricia Phillips, Aaron Scharf, Dorota Starzcka, William Watson y Sarah Jane Whitfield. Estamos profundamente agradecidos a todos ellos y también a los autores de libros y artículos, muchos de los cuales no están recogidos en nuestra bibliografía, necesariamente breve (p. 933), y, por supuesto, a los muchos bibliotecarios, especialmente a los de la London Library y del Kunsthistorisches Institut de Florencia.

Por la ayuda prestada en relación con las fotografías y otros problemas, tenemos contraída una enorme deuda con Naomi Caplin, Meter Carson, Françoise Chiarini, John y Tecla Clark, Anne Distel, Astrid Fischer, Michael Graves, Andreina Griseri, Anne d'Harmoncourt, John Harris, Carlos van Hasselt, John Irwin, Arata Isozaki, Margaret Keswick, Islay Lyons, Henry H. Mellhenny, Dominique de Menil, John H. Morley, John Ross, Lawrence Sickman, William Nelly Simpson, Nikos Stangos, Mary Tregear, Hermione Waterfield y William Weaver. Y, por último, queremos mostrar nuestro más expreso agradecimiento a los amigos que nos han ayudado de forma más personal – Noel y Giana Blakiston, Milton Gendel, Nicholas y Susana Johnston, Ornella Francisci Osti, Donald Richard, Richard Sachs, Gary Schwartz y Sebastián Walter.

Hugh Honour y John Fleming, noviembre de 1981

## Prólogo a la sexta edición

Esta es la primera edición que va a prepararse sin la colaboración de John Fleming, que empezó a perder la vista en 2000 y poco más pudo hacer más que comentar las mejoras respecto a la edición precedente antes de morir el 29 de mayo de 2001. Se han incorporado las secciones dedicadas a los «Conceptos» y las dos páginas de comentarios sobre desarrollo urbano escritas para la quinta edición, al tiempo que se ha ampliado el texto en diversas cuestiones, particularmente las que recogen los principales descubrimientos realizados en los últimos años y arrojan nueva luz sobre áreas completamente nuevas de la historia del arte; es el caso de las pinturas de la cueva de Chauvet, en el sudoeste de Francia, las esculturas figurativas de finales del segundo milenio a.C. halladas en Sanxudui, en China, y los frescos del Sancta Sanctorum de Roma, el oratorio privado del papa, a los que se ha tenido acceso por primera vez desde su terminación en 1280. La presente edición debe mucho a la incalculable ayuda prestada por Vernon Hyde Minor e Ida Rugby en la preparación de la quinta. Y estoy en deuda con muchos amigos, a los que es un placer nombrar, por su información, consejo y ánimos: Eve Borsook, Bruce Boucher, Michael Craig-Martin, Margaret Daly Davis, Richard Dormant, Cornelia Grassi, Claudio Guenzani, James Hall, los difuntos Francis y Larissa Haskell, Walter Kaiser, Ronald de Leeuw, Michael Mallon, David Plante, Bryan Robertson, Robert Skelton, Nikos Stangos, Carl Strehlke, el difunto David Silvestre y William Watson.

En la presente edición he contado con mucha ayuda, que agradezco cordialmente, a la hora de ampliar el texto, aunque, por supuesto, sigo siendo el único responsable de los posibles errores que contenga. Se han incrementado los comentarios sobre desarrollo urbanístico, incorporándose los referentes a la antigua Grecia, la Europa medieval (por Della Graze) y Europa y América en la segunda mitad del siglo xx. Las informaciones relativas al arte africano han sido revisadas por Michael Bird. El capítulo final ha sido ampliado en gran parte por Michael Archer, incorporando creaciones artísticas y arquitectónicas en torno al cambio de milenio. En el conjunto del libro hay nuevas ilustraciones, a menudo en color, que sustituyen a las anteriores. También se ha actualizado la bibliografía. Estoy agradecido en extremo por su apoyo entusiasta a Laurence King Publishing, al propio Laurence King, a Lee Ripley Greenfield, al diseñador Keith Lovegrove, a la investigadora Julia Ruxton y, sobre todo, a mis entregadas editoras Kara Hattersley-Smith y Jessica Spencer.

Hugh Honour, febrero de 2002

Alcornoque Pablo Picasso, Madre e hijo (detalle), 1907, lienzo, 81 x 60 cm, Musée Picasso, París.



# Introducción

Nuestras intenciones al escribir este bosquejo de la historia han sido más exploratorias que críticas. Hemos preferido la exposición a la interpretación y la valoración, en la medida en que puedan separarse. Y hemos intentado plantear conceptos sobre arte entendidos principalmente como disfrute visual, a menudo en alianza con el prestigio social, conceptos determinados en gran medida por el mercado y el coleccionismo de arte, y a su vez responsables de las actuales concepciones sobre lo que es el «arte». A veces nos olvidamos con facilidad de que estas concepciones son peculiares del mundo occidental e, incluso en él, relativamente recientes. Hasta el siglo XIX, pocas de las grandes obras de artes, si es que hay alguna, fueron realizadas para contemplarse en galerías o museos. La mayoría fueron creadas al servicio de la religión o de la magia, o de algún ideal secular o, más raramente, para satisfacer los deseos privados del artista. En ellas puede apreciarse en diversos grados la unidad esencial de estética, moral y experiencia natural, y nos hacen ser más conscientes de la importante participación que tiene en esa unidad la conciencia receptiva. Porque en nuestros sentidos están inextricablemente entrelazados lo religioso con lo estético, lo estético con lo moral y lo moral con lo que afecta al orden y la proporción. La atracción de una gran obra de arte nunca es puramente visual, centrada únicamente en el deleite del ojo. Por ello, este libro trata de explorar las distintas formas en que los hombres y las mujeres han dado expresión visual a los eternos impulsos e inquietudes humanos: las ansias de satisfacción sensual y la necesidad de autoconocimiento y autodominio, los sueños exaltados y las pasiones demoníacas, las creencias y convicciones sobre el fin de la vida y sobre el entorno humano y los poderes sobrenaturales, las esperanzas y los temores sobre el más allá.

Para hacer frente a un horizonte tan amplio en el tiempo y en el espacio, nos hemos visto obligados a centrar nuestra atención en periodos y zonas históricamente relevantes, que también son los que tienen mayor interés general. Los capítulos están distribuidos cronológicamente a lo largo de un amplio panorama geográfico con objeto de permitir que los sucesos cruciales de la historia del mundo (que afectaron a los artistas tanto como a los demás seres humanos) se destaquen con claridad –por ejemplo, la unión de cazadores y recolectores en comunidades pastoriles y agrícolas, la emergencia de culturas urbanas con estructuras sociales estratificadas, la expansión y disolución de imperios, la propagación y transformación de religiones de ámbito mundial, el surgimiento de Estados industrializados– y para permitir, dentro de estas y otras grandes transiciones históricas, algunas

confrontaciones detalladas e instructivas. La yuxtaposición de las culturas «civilizadas» y «bárbaras» de los antiguos griegos y sus vecinos en el siglo V a.C., o de las obras de coetáneos tan distintos (aunque comparables en algunos aspectos) como Miguel Ángel y Koca Mimar Sinan, o del culto a la belleza natural y su expresión en la pintura paisajística en China, Japón y Europa en los siglos XVI y XVII –los paralelismos de este tipo no sólo son recíprocamente esclarecedores, sino que además aumentan nuestra conciencia sobre el significado y el objeto del arte en general–. Por encima de todo, hemos intentado ilustrar y comentar las obras de arte en sus contextos originales, desvinculándolas en la medida de lo posible de los ambientes museísticos en los que hoy día se encuentran habitualmente confinadas, sin, por otra parte, tratar de encontrar en ellas ningún patrón evolutivo.

En toda sociedad humana, el arte forma parte de una compleja estructura de creencias y rituales, códigos sociales y morales, magia o ciencia, mito o historia. Está a medio camino entre el conocimiento científico y el pensamiento mágico o mítico, entre lo que se percibe y lo que se cree, y también entre la capacidad y las aspiraciones humanas. Como medio de comunicación, está íntimamente relacionado con el lenguaje, con el objetivo de hacer declaraciones de naturaleza instructiva de orden didáctico o moral; pero, al mismo tiempo, es a menudo un medio de ejercer control, similar a la magia, con la intención de imponer orden en el mundo físico, detener el tiempo y asegurar la inmortalidad. Dentro del grupo social, ya se trate de un pueblo sin más o de un vasto imperio, los motivos y los temas se toman de un fondo común. La forma de representación está limitada por la disponibilidad de materiales y herramientas, por las habilidades transmitidas de generación en generación, y por lo que sólo se puede llamar convenciones «tribales», aunque a menudo sean de una gran sofisticación. Sin embargo, el arte se regenera constantemente, como los organismos vivos de las estructuras sociales y culturales, que están siempre sujetos a cambio como consecuencia bien de su crecimiento interno, bien de las presiones externas. En las sociedades estables, o en aquellas que aspiran a la estabilidad, los cambios artísticos se producen, a menudo, de manera tan gradual que apenas son perceptibles. Incluso en sociedades más dinámicamente expansivas, puede producirse el cambio artístico en un nivel, mientras que en otro se mantiene la continuidad. Las ideas occidentales de «progreso» han tendido a distorsionar nuestro punto de vista sobre el arte en el mundo.

## EL ARTE COMO OFICIO

Arte, artesanía y tecnología son tres términos que casi nunca han tenido significados tan definidos como los que han adquirido en Occidente, y sólo en Occidente, a partir del siglo XVI. Fue en esa época cuando pintores y escultores adquirieron un estatuto superior al de ceramistas, ebanistas, metalisteros, bordadores, tejedores y demás profesionales de las llamadas artes industriales. En la palabra «obra maestra», que originalmente designaba una obra realizada por un aprendiz para, mostrando su pericia, obtener el rango de «maestro» en un gremio artesanal, hay reminiscencias de esa situación anterior, cuando artes y artesanías eran iguales. Posteriormente se aplicó por lo general a una pintura o una escultura que en cierto modo superaba a otras del mismo artista o grupo de artistas. En ambos sentidos, el término implica un juicio de valor, que, sin embargo, hasta una época relativamente reciente, estaba basado en una valoración de la competencia o destreza en el oficio.

La producción de cualquier artefacto depende tanto de la habilidad manual como de los conocimientos técnicos. Un recipiente de cerámica, un cesto o un bordado, no menos que un templo, un cuadro o una estatua, requieren la coordinación de las ideas de forma con una manipulación diestra y un buen conocimiento de las técnicas que garantizan la permanencia. No obstante, hasta en el más sencillo de los utensilios y construcciones hay un conflicto entre los fines y los medios, entre la idea que hay en la mente del constructor y la habilidad necesaria para expresarla y darle forma. Y esta tensión, a nuestro entender, proporciona al arte una historia diferente de la de la tecnología. Los métodos de construcción, talla o pintura no se sustituyen entre sí de la misma forma que un adelanto tecnológico deja obsoleto un antiguo invento. A menudo, su importancia está al margen de su función, como se aprecia con especial evidencia en el campo de la arquitectura, en la interacción entre avances estructurales y estilísticos —o utilitarios y estéticos—, incluidos los de nuestra propia época.

### Sistemas de construcción

Hay dos sistemas básicos de construcción (que a veces se combinan): con pies derechos que soportan elementos horizontales —poste o columna y dintel, que también es la base de la construcción de entramado— o con muros perforados por aberturas, a veces en forma de arco. Los antiguos templos egipcios y griegos, y casi todos los antiguos edificios chinos, son típicos ejemplos de la arquitectura de adintelada. Sus muros son simples rellenos entre los elementos verticales. Sin embargo, tanto los egipcios como los griegos conocían y practicaban la arquitectura mural, especialmente con propósitos defensivos. Los techos que protegían contra los elementos podían estar soportados por cualquiera de los dos sistemas. En la arquitectura adintelada, la anchura del techo estaba limitada por la longitud de los elementos horizontales que podían soportar los verticales. Si un edificio era de piedra en su totalidad, los espacios interiores eran, consecuentemente, muy restringidos. En fecha muy temprana, y en muchos lugares diferentes, se descubrió que un espacio podía cerrarse proyectando ligeramente cada hilada del muro sobre su inmediata inferior hasta formar una falsa bóveda o una falsa cúpula, como en el Tesoro de Atreo, en Micenas, alrededor del año 1300 a.C. (256), aunque el ejemplo más antiguo que ha llegado

hasta nosotros, en las islas Orcadas, a poca distancia de la costa norte de Escocia, es muy anterior. Data de alrededor del año 2600 a.C. La adopción de piedras en forma de cuba para construir arcos y bóvedas de medio punto, técnica ya conocida en el antiguo Egipto, fue aprovechada por los romanos y, posteriormente, llevada un paso más lejos con su invención del hormigón, lo que les permitió abarcar áreas de una extensión sin precedentes y que durante muchos siglos no tuvieron igual. Pues la construcción en hormigón fue abandonada en el periodo paleocristiano, aunque se conservaron otros elementos de la arquitectura romana —las columnas, los órdenes clásicos y el arco de medio punto—, si bien de un modo degradado y rudimentario. En la Edad Media europea, la evolución de la arquitectura gótica introdujo un sistema en cierto modo diferente, con pilares que soportaban arcos y bóvedas de piedra, como en la arquitectura mural romana, pero con los muros reducidos a poco más que pantallas, como en la construcción adintelada, en especial en la de entramado de madera. En el siglo XX se produjeron desviaciones radicales de estos sistemas básicos con los avances en el campo de la tecnología estructural y la introducción de nuevos materiales como, por ejemplo, estructuras metálicas en las que pueden colgarse «muros cortina» (véase el Glosario), armazones de hormigón armado que eliminan la distinción entre muros y cubiertas, y «estructuras tensiles» con cubiertas de materiales plásticos suspendidas libremente de redes de cables sujetos a mástiles y anclajes de tierra. Sin embargo, la mayoría de las construcciones que se hacen en el mundo siguen construyéndose conforme a los usos tradicionales —o se diseñan para que lo parezcan.

### Técnicas y materiales escultóricos

También la escultura tiene —o ha tenido hasta el presente siglo— dos técnicas básicas: el modelado y la talla. Como una de ellas consiste en ir acumulando arcilla u otro material maleable y la otra en ir reduciendo una pieza de piedra o de madera, se denominan procesos aditivo y deductivo. (La escultura fundida en bronce habitualmente era una derivación del modelado, al igual que las estatuas de hierro elaboradas en China en los siglos XV y XVI; en la actualidad, sin embargo, el hierro se suele forjar y soldar —véase *infra*). Los metales blandos como el oro, la plata y el cobre se pueden fundir en un molde previamente modelado, o bien darles forma con martillo y cincel mediante técnicas muy afines a la talla. Los tallistas se ven limitados por las características naturales, la forma y la consistencia de los materiales que utilizan, y por la eficacia de las herramientas empleadas para darles forma. Por ejemplo, el cilindro de un tronco de árbol es como una jaula invisible que encierra una estatua tallada a partir de una sola pieza de madera. La regularidad de un bloque de piedra extraído de una cantera determina, de modo semejante, la forma de una figura cuando un tallista empieza a trazar los contornos en sus cuatro lados. La dureza o fragilidad de la piedra determina el grado de delicadeza con el cual debe de trabajarse. Los trépanos y cincelos de hierro, que empezaron a utilizarse en Occidente en el primer milenio a.C., supusieron un gran alivio para el tallista y abrieron nuevas posibilidades, aunque el principal resultado fue un aumento de la producción. Algunas de las estatuas más delicadamente trabajadas del mundo fueron talladas sin su ayuda, a partir de piedras de gran dureza, en el antiguo Egipto. En el caso de la madera, a menudo se lograban



0,1 Dioniso y un sátiro, escultura inacabada, s. IV d.C. Mármol, 71,1 cm de altura. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

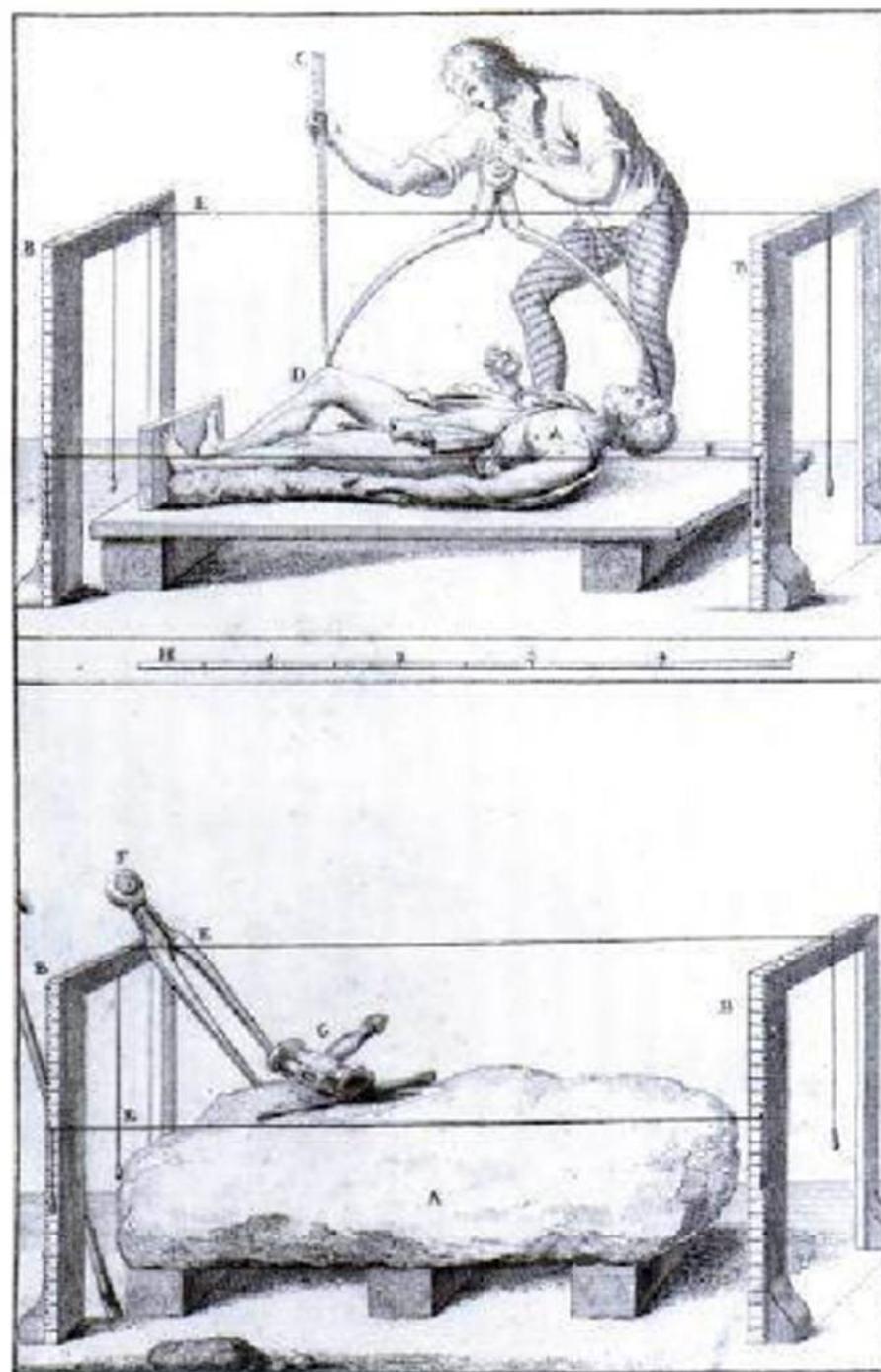
efectos de la mayor complejidad y delicadeza con los instrumentos más simples, como lascas de piedra y conchas marinas (véase pp. 754-756).

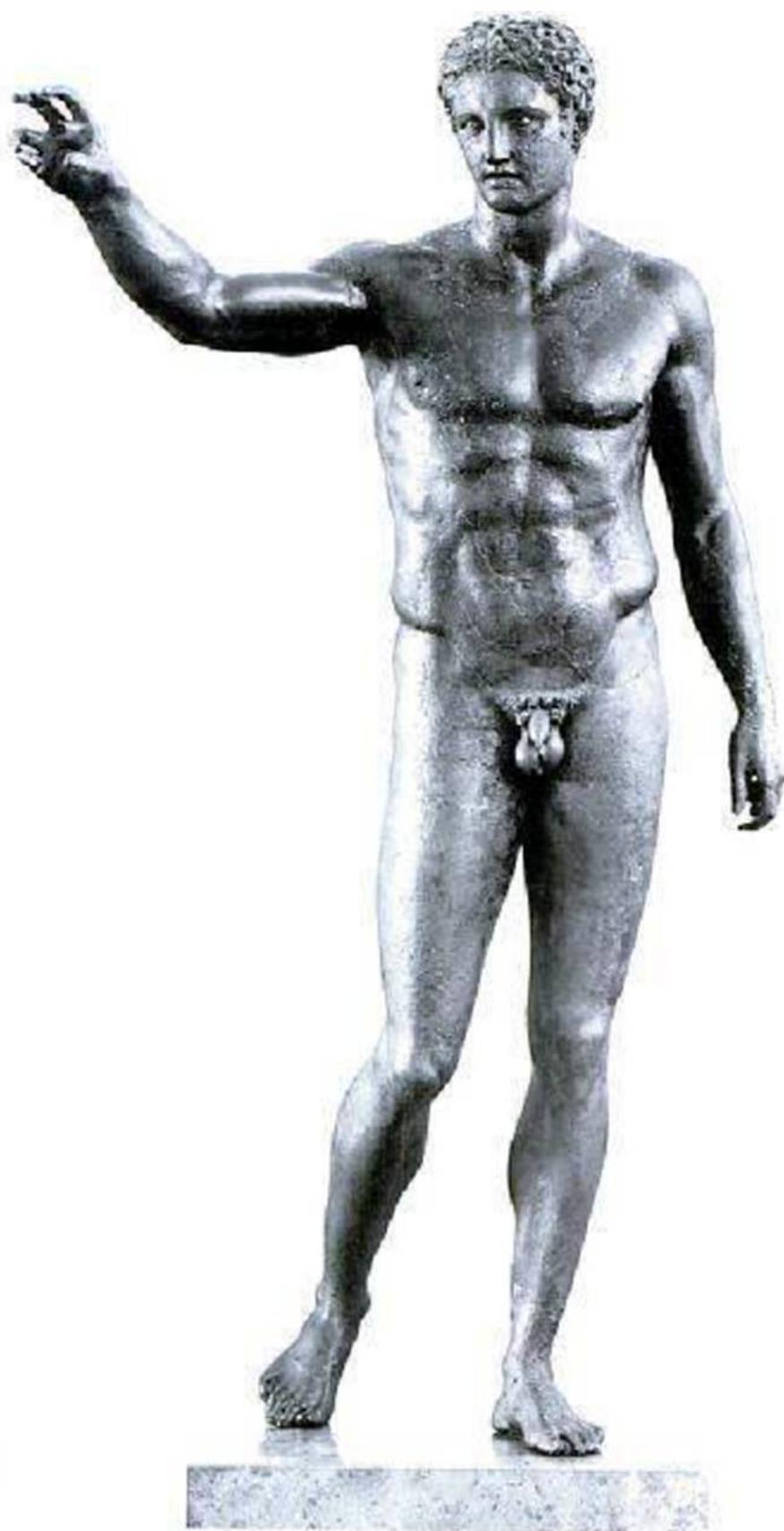
En lo que se refiere a la historia de la escultura europea, el avance más importante, con mucho, fue la invención, probablemente en el siglo V a.C. en Grecia, de una técnica que permitía al escultor tallar en piedra una versión exacta a partir de un modelo de arcilla, yeso o cualquier otra sustancia de fácil manipulación. Se marcaba el modelo en sus extremos con «puntos» y a continuación se medía la distancia existente entre éstos y una plomada o una estructura de madera, de modo que se pudieran taladrar agujeros de profundidad equivalente en los puntos correspondientes de un bloque de mármol. Luego, el material que quedaba entre los agujeros se iba rebajando hasta obtener una versión en bruto del modelo. Una estatua griega antigua, abandonada en este estadio, sobrevivió por casualidad (0,1). Este proceso se mantuvo sin cambios hasta principios del

siglo XIX, como puede verse en los manuales de escultura (0,2). Posteriormente, se idearon instrumentos para medir cualquier protuberancia o cavidad del modelo a partir de tres puntos fijos, facilitando así el acabado del mármol. Con una simple operación de multiplicación o división de las diversas medidas, se podía esculpir una versión a escala ampliada o reducida del modelo. En la Europa decimonónica, esta técnica de trabajo a partir de puntos permitió a muchos escultores limitarse a modelar con arcilla y dejar la ardua tarea de esculpir a sus ayudantes —llamados en Francia *practiciens*, practicantes o prácticos de su oficio, para diferenciarlos de los artistas creadores.

Los modeladores también están limitados por las propiedades de la arcilla, ya que ninguna forma obtenida a partir de la masa húmeda, se mantendrá en pie sin un esqueleto o armazón interior de madera o metal. Las figuras tampoco son permanentes, a menos que se cuezan —es decir, se transformen en terracota— en un horno cuya temperatura tiene que ser controlada para impedir su fragmentación. En la segunda mitad del tercer milenio a.C. se descubrió en Mesopotamia (y en otras partes algo más tarde) que se podía hacer en bronce una versión duradera de una estatua de arcilla mediante el procedimiento de fundición a la *cire perdue* o cera perdida. Más tarde se desarrollaron dos procedimientos

0,2 Francesco Carradori, *Istruzione Elementare per gli Studiosi della Scultura*, Florencia, 1802. Lámina IX.





0.3 *Efebo de Antikythera*, mediados del siglo IV a.C. Bronce, 1,2 m de altura. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

similares. En el primero de ellos, la figura modelada en arcilla se recubría con una capa de cera del grosor que se quería que tuviera el bronce; luego, se añadía otra gruesa capa de arcilla, en la que se dejaban unas aberturas por las que verter el bronce fundido, y muchos pequeños agujeros por los que pudiese salir la cera –que se fundía al contacto con el bronce–. Alternativamente, mediante un proceso de fundición inverso, se hacían moldes huecos de los dos lados de un modelo, se cubrían sus superficies interiores con cera del grosor adecuado; a continuación, se unían y se rellenaban con un alma, se vertía el bronce y se excretaba la cera. Cualquiera que fuese el procedimiento adoptado, el revestimiento exterior se retiraba, una vez enfriado y endurecido el metal, y se sacudían los restos del alma o del modelo original, dejando una pieza de bronce que se terminaba limando y eliminando con el martillo cualquier imperfección. (En China, en el segundo milenio a.C., se

desarrolló un sistema distinto para fundir las vasijas de bronce; véanse pp. 89-91.)

Como las estatuas de bronce huecas son mucho más livianas que las piezas equivalentes de piedra (especialmente el mármol y otras piedras de grano fino preferidas por su durabilidad) y también tienen cierta flexibilidad, este material permite una gama más amplia de efectos formales. Las esculturas en piedra, si están pensadas para mantenerse en posición vertical, tienen que ser columnarias, cúbicas o piramidales. Las piernas de una figura de pie no pueden separarse demasiado, a menos que se le proporcione un tercer apoyo para impedir una fractura por los tobillos. Por otra parte, a las figuras en bronce se les pueden dar delicados equilibrios, incluso con cierto aire de precariedad, produciendo una sensación de movimiento vital, de respiración, rara en las estatuas en mármol. El *Efebo de Antikythera*, del siglo IV a.C., es un notable ejemplo de ello (0.3). Cuando, en época romana, se copiaba en mármol una estatua griega de bronce, se hacía necesaria la inserción de un tercer apoyo, generalmente un tocón de árbol, con lo que la figura perdía gran parte de su vitalidad. (Resulta muy evidente en las copias del *Discóbolo* de Mirón, 4.32.)

De todos modos, escultores de muchas partes del mundo han conseguido realizar imágenes en piedra, madera, arcilla o bronce, de convincente viveza –mayor incluso que en los moldes realizados a partir de cuerpos vivos–. Su realización implica mucho más que una meticulosa imitación de formas y superficies. Pero esto pocas veces se ha considerado el objetivo fundamental de la escultura, gran parte de la cual ha sido dedicada a temas religiosos y espirituales –estatuas de Buda y de las deidades hindúes, figuras de culto talladas en África y en la Polinesia, máscaras en el noroeste de América–. En el siglo XX, la idea de verosimilitud fue totalmente ignorada por muchos artistas occidentales, que conciben la escultura como el arte de crear formas tridimensionales, solo en ocasiones, si acaso, con alguna ligera intención representativa. Muchos de ellos abandonaron las técnicas tradicionales de talla y modelado, y materiales como el mármol y el bronce. En su lugar, se ha utilizado mucho el hierro, trabajado mediante los procesos de forjado, martillado y soldado utilizados antaño para fabricar armas y objetos de uso común. La utilización del hierro hizo posible una gran revolución en la escultura durante este siglo: el desplazamiento de la forma «cerrada» (sólida) a la forma «abierta» (construida). La obra de González, y en especial su colaboración con Picasso en las décadas de 1920 y 1930, fue el catalizador de esta ruptura. El propio González fue uno de sus mayores exponentes (20.7). Posteriormente, se emplearon nuevos materiales sintéticos y se realizaron obras tridimensionales «ensamblando» piezas de los materiales más diversos. Algunos artistas ampliaron el concepto de «escultura» hasta incluir en él sus propios cuerpos (véase p. 864).

### Técnicas y materiales pictóricos

El único problema importante de orden práctico al que se han enfrentado los pintores ha sido el de fijar los pigmentos a un soporte con el objeto de preservarlos (aunque no siempre se descaba la durabilidad; muchas pinturas fueron concebidas, y siguen siéndolo, para durar un corto espacio de tiempo). Generalmente, en una pintura hay tres capas: el soporte, el pigmento y una capa de preparación intermedia; la primera, el

soposte, puede ser roca, un muro o algún material transportable como madera, papel, lienzo u otro tejido. Los pigmentos son básicamente de dos tipos: tinturas que son absorbidas por la preparación y polvos de colores (principalmente de sustancias minerales) que se aplican sobre la misma mezclados con algún aglutinante. Las primeras se han utilizado desde épocas remotas en muchas partes del mundo para pintar sobre paredes y techos recubiertos con un enlucido absorbente. Son las adoptadas para los frescos, término que se aplica a menudo a diversos tipos de pintura mural, pero que debería reservarse para aquellos en los que el pigmento se absorbe en la superficie del muro, en particular a la técnica perfeccionada en Italia hacia finales del siglo XIII por Giotto (véase p. 415). En el verdadero fresco, la pared se recubría por lo general con una capa homogénea de yeso que se dejaba secar, antes de ejecutar la pintura sobre otra capa de yeso mientras estaba aún húmedo y fresco (*fresco* en italiano). Como el yeso seca con rapidez, no podía pintarse de una vez más que una sección de la composición, denominada en Italia una *giornata* (jornada), esto es, el trabajo realizado en un día (0,4). Para evitar la falta de continuidad entre una sección y la siguiente —uno de los riesgos de esta forma fragmentaria de trabajo—, algunos artistas del siglo XIV esbozaban el contorno de sus composiciones con un pigmento ocre rojizo (llamado *sinopia*) en la primera capa de yeso. (Algunos de estos dibujos, llamados asimismo *sinopias*, han salido a la luz en el curso de restauraciones recientes.) Más tarde, la composición se dibujaba en ocasiones sobre un papel (denominado cartón), que se colocaba sobre el yeso seco para marcarla a través de unos pequeños agujeros practicados alrededor de los contornos principales. (Rafael así lo hizo en las *Stanze* del Vaticano; véase pp. 486-487.) La gran ventaja de la pintura al fresco es que los pigmentos absorbidos en el espesor del yeso tienen una gran durabilidad, con la desventaja correspondiente de que no pueden realizarse alteraciones ni correcciones durante la ejecución de la

pintura. Además, la gama de pigmentos que podía utilizarse era limitada. Algunos colores, especialmente el azul y ciertos rojos y verdes, sólo podían aplicarse cuando el fresco estaba seco (*secco* en italiano). En el siglo XV los artistas italianos utilizaron cada vez más los pigmentos aplicados a *secco*. Pero en torno al 1500 se produjo un restablecimiento de la técnica del verdadero fresco, que llegó a ser considerada por los teóricos del arte como el material ideal para pintar muros y techos, así como uno de los que mostraban con mayor claridad la competencia artística. Como observó Giorgio Vasari más tarde (véase p. 479), requería una mano «diestra, resuelta y rápida», «hábil y libre». Los frescos son obras de gran formato, pero antes del comienzo del siglo XVI se desarrolló una técnica bastante similar para pintar con acuarela en pequeñas hojas de papel. Los pigmentos se mezclaban con una goma soluble en agua proporcionando así tinturas transparentes. También esto requería una mano rápida y libre, ya que, una vez que el color había sido aplicado y absorbido por la superficie, el acuarelista, al igual que el pintor de frescos, no podía realizar modificaciones —salvo superponiendo pigmentos sólidos o colores opacos.

Para pintar sobre tablas de madera, la técnica adoptada generalmente en Europa a partir del siglo XII fue la pintura al temple: pigmentos en polvo que, para poder trabajar con ellos, se mezclan con yema de huevo, añadiendo además algún tipo de goma. El soporte se cubría con gesso (yeso mezclado con cola) y sobre esta preparación se dibujaba o burilaba la composición. Si había que dorar algunas zonas, algo que se hacía a menudo, se recubrían con bol (un tipo de arcilla roja fina) que se bruñía y después se recubría con finísimas láminas de pan de oro. Otras partes se pintaban en tonos bajos de los colores desecados y se terminaban con capas superpuestas de pintura al temple translúcida, que había que completar rápidamente antes de que secaran. Permitía plasmar los detalles con mayor delicadeza que en la pintura al fresco, y el resultado final también tenía más luminosidad. Pero estos efectos podían conseguirse con mayor facilidad con la pintura al óleo, que en el siglo XIX fue sustituyendo progresivamente al temple (que no se iba a resucitar el siglo XX). En la antigua Roma y en la Alta Edad Media, los pigmentos se habían mezclado con aceites a la hora de hacer ciertos tipos de pinturas (por ejemplo, en los escudos). La pintura al óleo, tal como se entiende actualmente el término, no es un invento atribuible a una persona concreta en un momento concreto, sino fruto de un desarrollo gradual, tal vez del tipo de prueba y error, en los talleres de los artistas, algunos de los cuales mezclaban los pigmentos con aceites y con yema de huevo. Sin embargo, en la década de 1430, Jan Van Eyck y probablemente otros pintores de los Países Bajos llevaron a cabo mezclas que incluían aceite (de linaza o de nuez) mezclado con una resina dura (ámbar o copal) diluida con aceite obtenido de la lavanda o del romero. Se trataba de un medio ligero y fluido que secaba con facilidad, aunque lentamente, y que permitía realizar una esmerada representación de los más mínimos detalles. Los pigmentos oleosos transparentes aplicados en capas producen un efecto de extraordinaria luminosidad, como puede verse, por ejemplo, en el *Pulpitro de Gante* (0,8). Sin embargo, este tipo de medio oleoso solo era adecuado para pintar sobre tabla o una tela fina que luego se pegaba a un soporte de madera. En Italia se desarrolló una mezcla diferente que incluía una resina suave, y no dura, para pintar sobre un lienzo extendido sobre un armazón de

0,4 Giotto, *La Natividad*, con las *giornate* marcadas, c. 1304-1313. Fresco, 2,31 x 2,62 m. Capilla Scrovegni, Padua.





05 Hubert y Jan Van Eyck. Cristo en majestad, detalle del Políptico de Gante, terminado en 1432. Oleo sobre tabla, San Bavo, Gante.

madera, que se convirtió en el soporte preferido de las pinturas al óleo, salvo las muy pequeñas, en toda Europa. Permitía manejar el pincel con mucha mayor libertad que la pintura al temple, al tiempo que ofrecía posibilidades ilimitadas de sombreado, esfumado (aplicación de una capa de pigmento opaco o semiopaco de forma irregular, de modo que siga siendo visible parte del color que está debajo), retoque y superposición de veladuras (películas transparentes que modifican los colores

subyacentes). Los pintores desarrollaron innumerables variantes de la mezcla básica para obtener no sólo los colores que querían, sino también la consistencia deseada del material, que podía ser líquido o tan espeso que podía aplicarse con una espátula o incluso con los dedos. Y, con el transcurso del tiempo, hubo intentos de redescubrir las variantes de base empírica –guiadas por la experiencia y, quizás, de forma accidental– a las que llegaron los pintores más famosos, en particular Tiziano (1490-1566) [13-45]. A principios del siglo XVI, los pigmentos que los artistas medievales convertían en polvo y combinaban en sus talleres, comenzaron a encontrarse de forma cada vez más habitual listos para su utilización, fruto del trabajo de especialistas en la fabricación de colores. Los pintores se diferenciaban entre sí por los pigmentos que utilizaban en el color de la preparación, y aun más por las mezclas que llevaban a cabo para conseguir los tonos finales. Hasta el siglo XIX la gama de colores derivados de fuentes naturales, minerales y vegetales, no se amplió con la producción comercial de pigmentos sintéticos, que se mezclaban de forma similar con aceite de linaza y de otro tipo.

Los artistas occidentales han seguido utilizando y aprovechando la pintura al óleo hasta la actualidad. De hecho, no hubo ningún otro medio tan satisfactorio para las pinturas de gran tamaño en soportes móviles hasta el desarrollo, en la década de 1960, del acrílico, una emulsión sintética (una especie de plástico) que puede aplicarse del mismo modo. Los artistas han adoptado a menudo el acrílico como reacción contra la mística de la pintura al óleo (2019) –el exagerado prestigio concedido al material en sí mismo, especialmente por parte de los expertos, con su admiración por el manejo virtuoso del pincel y su gusto por la consistencia de los propios pigmentos, denominada *matiere* en francés, con cierto apunte de succulencia, jugosidad y otras cualidades de goce sensual–. (El único competidor en el campo del retrato fue el pastel: una pintura realizada con cretas secas opacas mezcladas con un pequeño porcentaje de sustancia adhesiva, perfeccionada en el siglo XVIII [12-18] y recuperada a finales del XIX después de haber caído en desgracia.)

El cuadro sobre lienzo enmarcado es un fenómeno occidental (no imitado en ninguna otra parte antes del siglo XVI) y su popularidad en Occidente obedece al prestigio adquirido por el arte de la pintura a partir del siglo XVI. A ello se debe también la distinción entre la pintura y la artesanía. En la Edad Media las pinturas hechas con esmalte (una especie de vidrio coloreado que requería una gran habilidad en su tratamiento) sobre metales preciosos habían gozado de bastante mayor aprecio que las realizadas al temple, que, con sus dorados, emulaban aquellas. De un modo similar, los mosaicos hechos con pequeños cubos de piedra y vidrio de diversos colores, los paños bordados y los tapices se tenían en mayor consideración y eran más suntuosos que las pinturas al fresco para cubrir muros y techos –y no sólo porque requerían más tiempo y un mayor gasto en materiales–. Más tarde, se invirtió esta relación y las pinturas al óleo marcaron la pauta. Aunque los tapices siguieron siendo la forma más cara de decoración mural hasta finales del siglo XVIII, generalmente eran diseñados por artistas reconocidos como pintores, y sus diestros tejedores catalogados como artesanos a su servicio. El bordado, muy a menudo obra de mujeres y menos dependiente de los modelos de los pintores que los tapices, también fue perdiendo categoría.

### El grabado

En la producción de grabados también ha habido, principalmente en Occidente y desde el siglo XVI, una división del trabajo entre diseñadores y ejecutores. El objetivo del grabado es obtener en láminas de papel, seda o cualquier otro material que absorba la tinta, cierto número de copias a partir de un solo dibujo. La primera técnica fue la del grabado en madera o xilografía; en ella, el diseño se dibujaba sobre un bloque liso de madera en el que las partes destinadas a ser blancas en el grabado eran vaciadas, y las negras se dejaban en relieve y se entintaban, de forma que, al presionar el bloque sobre un papel o una tela, dejaban una impresión del dibujo invertido (es lo que se conoce con el nombre de impresión en relieve). Se utilizó por primera vez en China en el siglo VII d.C. para imprimir imágenes de Buda y en Europa en el XIV para grabar imágenes cristianas. Mediante procesos alternativos desarrollados en Europa desde del siglo XV, se realizaron huecograbados a partir de planchas de metal en las que las partes que tienen que ser negras y llevan tinta son buzilladas con herramientas (por ejemplo, las calcografías) o mordidas por ácido (por ejemplo, los aguafuertes). A partir del siglo XVI, la realización de los dibujos y la talla de los bloques de madera o el grabado de la planchas metálicas eran, por lo general, actividades que se hacían por separado. Los grabados en cobre, con sus líneas firmes y delicadas, pronto sustituyeron al grabado en madera en la ilustración científica, anatómica, zoológica, botánica, etc. Para las obras imaginativas, los artistas a veces grababan planchas de cobre, pero en general preferían los aguafuertes, que ejecutaban ellos mismos dibujando con una aguja sobre una plancha de cobre recubierta de cera que después se sumergía en ácido, que mordía las partes que la aguja había dejado al descubierto (véase p. 608). Desde principios del siglo XIX los artistas también realizaron grabados mediante el proceso de la litografía –dibujo sobre piedra con un lápiz graso (1518).

Las xilografías, los grabados en metal, los aguafuertes y las litografías dibujados y ejecutados por la misma mano se denominan «grabados originales», para diferenciarlos de las «reproducciones», realizadas por grabadores especializados que copiaban las obras de pintores o dibujantes utilizando diversas técnicas, a menudo con extraordinaria habilidad. En el siglo XIX se descubrió que podían hacerse impresiones de gran calidad técnica a partir de grabados realizados sobre placas recubiertas de acero, lo que permitía hacer un número de copias muy superior al de las planchas de cobre, que se dañaban con facilidad. Pero los artistas se interesaron poco por este procedimiento, que se usó principalmente para ilustraciones –en libros y publicaciones periódicas– hasta que fue reemplazado por la fotografía. Entretanto, los artistas japoneses habían desarrollado un procedimiento de grabado en madera para realizar estampas en color que fue importado a Europa y América a partir de la década de 1850, siendo recibido con entusiasmo por muchos artistas que agradecieron una vía de escape de la tradición europea de la pintura al óleo. En Occidente, estos grabados se copiaron a veces –y se imitaron sus efectos– en pinturas al óleo, influyendo asimismo en el aguafuerte y la litografía (véase p. 662). A principios del siglo XX varios artistas europeos retornaron al grabado en bloques de madera, enfatizando de forma obvia evidente las irregularidades de la talla manual para conseguir efectos expresivos (1915).

### La fotografía

Desde su invención en la década de 1830, la fotografía estuvo muy ligada tanto con la pintura como con el grabado. Hacía mucho tiempo que se sabía que la luz, al hacerla pasar por una abertura muy pequeña, proyectaba una imagen (invertida) en el lateral de una cámara oscura –la *camera obscura* utilizada ocasionalmente por los artistas como ayuda para pintar paisajes urbanos e interiores en perspectiva–. El propósito inicial de la fotografía era fijar dichas imágenes, para lo que se idearon dos procedimientos al mismo tiempo. El descubierto por el pintor francés Louis-Jacques-Mandé Daguerre en 1837 fijaba la imagen en una plancha de cobre sensibilizada llamada daguerrotipo. Se trataba de un objeto único, como una pintura o un dibujo, y fue muy utilizado para retratos. En Inglaterra, William Henry Fox Talbot logró fijar con éxito, antes de 1839, imágenes en negativo sobre hojas de papel traslúcido que después podían colocarse encima de papel opaco sensibilizado y exponerse a la luz para obtener impresiones positivas. Su ventaja radicaba en que podían hacerse muchas copias idénticas a partir de un solo negativo. Sin embargo, eran ligeramente borrosas debido a la textura no uniforme del papel

0,6 Gertrude Käsebier, *Benito tú entre las mujeres*, c. 1900. Impresión de platino sobre papel tisú japonés, 23,8 × 13,9 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York (Donación de Mrs. Hermine M. Turner).



translucido (153). La introducción de placas de cristal para los negativos, en la década de 1850, facilitó la producción de copias con una definición tan clara como la de los daguerrotipos, a los que pronto sustituyeron.

Los posteriores avances fueron, sobre todo, mejoras técnicas, especialmente las que redujeron el tiempo de exposición y que, en la década de 1870, hicieron posible las fotografías instantáneas de figuras en movimiento (158). Entretanto, hubo una gran controversia sobre si la fotografía podía o debía ser considerada como arte (véase p. 674). Hasta mediados de siglo, las fotografías se colgaban ocasionalmente entre las litografías en las exposiciones oficiales. Luego fueron totalmente excluidas y sólo se mostraban en exposiciones especializadas. En esa misma época, tímidamente, algunos fotógrafos artísticos empezaron a seleccionar temas similares a los de los pintores, centrándose en imágenes suavemente enfocadas de figuras y escenas estáticas. En ocasiones, sus resultados pueden confundirse con fotografías de cuadros. *Bendita tú entre las mujeres* (10,6) de la fotógrafa americana Gertrude Käsebier (1851-1934), por ejemplo, compite con varias pinturas notables entre las imágenes más cautivadoras de su época. Los avances operados en la ciencia de la fotografía fueron aprovechados principalmente por los fotógrafos documentales, cuyas tomas de escenas callejeras (159) se consideran en la actualidad entre las fotografías más delicadas jamás realizadas, si bien entonces se vieron como simples documentos fotográficos y no como obras de arte.

El culto del objeto artístico único llevó a algunos fotógrafos a rechazar la posibilidad de hacer innumerables copias de un solo negativo y a emitir ediciones limitadas, en las que cada copia estaba numerada y firmada, y era ligeramente distinta de las demás como consecuencia de una manipulación en el cuarto oscuro. Aunque la fotografía en color se perfeccionó en la década de 1940, la mayoría de los fotógrafos, y algunos todavía hoy, seguían prefiriendo el blanco y negro. No hay mejor ejemplo de la falta de sincronización –y a menudo de la contradicción– en la evolución artística y tecnológica que la que muestra el siglo y medio de historia de la fotografía. A pesar de los grandes logros alcanzados por tantos fotógrafos, hasta época reciente no ha conseguido la aceptación generalizada como vehículo de expresión artística, con posibilidades únicas incluso utilizando el equipo más simple.

## LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA

Desde siempre, la delimitación del mundo, ya sea grabada, dibujada o pintada, ha sido un medio para alcanzar uno de los principales objetivos del arte pictórico: aislar de un objeto del despliegue de manchas de color que el ojo percibe en la naturaleza. Las primeras pinturas conocidas, en las cuevas francesas y españolas (véanse pp. 38-42), son siluetas de animales sin ninguna relación con la tierra o con el cielo ni entre sí. Los grupos compuestos llegaron más tarde y el campo de imagen delimitado –es decir, un área cerrada dentro de la cual están interrelacionadas todas las formas– más tarde aún, con la invención de los dispositivos de encuadre. Incluso en algunas de las formas más sofisticadas del arte bidimensional, lo único que cuenta son las imágenes, y el campo sobre el cual se proyectan no es más que parte de una superficie indefinida, no un fondo en el sentido occidental de la palabra. En el antiguo Egipto se solía

cubrir con inscripciones jeroglíficas. En las pinturas en rollo chinas, a menudo hay poemas escritos en el «cielo».

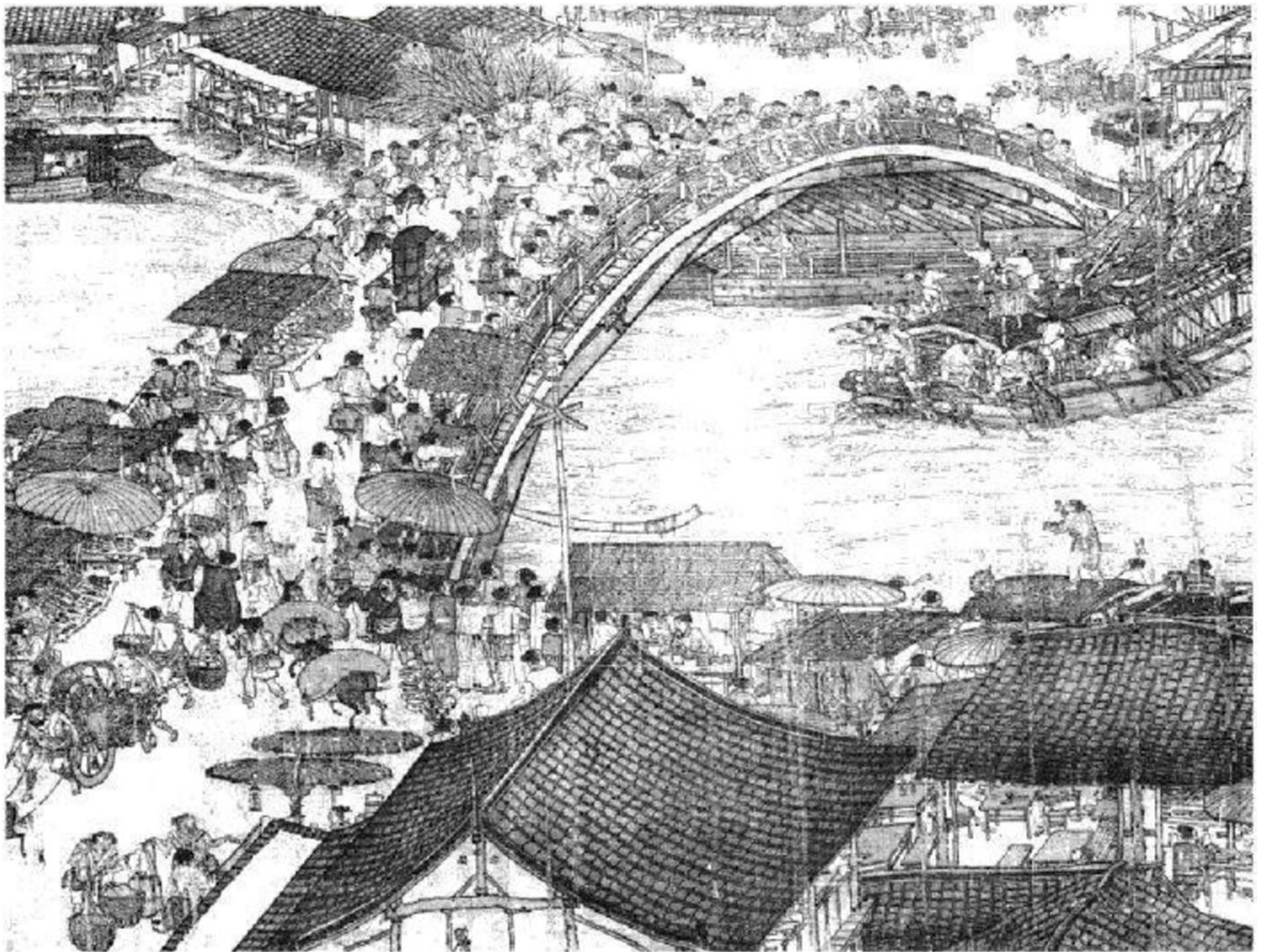
Las imágenes se han dibujado y pintado conceptualmente (de acuerdo con lo que la mente sabe) o perceptivamente (de acuerdo con lo que el ojo ve en un momento concreto). En teoría, una imagen conceptual puede registrar las características destacadas de cualquier objeto desmontándolo y volviéndolo a armar –parte delantera, parte trasera y laterales– de forma que todas las partes sean visibles. (Por supuesto, el reciente término de «arte conceptual» tiene un significado completamente distinto; véase p. 858.) Las imágenes perceptivas son intentos de registrar la verdad de las apariencias visuales, aunque en la práctica están influidas, inevitablemente, por lo que los pintores saben no sólo sobre las propiedades físicas de un motivo, sino también sobre las formas en que ha sido representado previamente. Y también estas pueden combinarse de una manera conceptual. En cierta medida, todas las imágenes son a la vez perceptivas y conceptuales.

## La perspectiva

En muchos, seguramente en la mayoría, de los dibujos y pinturas realizados al margen de los producidos en Europa entre los siglos XV y XX, las diferencias de tamaño de las figuras expresan su importancia relativa –una deidad y sus adoradores, un rey y sus súbditos, en ocasiones un hombre y una mujer– más que la distancia física entre una y otra y respecto al primer plano. A veces, cuando las figuras no están alineadas en un solo plano, como los actores delante del telón, la disminución también puede haber sido intencionada con el fin de sugerir la idea de recesión en el espacio. Por ejemplo, en un relieve asirio del siglo VIII a.C., los tres oficiales son mucho más grandes que los cautivos que están a su lado y que el hombre que conduce un rebaño de ovejas (125). Su disposición en tres niveles indica distancia. La intención del artista era dejar constancia de un suceso. Mucho después, se idearon diversas técnicas para representar el aspecto de objetos tridimensionales, como los edificios, sobre una superficie plana. Los pintores de vasos griegos de alrededor del siglo IV a.C., y los pintores murales de la antigua Roma adoptaron un sistema de perspectiva axonométrica en el cual las líneas paralelas –como los muros de un interior, las vigas de sus techumbres o las baldosas de sus suelos– convergían simétricamente en un eje central.

Los artistas chinos desarrollaron una técnica de perspectiva lógica para representar edificios, generalmente desde arriba. Como esperaban que un rollo horizontal fuese estudiado a medida que iba siendo desarrollado lentamente, no necesitaban representar un panorama desde un único punto de vista. Cada grupo de edificios podría tener una coherencia perspectiva sin relación con los de los lados. A veces, edificios muy próximos se mostraban como si se vieran desde puntos de vista ligeramente diferentes –como sucede en una sección de un rollo de principios del siglo XII en el que se contemplan los tejados de las casas desde arriba, pero al mismo tiempo se puede ver la parte inferior del puente (107).

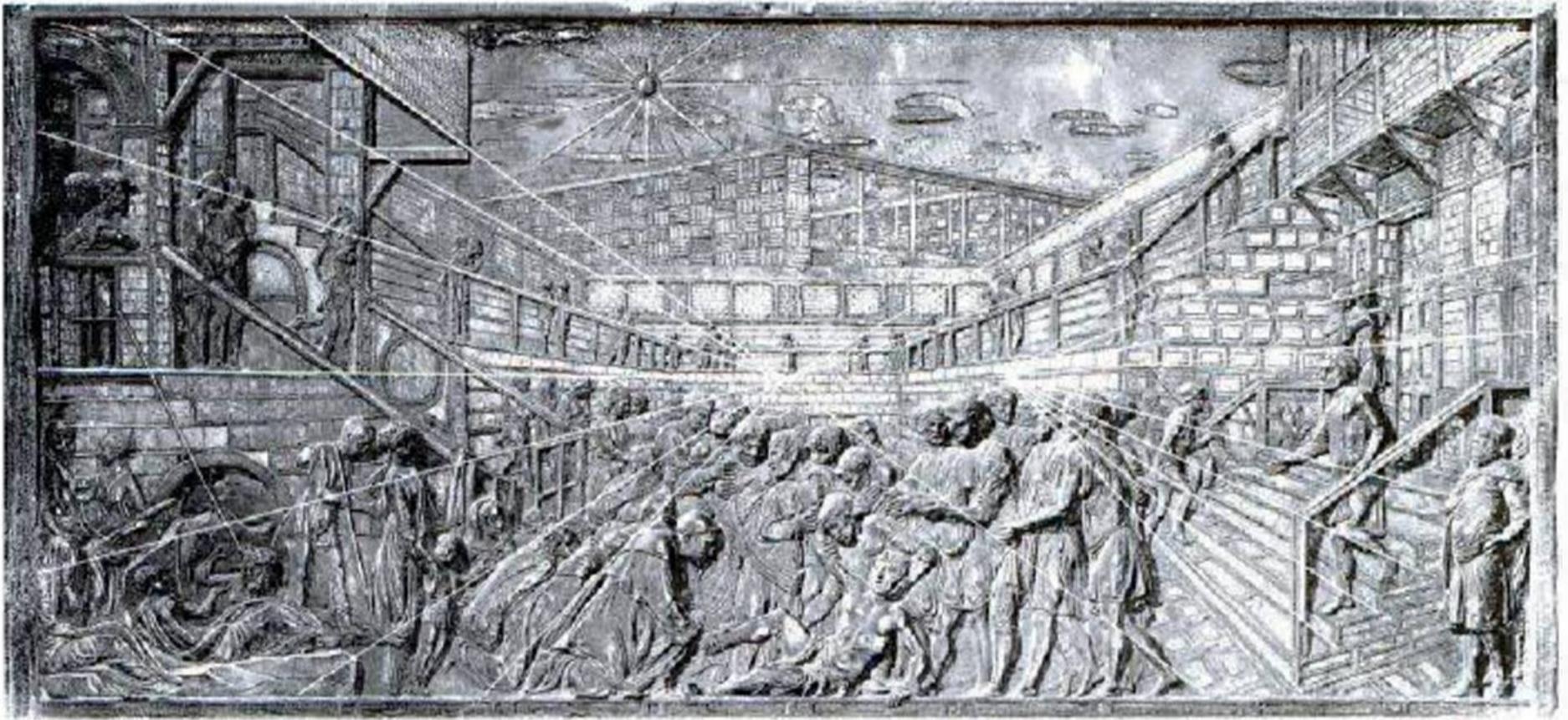
Durante la Edad Media, los artistas europeos adoptaron diversas convenciones sugerir, más que representar, las formas tridimensionales. A menudo, los interiores se mostraban en perspectiva axonométrica, como en *Las bodas de Caná*, de Giotto (983), donde las paredes de la habitación, que parecen inclinarse hacia dentro, fueron concebidas presumiblemente para parecer



0.7 Zhang Zeduan (?), *Río arriba, camino del festival Qing Ming*, detalle de un rollo de mano. Acuadrela sobre seda, 1193-126. Museo del Palacio, Pekín.

paralelas, uniéndose con la pared del fondo en ángulos rectos. Hasta principios del siglo XV no se advirtió que todas las líneas en recesión paralelas que formaban ángulo recto con el campo de visión —llamadas ortogonales— parecen converger en un único y distante punto de fuga. Ésta fue la premisa básica subyacente en la teoría de la perspectiva lineal, utilizada por primera vez en una pintura de Filippo Brunelleschi aproximadamente en 1415, y recogida en un tratado de 1435 por Leon Battista Alberti —ambos, arquitectos florentinos—. El efecto de este descubrimiento puede apreciarse claramente si comparamos un paisaje urbano de Ambrogio Lorenzetti de 1339 (a 86), en el que cada edificio está representado desde un punto de vista diferente, con la racionalmente ordenada *Vista de una ciudad ideal* (1022), pintada cerca de un siglo después. En esta última, todo el panorama se muestra desde un único punto de vista y las ortogonales, que siguen las líneas de los tejados de los edificios situados a ambos lados de la plaza y las líneas del pavimento, convergen en un punto de fuga situado detrás de la puerta de la estructura central. Lorenzetti da una impresión realista de un entorno urbano caprichoso en el que un forastero podría perderse. La *Vista de una ciudad ideal* está representada de forma tan precisa que podrían realizarse dibujos con medidas exactas de su plano y de la fachada

de cada edificio. En Italia, principalmente en Florencia, los pintores y también los escultores de bajorrelieves adoptaron pronto la retícula geométrica de ortogonales para indicar la posición de figuras humanas que van disminuyendo hacia el fondo, como en *El tributo de la moneda* de Masaccio (106). Aun siendo magníficos, como eran, en su simplicidad estos sistemas de perspectiva de un solo punto, no resolvieron todos los problemas a los que se enfrentaban los artistas a la hora de representar el espacio, por lo que hubo que introducir variantes —por ejemplo, podían combinarse dos o más puntos de fuga, como hizo Donatello en su relieve *San Antonio curando a un joven* (0.8)—. Y aún se hicieron otros ajustes más complicados y sofisticados. Sin embargo, siempre se reconoció que estas reglas ópticas no eran más que una ayuda para la representación pictórica. De hecho, fueron totalmente ignoradas por los artistas de los Países Bajos hasta el siglo XVI. Ellos tenían sus propios medios empíricos para indicar el retroceso; por ejemplo, en *La Virgen del conciller Rolin* (1050), de Jan Van Eyck, no hay un solo punto de fuga. En Italia, Andrea Mantegna fue uno de los varios artistas que llegaron a dominar los principios de la perspectiva lineal lo suficiente como para alejarse de ellos cuando les resultaba conveniente. En su *Cristo muerto* (0.9), por ejemplo, que casi podría parecer una demostración del arte del escorzo, se



**0,8** *PERIPA*. Donatello. San Antonio curando a un joven, con el sistema de perspectiva marcado, 1446-1449. Bronce. 53,3 x 124,5 cm. San Antonio, Padua.

**0,9** *RESURRECCIÓN*. Andrea Mantegna, *Cristo muerto, después de 1466*. Temple sobre lienzo. 67,9 x 81 cm. Pinacoteca di Brera, Milán.

tomó considerables libertades con la perspectiva. En una proyección geométrica, los pies serían mucho más grandes y la cabeza más pequeña que los que representó Mantegna.

### El color

El desarrollo de los sistemas de perspectiva coincidió con la aparición del concepto, típicamente occidental, del cuadro como ventana abierta a un mundo real o imaginario, y para ello el color no era menos necesario que el dibujo. El color se define

científicamente como la sensación que suscitan en el ojo los rayos de luz al incidir sobre una superficie que refleja algunos de ellos y absorbe otros; definición relacionada con la demostración de Isaac Newton en 1672 de que la luz natural, al pasar a través de un prisma, se dispersa en el espectro de los rayos cromáticos, como puede verse en un arco iris (efecto de la luz solar refractada al atravesar las gotas de lluvia). Estos rayos pueden diferenciarse en colores primarios (rojo, amarillo y azul) y colores secundarios (este es, verde a partir del azul y el amarillo), fruto de la combinación de

los primeros, Newton creía que estos colores constituían una rueda en la que el rojo estaría en un extremo de la banda, variando progresivamente hacia el violeta; los situados en extremos opuestos de la rueda (rojo-verde, amarillo-violeta, etc.) vinieron a llamarse complementarios (0,10). La explicación de Newton del fenómeno del color fue revolucionaria, aun cuando le debía mucho a las teorías y experimentos anteriores. Pero tuvo mucho menos impacto en los artistas que la invención de la perspectiva lineal. Estos ya habían descubierto en la práctica los efectos que podían conseguirse mezclando, superponiendo y contrastando los pigmentos, pocos de los cuales se correspondían exactamente con los colores de los objetos vistos en la naturaleza. Y, como Rubens, también se habían percatado de los colores del arco iris.

Desde los primeros tiempos, los artistas utilizaron pigmentos coloreados para definir imágenes mediante el contorno. En todo el mundo, la gran mayoría de las pinturas han sido ejecutadas de esta forma lineal, con contornos fuertemente marcados que, por supuesto, rara vez se ven en la naturaleza. Hasta finales del siglo XV los artistas europeos no empezaron a utilizar el color para definir las formas sin contornos, en lo que actualmente se denomina técnica pictórica, favorecida por la evolución de la pintura al óleo. También empezaron a diferenciar entre los colores de los objetos vistos con luz de día difusa, el denominado color local, y aquellos que se aprecian solamente por yuxtaposición, por reflexión –como en el brillo crepuscular del sol poniente– y cuando se ven a cierta distancia. El valor, es decir, la luminosidad u oscuridad de un color, parece modificarse por yuxtaposición de otro que es más claro o más oscuro. Las carnaciones adquieren un aspecto pálido contra un fondo rojo, y rojizo contra uno amarillo. El modelado de las formas con *chiaroscuro* se sugería con más eficacia teniendo en cuenta una luz reflejada que mediante el sfumado de un solo color. La perspectiva aérea fue ideada para

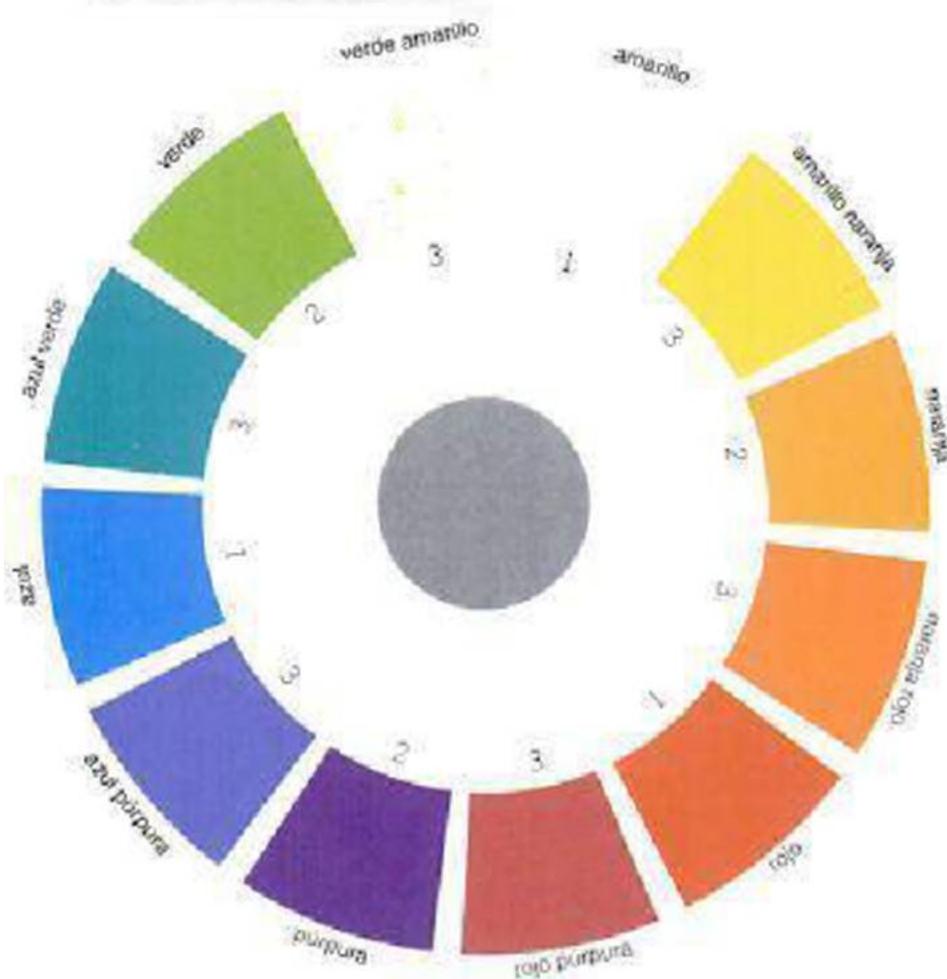
indicar la distancia en un paisaje –por ejemplo– sin tener que recurrir a una trama de ortogonales, sino amortiguando los contrastes de color y graduando los tonos –como en *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de Leonardo da Vinci (1472)–. Para realzar la perspectiva aérea, los pintores solían introducir un *repoussoir*, una forma oscura destacada en primer plano o a media distancia, por ejemplo un gran árbol en un paisaje (13,35).

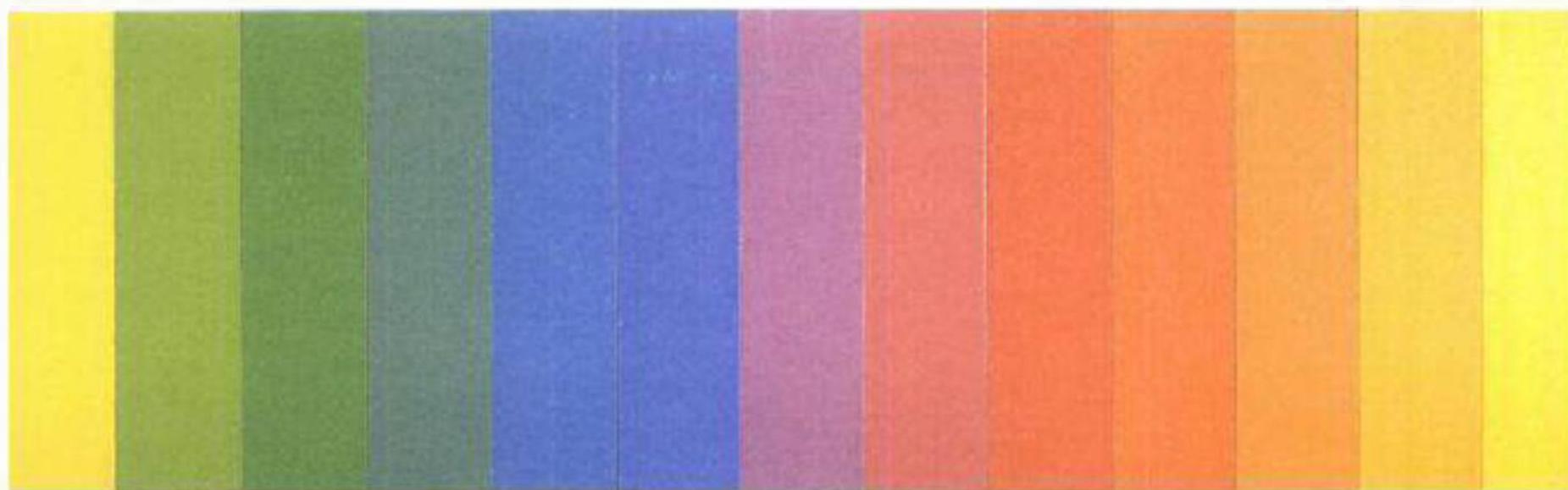
La perspectiva lineal, la perspectiva aérea y el *chiaroscuro* permitieron a los pintores engañar la vista del espectador (*trompe l'œil*). Adoptando un completo sistema de escorzo, aprendieron a representar en los techos figuras suspendidas en el cielo o apoyadas en balaustradas plasmadas con tal artificio que, a primera vista, podría parecer que forman parte de la superficie tridimensional real de los muros. Pero el ilusionismo rara vez fue perseguido como objetivo en sí mismo. Cuando lo era, los artistas lo concebían como ejercicio de virtuosismo para demostrar su habilidad para «engañar al ojo». Los pintores occidentales, desde el siglo XV hasta mediados del XIX, buscaban la verosimilitud, una apariencia de realidad visual –el equivalente a la vista a través de una abertura en una pared o en un techo–. Se consideraron adecuados distintos grados de verosimilitud para distintos motivos: una imagen religiosa, un paisaje, una escena de género que reflejase la vida cotidiana, el retrato de un rey o el de un amigo del artista. Pero, en general, se buscaba la verosimilitud porque validaba el mensaje de una imagen sugiriendo que lo que era cierto para la apariencia visual también lo era en otros aspectos.

En el siglo XIX, algunos artistas empezaron a cuestionar si las habilidades tradicionales en el manejo de los pigmentos podrían representar lo que el ojo ve en la naturaleza, especialmente paisajes, en los que el color fluctúa con los cambios de luz. Decididos a representar solamente lo que veían en un momento concreto, los impresionistas franceses (véase p. 714) hicieron todo lo posible para olvidar lo que sabían sobre el color local de los objetos y registrar sólo sus percepciones ópticas. Pintores de una generación más joven, en particular Georges Seurat (véase p. 728), utilizaron los descubrimientos realizados en la ciencia óptica para crear y registrar impresiones visuales. Seurat ideó un nuevo procedimiento de pintura con pinceladas cortas de colores puros yuxtapuestos que se fundían en el ojo del espectador al ser contemplados a la distancia adecuada. No obstante, los pintores reconocieron que con estas refinadas técnicas para registrar lo que el ojo ve, solamente se satisfacía una de las funciones de la representación pictórica.

A menudo los colores tienen una función simbólica y también descriptiva, especialmente en el arte religioso: la túnica azul «celestes» de la Virgen, por ejemplo. También tienen cualidades expresivas: los tonos oscuros provocan un estado de ánimo melancólico, los rosas brillantes y los azules claros, alegría, mientras que las gradaciones suaves sugieren armonía y los contrastes estridentes resultan inquietantes. Estas cualidades intuitivamente reconocidas tuvieron un desarrollo más completo en el siglo XIX, especialmente con Vincent Van Gogh, quien escribió de su obra *El café de noche* en 1888, «He tratado de expresar las terribles pasiones de la humanidad mediante el rojo y el verde» (17,24). El pintor ruso Vassily Kandinsky, que entre 1911 y 1914 abandonó de forma gradual la representación pictórica, declaraba que el color era «una energía que influía directamente

0,10 Rueda tradicional de colores.





**o,n** Ellsworth Kelly, *Spectrum III*, 1967 Óleo sobre lienzo en 13 partes, total 84,3 x 275,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York (The Sidney and Harriet Janis Collection).

sobre el alma». El contenido de su pintura, decía, «era lo que el espectador *vire o siente* mientras está bajo el efecto de las combinaciones de *forma y de color*» (véase p. 792).

Posteriormente, se eliminarían del todo las formas de muchas pinturas no figurativas, especialmente en los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial.

El color puro es el motivo de *Espectro III*, de Ellsworth Kelly, de 1967: 13 franjas de tonos puros del espectro natural, que no se funden unos con otros, como en el arco iris, con el amarillo en ambos extremos y el rojo y el violeta en el centro (**o,n**). La pintura muestra los efectos visuales que se perciben, aunque científicamente no sean demostrables, ante los colores yuxtapuestos; aunque las franjas son del mismo ancho (excepto las de los extremos), algunas parecen más anchas que otras, los rojos cálidos parecen avanzar en el espacio, los azules y verdes fríos parecen retroceder. Con su referencia a las teorías iniciadas por Newton, esta pintura muestra la disyunción entre el arte y la ciencia: cómo los colores se definen y cómo se perciben, y no sólo por el ojo.

En los siglos XVIII y XIX se publicaron muchos escritos teóricos sobre óptica, algunos de ellos realizados por artistas. Pero parece que los pintores aprendieron los efectos de los colores mezclados y yuxtapuestos no tanto en la teoría como con la práctica, estudiando las obras de otros y, especialmente, manipulando pigmentos en los talleres de sus maestros, que enseñaban las habilidades manuales y de otro tipo, transmitidas de generación en generación. Ello explica la continuidad en la historia de la representación pictórica –la persistencia de *schemata* o fórmulas visuales–, aunque, por supuesto, no ha impedido el cambio a medida que los artistas iban descubriendo y explorando por sí mismos nuevos medios para expresar su visión individual.

## ESTILO Y EXPRESIÓN INDIVIDUAL

La palabra estilo procede de *stylus*, el instrumento con que escribían los antiguos romanos, y se utilizó por primera vez, metafóricamente, para expresar las distintas formas de oratoria pública adecuadas para distintas ocasiones –para dirigirse a una gran audiencia popular, por ejemplo, o para hablar a un grupo pequeño de personas cultas–. En la Historia del arte se ha aplicado en dos sentidos aparentemente similares, que presentan analogías con la escritura: a la obra de un individuo y a la de un grupo definido cronológica y geográficamente. A veces, un estilo

individual, análogo a la escritura y reconocible de un modo semejante, no es más que un conjunto de peculiaridades –singularidades en el manejo de los materiales o en la forma de plasmar los detalles, preferencia por un esquema concreto de color, etcétera–; de ahí su uso para atribuir cuadros sin firmar a determinados artistas. Pero puede ser mucho más. Puede transmitir, o al menos insinuar, el conjunto de actitudes y la gama de respuestas de los artistas, sus opiniones sobre ellos mismos y sobre la condición humana –todo ello puede percibirse en la forma en que se plasma un motivo, de un modo sensual o cerebral, emocional o desapasionado–. En este sentido, un estilo puede ir evolucionando a lo largo de la vida de un artista, reflejando una lucha continua con los materiales y los significados. Las evidentes diferencias entre las primeras y las últimas obras de Tiziano, por ejemplo (pp. 504-550), muestran la forma en que fue desarrollando un estilo o lenguaje visual cada vez más profundamente personal. Y la solitaria búsqueda de nuevos y más eficaces medios de expresión por parte de un artista puede inspirar a otros y llevar a una modificación del estilo de un grupo entero de artistas.

El estilo de un grupo, del cual deriva inicialmente el de un individuo, es un lenguaje visual con un vocabulario de formas y motivos, y una sintaxis que rige las relaciones entre ellos. No obstante, pueden adoptarse distintos estilos para propósitos diferentes incluso dentro de un grupo social pequeño, reservándose uno para el arte religioso, del mismo modo que el lenguaje cultural puede diferir del habla común (latín, hasta muy recientemente, en los países católicos, árabe en todo el mundo islámico, sánscrito en la India). En las sociedades estratificadas, se han adoptado diferentes estilos en las obras de arte realizadas para personas de distintos niveles sociales: uno para las clases superiores, otros para el resto de la población. El arte realizado para una corte real o el realizado para los ciudadanos más ricos se diferenciaba principalmente por el alto precio relativo de los materiales y el tiempo empleado en su trabajo, condicionando a veces el desarrollo de estilos por lo general poco diferentes. Y estos estilos diferían de forma aún más notable del denominado arte popular, a menudo muy vital, aunque usualmente conservador, hecho por y para el pueblo que vive en pequeñas ciudades y en el campo. Sin embargo, a partir del siglo XIX, en Occidente ha habido una ruptura aún más sorprendente entre los estilos fomentados por la intelectualidad y los que tienen un

amplio atractivo popular, hacia los que muchos artistas recientes han tratado de tender un puente, particularmente en el Pop Art (véase p. 854). Estos factores, así como la propensión al cambio que tienen los estilos –que incluye regresiones a estilos de periodos anteriores (característica destacada tanto del arte chino como del occidental) y la adopción de los de culturas foráneas–, establecen una marcada diferencia entre la Historia del arte y la de la ciencia o la tecnología. En ocasiones, estos cambios fueron provocados por las corrientes de pensamiento coetáneas, especialmente creencias religiosas, o por circunstancias políticas o económicas. Pero quienes los llevaron a cabo fueron exclusivamente individuos. Los estilos han sido creación de pintores, escultores, arquitectos, tejedores, ceramistas, etcétera. Y aunque muchas de sus obras sean anónimas, es decir, realizadas por artistas actualmente desconocidos para nosotros, siempre son el producto único de los cerebros y las manos de hombres y mujeres individuales, con todo lo condicionados que estén por tradiciones compartidas y otras circunstancias de tiempo y lugar.

Sin embargo, la clasificación de los estilos ha sido obra no de artistas, sino de estudiosos que han intentado imponer una apariencia de orden en la enorme diversidad de expresiones de la actividad creativa –un sistema afín a la clasificación botánica de las plantas en géneros, especies, etc., pero sin su precisión–. A menudo, los nombres dados a los estilos históricos sólo tienen un valor cronológico, especialmente aquellos que se derivan de dinastías de soberanos (en Egipto, India, China y Japón, por ejemplo) o de reinados de monarcas (más frecuente en Europa), que subdividen y pueden traslapar las divisiones por siglos. Otros, aplicados a la historia del arte occidental, son principalmente invenciones posteriores de estudiosos que casi nunca habrían sido entendidas por los propios artistas que crearon esos estilos, cuyos objetivos rara vez expresan. Varios de ellos, como el Gótico, el Barroco o el Rococo, surgieron como términos despectivos ante lo que se consideraba anticuado. Dichas etiquetas pueden resultar útiles para diferenciar estilos que coexisten con, proceden de y se funden con otros, o se desarrollan en un lugar y luego se llevan a otro. Pueden definirse analizando sus características formales exclusivamente artísticas. Ya hemos mencionado las distinciones entre imágenes conceptuales y perceptivas, técnicas lineales y pictóricas. Pero hay otras, no menos útiles, en el debate sobre los estilos.

Se dice que una forma –es decir, la configuración en masa de un objeto, ya sea dibujado, pintado, modelado o tallado– es cerrada o abierta según constituya o no una masa compacta. Las formas escultóricas pueden ser frontales y cerradas o exentas; concebidas para ser contempladas desde un único punto de vista o desde todos sus lados; monolíticamente estáticas o plasmadas de tal modo (generalmente una forma abierta) que sugieran la posibilidad de movimiento. En pintura, una cabeza representada de frente o de puro perfil es, generalmente, una imagen estática, mientras que una vista de tres cuartos, aunque no sea menos cerrada como forma, puede sugerir movimiento. Una composición en la que las formas están yuxtapuestas puede considerarse cerrada o abierta según si aísla el motivo o lo presenta como parte de un mundo al que se invita a entrar al espectador. En este último caso, las formas se ven en un espacio definido que puede abarcar un área de fondo que se aleja del espectador, representado de acuerdo con algún sistema de

perspectiva (véanse pp. 21-23), que también puede regular el tamaño relativo de las figuras situadas a cierta distancia del primer plano en una imagen naturalista, es decir, la que muestra o pretende mostrar los objetos –en especial las figuras humanas– tal como aparecen habitualmente.

El naturalismo es una característica de varios estilos del arte occidental; por ejemplo, el de los pintores holandeses del siglo XVII. No obstante, hay grados de naturalismo, en particular el Realismo de Gustave Courbet y otros pintores de mediados del siglo XIX, que buscaban representar las realidades más duras de la vida contemporánea con una inflexible franqueza. Por lo general, el naturalismo es contrastado con el idealismo, que caracterizó, por ejemplo, el estilo neoclásico de finales del siglo XVIII y que puede definirse como la representación de objetos naturales de acuerdo con un ideal de perfección que se pensaba que podía descubrirse tras las imperfecciones del aspecto habitual de la naturaleza. (No conviene olvidar que los términos naturalismo, realismo e idealismo tienen significados muy diferentes en filosofía.)

Los artistas idealistas buscaban, por encima de todo, las proporciones perfectas de la figura humana, es decir, la relación del tamaño de las partes del cuerpo humano entre sí y con el todo, derivada de las estatuas de la antigua Grecia. Esta escala de proporciones no es universalmente válida. Difiere de la adoptada por los artistas egipcios (véase p. 73). En la India se requerían distintas escalas para las imágenes de las deidades y las de los fieles. Probablemente, en la niñez se adquiere de forma inconsciente un sentido de las proporciones correctas o armoniosas, al igual que el oído para la música, con notables diferencias entre las culturas, y a menudo rige todos los artefactos, incluidos los objetos de uso común, realizados en una misma cultura. Sin embargo, en ocasiones los artistas rompieron deliberadamente con la norma de las ratios proporcionales, y no sólo al plasmar la figura humana. A menudo, la relación entre la altura y la anchura de un cuadro es importante, incluso decisiva. Una extensión inusual de una dimensión a expensas de otra puede ser un medio de expresión.

La escala de las proporciones arquitectónicas está basada en un módulo o unidad de medida, originalmente una parte del cuerpo humano (por ejemplo, el pie), multiplicada y dividida en fracciones simples para obtener todas las dimensiones. En la arquitectura clásica (los antiguos templos griegos y romanos y los edificios que derivan de ellos) se establece un sistema proporcional mediante la relación matemática entre la anchura de una columna –un único módulo– y su altura, aunque en la práctica rara vez se llevaba a cabo con precisión. La clasificación estilística de los edificios tiene en cuenta la simplicidad o complejidad de sus proporciones, y también de sus plantas –es decir, la disposición de áreas en un solo nivel horizontal–. En una planta, un área cerrada puede ser centralizada, como en el Panteón de Roma (véase p. 205), o longitudinal (o axial), como en las basílicas paleocristianas (véase p. 306). El espacio que encierran puede ser tan simple (cubo, doble cubo, etc.) que se percibe nada más entrar, o tan complejo que resulta difícil diferenciar sus límites, como en algunas catedrales góticas. La forma exterior o masa de un edificio puede mostrar o disfrazar sus volúmenes. Otra característica importante de un estilo arquitectónico es la articulación de las fachadas y muros interiores, es decir, su división en partes mediante elementos que se proyectan o retroceden respecto al plano principal, y mediante vanos (puertas y ventanas), teniendo en cuenta o no la simetría o correspondencia de las partes situadas a ambos lados de

un eje central. En la ornamentación de la superficie, los estilos arquitectónicos reflejan preferencias que pueden ir desde formas lineales geométricas puras (círculo y rectángulo) hasta formas orgánicas de atrevido modelado.

Muchos de los términos formales utilizados para la clasificación estilística se basan en conceptos que rara vez habrán estado presentes en las mentes de los artistas o arquitectos del pasado. Aunque, por supuesto, la preferencia por formas o composiciones cerradas en lugar de abiertas, por planos estrechamente integrados o asimétricos, etc., puede haberse adoptado de forma instintiva y mostrar así el *ethos* o carácter diferenciador de una cultura. Y el estudio de los estilos históricos puede ser revelador cuando relaciona diversas obras de arte entre sí, con la literatura y la música, y, en un plano más general, con la vida y el pensamiento de la época y el lugar en que se realizaron.

## EL CONTEXTO: FUNCIÓN Y SIGNIFICADO

Las técnicas de la pintura y la escultura, y la técnica adquirida para su representación, pocas veces se han utilizado como fines en sí mismas. La mayoría de las obras de arte de gran tamaño fueron creadas con un propósito religioso, social, político o, excepcionalmente, para expresar la visión interior de un artista. Y pocos objetos han sido hechos por los seres humanos que no presten atención a las cualidades que atraen tanto a la mente como a los sentidos. En los objetos domésticos más simples que datan de las épocas más remotas, puede apreciarse una exigencia casi universal de simetría, diseño y combinación de colores. Responden a dos necesidades humanas básicas: imponer un orden en la naturaleza y en las formas naturales, y afirmar la individualidad estableciendo diferencias entre un ser o grupo de seres humanos y otro. Los objetos se elaboran y decoran de acuerdo con preferencias por ciertas formas y colores desarrolladas dentro de un grupo social como parte de su forma tradicional de vida. Los escudos son una muestra de ello. Se encuentran en casi todas las culturas a lo largo de la historia de la humanidad. Es más, a pesar de su objetivo único, difieren en su forma (redondos, ovalados, hexagonales, etc.) mucho más de lo que pueda explicarse por su función —formas de lucha— o por los tipos de material disponibles. Por ejemplo, una forma concreta de escudo podría ser una señal distintiva de un grupo, tribu o clan. A menudo, el color se usaba con una intención similar; y así los diseños figurativos, como los escudos de armas de la heráldica europea, se hacían especialmente para indicar el rango de su portador. Pero, con frecuencia, tenían una finalidad adicional de protección mágica. Así, un escudo que aparece en un mosaico ravenaico del siglo VI d.C. (729) ostenta un símbolo cristiano. La pintura en un escudo de las islas Trobriand en la Melanesia (189) es, quizás intencionalmente, difícil de interpretar para la gente de otros lugares, pero tenía, casi con seguridad, algún significado mágico. Otros muchos tipos de pintura y también de escultura eran igualmente apotropaicos (concebidos para proteger contra el mal) —el gran *Imassa* de los palacios asirios (pp. 109-110), por ejemplo, o las gárgolas que lanzan sus maliciosas miradas desde las iglesias góticas—. En ellos, el arte y la magia están íntimamente unidos.

Por muy accesibles que puedan ser para nosotros sus cualidades formales y por atractivo que sea su tema central, las obras de arte no pueden entenderse de un modo adecuado o completo a menos que se pongan en relación con su contexto original —con las

creencias, esperanzas y temores de las personas por y para quienes fueron realizadas, que pueden diferir mucho de los que actualmente existen en Occidente—. En muchas obras hay varios niveles de significado superpuestos, que no siempre pueden ser recuperados. Pues los significados han sido plasmados visualmente de modos muy diversos e interconectados, del más directo (en las representaciones de dioses y gobernantes) al simbólico (mediante el uso de colores convencionales o de signos no tipográficos tales como los nimbos) y el alegórico (mediante la personificación de ideas abstractas: por ejemplo, una mujer con los ojos vendados sujetando una espada y una balanza para representar la Justicia). La iconografía, el estudio de las imágenes visuales, está dedicada a esclarecer los significados originales de las obras utilizando para ello las fuentes literarias de las composiciones narrativas e investigando los símbolos y los tipos de alegoría utilizados por los artistas en distintos lugares y épocas.

Los recursos pictóricos utilizados para reforzar los significados son tan familiares que, a menudo, pueden darse por descontados —por ejemplo, la simetría para sugerir un orden estable o la asimetría para transmitir dinamismo o una emoción violenta—. Como ya hemos mencionado, la escala puede realzar la importancia de una figura, a menudo acompañada de una posición central, como en los grupos de tres, que se repiten en el arte de todo el mundo. La figura central, más grande, está generalmente en posición frontal, mirando en línea recta hacia delante, mientras que las situadas a los lados pueden estar de perfil. Cuando se evita la simetría, como en el arte narrativo, y las figuras son ampliadas o reducidas de forma natural, los protagonistas se diferencian de un modo más sutil, situándolos sobre un fondo plano o disponiendo la escena de forma que el ojo del espectador se vea dirigido hacia ellos por las líneas dominantes de la composición.

Los escultores utilizaron recursos similares para realzar el significado, especialmente cuando trabajaban en bajorrelieve o en alto relieve (es decir, con figuras que tienen al menos la mitad de su bulto). En el antiguo arte egipcio hay poca distinción entre las pinturas murales y los relieves, que se pintaban y coloreaban; en ambos se observaban las mismas convenciones. Los materiales escultóricos también pueden tener su significado. Los metales preciosos, el bronce y algunas piedras duras, que requieren mucho tiempo para su talla, además de ser caros, suelen reflejar la importancia del tema representado. Su durabilidad también era expresiva: las estatuas de mármol y los «monumentos dorados de los príncipes» estaban pensados para que durasen siempre. De forma semejante, el tamaño en sí podía denotar una fuerza sobrehumana, y las esculturas mayores que el natural generalmente se reservaban para la imaginaria religiosa y política —íntimamente relacionadas en el antiguo Egipto, la Roma imperial y en la Camboya de los Khmer—. La tercera dimensión proporciona a la escultura una presencia tangible, y en muchas culturas las estatuas fueron consideradas como receptáculos de un espíritu humano o divino, convirtiéndose así en objetos de veneración, si no de adoración. De ahí lo estricto de las reglas que regían sus formas y, a veces, el proceso de su realización. Y de ahí también la prohibición a que fueron sometidas por más de una religión.

El tamaño y los materiales no son menos demostrativos en arquitectura. Un edificio más grande que los contiguos o elevado por encima de su nivel sobre una plataforma manifiesta una

importancia que podría realizarse aún más mediante la utilización de materiales diferenciadores. En algunos lugares, las leyes regulaban el tamaño de las casas y de la decoración de sus exteriores de acuerdo con la clase social de la gente que vivía en ellas. La necesidad de refugio ya no es más que un punto de partida para los edificios; en la mayoría de las culturas la arquitectura se ha preocupado principalmente de la creación de un entorno humano, y ello implica la manipulación tanto del espacio como de la masa, dando respuesta a una necesidad de un marco espacial definido en el cual puedan «tener lugar», tanto literal como metafóricamente, las acciones humanas. La disposición de un asentamiento se corresponde con la concepción de sus «habitantes» sobre la relación existente entre sí y con las fuerzas exteriores. El orden se establece mediante la planificación, y en los Estados absolutistas, en los que la propiedad de la tierra radicaba sólo en el soberano y se repartía en parcelas entre los súbditos, se adoptaba a menudo un plano reticulado o en damero (aunque también llegó a adoptarse por simple conveniencia en las nuevas ciudades de la antigua Grecia y de la América del Norte colonial). Vías o ejes-fuerza controlan el movimiento hacia un objetivo o hacia fuera a partir de un punto central. Muy a menudo y en distintas partes del mundo, edificios individuales y ciudades enteras se han orientado conforme a fenómenos astrológicos (la salida y la puesta del sol o el movimiento de las estrellas) para mantener la armonía entre la vida en la tierra y en los cielos. El eje oeste-este de una iglesia cristiana tiene una relevancia cósmica, combinada con el simbolismo del camino del creyente que va de la iniciación a la salvación y la vida eterna. Esta organización espacial proporciona la gramática de un lenguaje arquitectónico. Se explican en detalle los significados simbólicos. Por ejemplo, las cubiertas cupuladas, generalmente reservadas a las estructuras regias o religiosas, reflejan la bóveda del firmamento, como puede apreciarse claramente en muchas ocasiones por la decoración pintada o de mosaico de sus superficies interiores –de hecho, a menudo fueron interpretadas como símbolos de «la cúpula del cielo», y no sólo en la arquitectura occidental–. La articulación de la masa puede crear efectos tales como los de un movimiento procesional a lo largo de una vía horizontal, o ascendente en una tendente a la verticalidad. De este modo, se le da expresión arquitectónica o carácter a un edificio dentro del campo espacial que define o que ayuda a definir.

A menudo la arquitectura se ha utilizado como apoyo y también como señal de subyugación de un grupo de personas por otro. Los musulmanes que conquistaron la mayor parte del norte de la India en el siglo XII hicieron visible su presencia construyendo mezquitas, que diferían notoriamente en su forma, amplitud y modo de construcción de los templos hindúes, muchos de los cuales fueron demolidos para proporcionar material. El arco, la bóveda y la cúpula se asociaban de forma tan evidente con el islam que, a pesar de sus ventajas prácticas, fueron rechazados en los estados del sur de la India, gobernados por hindúes. (Por otra parte, los musulmanes siguieron siendo una minoría dentro de la población de China y construyeron mezquitas de estilos locales con minaretes en forma de pagoda!) La ocupación británica de la India quedó señalada, desde el punto de vista arquitectónico, por estaciones de ferrocarril de estilo neogótico y edificios administrativos de estilo imperial romano. Allá donde se extendió

el imperialismo occidental, los edificios de estilos europeos señalaron su llegada. Y no sólo edificios. Los escultores fueron reclutados para el proceso de hacer del territorio colonizado –en palabras de Franz Fanon (que nació y se crió en la Martinica francesa)– un «mundo de estatuas: la estatua del general que llevó a cabo la conquista, la estatua del ingeniero que construyó el puente; un mundo seguro de sí mismo, que aplasta con piedras las espaldas desolladas con látigos». También en Europa y en Norteamérica, estatuas de los hombres blancos, rara vez mujeres, de tamaño mayor que el natural y elevadas sobre altos pedestales, reivindicaron las ambiciones de los que las habían encargado.

### El poder de las imágenes

Las obras de arte siempre forman parte de una estructura cultural completa y son, a la vez, expresión de sus creencias religiosas, sus códigos morales, sus preferencias estéticas y su sistema social (con sus rangos, marginaciones y exclusiones), y un medio para mantenerlas y perpetuarlas. Cuando no explícitamente didácticas, con la exposición e ilustración de mensajes religiosos o políticos, su efecto puede ser, cuando menos, insidioso. La persistencia en el arte europeo de un antiguo ideal griego de perfección física, ha fomentado los prejuicios raciales –la noción de la superioridad blanca en inteligencia, moral y belleza física–. Y esto, junto con otras reminiscencias de una sociedad dominada por el hombre,

0,12 Hieronymus Bosch (El Bosco). Adoración de los Magos, detalle de la tabla central, c. 1490-1510. Prado, Madrid.



tampoco ha dejado de tener influencia en el tema del sexo en las artes plásticas de Occidente hasta nuestros días. Pero la Historia del arte, como otros fenómenos culturales, combina necesariamente el fenómeno de la interacción entre los artistas como individuos y lo que en la terminología moderna se denomina la «reproducción de sistemas socio-culturales». Mientras que algunos artistas han desempeñado un papel significativo y positivo en la transformación de una cultura, profundizando o debilitando las ideas en curso o ampliando horizontes, la mayoría se han visto obligados a ganarse la vida soportando tácitamente las ideologías dominantes que, debido a su educación y adoctrinamiento, han terminado compartiendo, generalmente, con sus patrones. En Europa, hasta el siglo XIX, las grandes obras de arte, es decir, la mayoría de las pinturas y prácticamente todas las esculturas, eran encargadas por personas que elegían los motivos a representar y a los artistas que consideraban que mejor respondían a sus exigencias. Cuando se liberaron del control directo de los patrones, los artistas aún tuvieron que respetar las opiniones de potenciales compradores y patrones, incluidos los que organizaban las exposiciones y podían bloquear su camino hacia el mercado principal. Sólo unos pocos artistas estaban preparados o eran capaces de crear su propio público. Y estos pocos podían hacerlo gracias a su independencia económica, que implicaba su pertenencia a la burguesía, aunque se rebelaran contra ella.

No existe un ejemplo más evidente del modo en que las imágenes visuales pueden mantener las estructuras culturales que la de los negros en el arte occidental. Una pintura de alrededor del año 1500 del artista holandés Hieronymus Bosch (El Bosco) contiene la figura magníficamente vestida, orgullosamente erguida y dignificada de un hombre negro, uno de los tres Reyes Magos venidos de lejos para adorar al Niño Dios, y tiene en la composición tanta prominencia como la propia Virgen (10,11). Sus rasgos faciales están caracterizados de tal forma que podría parecer que El Bosco había retratado a un individuo concreto, a alguien a quien conocía personalmente. Desde luego, se habían visto africanos en Europa desde los tiempos antiguos, pero nunca fueron muy numerosos. Se les representó ocasionalmente en el arte, aunque pocas veces de forma destacada. En el arte religioso de la Edad Media aparecían en diversos papeles, como santos y como demonios, como mártires cristianos y como verdugos, a pesar de la identificación lingüística del negro con el mal y la oscuridad, y del blanco con la pureza y la luz. Desde mediados del siglo XIV no era inusual representar a uno de los tres Reyes Magos como un negro, a menudo con un séquito de personas ricamente ataviadas, evocando los mitos de las riquezas de África. A partir del siglo XVI, los retratos de la clase alta incluían con frecuencia un criado negro –eran populares los pajes vestidos con lujo– para indicar la supuesta superioridad y realzar la tez del modelo blanco. Sin embargo, durante este periodo, el comercio de esclavos de África con América aumentó considerablemente, y la palabra esclavo, derivada originalmente de esclavo (nativo de la Europa Oriental, fuente principal de esclavos durante siglos), llegó a aplicarse principalmente a los negros. La iniquidad de este comercio fue condenada con creciente vehemencia tanto por los cristianos como por los pensadores racionalistas, quienes a finales del siglo XVIII fundaron asociaciones para luchar por su abolición. La



0,13 Medallón Wedgwood, ¿Acaso no soy hombre y hermano?, 1787. Cerámica jaspeada. 3,5 × 3,5 cm. Wedgwood Museum, Barlaston, Staffordshire.

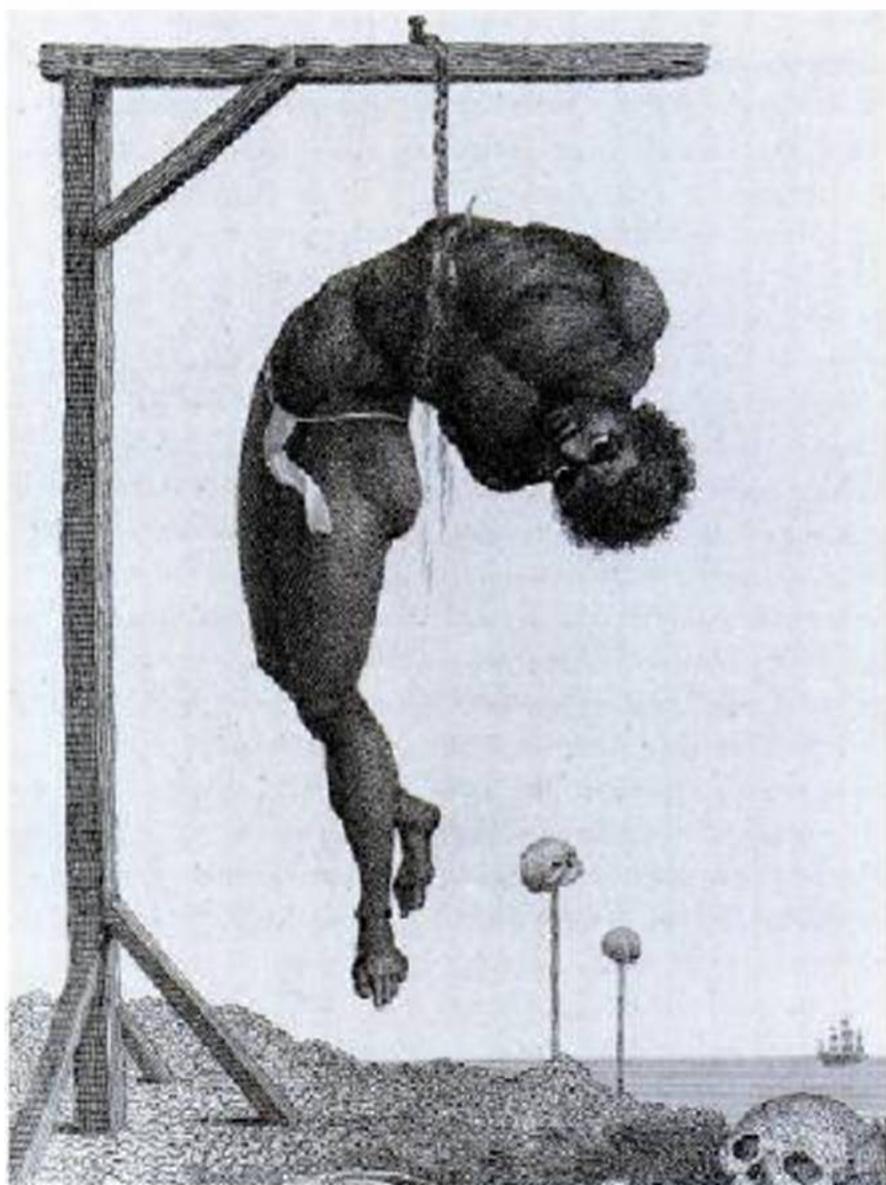
asociación británica adoptó como emblema, divulgado en los Estados Unidos y copiado en Francia, la figura de un hombre negro con cadenas atrodillado en una postura suplicante, con el lema «¿Acaso no soy hombre y hermano?» (0,13). En Inglaterra se hicieron unos pequeños y elegantes medallones de porcelana del emblema en la fábrica de Josiah Wedgwood, destacado abolitionista, que estaban montados en oro y se llevaban como joyas para favorecer la causa y proclamar la filantropía de sus propietarios. Esta imagen de docil sumisión iba a repetirse una y otra vez en obras pictóricas y escultóricas grandes y pequeñas. Pero, de hecho, más que promover la causa de la justicia racial y la igualdad, la traicionó: perpetuó la noción de la inferioridad de los negros, esclavizados por los blancos y de quienes dependían incluso para su liberación. Imágenes inequívocas y mucho más perturbadoras fueron grabadas por William Blake para ilustrar los repugnantes castigos impuestos a los esclavos que se habían rebelado contra sus amos en Surinam (0,14). Retran la estoica nobleza física y moral con la que soportaban sus sufrimientos. Ningún artista de talento comparable registró el triunfo de los esclavos que se liberaron en Haití, aun cuando puede que haya ayudado a formar una imagen alternativa de los hombres negros como figuras musculosas de enorme fuerza –como en *La muerte de Santanapulo* (15,16)–. La degradación de la esclavitud siguió siendo representada en Inglaterra y en Francia (véase p. 668) incluso después de su abolición en ambos países, que, de forma simultánea, estaban comprometidos activamente en el sometimiento de los africanos a través de la colonización.

La esclavitud doméstica, un fenómeno cada vez más ajeno y distante para los europeos, siguió siendo un problema interno en los Estados Unidos, donde los negros constituían una parte importante de la población, y muchos de ellos, probablemente la mayoría, eran esclavos. Sin embargo, durante las tres primeras décadas del siglo XIX, los negros rara vez figuraban, y en tal caso con mucha discreción, en los cuadros de los pintores americanos. Cuando empezaron a aparecer en la década de 1830, lo hacían, casi invariablemente, segregados de los blancos, aunque a veces eran

representados con una sensibilidad que puede sugerir cierta comprensión por parte del pintor. De hecho, parece que hubo un tabú sobre las referencias explícitas a la esclavitud hasta la década de 1850, cuando se exigía su abolición por parte de un número cada vez mayor de blancos en los estados del Norte. Durante esos años, la famosa novela de Harriet Beecher Stowe *La cabaña del tío Tom* ayudó en gran medida a convencer a los blancos de los perjuicios de la esclavitud y, al igual que el bienintencionado emblema de los abolicionistas ingleses, consiguió presentar un ambiguo pero aceptable estereotipo. De forma similar, estereotipos no intimidatorios condicionaron la representación de negros, generalmente muy jóvenes o muy viejos, hasta principios del siglo xx. Sólo en lo que se llamaron en la época escenas de «vida negra» se permitía la aparición de hombres robustos y vigorosos, y de mujeres sexualmente atractivas. Sin embargo, dichas pinturas y esculturas se limitaron a perpetuar actitudes que favorecían las diferencias raciales, en una cultura dominada por blancos.

Otra dominación afectó las culturas en todo Occidente: la de los hombres. Sus opiniones sobre las diferencias de sexo se reflejaron y conservaron de un modo similar en las obras de arte. Las representaciones de mujeres del siglo xix, ya realcen la pasividad, la fragilidad o la modestia sexual exigida a las esposas e hijas de las clases altas —con las características de género opuestas adscritas a los hombres—, ya la receptiva sexualidad de las mujeres de la clase trabajadora, todas ellas marcan la divisiones de género

0.14 William Blake, «Negro colgado vivo de una horca por el torso», 1792. Grabado a partir de un dibujo, 26,7 x 20,3 cm. Ilustración de John Gabriel Stedman, *Narración de cinco años de expedición contra los negros sublevados de Surinam*, Londres 1796.



y clase social establecidas por los hombres. Por supuesto, las imágenes de mujeres son omnipresentes en el arte de todo el mundo. Generalmente, se piensa que las primeras conocidas (véase p. 37) representan a una diosa-madre; pero como eran producto de culturas no literarias, no podemos estar seguros de su significado. Cuando se inventaron las formas de escritura, se limitaron a los hombres íntimamente vinculados a los grupos dirigentes (no había mujeres escribas en el antiguo Egipto o en Mesopotamia). En los primeros tiempos históricos, se adoraban deidades femeninas (como siempre lo han sido en la mayor parte de las culturas) y, a veces, las mujeres consiguieron el poder político; pero los hombres predominaban en todos los documentos sobre la vida terrena, que solían narrar la crónica de las victorias de los reyes. Y, hasta tiempos relativamente recientes, el patronazgo artístico ha sido llevado a cabo principalmente (en algunos lugares, exclusivamente) por hombres de las clases dirigentes, cuyos ideales de masculinidad y femineidad se expresaban en obras de arte incluso cuando, de forma excepcional, las ejecutaban mujeres.

## MUJERES ARTISTAS

En algunas comunidades, prácticamente todos los hombres y mujeres son artistas a tiempo parcial. (Sólo las sociedades estratificadas más complejas han sido capaces de mantener pintores y escultores a tiempo completo.) Pero el género ha determinado a menudo el tipo de obra y de material, de acuerdo con tradiciones locales. Por ejemplo, entre varios grupos de africanos del sur del Sahara, las telas las hacen indistintamente hombres y mujeres; pero cuando tejen ambos, utilizan distintos tipos de telar. En esta región, la metalistería es realizada exclusivamente por hombres, mientras que la cerámica la realizan principalmente mujeres, debido a la asociación de la arcilla con la diosa o madre tierra. Las mujeres yoruba, en Nigeria, no sólo han realizado cacharros de uso doméstico, sino también elaboradas vasijas rituales —en ocasiones, notables ejemplos del arte africano— y estatuillas de arcilla, aunque en otros grupos sólo los hombres estaban autorizados a representar la figura humana. En el sudoeste de Norteamérica, la cestería se convirtió en un arte realizado por mujeres de las culturas indígenas, la más famosa de las cuales fue Dat So La Lee (c. 1850-1925), de la tribu washoe de Nevada (véase p. 763).

La posición de las mujeres en grupos sociales más amplios determinó su participación en la producción artística. Su sometimiento en China, desde los primeros tiempos hasta la revolución de 1911 (e incluso después), es notoria. No obstante, algunas fueron reputadas artistas en su época, aunque solían ser ignoradas o menospreciadas por los escritores de arte chinos de épocas posteriores. Al menos desde tiempos tan tempranos como el siglo II de nuestra era, la caligrafía, considerada a veces por los chinos como la más elevada de las artes plásticas (véase p. 89), fue practicada con maestría por mujeres, aunque sólo por las de las clases más altas. La mayoría de la población era analfabeta. Esta distinción socioeducativa es importante, ya que en ninguna otra parte como en China se respetaba tanto el arte producido por los sabios o eruditos de la clase alta —los llamados *literati*—, que en Occidente serían catalogados entre los aficionados. (En China, los profesionales, que podían incluir mujeres, estaban clasificados en artesanos y artistas [en el sentido de artistas del espectáculo], bajo

la atención de estudiantes de arte, y sabemos poco sobre ellos. Dado que la educación estaba orientada a los exámenes del servicio civil que abrían el camino hacia el poder y las riquezas, se trataba de un terreno masculino, basado principalmente en los escritos de Confucio, cuya actitud hacia las mujeres era, en el mejor de los casos, paternalista. No obstante, algunas mujeres aprendían de sus padres, hermanos o esposos, y la primera que alcanzó estima suficiente para ser incluida en la colección imperial fue Guan Daosheng en el siglo XIII, de alta cuna, muy culta y casada con un pintor y oficial imperial todavía más aristocrático (véase p. 560). En periodos posteriores, un número de mujeres cada vez mayor, aunque siempre una minoría, obtuvo el reconocimiento como pintoras *literari*, trabajando de un modo muy similar al de sus contemporáneos masculinos. Pero con el característico respeto chino por la tradición, solían aludir en las inscripciones a sus predecesoras, y una de ellas, a principios del siglo XIX, compiló una historia de las mujeres pintoras chinas.

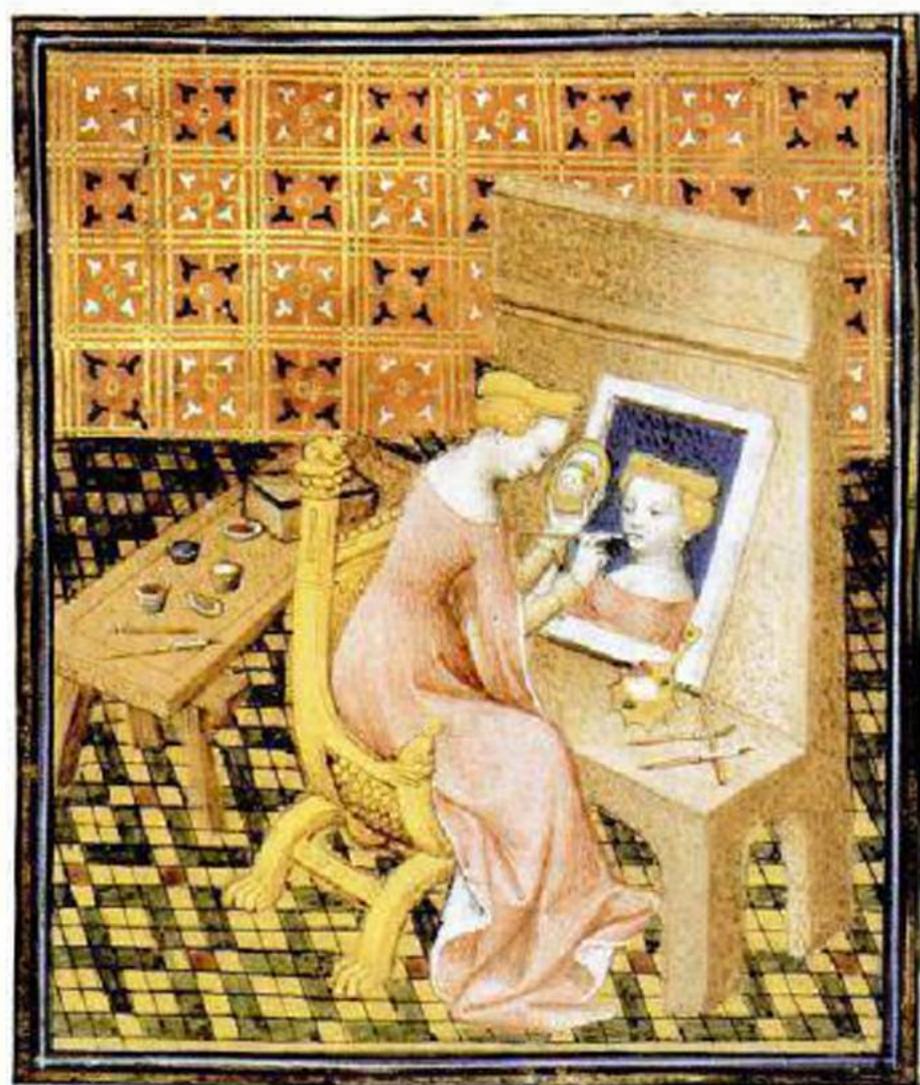
En Japón, la educación limitó de modo similar la participación de las mujeres en el arte, pero la situación en otros aspectos era diferente. A partir del siglo VIII, el chino fue el idioma oficial en los mundos, dominados por hombres, del gobierno, la religión budista y la erudición. Se esperaba que las mujeres escribieran únicamente en japonés, el lenguaje de la poesía y la ficción, campos en los que destacaban, utilizando la hermosa caligrafía que a veces se ha llamado «mano femenina» y que es, quizás, la expresión más pura del genio artístico japonés (véanse pp. 296-298). Esta caligrafía también la utilizaban hombres en poemas y en la correspondencia particular, y un término análogo aplicado a la pintura indicaba la existencia de un motivo íntimo y emocional, más que el sexo del artista. El talento para componer y escribir poemas breves llegó a considerarse como un logro adecuado para las mujeres de clase alta, algunas de las cuales eran notables calígrafas. Hasta el siglo XVII las mujeres no aparecen en los documentos históricos como artistas figurativas. Algunas procedían de la casta de los samurai, pero la mayoría parecen haber sido hijas de pintores profesionales (que en Japón estaban mejor considerados que en China). Siguieron a sus maestros con tal fidelidad que su obra podría confundirse con la de los hombres si no hubieran incorporado en sus firmas el equivalente de «señorita» o «señora».

En Persia y en la India mogola, las princesas y otras altas damas de la corte —liberadas de las tareas cotidianas de las mujeres de condición más humilde— practicaron ocasionalmente el arte de la miniatura (véanse pp. 549-550). Sin embargo, sus nombres y logros sólo se conocen debido a su posición social. No está documentado el número de mujeres que pueden haber contribuido a la obra de los pintores profesionales masculinos, ya que los productos de un taller se atribuían generalmente sólo al maestro. Pero en la India, en un nivel social inferior y como arte popular, grandes composiciones realizadas en suelos y paredes, de significado mágico-religioso, eran y siguen siendo pintadas exclusivamente por mujeres.

En Occidente, la historia de la participación de las mujeres en las artes plásticas está más documentada. Plinio el Viejo (véase p. 32) citaba seis mujeres pintoras del periodo helenístico, y debe de haber habido muchas más; puede verse a dos de ellas trabajando en las pinturas murales de Pompeya. En la Europa medieval había mujeres entre los miniaturistas; de ellas, la primera de la que

tenemos noticias fue una monja llamada Ende, que pintó las escenas de una copia del año 970 del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liebana (catedral de Gerona, España), quizás una de las más delicadas iluminaciones mozárabes de libros. En Renania, a finales del siglo XII, otra monja, Guda, incluyó su retrato en una de las floridas capitulares de un manuscrito. Pero como las pinturas de este tipo rara vez estaban firmadas, no es posible saber con seguridad si se trataba de hombres o de mujeres. Lo que sí es cierto es que este arte, y el de la pintura de grandes imágenes religiosas, era practicado en los conventos por monjas que estaban exentas de cuidar y criar a los niños, así como de las interminables tareas domésticas a las que estaban condenadas la mayoría de las mujeres desde que se casaban hasta su muerte. También las casullas y demás vestiduras litúrgicas con figuras bordadas se realizaban en los conventos. Las mujeres de la aristocracia, que tenían una vida privilegiada, hicieron delicados bordados, entre ellos probablemente «Tapiz de Bayeux» (véase p. 381). Fuera de estos círculos, las mujeres pueden haber tomado parte en el trabajo artístico de sus padres, hermanos y esposos, aunque generalmente eran excluidas de los gremios artesanales. Las mujeres artistas hicieron su aparición como profesionales por vez primera en Europa a finales del siglo XIV. En París, Anastasia iluminó las orlas de manuscritos (ninguno de los cuales ha sido identificado) para el rey Carlos VI y también para la vehemente escritora feminista Cristina de Pisan (c. 1365-1431), que afirmaba que ningún hombre superaba a Anastasia en este tipo de labor. Aproximadamente en esta misma época, los manuscritos del muy conocido *De claris mulieribus* (*De mujeres famosas*, escrito en 1361) de Giovanni Boccaccio incluían ilustraciones de las mujeres artistas famosas de la Antigüedad, muchas de ellas elaboradas a partir del breve pasaje de Plinio. Una de ellas muestra a Marcia, virgen vestal cuyo nombre obtuvo Boccaccio de una mala interpretación, pintando su autorretrato, vestida a la moda de principios del siglo XV, como la que debió llevar Anastasia (p. 18). Cuando, en el siglo XVI, las mujeres pintoras obtuvieron mayor relevancia, se recordaban con frecuencia los relatos de Plinio y Boccaccio sobre sus predecesoras del mundo antiguo, tanto por escritores —Vasari— como por las propias artistas —en particular Sofonisba Anguisciola.

Sin embargo, las mujeres siguieron siendo una pequeñísima minoría entre los artistas profesionales, las que obtuvieron reconocimiento solían ser consideradas como prodigios —de ahí, quizás, la demanda de autorretratos de Sofonisba Anguisciola, a veces firmados como *Sofonisba virgo*, en recuerdo de la «Marcia» de Boccaccio (véanse pp. 513-514)—. En las colecciones de vidas de artistas publicadas desde mediados del siglo XVI (escritas exclusivamente por hombres, por supuesto), se da mayor importancia a su condición femenina que a su talento artístico. Así, Giorgio Vasari (véase p. 479) observa que el relieve de la puerta principal de la basílica de San Petronio en Bolonia, *Jose y la mujer de Putifar*, realizado por Propertius de Rossi (c. 1490-1530), estaba inspirado en su propio amor no correspondido por un joven —un mito típico—. Ella fue una de las escasísimas mujeres que se dedicaron a la escultura antes del siglo XIX, ya que se pensaba que el arduo trabajo de tallar estaba por encima de su capacidad física. En el campo de la pintura, las mujeres fueron más numerosas. Algunas realizaron pinturas de gran formato, pero por lo general se especializaban en el campo



0,15 Anónimo, *Marcia*, miniatura de G. Boccaccio, *De claris mulieribus* (escrito en 1361), principios del siglo xv. Bibliothèque Nationale, Paris.

del retrato (véanse pp. 633, 639), los bodegones o los cuadros de flores (véase p. 614). Pues no sólo quedaron de las clases realizadas con modelos vivos –indispensables para la representación de la figura humana–, sino que además se esperaba de ellas que mostraran en sus obras aquellas cualidades de delicadeza, encanto, sentimiento y suavidad que, con una complaciente conformidad con las convenciones, los hombres suponían que eran esencialmente femeninas. Muchas se vieron obligadas a trabajar principalmente como copistas, ya que la originalidad en las artes plásticas (al igual que en la música) era supuestamente masculina. A pesar de una parcial relajación de las limitaciones durante la época de la Revolución francesa (véanse pp. 654-655), hasta finales del siglo xix, con la ruptura del sistema académico y un debilitamiento generalizado de las convenciones sociales, las mujeres artistas no pudieron realizarse personalmente de forma plena y realizar aportaciones vitales para la evolución artística, en el Impresionismo (véase p. 718), el Postimpresionismo (véase p. 725), el arte no representacional (véanse pp. 801-802, 805), el Surrealismo (véanse pp. 821-823), el Expresionismo (véanse pp. 788-189) y varios movimientos posteriores a la Segunda Guerra Mundial (véanse pp. 851, 882-885). Las últimas cuatro décadas, especialmente en Estados Unidos, pero también en otros lugares, han sido notables en el aumento explícito de obras de arte feministas. Son obras deliberadamente distintas de las habituales en los estilos dominados por hombres, de las que, de hecho, a menudo encierran una crítica (véase p. 882). Las feministas

también iniciaron una revisión importante de la historia del arte con la reevaluación de las obras hechas por mujeres a lo largo de las distintas épocas. Y esto ha estado acompañado de un estudio atento y refrescante de las realizadas por hombres con el fin de exponer y poner al descubierto las asunciones que subyacen en ellas a los roles asignados a las mujeres en la vida.

## LA HISTORIA DEL ARTE

En algunos aspectos, la Historia del arte es comparable con la de la literatura. En ambas hay continuidad y cambio, no se da una mejora progresiva en ninguna de ellas. Ambas están salpicadas de obras que parecen trascender las limitaciones circunstanciales, con un atractivo intemporal independiente de las intenciones de sus creadores y, a veces, en desacuerdo con ellas. Sin embargo, la Historia del arte depende de la supervivencia física de los objetos. Y esta supervivencia ha dependido de muchos factores, al igual que su destrucción. Las imágenes religiosas han sido destruidas para minar las creencias de sus partidarios, por los primeros cristianos en el Imperio romano, por los musulmanes en la India, por los españoles en Centroamérica, por los protestantes en el norte de Europa, por los misioneros del siglo xix en África y en la Polinesia, y, más recientemente, por la Guardia Roja de la Revolución Cultural en China, cuyo atroz fervor es una muestra de la importancia que todavía se concede a las artes plásticas –por razones no estrictamente estéticas, por supuesto–. Sin embargo, en algunos lugares se han preservado las obras en colecciones privadas y, más tarde, en museos públicos por la excelencia de su calidad artística. No es coincidencia que sólo donde esto ha sucedido se hayan escrito historias del arte. Marginan muchas obras, y excluyen muchas más, para centrar su atención en las pocas cuyos autores se conservan como modelo para que posteriores generaciones posteriores puedan emularlas o, incluso, mejorarlas de algún modo, estableciendo con ello nuevos cánones. Estas obras modelicas proporcionan el armazón básico de una historia del arte, con sus continuidades y cambios, restauraciones de estilos pasados y experimentos con nuevas técnicas, aunque lo que se omite o minimiza pueda parecer, a veces, de igual interés, si no mayor.

La primera historia del arte existente, dedicada al arte de Grecia y Roma, fue escrita por Plinio el Viejo, un erudito romano, como parte de un vasto tratado de historia natural terminado antes de su muerte en la erupción del Vesubio en el año 79 d.C. No obstante, contaba con algunos textos griegos –hoy desaparecidos–, entre ellos uno del siglo iv a.C., de los que derivó la noción de progreso hacia un mayor naturalismo que, se pensaba, había alcanzado la perfección en vida del escritor. El primer tratado conocido sobre pintura china fue escrito aproximadamente en el año 500 d.C. por Xie He: el *Registro clasificado de pintores antiguos*, que clasificaba a los artistas de acuerdo con su dominio de los seis principios esenciales (véase p. 284), sin sugerir desarrollo hacia ningún fin concreto. Durante un milenio y medio, proporcionó criterios puramente estéticos para comentar las pinturas; pero sólo las ejecutadas por la elite mejor formada, conocida como *literati*. Son típicos los escritos de Dong Qichang sobre pintura en el siglo xvii (véase p. 568).

En Europa, después de la Edad Media, cuando los escritos sobre arte se limitaban principalmente a los manuales técnicos, la

noción de progreso de Plinio fue resucitada en las *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* del pintor y arquitecto florentino Giorgio Vasari, publicada por primera vez en Florencia en 1550, con la intención de describir la «restauración o, más bien, el renacimiento» de las artes que se había ido alcanzando gradualmente, según Vasari, durante los dos siglos y medio anteriores –es decir, después de que fuese llevado a su perfección en la Grecia y la Roma antiguas, y de su posterior decadencia–. Como la mayoría de los historiadores, estudió el pasado para explicar el presente. Concibiendo la historia del arte desde el siglo XIV como una serie de avances progresivos, describió cómo Giotto había sido capaz de sugerir la solidez y el movimiento expresivo, cómo Masaccio había dominado la perspectiva y la luz y la sombra, y cómo Leonardo y Rafael habían añadido gracia y belleza. El héroe de esta historia era Miguel Ángel, un «genio universal en cada una de las artes» –escultura, arquitectura y pintura–. Aunque el libro de Vasari estaba dedicado casi exclusivamente a los artistas italianos, asignando un lugar de honor a los florentinos, proporcionó un modelo para las historias del arte de los Países Bajos y, luego, del de otros países. La preeminencia concedida por Vasari a Miguel Ángel pronto fue discutida por quienes reconocían que algunos artistas le habían superado en varios campos –Rafael en el dibujo y la composición, por ejemplo, y Tiziano en el color–. Ninguno de ellos, sin embargo, había alcanzado esa perfección en todas las ramas del arte que se convirtió en meta del mencionado progreso y por cuya consecución se animaba a los artistas a luchar.

A mediados del siglo XVIII volvió a apreciarse claramente que las artes se encontraban una vez más en una situación de deterioro que podía remediarse, según el teórico e historiador Johann Joachim Winckelmann, con un retorno a los verdaderos principios del arte griego. En su *Historia del arte de la Antigüedad* de 1764 habla no tanto de progreso sino de un proceso orgánico de nacimiento, madurez y decadencia, también evidentes en el arte italiano. Las artes en Grecia antes del siglo V a.C. y en Italia antes del siglo XVI, no eran comparables en todos los aspectos, observó, «pero ambas poseen la simplicidad y la pureza adecuadas para mejorar», mientras que las artes perfeccionadas ya llevaban consigo gérmenes de corrupción y afectación y un exceso de sofisticación que llegaron a ser virulentos bajo sistemas políticos opresores. Pronto siguió una revalorización del arte anterior, tanto de Italia como del norte de Europa, que exigía un reajuste de los escritos históricos. En el siglo XIX tuvo lugar un cambio mucho mayor con los románticos, cuya creencia de que el objeto del arte era expresar los sentimientos y percepciones individuales del artista subyace en las evoluciones posteriores, para cada una de las cuales los historiadores han rastreado un ancestro en el pasado, manteniendo con ello una ilusión de progreso.

A finales del siglo XIX, cuando la fe en el avance de la civilización occidental estaba empezando a flaquear, surgieron nuevos enfoques en la historia del arte, principalmente en Alemania y en Austria, los primeros lugares donde se había aceptado como materia de estudio en las universidades. En 1893, Alois Riegl intentó proporcionar un estudio puramente objetivo del ornamento, basado en la noción de que los estilos

adoptados en los distintos lugares y épocas eran manifestaciones, si bien variopintas, de una «voluntad de forma» general, aunque algo vaga; por tanto, las discusiones sobre progreso y declive eran irrelevantes, es más, no tenían sentido. «Cada estilo tiende a plasmar fielmente la naturaleza y nada más, pero cada uno tiene su propia concepción de la Naturaleza», declaró posteriormente. En 1899 Heinrich Wölfflin, en un libro sobre arte clásico, un estudio de la pintura y la escultura del Renacimiento italiano, enunció criterios para el análisis estilístico, que desarrolló de un modo más completo en su *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de 1915 (*Conceptos fundamentales en la historia del arte*), donde aislaba las tendencias del arte clásico y barroco de acuerdo con conceptos opuestos: lineal y pictórico, superficie y profundidad, forma abierta y forma cerrada, pluralidad y unidad, y lo claro y lo indistinto del tema central. Su terminología acabó siendo utilizada para un análisis de la pintura casi exclusivamente formal, ya se tratara de imágenes piadosas, pinturas históricas, bodegones, paisajes o escenas de género. De este modo, las pinturas eran comentadas y analizadas sin prestar atención a su tema o contenido, como si fueran no figurativas. Hubo una reacción, primero con el estudio de Aby Warburg sobre la supervivencia y resurrección de la Antigüedad clásica en el arte del Renacimiento y, posteriormente, con la iconografía. Estrictamente hablando, la iconografía es el estudio e identificación del motivo. Para un enfoque más amplio del análisis del significado en las artes plásticas, se ha utilizado el término iconología, particularmente por Erving Panofsky, quien distinguía tres niveles de significado en un motivo: su significado primario o natural (la imagen de una mujer), su significado convencional (la Virgen María) y su significado intrínseco o contenido (las creencias religiosas arraigadas y transmitidas por la imagen). La búsqueda del significado intrínseco se convirtió en la preocupación de muchos historiadores de arte posteriores y llevó a un enfoque mucho más pluralista y abierto de las artes plásticas. Fue adoptado por los marxistas en las historias sociales del arte y, más recientemente y con mayor éxito, por las feministas en su crítica de una historia del arte de dominante masculina. Estas últimas han revelado cómo muchas imágenes representan y perpetúan –intencionadamente o no– el sometimiento de las mujeres y también cómo influye el género en las formas en que las mujeres crean e interpretan el arte, porque su experiencia del mundo es distinta de la de los hombres.

Las historias del arte reflejan inevitablemente las mentalidades y sentimientos de sus autores, casi tan diversos y variados como las obras de arte y los artistas sobre los que escriben. Porque las obras de arte son algo más que objetos estéticamente gratos, algo más que proezas de habilidad manual e ingenio: profundizan en nuestra comprensión de nosotros mismos y de los demás, aguzan nuestra conciencia de nuestros modos de pensamiento y creencias religiosas y de los de los demás, amplían nuestra comprensión de formas de vida alternativas y a menudo ajenas –en suma, nos ayudan a explorar y comprender nuestra propia naturaleza humana–. La creación de obras de arte es la actividad que distingue más claramente a los seres humanos de otros animales. La historia del arte es una parte esencial de la historia de la especie humana.



# Parte primera

## Los fundamentos del Arte

<b>CAPÍTULO UNO</b>	
Antes de la Historia	36
<b>CAPÍTULO DOS</b>	
Las primeras civilizaciones	52
<b>CAPÍTULO TRES</b>	
La evolución a través de los continentes	92
<b>CAPÍTULO CUATRO</b>	
Los griegos y sus vecinos	128
<b>CAPÍTULO CINCO</b>	
Arte helenístico y romano	177

# Antes de la Historia

La historia de las técnicas manuales que han permitido a la raza humana dominar su entorno empezó en la zona centrooriental de África hace más de dos millones de años; allí se hicieron, por primera vez herramientas rudimentarias con guijarros, cuya superficie se tallaba para obtener un filo cortante. Estos artefactos fueron elaborados por criaturas semejantes al hombre, a veces identificadas como *Homo habilis* (hombre capaz o habilidoso), una especie del género de los homínidos. Hace aproximadamente un millón de años en África, y un millón y medio de años en Asia y Europa, el *Homo erectus* consiguió una herramienta más eficaz, eliminando lascas de las caras opuestas de una piedra para proporcionarle un borde cortante. En China, los miembros de esta especie también aprendieron el uso del fuego, lo que representa un nuevo avance en la capacidad cognitiva. Después de otro cuarto de millón de años, empezaron a elaborar *choppers* y utensilios multiusos llamados hachas de mano, tallados y pulimentados con formas más o menos regulares e incluso, a veces, casi simétricas. Fue aumentando la conciencia de la forma y de la función, así como de la conexión existente entre ambas, de la que depende la

fabricación de herramientas. En este proceso, se dio el primer paso hacia el arte.

El hombre de Neandertal (*Homo sapiens neanderthalensis*), que vivió en Europa y en el occidente de Asia hace unos 125.000 años, elaboró una gran variedad de utensilios. Los miembros de esta subespecie coloreaban su cuerpo con ocre rojo. Sus pensamientos parecen haber ido más allá del mundo físico inmediato, ya que enterraban a sus muertos en tumbas con ofrendas funerarias de comida y armas y, al menos en un caso (en La Ferrassie, en Francia), una especie de monumento —una gran piedra en la que se horadaron pares de marcas cóncavas en forma de copa—. Por supuesto, es imposible estar seguro, pero si las marcas en la piedra tenían un propósito conmemorativo, mágico o, en alguna medida, no utilitario, se había dado un segundo paso hacia la realización artística. Estos fueron los milenios de la última glaciación, interrumpida por periodos «interglaciares» ligeramente más cálidos, durante el último de los cuales desapareció el hombre de Neandertal e hicieron su aparición otra subespecie, la única que sobrevivió y de la cual descendemos —en África, Asia y Europa: *Homo sapiens sapiens*, como nos denominamos desde un punto de vista zoológico—. En todos los

## LAS ARTES VISUALES

c. 30000-25000 a.C. Venus de Willendorf (1,1). Hombre de Brno (1,2).  
c. 25000-20000 a.C. Mamut de Vogelherd (1,4).  
c. 25000-17000 a.C. Cueva de Chauvet (1,6, 7, 8).  
c. 21000 a.C. Cabeza de mujer de Brassempouy.

c. 16000-14000 a.C. Pinturas de Lascaux (1,9).  
Posterior a 15000 a.C. Bisonte de Le Tuc d'Audoubert (1,11).  
c. 12000 a.C. Lanza arpones de Montastruc (1,12).  
c. 10000 a.C. Cabeza de coyote de Tequiquiac (1,13).

c. 8000 a.C. Grabados en roca de Addaura (1,15).

c. 8000-5000 a.C. Grabados en roca de Meysak (1,14).  
c. 7000-6000 a.C. Craneo recubierto de escayola de Jericó (1,19).

c. 5800 a.C. Pinturas de Catal Huyul (1,20).

c. 4500-4000 a.C. Cabeza de Predionica (1,21).  
c. 4000-3500 a.C. Hombre de Cernavoda (1,22).  
c. 2100-2000 a.C. Stonehenge (1,26).

## HITOS HISTÓRICOS

c. 40000 a.C. Periodo interglaciar. Aparición del *Homo sapiens sapiens*.

c. 18000-15000 a.C. Última glaciación.

c. 12000 a.C. Comienza la migración humana de Asia a América.  
c. 10000 a.C. Invención del arco y la flecha. Domesticación del reno y del perro (norte de Eurasia).  
c. 9000-8000 a.C. Acimatación del trigo y la cebada (Oriente Próximo).  
c. 8000 a.C. Orígenes del clima moderno en Europa. Fundación de Jericó. Los asentamientos humanos se extienden hasta el estrecho de Magallanes.  
c. 8000-4000 a.C. La población humana aumenta en un 1500%.  
c. 7000 a.C. Domesticación de ovejas y cabras (Oriente Próximo). Primera cerámica (Japón).  
c. 6500 a.C. Asentamiento de Catal Huyul.  
c. 6500-4000 a.C. La agricultura se extiende a Europa occidental.  
c. 6000 a.C. Primeras telas tejidas de lana (Oriente Próximo). Se inicia el cultivo del arroz en Asia.  
c. 5000 a.C. Introducción del riego (Oriente Próximo).  
c. 4500 a.C. Perfeccionamiento de la fundición del cobre (Oriente Próximo).  
c. 4000 a.C. Empieza la fundición del bronce (Oriente Próximo).

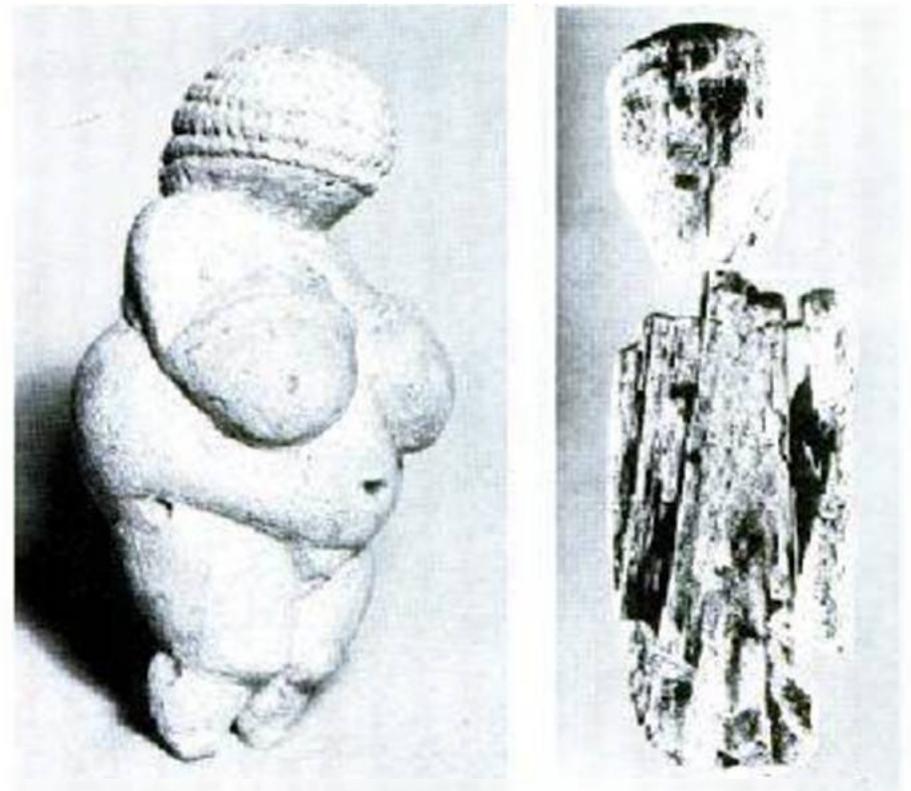
aspectos esenciales, incluida la capacidad craneal, estas gentes eran como nosotros. Antes de la etapa final de la Edad del Hielo (véase más adelante), ya habían tallado los primeros objetos conocidos que podemos llamar obras de arte.

Desgraciadamente, las tallas en piedra procedentes de esta época remota, de momento no pueden fecharse con precisión para mostrar una secuencia. Las primeras sólo pueden datarse dentro de un periodo de 5.000 años –tan largo como el que nos separa del comienzo de la historia–. Nada sabemos de los precedentes que, con casi total seguridad, tuvieron, realizados en materiales perecederos como la madera y la arcilla sin cocer. De modo que, en la historia del arte, el telón sube algún tiempo después del comienzo de la obra. Tampoco podemos saber hasta qué punto las tallas que han sobrevivido son típicas de la cultura que las realizó. Se han encontrado a lo largo de una enorme área de Europa y de la Rusia meridional. Y, por supuesto, son muy escasas, en comparación con las herramientas y utensilios de sílex expertamente trabajados de formas estándar, que han sobrevivido en grandes cantidades.

## EL ARTE DE LOS CAZADORES

La pequeña figura de una mujer, de no más de 11,5 cm de altura, encontrada en Willendorf, Austria, es la más asombrosa y famosa de estas primeras obras de arte (1.1). Tiene una antigüedad de entre 25.000 y 30.000 años, está tallada en piedra caliza y parece haber estado recubierta originalmente con pigmentos, de los que quedan restos. La exagerada redondez del cuerpo ostenta una blanda carnosidad, que se percibe más que se ve. Las manos reposan sobre los pechos, los brazos y piernas están apenas esbozados, y la mujer no tiene rostro. Diminutos rizos cubren toda la cabeza. Hay pocas dudas de que fue tallada como imagen de la fertilidad, quizás como una especie de amuleto mágico para tener entre las manos. Otras figuras femeninas lechadas ligeramente después (en términos de milenios!) realzan de modo similar los pechos, el vientre y las nalgas, y en un caso, la extraordinaria Mujer de Lespugne (Musée de l'Homme, París), las formas están casi totalmente abstraídas conforme a una geometría orgánica de conos, óvalos y esferas. A veces, solo se representa parte del cuerpo –los pechos, en las tallas de marfil encontradas en Dolní Věstonice, República Checa (actualmente en el Museo de Moravia de Brno); caderas y vientre bien definidos en una talla en piedra procedente de Tursac, en la Dordoña, Francia; y numerosas vulvas grabadas en piedra en Dordoña alrededor del año 25000 a.C.–. En una extraña figura de arenisca de la misma fecha aproximadamente, encontrada en Chiozza, Italia, la forma femenina, una vez más sin pies, se combina con una cabeza sin rostro como la punta de un falo, como si quisieran reunir los órganos creadores de ambos sexos en una sola imagen (Museo Civico, Regio Emilia). Desde los comienzos, el sexo y el arte parecen haber estado íntimamente ligados.

Una estatuilla de marfil de un hombre, muy deteriorada, que parece haber tenido una altura original de unos 43 cm, data de la misma época que la Venus de Willendorf (1.2). Fue hallada en Brno, República Checa, en la tumba de un hombre evidentemente de cierta importancia, ya que fue enterrado con un tocado o un collar hecho de cuentas cortadas y pulidas de dientes de mamut, redondeles de hueso y unas 600 conchas. A juzgar por el actual estado de deterioro de la estatuilla, el cuerpo estaba representado de forma esquemática y la atención del tallista se concentró en la

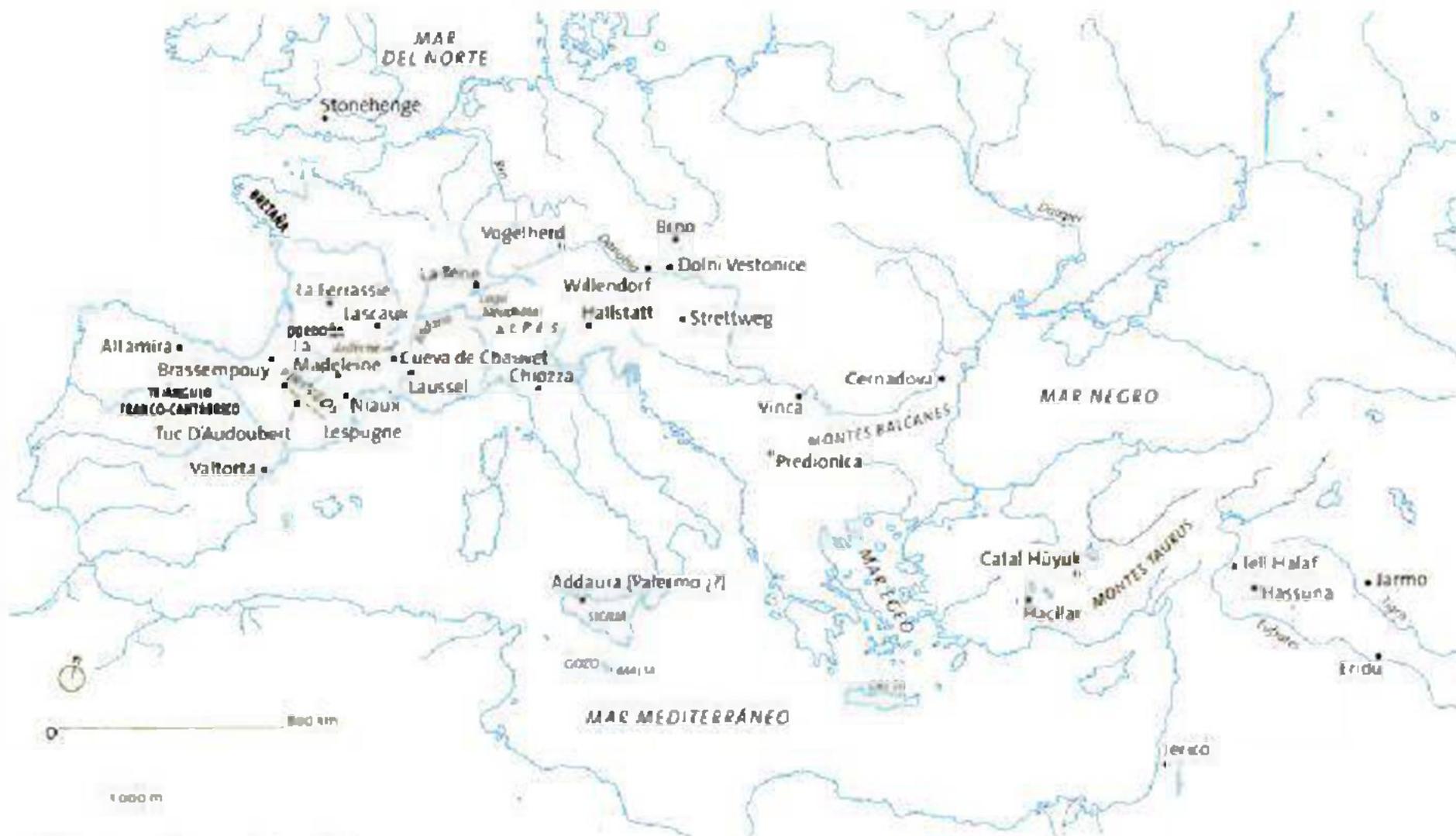


1.1 VENERABLE QUINTERA. Venus de Willendorf, Austria, c. 30.000-25.000 a.C. Piedra caliza, 11,5 cm de altura. Naturhistorisches Museum, Viena.

1.2 HOMBRE DE BRNO. Hombre de Brno, República Checa, c. 30.000-25.000 a.C. Marfil, 20,3 cm de altura. Museo de Moravia, Brno.

cabeza, reproducida de forma naturalista con el pelo muy corto y los ojos muy hundidos. Desde luego, no podemos saber si fue concebida como retrato, como símbolo o como imagen de un ser sobrenatural. Pero el lugar donde se descubrió revela que se utilizó en un rito de enterramiento, lo que implica alguna forma de creencia religiosa.

Los objetos hallados con el Hombre de Brno fueron utilizados, claramente, para adorno personal –otro impulso humano íntimamente relacionado con las artes plásticas–, aunque no podemos decir si se eligieron por sus propiedades estéticas o mágicas, o por una combinación de ambas. Una pequeña cabeza de marfil procedente de Brassempouy revela que las mujeres ya se peinaban con trenzas en épocas tan remotas (1.3). Otras pequeñas tallas de hueso y de marfil muestran señales de haber sido manipuladas y utilizadas como colgantes, o llevadas por la persona en bolsas, quizás como amuletos. Entre ellas se encuentran diversos animales sorprendentemente bien plasmados, hallados con otros de arcilla cocida, asimismo excelentes, en la cueva de Vogelherd, cerca de Stettin ob Lontal, Württemberg, Alemania (1.4). Mucho más grande, realmente imponente, es la primera escultura en relieve (1.5). Fue hallada en 1911 en un refugio de piedra al aire libre cerca de Laussel, en Dordoña, Francia, no lejos de las cuevas de Lascaux (1.6). Contemplada *in situ* desde un punto de vista ligeramente por debajo del nivel del ojo, tal como fue encontrada, esta sorprendente escultura resulta muy plástica, con la curva exterior de la figura encinta siguiendo el perfil prominente de la pared rocosa, como si el escultor hubiera intentado liberar una forma humana que percibía en su interior. La cabeza ha sido totalmente destruida, pero parece que estaba de perfil, mirando hacia la mano derecha levantada, que sostiene un cuerno de bisonte. La mano izquierda descansa sobre el vientre, señalando su útero hinchado. Todo ello, y especialmente el cuerno de bisonte, en forma de media luna, con 13 muescas que quizás indican las fases de la luna, hacen de ella una figura mucho



La Prehistoria en Europa y Oriente Próximo.

mas compleja que la Venus de Willendorf o que otras figuras primitivas de la fertilidad. Los cazadores debían saber, casi con seguridad, que el crecimiento de los cuernos y astas está relacionado con el ciclo sexual de los animales, y es muy posible que hayan considerado el cuerno como una encarnación de la capacidad de procreación y de la fertilidad, o incluso como un cuerno de la abundancia. Parece probable que la figura en conjunto se haya concebido como una imagen de los poderes de la naturaleza para engendrar, alimentar y regenerar. También es posible que pretendiesen representar una diosa-madre o diosa de la fertilidad.

Al igual que la Venus de Willendorf, la Mujer de Brassempouy y los animales de la cueva de Vogelherd, la diosa-madre de

Laussel está plasmada de forma naturalista. Esta es una de las características mas extraordinarias de todas las extraordinarias características del arte prehistórico y se hace incluso más evidente en las pinturas rupestres de animales. Están visualizados, no conceptualizados, es decir, que, al contrario que los dibujos infantiles y otros llamados «primitivos» intentos de representación visual, están basados en lo que el ojo ve y no en lo que la mente conoce. Sólo podemos suponer que su objeto original, cualquiera que haya sido, estaba de algún modo relacionado con su realidad vital. Y lo que resulta aún mas extraordinario es que, en la misma zona y en la misma época, se practicaba un arte conceptual de símbolos (véase p. 42).



**1.3** **FOURMILAS** Cabeza de mujer procedente de Brassempouy, Francia, c. 22000 a.C. Marfil, 3,4 cm de altura. Musée des Antiquités Nationales, St Germain-en-Laye.



**1.4** **DEEGEN** Mamut de la cueva de Vogelherd, Württemberg, Alemania, c. 25000-20000 a.C. Marfil, 4,8 cm de longitud. Institut für Urgeschichte der Universität, Jübingen.



1.8 Diosa-madre de Laussel, Dordoña, Francia, c. 22000-19000 a.C. Piedra, 47 cm de altura. Musée d'Aquitaine, Burdeos

El periodo se designa con el término de Paleolítico Superior. En el siglo XIX, cuando empezaron a darse cuenta por primera vez del amplio tracto de tiempo que precedía a los primeros documentos escritos (esto es, antes del tercer milenio en Oriente Próximo, más tarde en otros lugares), el sistema existente que se utilizaba para clasificar los objetos, se aplicó cronológicamente a la historia primitiva de la raza humana, dividiéndola sencillamente en tres: la Edad de Piedra, la Edad del Bronce y la Edad del Hierro. La Edad de Piedra se subdividió, a su vez, en el Paleolítico, el Mesolítico y el Neolítico (esto es, antiguo, medio y nuevo, respectivamente), y cada uno de ellos volvió a dividirse en culturas, designadas con el nombre de los lugares donde se habían realizado hallazgos importantes de útiles tallados en piedra. Este sistema general basado en criterios tecnológicos se utilizó también para clasificar las culturas «primitivas» que todavía vivían en África, Australasia y América –con gran confusión tanto de los estudios antropológicos como prehistóricos-. Ya que, en el mejor de los casos, sólo puede proporcionar una cronología relativa dentro de áreas geográficamente limitadas. Más recientemente, el método de

datación con carbono 14 (véase el Glosario) y otras pruebas científicas hicieron posible fechar hasta el más antiguo de los objetos con una precisión mucho mayor. De todos modos, sigue utilizándose la terminología del siglo XIX.

La Venus de Willendorf y el Hombre de Bero son productos de una cultura del Paleolítico Superior que floreció en una zona que se extiende desde la actual Francia hasta el sur de Rusia y que se denomina Gravetiense oriental. Sus creadores vivían a la orilla de un glaciar, en un paisaje como el de la actual Groenlandia o las áridas planicies canadienses. Subsistían cazando diversos animales –mamuts, renos, lobos, caballos, zorros del ártico, liebres del ártico y urogallos-. En alguna época del año, presumiblemente durante el largo y frío invierno, se reunían en asentamientos permanentes de unos cien individuos o algo más. Generalmente, estos poblados estaban emplazados cerca de un manantial y algunos de ellos estuvieron habitados durante varios siglos. Las chozas se construían con barro y otros materiales, incluidos la piedra y los huesos de mamut. Cada una tenía al menos un hogar, y algunas de ellas hasta cinco. También había talleres en los que se fabricaban los útiles de piedra, hueso y marfil, y se modelaba y cocía la arcilla, todo lo cual sugiere la aparición de artesanos especializados.

### Arte rupestre

El conocimiento del arte prehistórico depende de lo que se ha conservado y recuperado de forma casual. No tenemos forma de saber si estos vestigios, a menudo hallados de un modo accidental, son típicos o excepcionales; no puede generalizarse a partir de la caprichosa evidencia de un periodo del que lo único cierto es su extraordinaria longitud –un inmenso tracto de tiempo que debe medirse no en siglos, sino en decenas de milenios-. Cuando se descubrieron los primeros ejemplos de pinturas prehistóricas en 1879 –en Altamira, en el norte de España-, la mayoría de los arqueólogos las rechazaron, considerándolas falsificaciones realizadas por algún artista amigo del propietario de las cuevas. Pocos podían creer que unas descripciones de animales tan vívidas fueran prehistóricas (140), y hasta principios del siglo XX no se reconoció de forma generalizada que eran paleolíticas. Posteriores descubrimientos realizados en el llamado triángulo franco-cantábrico, que se extiende desde el norte de España hasta el sudoeste de Francia, con el vértice localizado en el valle del Dordoña, concretamente en Lascaux, permitieron establecer unas fechas aproximadas mediante métodos científicos: c. 16000-14000 a.C. para Lascaux; c. 14000 a.C. para Altamira; y c. 13000-12000 a.C. para Niaux. Posteriormente, y tomando estas fechas como marco, se propuso una cronología, en la hipótesis de una evolución de las formas simples a las complejas, de los animales representados con un contorno a los que tenían sombreado, de las imágenes toscamente pintadas y las terminadas con mayor cuidado. Sin embargo, todo esto se vio alterado en 1994 con el descubrimiento, en un desfiladero en Ardèche, en el sudeste de Francia, de una cueva con abundantes pinturas que pueden datarse, mediante su análisis con carbono 14, unos 10.000 años antes que las pinturas de Lascaux –es decir, hace 25.000 años, aproximadamente contemporáneas, si no anteriores, de la Venus de Willendorf (141)-. Estas pinturas recién descubiertas en la cueva de Chauvet, llamada así en honor del espeleólogo que las encontró, muestran un total conocimiento de las técnicas básicas de la representación pictórica en más de 200 imágenes de animales. Algunas de ellas están

grabadas, pero la mayoría están pintadas, con una longitud de más de 2 metros en algunos casos, en las paredes y techos de cámaras naturales que se extienden a lo largo de unos 500 metros bajo tierra. Con una sorprendente economía de medios, capturan la «animalidad» esencial de sus motivos, sugiriendo no sólo forma y textura, sino también la forma de andar y la presencia física. Cerca de la entrada hay una silueta de una hiena con manchas en la cabeza y un poderoso cuello, como si estuviera olfateando la presencia de un intruso (1.6). Estas son las primeras pinturas que conocemos y sólo podemos especular sobre cómo pudieron sus creadores adquirir tal destreza, tal soltura de movimiento y tal seguridad en la pincelada-sombreado para sugerir la forma, especialmente en las cabezas de los caballos (1.8), e incluso, podría parecer, la capacidad de sugerir la perspectiva en la representación de una manada de rinocerontes (1.7) —quizás en las paredes de cuevas aún más antiguas que han sido destruidas o que están por descubrir, o tal vez sobre superficies perecederas incluida la piel humana—. No hay certeza de que este arte haya tenido su origen en el norte del Mediterráneo. Lo que sí parece seguro, y es de lo más sorprendente, es que continuó en el sur de Europa desde la época de la cueva de Chauvet durante los siguientes 20.000 años o más, con una uniformidad sin cambios, salvo ligeras variaciones locales.

La cueva de Chauvet tiene muchas características en común con las del triángulo franco-cantábrico. Todas ellas tienen una extensión de varios cientos de metros bajo tierra, con pinturas principalmente en las estancias interiores y más profundas, muy lejos de las entradas con luz natural y otras zonas que podrían



1.6 Hiena y pintora, c. 25000-17000 a.C. Pigmento sobre roca caliza. Cueva de Chauvet, valle de Ardeche, Francia.

haber sido utilizadas como morada humana. En Niaux, la cámara pintada más elaborada está situada a 800 metros, llenos de curvas, de la entrada. Los visitantes de las cámaras principales de Bédouilh tienen que arrastrarse por un pasadizo largo, bajo y estrecho. Los pigmentos utilizados en la cueva de Chauvet fueron ocre rojo y carbón, el primero principalmente para las imágenes cercanas a la entrada y el segundo para la mayoría de las situadas en las cámaras

1.7 Sección izquierda del «Panel del león» y manada de rinocerontes, c. 25000-17000 a.C. Pigmento sobre roca caliza. Cueva de Chauvet, valle de Ardeche, Francia.





1,8 Caballos, rinocerontes y urós, c. 15000-17000 a.C. Pigmento sobre roca caliza. Cueva de Chauvet, valle de Ardèche, Francia.

interiores, particularmente las de caballos y leones. A veces se tallaban líneas en la roca y se rellenaban con color. En Lascaux, las imágenes grabadas están cinceladas con mayor nitidez, son muy pequeñas y complementarias de las pinturas, y se utilizó una gama más amplia de colores derivados de minerales naturales –rojos, amarillos y castaños a partir del ocre y la hematita; el negro, el marrón oscuro y el violeta a partir de variedades del manganeso-. Se reducían a polvo y se aplicaban directamente sobre las superficies húmedas de piedra caliza. Primero se dibujaban los

contornos con barras de carbón o se pintaban –utilizando almohadillas de pelo o musgo, primitivos pinceles de pluma, palos mascados o simplemente un dedo-, y luego se rellenaban soplando los polvos a través de tubos de hueso. (En varias cuevas se han encontrado estos tubos con restos de color.)

Los pintores aprovecharon la conformación natural de estas cámaras, pero no de manera uniforme. Por ejemplo, utilizaron una amplia zona de unos 10 metros de ancho en la cueva de Chauvet para pintar una gran concurrencia de distintos animales,

1,9 Vista general de la «Gran Sala» de Lascaux, Francia, c. 16000-14000 a.C. Pigmento sobre roca caliza.



la mayoría de ellos mirando hacia la entrada de otra cámara (18). En el techo de la enorme «Gran Sala» de Lascaux (1.9) se pintaron toros inmensos, de 5 metros de longitud cada uno. En otras partes hay cámaras de gran tamaño con muy pocas pinturas. A veces se pulían las irregularidades de la superficie de la roca, pero por lo general se ignoraban, aunque en ocasiones también se aprovecharon visualmente, como en la cueva de Chauvet, donde la zarpa delantera de un oso se plasmó en relieve pintando encima de un saliente. No es posible saber si las pinturas rupestres se originaron de este modo, viendo imágenes animales en las fisuras y vetas, en los abultamientos y huecos de la superficie de la piedra —exactamente igual que, a veces, podemos ver imágenes en las manchas aleatorias de una pared húmeda—. Pero es tentador especular sobre la posibilidad de que el arte rupestre surgiera cuando algún cazador de la Edad de Piedra reconoció como por arte de magia la silueta de un animal al acecho sobre la pared rocosa y entonces señaló lo que había adivinado para que otros también pudieran verlo.

El motivo de las pinturas rupestres se limita casi exclusivamente a los animales. En ellas aparecen muy pocos hombres y ninguna mujer (es sorprendente el contraste con la escultura paleolítica). La variedad de animales también es sorprendente, ya que no se limitaba a los que se cazaban y comían. Inicialmente, el reno proporcionaba a los cazadores su alimento básico y también pieles, cornamenta, huesos y tendones, todo lo cual se utilizaba. A medida que fueron trasladándose gradualmente hacia el norte a finales de la última glaciación (c. 15000 a.C.), el ibice ocupó su lugar. El reno aparece en la cueva de Chauvet, pero son escasos en el triángulo franco-cantábrico (aunque fueron grabados bastante a menudo en piezas de hueso), y los ibices son menos numerosos que el bisonte y los caballos, que parece que sólo sirvieron de alimento en escasas ocasiones. Los animales peligrosos —mamuts, leones, osos de las cavernas y rinocerontes lanudos— tienen una gran relevancia en la cueva de Chauvet y también fueron representados en otros lugares con mayor frecuencia que criaturas tan inofensivas y comunes como las liebres, las aves y los peces.

El hecho de que sea posible identificar todos estos animales —incluso las especies hoy extinguidas como el mamut, el rinoceronte lanudo y el uro, y que conocemos gracias a los esqueletos aparecidos— da fe del talento de los pintores de las cuevas para la representación naturalista. El mamut y el rinoceronte suelen presentar un dibujo bastante escueto, quizás porque sólo los conocían aquellos que los habían visto desde una distancia segura. Pero todos los demás animales están reproducidos con una increíble fidelidad respecto a la realidad visual. Además, su verosimilitud es tal que uno casi puede oír el estruendo de los cascos de los toros en estampida en el techo de la «Gran Sala» de Lascaux (1.9). Hay muy pocas figuras mitad hombre mitad animal; una en la cueva de Chauvet y otra en Lascaux, que a veces se pensó que representaba un hechicero con una máscara. Pero en los demás casos en que los pintores prehistóricos describieron al ser humano, recurrieron a las imágenes conceptuales más rudimentarias —una caja con palos a modo de piernas y brazos—. Tampoco ignoraban los signos y los símbolos, pues, junto con las descripciones naturalistas de animales, a menudo hay extrañas configuraciones geométricas, algunas de las cuales han sido interpretadas como símbolos sexuales masculinos y femeninos.



1,10 Bionte, c. 12000-10000 a.C. Pigmento sobre roca caliza, 1,95 m de longitud. Altamira, España.

El naturalismo de la pintura rupestre, sin embargo, puede ser engañoso. Los artistas del Paleolítico, al igual que los de épocas posteriores más cercanas a nuestro tiempo, trabajaban con un conjunto, consciente o inconsciente, de convenciones visuales. Pintaban de memoria; pero sus recuerdos contenían tanto imágenes de cosas como imágenes de otro tipo, y se desarrollaron distintos sistemas de representación para distintas especies de animales. Por ejemplo, los caballos, mamuts y bisontes se muestran, casi invariablemente, de perfil, mientras que los ciervos giran la cabeza mirando hacia atrás o de frente hacia el espectador. La regularidad de tales convenciones nos permite, a menudo, reconocer un animal entero a partir de una única línea, que define una parte —la cabeza y el tronco abombados de un mamut, por ejemplo, o la giba de un bisonte—. Sin embargo, nuestro conocimiento del arte posterior, que nos ayuda a interpretar este tipo de abreviaturas casi sin pensarlo, probablemente nos entorpece en otros aspectos.

Los animales se pintaban sobre las ásperas superficies de piedra de las cavernas como si se tratara de una superficie sin preparar, un área neutra sobre la cual se imponían las imágenes, pero que, al igual que los fondos de las pinturas posteriores, no formaba parte de la imagen. El artista del Paleolítico trabajaba en un campo sin límites establecidos y, a menudo, sobre una superficie irregular que se muestra a través de las pinturas. A ello se debe, sin duda, gran parte de la influencia que ejercen sobre nosotros. En el artista, damos por sentada la existencia del lienzo, la tabla o cualquier otro campo definido, olvidando lo artificial que esto resulta, ya que no encuentra correspondencia con nada en la naturaleza ni en la imaginación mental, donde los fantasmas de la memoria visual se muestran en un vago vacío infinito —al igual que en la pintura rupestre—. Los artistas de las cavernas no utilizaban dispositivos de encuadre para definir el campo pictórico. No hay fondos, ni siquiera líneas de fondo. No se nos ofrece ninguna pista sobre si las patas estiradas de un caballo indican que está galopando o si yace muerto sobre la tierra; ni tampoco podemos presuponer que las diferencias de tamaño indiquen distancia —como en la yuxtaposición de una hiena y una pantera mucho más pequeña (1.6)—. Algunos animales, evidentemente, fueron pintados en distintas épocas, a menudo superpuestos unos sobre otros. En la cueva de Chauvet se

representan dos rinocerontes en una lucha frontal, una escena rara, si no única, en el arte paleolítico. Por encima de ellos, caballos, rinocerontes y uros parecen disputar una carrera, aunque no podemos saber si ésa fue la intención del artista o artistas (15). Simplemente, resulta demasiado fácil encontrar significados narrativos en estas imágenes. Sus ambigüedades visuales son irreales y cautivadoras, por lo que nos es imposible verlas como las vieron las personas por y para quienes fueron pintadas. También tendríamos que tener en cuenta que sólo un área muy limitada de pared o techo era visible al mismo tiempo –en tanto que pudiera estar iluminada por antorchas de resina o pequeñas lámparas de piedra alimentadas con aceites o grasas animales.

A primera vista, algunos techos parecen ser solamente una maraña de líneas, y sólo con una inspección más atenta empiezan a surgir de ella animales –siluetas firmemente trazadas de caballos, bisontes y ciervos entremezclándose unos con otros en desordenada confusión–. De forma semejante, también aparecen siluetas superpuestas en los cantos tallados. Se han sugerido diversas explicaciones para ello, de las que la más ampliamente aceptada es que el acto de dibujar un animal tenía algún significado ritual o mágico y se repetía en la misma zona de pared donde podría haberse encendido un fuego año tras año, en el mismo hogar, sobre los rescoldos del anterior. No sabemos si esas superposiciones tenían en sí mismas algún significado ritual estacional; pero recientemente se ha demostrado que muchas de las líneas talladas en hueso y marfil, que se pensaba que eran sólo decorativas, de hecho están incisas a intervalos regulares. Parece que estas tallas se utilizaron como bastones de cálculo de algún tipo y una proporción sorprendente de ellos tiene marcas que se corresponden con los días del mes lunar –apuntando, quizás, cierta preocupación por el tiempo para propósitos distintos de los puramente prácticos.

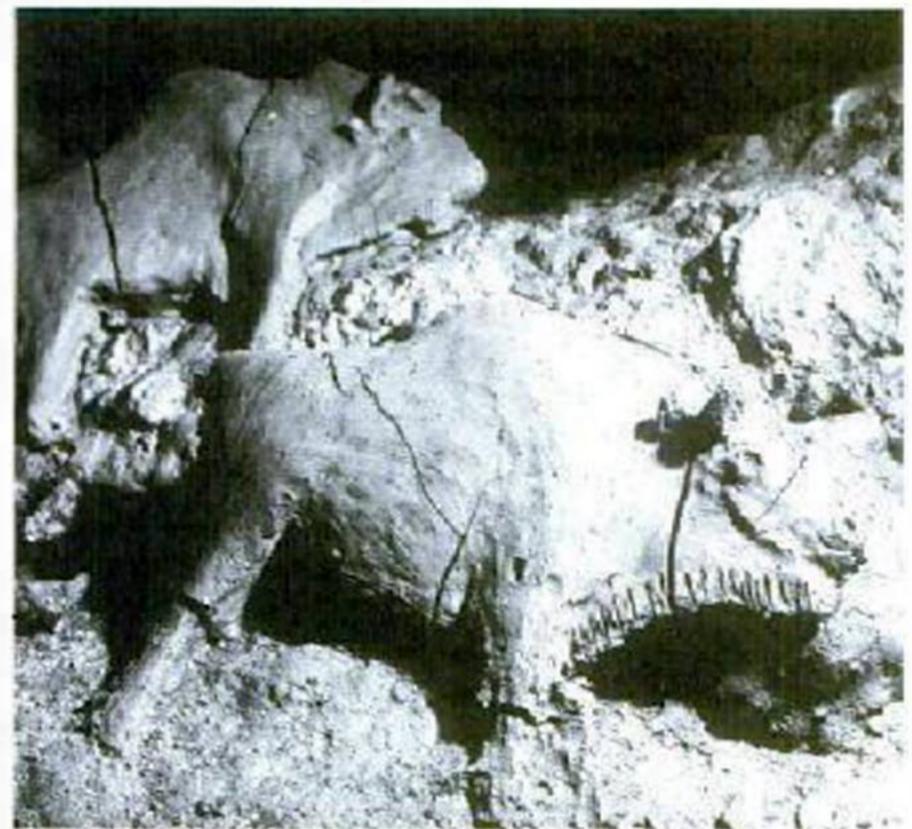
Son muchos los intentos que se han hecho para investigar y descubrir el significado del arte paleolítico. Al principio se suponía que tenía un valor meramente decorativo y que se hacía para satisfacer un deseo humano innato de embellecimiento. Pero fue difícil mantener esta opinión después del descubrimiento de pinturas en los recovecos más profundos de las cuevas que no se utilizaban como morada. Posteriormente, se propusieron teorías más elaboradas y se buscó apoyo a las mismas en el arte y los ritos de las tribus de cazadores y recolectores aún existentes en África, América y Australia –aunque tal vez, la lección más importante que debemos aprender de la etnografía es que las interpretaciones basadas exclusivamente en las apariencias visuales no suelen dar en el blanco.

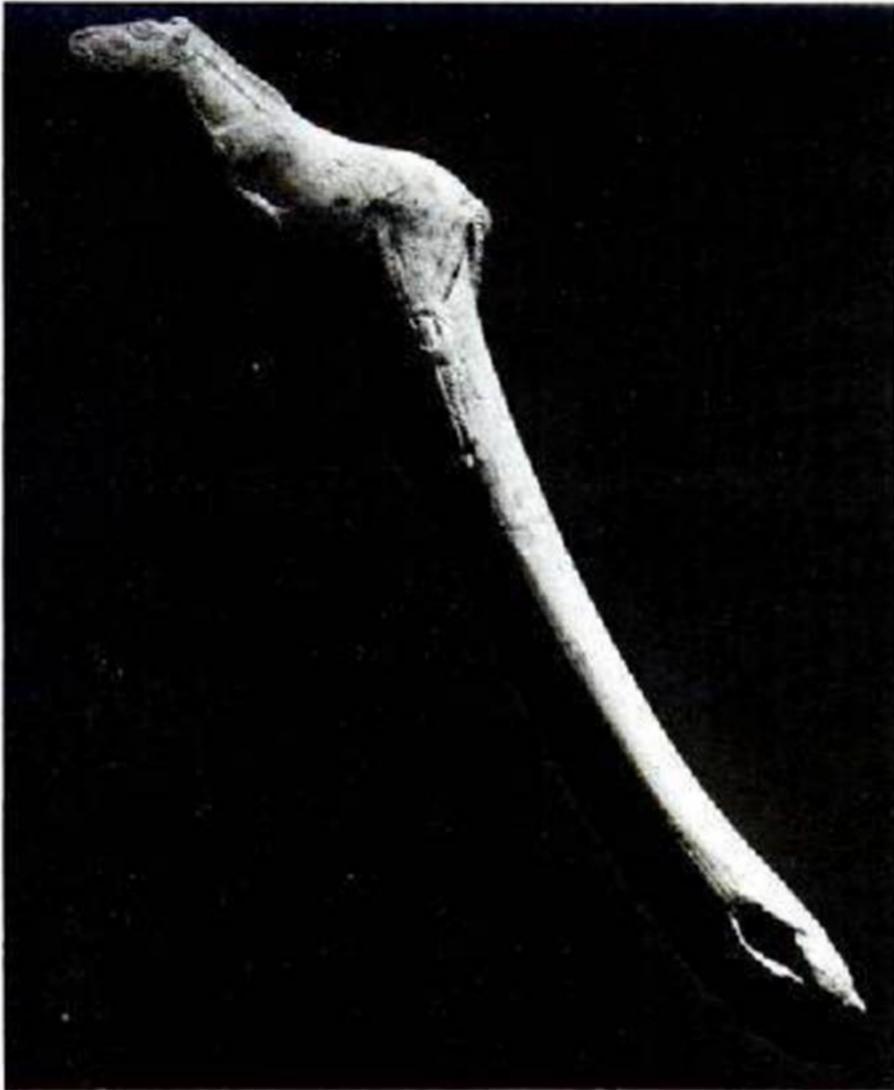
Como algunos, aunque no muchos, de los bisontes y otros animales aparecen heridos de flecha, se ha sugerido alguna conexión con la magia simpática –ritos para asegurar el éxito de la caza–. Sin embargo, pueden darse otras interpretaciones. Los toros de Lascaux, con marcas semejantes a flechas, y otras pinturas similares como las de caballos salvajes de Niaux se han interpretado de muy diversas formas. Un caballo salvaje con una señal parecida a una flecha en un lado se ha considerado una yegua preñada con las flechas dirigidas hacia ella, o una yegua salvaje asociada con una rama, para indicar el final de la primavera o la época del parto, o un semental bien alimentado con signos lineales (penes estilizados) para indicar el sexo, etcétera. Se han descrito los símbolos de la fertilidad en los genitales de animales machos y en unas pocas yeguas preñadas, así como en los signos abstractos ya mencionados. Se ha dado una interpretación cósmica basándose en

la relación existente entre la migración de las manadas y las estaciones del año. Los animales han sido identificados como seres mitológicos y también como totens de los distintos clanes paleolíticos. Se ha pensado que las mismas cuevas eran santuarios religiosos, templos o escenarios de los ritos de iniciación. Un reciente análisis sugiere que las pinturas rupestres del triángulo franco-cantabro pueden ilustrar una mitología –una construcción cultural de la relación de los cazadores del Paleolítico con el mundo–, ya que se ha encontrado una inesperada uniformidad en la colocación y yuxtaposición de los animales, incluso cuando están superpuestos repetidas veces uno sobre otro, en la que los bóvidos ocupan prácticamente siempre las mejores ubicaciones y aparecen casi invariablemente acompañados por caballos. Sin embargo, en el rico bestiario de la cueva de Chauvet, sin embargo, no parecen darse con tanta claridad esas diferenciaciones.

Las pinturas deben su conservación a las peculiares condiciones atmosféricas de las cuevas de piedra caliza en las que estuvieron enterradas durante miles de años. (Muchas de ellas se han deteriorado en el corto espacio de tiempo transcurrido desde su descubrimiento, y el acceso a algunas de ellas, particularmente Lascaux, está severamente limitado; es bastante poco probable que el gran público vuelva a ser admitido en la cueva de Chauvet.) En las galerías profundas se han encontrado pocos ejemplos de escultura; los más notables los constituyen dos parejas de bisontes, una mayor que otra y cada una con un macho siguiendo a una hembra, modeladas con arcilla del suelo de una cámara situada a unos 700 metros de la entrada de la cueva en Le Tuc d'Audoubert (1,11). Se trata de altos relieves y están reproducidos con el mismo naturalismo que las pinturas. Las esculturas situadas en las entradas de las cavernas y al aire libre no han corrido la misma suerte. Como ya hemos visto, aquí hacen su aparición las mujeres en los relieves (15). En 1950 se descubrieron dos desnudos recostados, muy deteriorados, de tamaño natural situados a la entrada de la cueva de La Magdeleine, cerca de Penne (Tarn). La soltura de su pose y el uso del escorzo, si no se deben al mal estado en que se encuentran, son

1,11 Bisontes, posteriores a 15000 a.C. Arcilla modelada, 63,5 y 61 cm de longitud. Tuc d'Audoubert, Ariège, Francia.





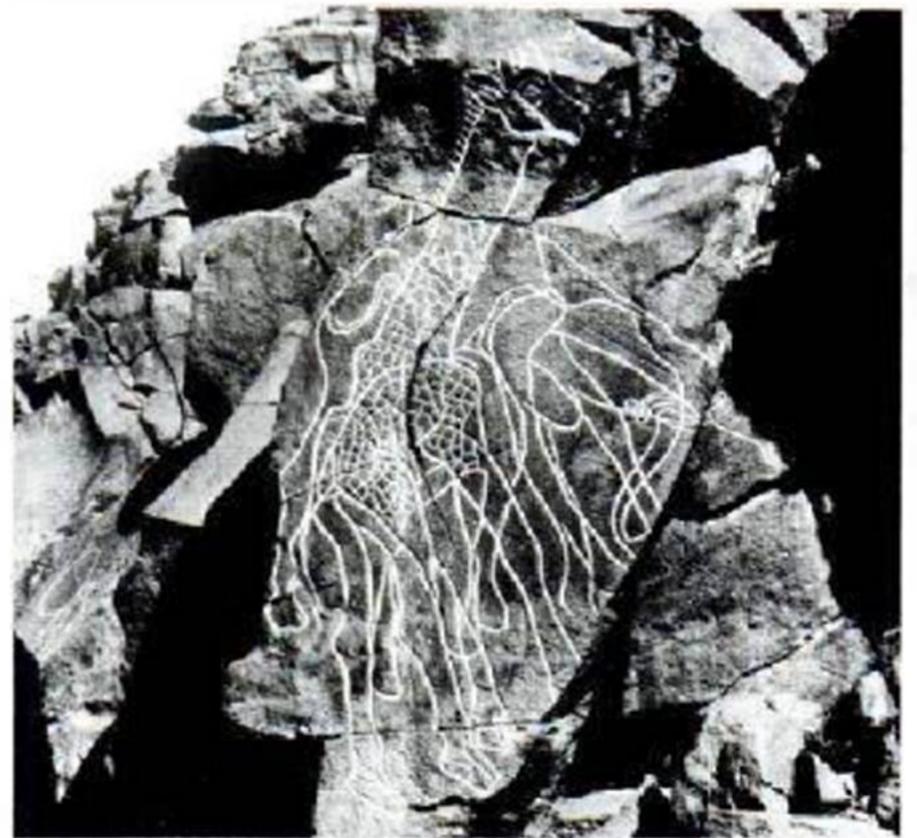
1,12 Propulsor tallado en forma de caballo saltando, procedente de Montastruc, Francia, c. 12000 a.C. Hueso, 20 cm de longitud. Colección Bétrac, Montauban.

notables. Datán aproximadamente del 13000 a.C. En Cap Blanc, en Dordoña, hay varios relieves de animales, uno de los cuales incluye un caballo de tamaño natural en una terraza de piedra caliza encima de un río. Es difícil precisar si estas obras, maltratadas por el tiempo, tuvieron en origen la vitalidad de las pinturas que se encuentran en el interior de las cuevas. No obstante, cabe destacar algunas pequeñas representaciones de animales talladas en hueso, tanto por su naturalismo, estrictamente observado, como por su elegancia, casi «aerodinámica». Se trata de objetos generalmente descritos como propulsores —artilugios para proporcionar al brazo del cazador la palanca suficiente para lanzar su lanza con fuerza adicional y mejor puntería—, si bien los más delicadamente curvados es probable que tuviesen un valor más simbólico que utilitario (los arqueólogos franceses los llaman *batons de aménagement*). Uno de ellos tiene un gracioso ibice joven suspendido en su punta, como si dudara antes de dar un salto; otro termina en un caballo saltando (1,12). La forma está integrada en el material con tal perfección que es imposible decir si los huesos fueron cuidadosamente seleccionados para tallar formas predeterminadas o si los animales fueron sugeridos por la configuración natural de los huesos. Lo mismo podría decirse de una cabeza de coyote, de aproximadamente la misma fecha pero de un lugar muy distinto (1,13). Fue hallada en México y —creada a partir del sacro de una especie de llama extinguida— es la primera obra de arte americana documentada. (Instrumentos de sílex cuidadosamente trabajados dan testimonio de la presencia del hombre en América desde el tercer milenio aproximadamente.)

La cabeza de coyote es un recordatorio de lo fragmentario que es nuestro conocimiento del arte paleolítico, lo poco que sabemos



1,13 Cabeza de coyote, procedente de Tequixquiac, México, c. 10000 a.C. Hueso, 17,8 cm de ancho. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.



1,14 Dos jirafas y un elefante superpuestos, c. 8000-5000 a.C. Grabado sobre roca, Wadi el Habeter, Messak, Libia.

procede de vestigios y descubrimientos casuales. Por ejemplo, recientemente han salido a la luz pinturas de mamuts en la cueva de Kapowaya, al sur de los Urales, muy al este de Moscú. No son diferentes de las de Dordoña. De un modo similar, los grabados de animales realizados en paredes rocosas en el Sahara, entre ellos un rinoceronte de más de 8 metros de largo, y jirafas y un elefante superpuestos (1,14), tienen muchas de las características del arte rupestre del sur de Francia y del norte de España. Probablemente son posteriores, aunque anteriores a los cambios climáticos que transformaron esta región en un desierto aproximadamente 2000 años a.C. Sigue siendo un misterio si existe o no alguna relación directa entre todas estas obras.

Sin embargo, puede apreciarse una especie de unidad en el arte paleolítico, una similitud genérica entre los animales pintados o grabados en la piedra y las figuras talladas que se han encontrado

en lugares muy distantes entre sí. Por otra parte, no hay en ellas trazas de ninguna línea evolutiva, como la que puede apreciarse en el trabajo cada vez más sutil de las puntas de flecha y las hachas de mano de sílex. Esto puede ser significativo. La función mágica o de otro tipo, aparte de la meramente decorativa o utilitaria, de las pinturas y objetos figurativos parece haber inmovilizado de alguna manera, sin hacerle perder vitalidad, el impulso artístico.

### Arte del Mesolítico

En Europa, alrededor del año 8000 a.C., tuvo lugar un gran cambio climático y medioambiental: el casquete polar alcanzó su límite actual, el nuevo nivel alcanzado por las aguas dio lugar a muchas de las modernas divisiones geográficas (por ejemplo, separando las islas Británicas del continente de Europa en c. 6000 a.C.), el bosque se extendió por todo el continente y dificultó la movilidad del hombre, y los animales que proporcionaban el alimento a los cazadores del Paleolítico murieron o se desplazaron hacia el norte en busca de nuevos pastos. Esto señala el comienzo del periodo mesolítico, durante el cual se domesticaron los perros, se hicieron arcos para cazar y piraguas para desplazarse. En cuanto al arte, los cambios más importantes tuvieron lugar en la región mediterránea, que fue la menos afectada por las variaciones climáticas.

En una pared rocosa de Addaura, en Sicilia, hay siluetas de animales que datan aproximadamente del 8000 a.C. o poco antes. No son distintas de las del periodo paleolítico, pero están acompañadas de figuras humanas desnudas, cada una de 25-38 cm de altura, y talladas con el mismo grado de naturalismo que los animales (1,11). Estos desnudos presentan una agilidad atlética, de contornos puros firmemente trazados, que sugieren tanto

1,11 Grupo de figuras, c. 8000 a.C. Grabado sobre roca, figuras de 25-38 cm de altura. Addaura, Monte Pellegrino, cerca de Palermo, Sicilia.



musculatura como movimiento. No se encuentran figuras humanas tan anatómicamente correctas o gráciles en el arte anterior y muy pocas hasta el comienzo del periodo histórico. Además, tres hombres de pie, con máscaras de animales, y otros dos atados a sus pies están claramente relacionados en un grupo de contenido narrativo, aunque solamente podemos suponer su significado; se ha sugerido que se trata de un rito de iniciación, de una ejecución o de una danza con acróbatas.

Un arte narrativo de más fácil interpretación surgió en la España oriental aproximadamente en el año 5000 a.C. En la región montañosa situada en la costa mediterránea de Valhorta, Remigia y en otros varios emplazamientos vecinos, se han encontrado pinturas en abrigos salientes poco profundos iluminados por luz natural. Difieren de las pinturas paleolíticas no sólo en su ubicación, sino también en su técnica, estilo y asunto. (Están preservadas por cortinas de estalagmitas, pueden verse con claridad sólo cuando se salpican con agua y, desgraciadamente, no es fácil fotografiarlas.) Los animales son superados en número por pequeños seres humanos (2,5-20 cm de longitud) afanosamente ocupados en una amplia gama de actividades, principalmente cazando y —un tema nunca descrito en el arte paleolítico anterior— luchando entre sí. Algunas de las escenas, que deben de ser de las últimas, aunque probablemente fueron pintadas antes del año 2000 a.C., incluyen ganado y caballos domesticados guiados por hombres, lo que da testimonio de una nueva forma de vida pastoril y agrícola, más que de caza y recolección. Aproximadamente en esas mismas fechas, empezó a aparecer ganado en los grabados rupestres del Sahara.

### EL ARTE DE LOS AGRICULTORES

El aumento de la población probablemente favoreció la domesticación de ganado y el cultivo de cereales para completar el alimento conseguido mediante la caza y la recolección, y dando lugar a lo que se ha llamado, a menudo, la Revolución neolítica. El gran cambio producido por la introducción de la agricultura, que condujo a la propiedad de la tierra y la formación de comunidades urbanas y, por último, de estados, y que propició un gran avance tecnológico, es ciertamente uno de los puntos cruciales de la historia de la especie humana. Está registrado en numerosos mitos y cuentos populares. Pero tuvo lugar de manera gradual y en momentos distintos en las distintas partes del mundo. La agricultura empezó a mediados del octavo milenio en Palestina y el occidente de Irán, y algo más tarde en Egipto; aproximadamente en el sexto milenio, en Grecia y los Balcanes; a principios del quinto milenio en China y también en América Central; pero no hasta después de otros uno o dos mil años en el norte de Europa. Algunas tribus de Australia y América Central han sobrevivido cazando y recolectando, sin necesidad de agricultura, hasta nuestros días. Por eso el término «Neolítico» se utiliza a veces, de forma bastante tendenciosa, con valor tanto cultural como cronológico.

La adopción de la agricultura se vio acompañada de forma natural por asentamientos de carácter más permanente, aun cuando las viviendas se trasladasen a menudo, tan pronto como se agotaba la tierra con los primitivos métodos de cultivo. Los primeros asentamientos conocidos de cierto tamaño y permanencia estaban en Jericó en Jordania, en Catal Hüyük en Anatolia y en Jarmo en Iraq (sólo parcialmente excavado). En el año 8000 a.C. aproximadamente, Jericó era una ciudad

## EN CONTEXTO

## Çatal Hüyük

## UNA CIUDAD DEL NEOLÍTICO

El descubrimiento hace unos 40 años, de una civilización desconocida, con una antigüedad de 8.000 años, en Turquía central -s sofisticada en los ámbitos urbano, agrícola y artístico y sorprendentemente pacífica, aparentemente sin fortificaciones, armas y dioses de la guerra- aumentó considerablemente nuestros conocimientos sobre la vida y la cultura del Neolítico. Çatal Hüyük, cerca de la actual Konya, fue una de las primeras ciudades del mundo, un asentamiento humano de 5.000 habitantes o más: mucho mayor que Jericó, aunque desgraciadamente sólo una parte de sus 13 hectáreas se ha excavado hasta la fecha. Doce niveles sucesivos de construcción abarcan un milenio, desde aproximadamente

el año 6500 hasta el 5650 a.C., y muestran un continuo desarrollo de la economía y la cultura a lo largo de unos 800 años, hasta que la ciudad fue abandonada -no se sabe por qué- aparentemente sin derramamiento de sangre ni violencia. Junto con Hacilar, una ciudad más pequeña situada unos 320 km al oeste, Çatal Hüyük sugiere que la meseta central de Anatolia bien puede haber sido la región más avanzada del mundo en el sexto milenio a.C. Era la época de la llamada Revolución neolítica, de la aclimatación de plantas y animales y de los orígenes de la agricultura, así como de artesanías domésticas como el hilado, el tejido, el teñido de ropa, la cestería y el trabajo de la piedra y

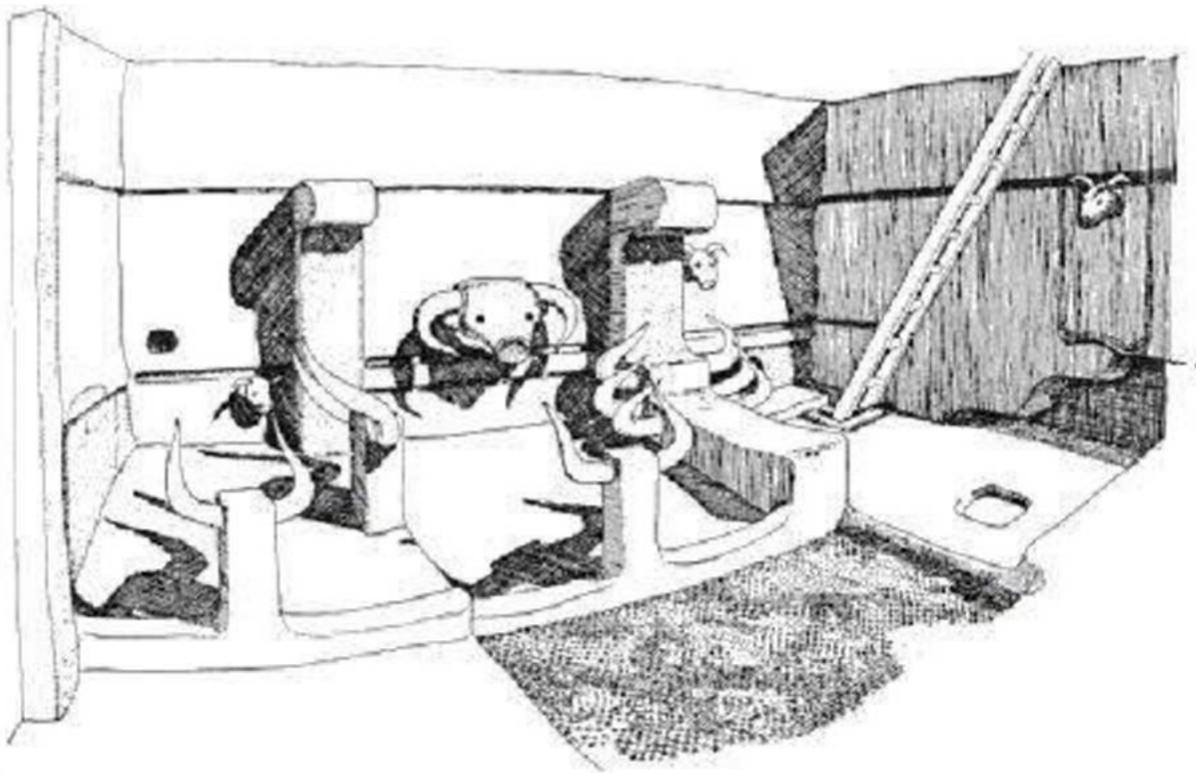
la arcilla. Incluso se conocía la fundición del cobre y del plomo; Çatal Hüyük también puede haber sido un centro comercial de objetos hechos de obsidiana, una piedra dura volcánica que adquiere un elevado brillo, y de otros materiales poco comunes.

Las pinturas y esculturas halladas en Çatal Hüyük son notables, aunque plantean problemas de interpretación. ¿En qué contexto fueron concebidas? Por ejemplo, el *Cazador bailando* (1,20). Es una de las muchas figuras masculinas con arcos y flechas, a veces vestidas con pieles de leopardo, en una escena típica de la pintura mural de Çatal Hüyük, donde predominaba la caza. Rara vez se representaban mujeres. Sin embargo, aparecen a menudo en figurillas de arcilla; de hecho, superan en gran número las de hombres. Así pues, en una de las principales dimensiones de significado apreciables en estas imágenes visuales prehistóricas, la de lo salvaje y lo doméstico, los hombres están unidos al primero, justamente cuando la caza acababa de ser reemplazada por la agricultura. ¿Sería anacrónico verlos también en un contexto de diferenciación en función del sexo, de cambio de los roles masculino y femenino en esta importante coyuntura en la vida neolítica?

Se conservan muchas figurillas femeninas del Paleolítico y más de una ha sido convincentemente interpretada como una diosa-madre o diosa de la fertilidad, como hemos visto (15). Varias de las figurillas femeninas encontradas en Çatal Hüyük pueden ser asociadas con ellas. Bastante pequeñas, de entre 5 y 30 cm de altura, representan a la diosa en varias facetas -joven, vieja, encinta o en el acto de dar a luz-. Están plasmadas de forma naturalista, con las extremidades y los pechos modelados con criterios sensibles, incluso sensuales, y a veces la figura entera está pintada con diseños de flores en forma de cruz de significado desconocido. La más notable, sin embargo, no está policromada y aparece sentada en una especie de trono o silla de piedra, el primer caso conocido de muebles para sentarse (1,16). Está alumbrando y descansa sus manos (ahora perdidas) sobre dos felinos, probablemente leopardos, que forman los brazos de su trono. También pueden

1,16. Diosa madre procedente de Çatal Hüyük, c. 6000 a.C. (la cabeza está restaurada). Terracota, 20 cm de altura. Museo Arqueológico, Ankara.





1.17 Vista restaurada del Tercer Santuario, Catal Hüyük. Dibujo de la Sra. G. Huxtable.

indicar otra de sus facetas, la de domadora o reina de los animales salvajes. En este caso, representaría una gran secuencia de diosas-madre -Inanna/Istar en las antiguas Sumeria y Babilonia, Isis en el antiguo Egipto y Cibeles en la antigua Anatolia y Grecia-. Todas ellas caminan con leones o se sientan sobre un trono de leones; Cibeles incluso conduce un carro tirado por leones. (Hay relieves de figuras humanas de un tamaño mucho mayor en Catal Hüyük, pero están reproducidas de un modo bastante esquemático, con los brazos y piernas extendidos. Han sido interpretadas también como representaciones de la diosa en el momento del alumbramiento, pero puede ponerse en duda, ya que no muestran los pechos ni los genitales femeninos con claridad.)

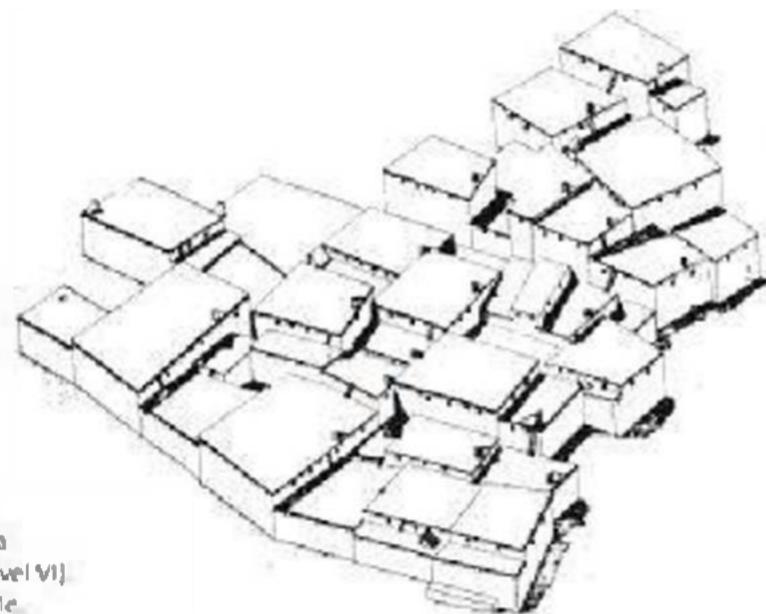
Las habitaciones en las que se encontraron la mayor parte de las pinturas y esculturas se llamaron «santuarios», quizás de forma engañosa, ya que sólo están implicados los rituales de un culto a la fertilidad. Sus habitantes probablemente no establecieron otra distinción entre esferas rituales y domésticas que la que establecen las sociedades de pequeño tamaño que todavía perviven actualmente, como los nuba en África. Sin embargo, los hallazgos realizados en estas habitaciones concretas incluían pinturas murales (en colores naturales, a veces policromas, mezcladas con grasa y pintadas con pincel sobre un fino fondo de yeso), relieves de escayola, cabezas de animales, cráneos de bóvidos, cuernos de toro colocados en estilizadas cabezas de toro

remodeladas o en bancos o pilares, y también numerosas estatuillas de arcilla o piedra, de seres humanos (mayoritariamente femeninas) y de animales (1.17). Nada sugiere que el toro o cualquier otro animal fuera considerado como una deidad, aunque los prominentes cuernos de los toros pueden haber sido concebidos como protección contra el mal. De hecho, los animales siempre se muestran supeditados a los humanos siempre que se han representado juntos.

Cada habitación tenía al menos dos plataformas, una de las cuales estaba enmarcada por postes de madera, recubiertos de yeso y pintados de rojo. Había un asiento elevado contra la pared en el extremo más alejado de la plataforma principal. Estas plataformas servían para trabajar, comer, dormir y también como enterramientos, después de haber eliminado la carne

mediante su exposición a los buitres, de los cuales hay varias pinturas. De los esqueletos adultos recuperados, 84 eran hombres y 132 mujeres. Las mujeres fueron enterradas con espesos de obsidiana, adornos personales, como abalorios coloreados, y cosméticos, incluidas conchas rellenas de ocre rojo. Los hombres eran enterrados con menos adornos personales pero con numerosas armas, como mazas, dagas, cuchillos, puntas de flechas y algunas hojas de hoces. Poco puede decirse sobre la población de Catal Hüyük, excepto que eran dolicocefalos (de cabeza alargada), de buena estatura y de huesos finos. La mayoría de los enterramientos son de mujeres y niños, y pocos individuos parecen haber alcanzado la madurez.

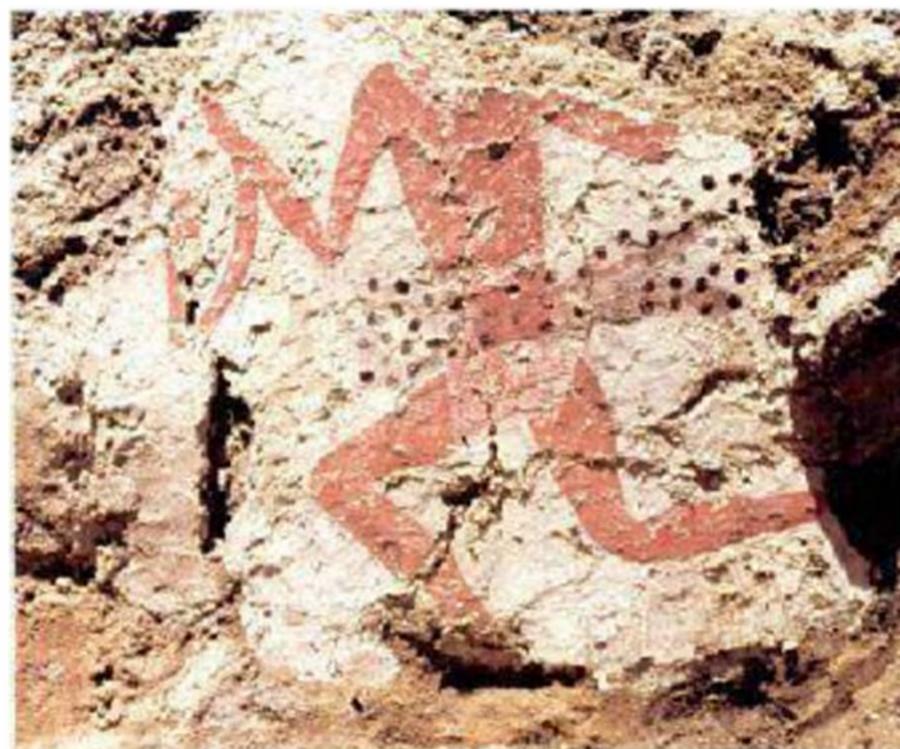
El trazado y la arquitectura de Catal Hüyük están estereotipados (1.18). Las casas hechas de adobe, a veces reforzadas con entramados de madera, se levantan sobre cimientos de adobe y tienen todas una sola planta, variando ligeramente en su tamaño, pero construidas de acuerdo con un plano rectangular estandarizado. Como estaban una al lado de otra, el acceso sólo era posible a través de aberturas practicadas en los techos, por las cuales tenía lugar todo el movimiento de la ciudad. Los techos variaban en su altura, ya que las casas se levantaban en terrazas en la ladera del morticuo sobre el que eran edificadas. No había calles, aunque sí algunos espacios ocasionales abiertos entre una casa y otra. Por último, Catal Hüyük se remató con un sólido muro ciego en todo su perímetro que hacía innecesaria cualquier defensa adicional. Desde cierta distancia debe de haber tenido un aspecto no muy distinto al de muchos pueblos de adobe de Nuevo México.



1.18 Reconstrucción de una sección de Catal Hüyük (Nivel VI). Dibujo de la Sra. G. Huxtable.

importante, con viviendas ovaladas de adobe sobre cimientos de piedra, y alrededor del 7500 a.C. estaba rodeada de formidables fortificaciones de mampostería con muros de hasta 3,5 metros de altura y al menos una torre de 9 metros. Aun más impresionantes que las fortificaciones son las cabezas esculpidas que allí se hallaron (1.19). Parece que se colocaron encima de las tumbas, después de haber enterrado el cuerpo y preservado la cabeza para, por decirlo de algún modo, devolverlo así a la vida. Porque esas cabezas se hacían reconstruyendo cráneos humanos y restituyendo la carne con yeso teñido y los ojos con conchas marinas. El modelado es sorprendentemente hábil y a veces tiene una apariencia muy real. De hecho, su tacto es tan sutil y son tan personales sus rasgos (una de ellas tiene pintado un bigote) que quizás sea posible presumir ya un intento consciente de retrato, así como un propósito conmemorativo, si no animista.

Las esculturas y pinturas murales descubiertas en Çatal Hüyük son muy posteriores. Este asentamiento estuvo ocupado a partir de mediados del séptimo milenio, durante aproximadamente 800 años, por gentes que todavía cazaban animales salvajes, pero también cultivaban cereales, guisantes y algarrobas, criaban ovejas y ganado y comerciaban con conchas marinas y espejos de obsidiana pulida. En el interior de muchas de sus viviendas rectangulares de adobe, a las que sólo podía accederse desde el techo, había habitaciones con plataformas elevadas, que se utilizaban probablemente para trabajar, comer y dormir, pero también para los entierros; en estas habitaciones se encontraron algunas pinturas y esculturas notables. Una de las más destacadas es una composición de gran tamaño con la caza de un ciervo, pintada en silueta con fuertes colores, aunque de forma muy naturalista, incluso con cierta sensación de peso corporal y de movimiento (1.20). Estas pinturas, distintas de las de



1.20 Cazador bailando, c. 5800 a.C. Çatal Hüyük, Turquía.

épocas paleolíticas anteriores, están realizadas sobre una superficie preparada, una zona suavemente coloreada de pared con un enlucido uniforme, y no sobre una superficie natural. Las figuras están representadas inmóviles, como en un vacío, sin líneas de fondo, y la forma de la pared proporciona una sensación de cerramiento dentro de un campo rectangular. Se ha dado un paso trascendental hacia la concepción de una representación dentro de un «campo de imagen» definido. Es imposible decir lo extendido que estaba este tipo de pinturas. Çatal Hüyük es único y su descubrimiento, a principios de la década de 1960, fue una revelación completamente inesperada sobre la vida del neolítico en Asia Menor. En un asentamiento del mismo periodo en Hacilar, también en Anatolia, no se ha encontrada nada parecido.

Aparte de los utensilios de piedra pulimentada, de los que toma su nombre la Nueva Edad de Piedra o Neolítico, los objetos más



1.19 Cabeza procedente de Catal Hüyük, Jordania, c. 7000-6000 a.C. Cráneo humano, yeso y concha coloreados. Museo Arqueológico de Amman, Jordania.



1.21 Cabeza procedente de Predionica, Kosovo, c. 4500-4000 a.C. Arcilla, 17,8 cm de altura.



1.22 Hombre procedente de Cernavoda, Rumania, c. 4000-3500 a.C. Arcilla, 11,5 cm de altura. Museo Nacional de Historia de Rumania, Bucarest.

Intimamente asociados con la nueva forma de vida de los primitivos agricultores son las vasijas de cerámica. La arcilla había sido modelada y cocida con formas animales mucho antes, como hemos visto (p. 37), y en el Japón anterior a la agricultura se hacían cacharros rudimentarios con impresiones de cuerda (*juzum*) en épocas tan remotas como el séptimo milenio. Pero la cerámica no se utilizó de forma generalizada hasta la aparición de comunidades estables – y no siempre entonces, ya que los primeros habitantes de Jericó tenían vasijas de piedra, pero ninguna de arcilla –. Sin embargo, aunque no todos los primitivos alfareros eran agricultores ni todos los agricultores eran alfareros, puede decirse que la cerámica se desarrolló por primera vez entre las comunidades agrícolas de costumbres sedentarias. En Jarmo, en las montañas de Zagros, al norte de Iraq, un pueblo de unas 25 casas, cuyos habitantes cultivaban cereales y tenían rebaños de ovejas y cabras aproximadamente 6500 a.C., los silos de almacenamiento estaban revestidos de arcilla que se cocía allí mismo. A principios del sexto milenio también se hacían allí, y en otros asentamientos de la misma región, vasijas de cerámica y figurillas de arcilla, en particular en Hacilar (Anatolia) y en Hassuna (Iraq) –objetos de formas rudimentarias, con gruesas paredes, de color ocre, a veces con superficies bruñidas y otras con diseños geométricos pintados o incisos–, el primer ejemplo conocido de lo que parece haber sido un arte puramente decorativo. Los cacharros fabricados un poco más al sur (conocidos como artesanía de Samarra) ya se decoraban con pinturas de pájaros, peces, animales y seres humanos antes del

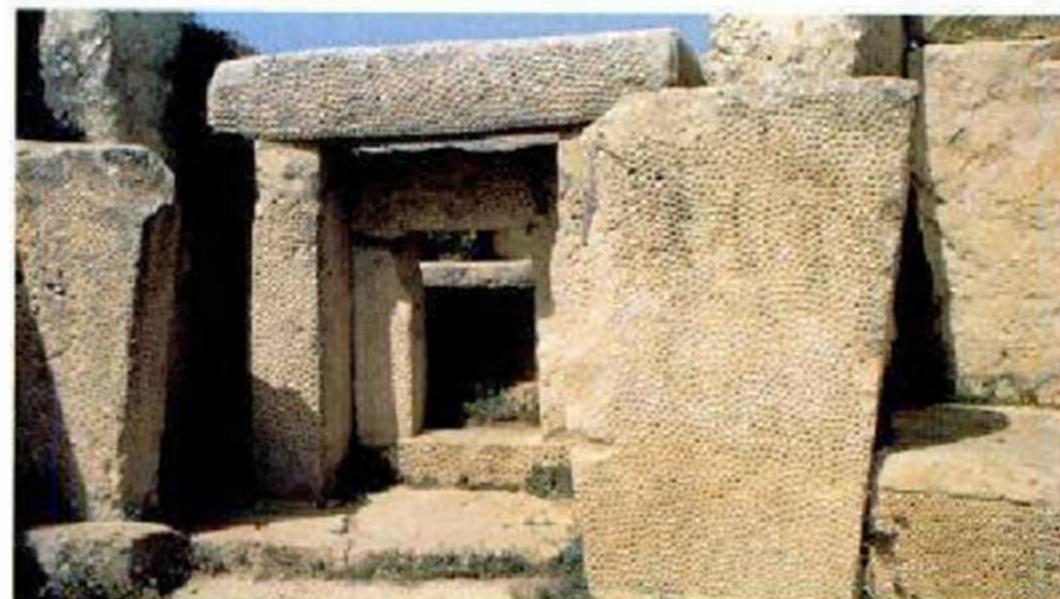
comienzo del quinto milenio. Poco después del año 5000 a.C., aparecen motivos, que casi con seguridad tenían un significado simbólico –una cabeza de toro, una doble hacha y una cruz de Malta–, en recipientes de delicada cerámica fina hallados en Tell Halaf, en la frontera entre la moderna Turquía y Siria. No es probable que ninguno de estos recipientes fuera obra de alfareros a tiempo completo. Se le daba forma a la arcilla enrollándola y moldeándola a mano y sometiéndola a la acción del fuego en pequeños hornos, como en la China, el Japón y el sureste asiático del Neolítico. Los artesanos especializados aparecieron con el torno, es decir, alrededor del 3400 a.C., en Mesopotamia, en el transcurso de los siguientes mil años en China y no antes del 2400 a.C. en el sureste de Europa.

La arcilla siguió utilizándose para modelar estatuillas, que eran cocidas igual que otros útiles domésticos, y han sobrevivido en cantidades muy superiores a cualquiera de las anteriores obras escultóricas. En Vinca, un yacimiento a orillas del Danubio en Serbia, se encontraron más de 1.500 estatuillas que databan del quinto y principios del cuarto milenio. La mayoría de ellas estaban entre los restos de las casas, no en tumbas. Algunas de ellas representan animales, domésticos y salvajes, y muchas de ellas corresponden a hombres y mujeres, a veces tan nítidamente caracterizados que podrían tomarse por retratos. Muy distintas son las cabezas encontradas solo un poco más al sur, en Predionica: aquí los rasgos se reducen a un simple esbozo –inescrutables, impersonales, con largas narices y miradas fijas de felina indiferencia (1.20)–. Y todavía aparece otro tipo distinto en un par de figuras, un hombre y una mujer, procedentes de Cernavoda, en el bajo Danubio. A pesar de su pequeño tamaño (solo 11,5 cm de altura) tienen una marcada monumentalidad, y el hombre, sentado en un taburete con la cabeza sujeta entre las manos, bien podría considerarse el primer «pensador» de la historia del arte (1.22). Sería difícil representar más escuetamente y con más fuerza esta pose altamente expresiva.

### Arquitectura del Neolítico

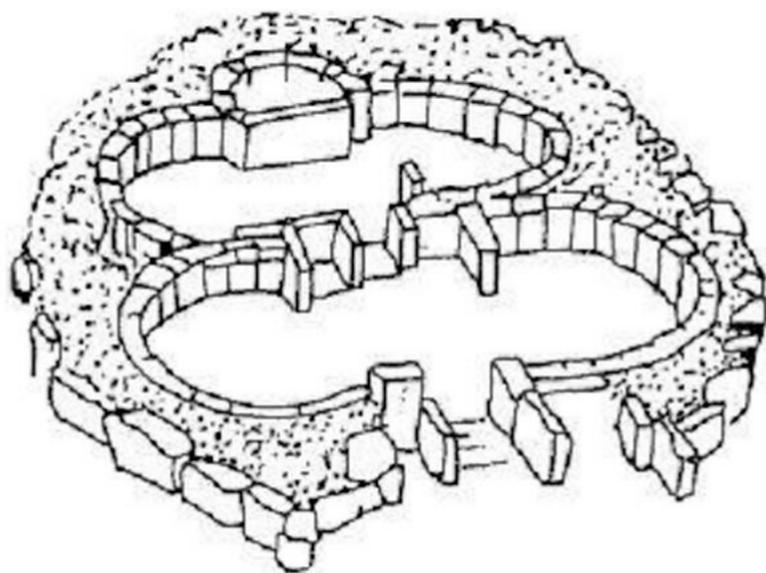
Las condiciones de vida más estables también llevaron al desarrollo de la arquitectura. Los cazadores y recolectores habían habitado periódicamente refugios, tanto naturales como contruidos por el hombre, desde épocas muy primitivas, como hemos visto (p. 39), y en Jericó, las viviendas y las murallas estaban contruidas de acuerdo con planos regulares y sencillos. A principios del cuarto milenio, apareció un nuevo tipo de construcción en el sur de Mesopotamia:

1.23 Entrada al templo Mnajdra, Malta, c. 3600-3000 a.C.



el templo, diferenciado de las viviendas tanto en su ubicación como en su forma. Un pequeño santuario de este periodo, descubierto bajo muchos estratos superpuestos de edificaciones religiosas en Eridú, tiene ya en su interior una hornacina en una pared y un altar ritual, que más tarde se convirtieron en los elementos más importantes de los templos sumerios (véase p. 59) y, de hecho, en los de muchas culturas posteriores. Estaba construido con adobe, el único material de construcción fácilmente disponible en la zona. La piedra no fue utilizada ni aquí ni en Egipto hasta mucho más tarde, cuando ya se había empleado en la construcción de templos en Malta y en los monumentos funerarios megalíticos de la costa atlántica europea.

Los templos de Malta y de la vecina isla de Gozo se empezaron antes del año 3000 a.C. y fueron abandonados alrededor del 2000 a.C. Se trata de las primeras construcciones de piedra independientes que conocemos. Hay al menos 16, construidos con grandes bloques que descansan uno sobre otro sin argamasa. La fachada del mayor de ellos, Ggantija, en Gozo, tiene una base de bloques de piedra caliza de forma bastante regular, de unos 3,5 metros de altura cada uno, que soportan piedras más pequeñas e irregulares dispuestas en capas que parecen haberse elevado originalmente hasta un total de unos 15 metros. Los espacios interiores son redondeados, y el más importante de ellos presenta una planta trifoliada (con tres hojas); otros son más o menos ovalados y algunos parecen haber tenido techos de madera. La mayoría de la piedra está labrada (es decir, igualada en una superficie regular) y parte de ella decorada en su totalidad con pequeños agujeros picados, que producen un efecto moteado (1,22-24). En Tarxien, el templo más elaborado, hay incluso motivos espirales de un tipo que posteriormente se encontrará en todo el Mediterráneo (1,24). En él se descubrió un fragmento de una estatua de una mujer sentada de tamaño mayor que el natural. Las únicas otras esculturas que han sobrevivido son estatuillas de piedra y arcilla de mujeres obesas plasmadas con un gran naturalismo.



1,24 Plano del templo de Mnajdra.

1,25 Espirales, templo de Tarxien, Malta, c. 3000-2000 a.C.



### Stonehenge

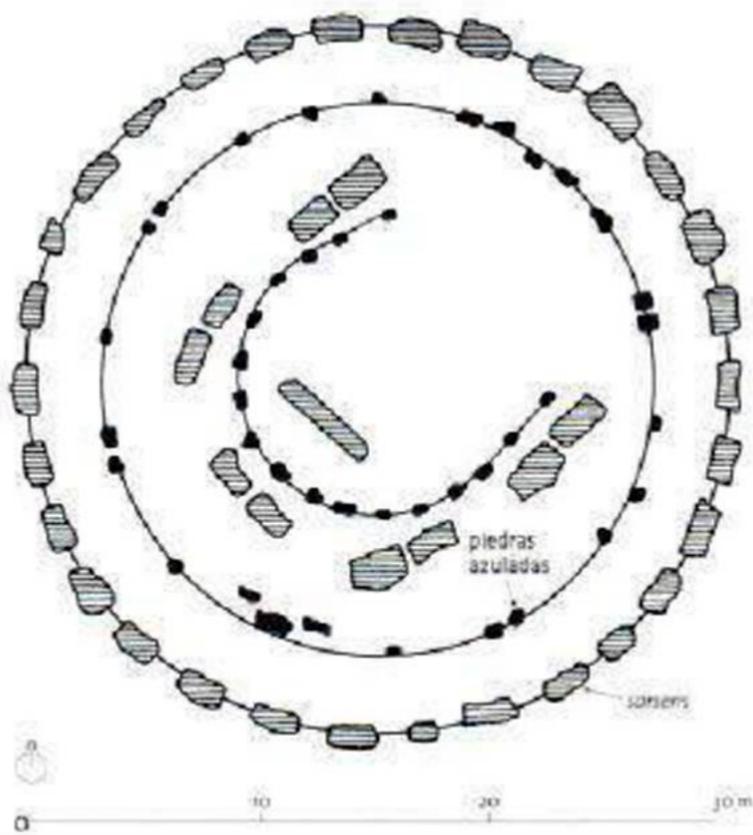
El sencillo sistema de columna y dintel utilizado en las entradas de los templos malteses —una gran piedra horizontal colocada sobre dos verticales— ya había sido adoptado por los constructores de las tumbas megalíticas de la Europa septentrional y occidental. (La palabra «megalito» significa sencillamente piedra grande.) De esta manera se construían largos pasillos en los que las piedras se cubrían posteriormente con tierra para formar montículos artificiales. Algunos de los más antiguos, que datan de alrededor del año 4000 a.C., en Bretaña, se encuentran entre los más elaborados técnicamente: en ellos las cámaras principales de la tumba se techaban colocando bloques de piedra que sobresalían ligeramente respecto a los inferiores, de modo que los más altos se encontraban para formar una falsa cúpula (véase el Glosario). Los distintos tipos de tumbas parecen haber evolucionado de forma independiente en distintas regiones, condicionados principalmente por la disponibilidad de materiales. La rectangularidad y fino mensulado de las tumbas de las Órcadas, por ejemplo, se debe en gran medida a las peculiaridades de una piedra local que se rompe limpiamente en piezas de lados rectos. Por otra parte, algunos tipos de piedra pueden haber adquirido una especial relevancia. Ello explicaría por qué en Gran Bretaña, alrededor del año 2100 a.C., 10 grandes bloques de piedra azulada (dolerita jaspeada), cada uno de ellos de entre 182 y 240 cm de altura, fueron transportadas desde las montañas de Gales hasta la llanura de Salisbury, a una distancia de 300 km, para ser colocados en el extraordinario monumento conocido como Stonehenge (1,26-27).

La finalidad de Stonehenge sigue siendo un misterio, a pesar de los numerosos intentos realizados para resolverlo. Lo más que puede decirse con certeza es que fue un importante centro de culto y que las piedras fueron cuidadosamente alineadas con varios puntos en el horizonte: por donde sale el sol en el solsticio de verano, por donde se pone en el solsticio de invierno y también con los puntos más septentrional y meridional de la salida de la luna (naturalmente, en el segundo milenio a.C.; desde entonces ha habido un ligero cambio en la posición relativa de la tierra y el sol). Estos monumentos, que señalaban el cambio de las estaciones, tenían, sin duda, una importancia práctica y religiosa para una población pastoril. Recientemente se ha demostrado que las piedras podrían haberse utilizado para realizar observaciones más sofisticadas del sol y de la luna, para predecir los solsticios y eclipses a lo largo de un ciclo de 300 años. Si lo fueron o no, es otra cuestión. En lo tocante a la historia del arte, Stonehenge es notable por la extraordinaria precisión, simetría y unidad de su concepción, así como por la capacidad técnica de sus constructores, a pesar de la ausencia de herramientas de metal.

Transportar hasta el lugar y poner en pie los elevados «sarsens» o bloques de arenisca de Wiltshire del círculo concéntrico de Stonehenge (más o menos un siglo después de las piedras azuladas) fue una proeza organizativa, si no técnica. Se ha estimado que habrían sido necesarios 1.100 hombres durante 5 años y medio para trasladarlos desde Marlborough Downs, situado a unos 32 km. Las piedras se trabajaron con martillos de piedra para que fueran más lisas en el interior que en el exterior, y tienen un perfil que se estrecha ligeramente hacia la parte superior después de una protuberancia central. La preparación de los dinteles que originalmente recorrían el círculo era aún más



1.26 Stonehenge. llanura de Salisbury, Inglaterra, c. 2100-2000 a.C.



1.27 Plano de Stonehenge.

notable. No sólo tenían agujeros perforados para encajar en los espaldones que se proyectaban de las piedras verticales, sino que estaban curvados en sentido horizontal, como segmentos de un círculo, y cuidadosamente nivelados en la parte superior. Lo más extraordinario de todo son las correcciones ópticas o «refinamientos», como se llaman en la arquitectura posterior (véase p. 141); las caras de los dinteles están cortadas con una inclinación hacia fuera de unos 15 cm, de modo que parecen verticales cuando se ven desde el suelo. Es posible, por tanto, que los perfiles abultados dados a los *sarsens* tuvieran una intención similar. En la Edad Media se creía que Stonehenge había aparecido por arte de magia. Posteriormente, se invocó la

presencia de un habil cantero procedente del Egeo para explicar el talento técnico que demuestra. Pero la datación con carbono 14 ha revelado que las construcciones megalíticas (véase más arriba) fueron erigidas en el norte de Europa mucho antes que las primeras estructuras de piedra de Creta, y Stonehenge debe considerarse simplemente como el producto más complejo de esta tradición septentrional de la Edad de Piedra.

La Edad de Piedra continuó en el norte de Europa durante algún tiempo después de haber dado paso en el sudeste y el Mediterráneo a, y mucho después de ser reemplazada en Oriente Próximo por la Edad del Bronce, en la que los utensilios de metal sustituyeron a los de piedra. En Oriente Próximo el cobre autóctono (pepitas halladas en la superficie terrestre) ya se cincelaba en pequeños objetos antes del comienzo del sexto milenio. El oro se trabajaba de forma semejante. Como el oro y el cobre son más blandos que la piedra, nunca se utilizaron para elaborar herramientas. Transcurrieron 3.000 años antes de descubrir, también en Oriente Próximo, que podía obtenerse una sustancia mucho más dura alando el cobre con el estaño para hacer bronce. Solía darse por supuesto que este descubrimiento fue transmitido posteriormente a China (véase p. 89) y a Europa, donde los utensilios de bronce hicieron su aparición por primera vez en los Balcanes alrededor del año 2500 a.C. Sin embargo, hay una gran probabilidad de que el bronce se inventara de forma independiente en China y en Europa (como sucedió, con seguridad, en Sudamérica alrededor del año 1000 d.C.). En cualquier caso, en torno al segundo milenio se había alcanzado en el sudeste de Europa una gran destreza tanto en la fundición como en la decoración de objetos de bronce, rápidamente difundida a otras partes del continente. Las cabezas de hacha y las espadas estaban decoradas con motivos espirales incisos de un tipo que se complicaría mucho más tarde en el arte celta. Marcan el comienzo de una nueva fase de la Prehistoria europea, pero por entonces ya habían aparecido las primeras civilizaciones de Oriente Próximo, el Valle del Indo, Egipto y China.

# Las primeras civilizaciones

Es una lástima que el término «civilización» haya adquirido unas connotaciones cualitativas tan marcadas. Puesto que las primeras culturas llamadas «civilizadas» no eran necesariamente y en todos los aspectos superiores a las de los cazadores y agricultores que las precedieron. La transición de las culturas precivilizadas a las civilizadas contó, en primer lugar, con un excedente en la producción, es decir, que los agricultores produjeran alimento suficiente para permitir que una parte importante de la población se dedicara exclusivamente a otras actividades no productivas – el comercio, la administración y, por supuesto, la guerra–. El desarrollo de oficios especializados llevó a una mejora de los métodos agrícolas, como el riego artificial, el control de las inundaciones y el uso de la rueda y el arado que, a su vez, hicieron posible el nacimiento no sólo de las grandes comunidades urbanas, sino también, en última instancia, de los estados. Las estructuras sociales claramente estratificadas aparecieron más o menos al mismo tiempo que las organizaciones administrativas, que necesitaban archivos permanentes, y de ahí la invención y evolución de la escritura. También se introdujeron nuevas formas de pago de

las mercaderías y de la mano de obra, estableciéndose una forma de pago estándar. Así, una «economía natural» basada en el trueque fue sustituida por una economía de dinero, que facilitó la acumulación y el manejo de las riquezas. Este proceso fue repitiéndose con ligeras variaciones a medida que cada una de las primitivas civilizaciones empezó a evolucionar en las distintas partes del mundo, muy alejadas entre sí –en las cuencas de los grandes ríos Eufrates y Tigris en Oriente Próximo, la del Indo en Pakistán, la del Nilo en Egipto y las de los ríos Amarillo y Yangtze en China.

## MESOPOTAMIA

El Oriente Próximo, la vasta región que se extiende sobre gran parte de Asia y abarca los actuales Israel, Jordania, Líbano, Siria, Turquía, Irán e Iraq, fue la cuna de la primera de esas evoluciones. Allí habían prosperado culturas neolíticas, especialmente en las tierras altas de pasto que rodean Sialk, cerca de la moderna Teherán, por ejemplo, y también en Susa, un poco más al sur. A juzgar por su cerámica, alcanzaron un alto grado de habilidad técnica. Las paredes de algunos de sus jarrones son

## LAS ARTES VISUALES

- c. 3500-3000 a.C. Cabeza de Uruk (2.4).
  - c. 3200 a.C. Paleta de Narmer (2.26).
  - c. 3000 a.C. Figura de las Cicladas.
  - c. 2780 a.C. Fundación del Imperio Antiguo de Egipto
  - c. 2685 a.C. Alpa procedente de Ur (2.7).
  - c. 2650 a.C. Esfinge y pirámide (2.33).
  - c. 2580 a.C. Raholep y Nofret (2.36).
- 
- c. 2300-2200 a.C. Estela de Naram-Sin (2.10).
  - c. 2300-1750 a.C. Busto procedente de Mohenjo-Daro (2.17).
- 
- c. 2200 a.C. Cabeza de Gudea (2.11).
- 
- c. 1760 a.C. Estela de Hammurabi (2.14).
  - c. 1600-1400 a.C. Cnosos (2.46).
- 
- c. 1550 a.C. Pescador de Akrotiri (2.48).
  - c. 1500 a.C. Vaso de Vafio (2.54).
- 
- c. 1500 a.C. Tesoro de Atreo, Micenas (2.58).
  - c. 1200-1100 a.C. Vasija china de bronce para vino (2.66).

## HITOS HISTÓRICOS

- c. 4000 a.C. Aparición de la civilización sumeria.
  - c. 3500 a.C. Invención de la rueda y el arado (Mesopotamia) y de la vela (Egipto).
  - c. 3200 a.C. Unificación del Alto y del Bajo Egipto bajo Narmer.
  - c. 3000 a.C. Desarrollo de la escritura cuneiforme en Mesopotamia.
- 
- c. 2500 a.C. Domesticación del caballo (Asia central).
  - c. 2350 a.C. Los acadios obtienen el control sobre Sumer.
  - c. 2300 a.C. Civilización del Valle del Indo.
  - c. 2258 a.C. Disolución del Imperio Antiguo en Egipto.
  - c. 2180 a.C. Disolución del reino acadio.
- 
- c. 2134 a.C. Comienzo del Imperio Medio en Egipto.
  - c. 2050 a.C. Aparición de la civilización minoica.
  - c. 2000 a.C. Se desarrolla en Creta la escritura Lineal A.
  - c. 1792 a.C. Auge del Imperio babilónico.
- 
- c. 1670 a.C. Los hiksos procedentes de Asia obtienen el control sobre Egipto.
  - c. 1600 a.C. Los hititas saquean Babilonia. Aparición del Estado Shang en China.
- 
- c. 1500 a.C. Se desarrolla en Creta y en Grecia la escritura Lineal B. Comienzo del período Shang en China.
  - c. 1450 a.C. Creta es invadida desde la península.
  - c. 1300 a.C. Grecia es invadida desde el norte.
  - c. 1200 a.C. Comienzo de la religión judía.



2.1 Vaso pintado procedente de Susa, Irán, c. 5000-4800 a.C. 28,5 cm de altura. Louvre, París.

sorprendentemente finas y delicadas – más finas, de hecho, que ninguna de las fabricadas por sus sucesores – y sus decoraciones pintadas anuncian las posteriores evoluciones. Un vaso procedente de Susa está pintado con trazos sueltos y vigorosos con siluetas de animales escuetas, pero sorprendentemente vívidas: un friso de pájaros de cuello muy largo en la parte superior, una franja de perros corriendo y, debajo, un ibice con grandes cuernos (2.1). Estos animales están distorsionados de forma muy expresiva; por ejemplo, la elongación de los perros sugiere velocidad de movimiento. También suponen un sentido del dibujo muy desarrollado, con líneas curvas y rectas que recuerdan las propias del recipiente y que aúnan la decoración superficial y la forma. Y lo que es más, los pájaros y el ibice están sobre líneas de fondo firmemente marcadas, y los perros pasan casi rozándolas, lo que proporciona a los bordes inferiores unos marcos que encierran «campos de imagen» regulares. De este modo, la imagen adquiere, por primera vez, un espacio definido propio, que contrasta de forma muy llamativa con la pintura rupestre. Hay que advertir que esta invención precedió a la de la escritura, aunque no parecen haberse reconocido sus enormes posibilidades para las artes figurativas hasta más tarde (véase p. 54).

### Sumer

La civilización que se desarrolló alrededor del año 4000 a.C. apareció, no en las altas mesetas que favorecieron las culturas neolíticas del Oriente Próximo, sino en las llanuras de las tierras bajas de Mesopotamia (del griego, «tierra entre ríos») formadas por el Éufrates y el Tigris, cuyas aguas aprendieron a controlar los

nuevos pobladores. Fueron capaces de convertir las tierras llanas, antes improductivas y probablemente deshabitadas, en un enorme oasis, a menudo llamado «la fértil media luna», que se extiende al norte de la confluencia pantanosa de los ríos en la parte superior del Golfo Pérsico.

Sus pobladores la llamaron Sumer. No sabemos de dónde vinieron; su idioma no tiene relación con ninguna otra lengua conocida. Vivían en poblados de adobe, que fueron creciendo gradualmente hasta alcanzar el tamaño de pueblos y ciudades, en número de once o más, y entre los que se encuentran Uruk (la Erech bíblica y actual Warka), Eridú, Ur, Larsa y la recientemente descubierta Tell Habuba en el alto Éufrates. Independientes y a veces en guerra entre ellas, aunque compartiendo una misma lengua y una misma cultura, todas ellas tenían una fe común en un panteón de dioses que personificaban las fuerzas creadoras y destructoras de la naturaleza. Cada ciudad estaba bajo la protección de uno de estos dioses, a cuyo servicio estaba dedicada toda la población. De hecho, creían que el dios era su dueño y soberano divino y los gobernantes humanos, sus sacerdotes y representantes en la tierra. La forma de gobierno resultante se ha descrito como «socialismo teocrático» y, ciertamente, tiene elementos del estado de bienestar. La administración estaba en manos de los sacerdotes, quienes podían, por sí solos, dirigir a la población y mantener las reservas de utensilios y animales. Controlaban los grupos de mano de obra para las empresas comunitarias, como las importantísimas acequias de riego y canales de inundación. También recogían y repartían el alimento entre los artesanos y demás personas no dedicadas a trabajar la tierra, y almacenaban grano en previsión de épocas de hambruna. En este contexto se desarrolló por primera vez un sistema numérico. Del mismo modo, los pictogramas evolucionaron hacia una escritura cuneiforme, llamada así por la forma de cuña de sus varios cientos de caracteres, que eran impresionados sobre unas tablillas de arcilla con una caña partida – la escritura más antigua conocida en el mundo. Fue utilizada del tercer al primer milenio en diversas lenguas del Oriente Próximo – sumerio, acadio, elamita, hitita y algunos otros. Los primeros ejemplos datan de alrededor del año 3000 a.C. y fueron descubiertos en Tepe Yahya, en el sudeste de Irán, un gran centro urbano de cierta complejidad. Tepe Yahya, junto con otros emplazamientos urbanos o proto-urbanos muy alejados entre sí en Oriente Próximo, plantearon algunos problemas que aún no han sido resueltos, en concreto el de la primacía de Sumer. ¿Fue Sumer la cuna de la civilización en esta zona? ¿O acaso la urbanización se desarrolló de forma simultánea e independiente en una extensa zona? Hay una evidencia creciente que apoya la última opinión, es decir, que en el tercer milenio, los centros urbanos de Mesopotamia al Valle del Indo y desde el Golfo Pérsico hasta Beluchistán y Turkmenistán eran interdependientes y estaban relacionados entre sí. La evolución no irradió a partir de un único centro generador. (La excavación de otro importante emplazamiento, Ebla [Tell Mardikh], al norte de Siria, lleva a conclusiones semejantes, aunque es de fecha posterior. Con el descubrimiento allí de más de 15.000 tablillas cuneiformes de 2400-2250 a.C., la Siria septentrional se establece como una entidad cultural independiente de Babilonia y Asiria.)

Sin embargo, los sumerios tenían literatura, y una literatura de cierta calidad, ya que cuenta con la *Epopeya de Gilgamesh* que



2.2 Jarrón procedente de Uruk, Iraq, c. 3500-3000 a.C. Alabastro, 91,4 cm de altura. Museo de Iraq, Bagdad.

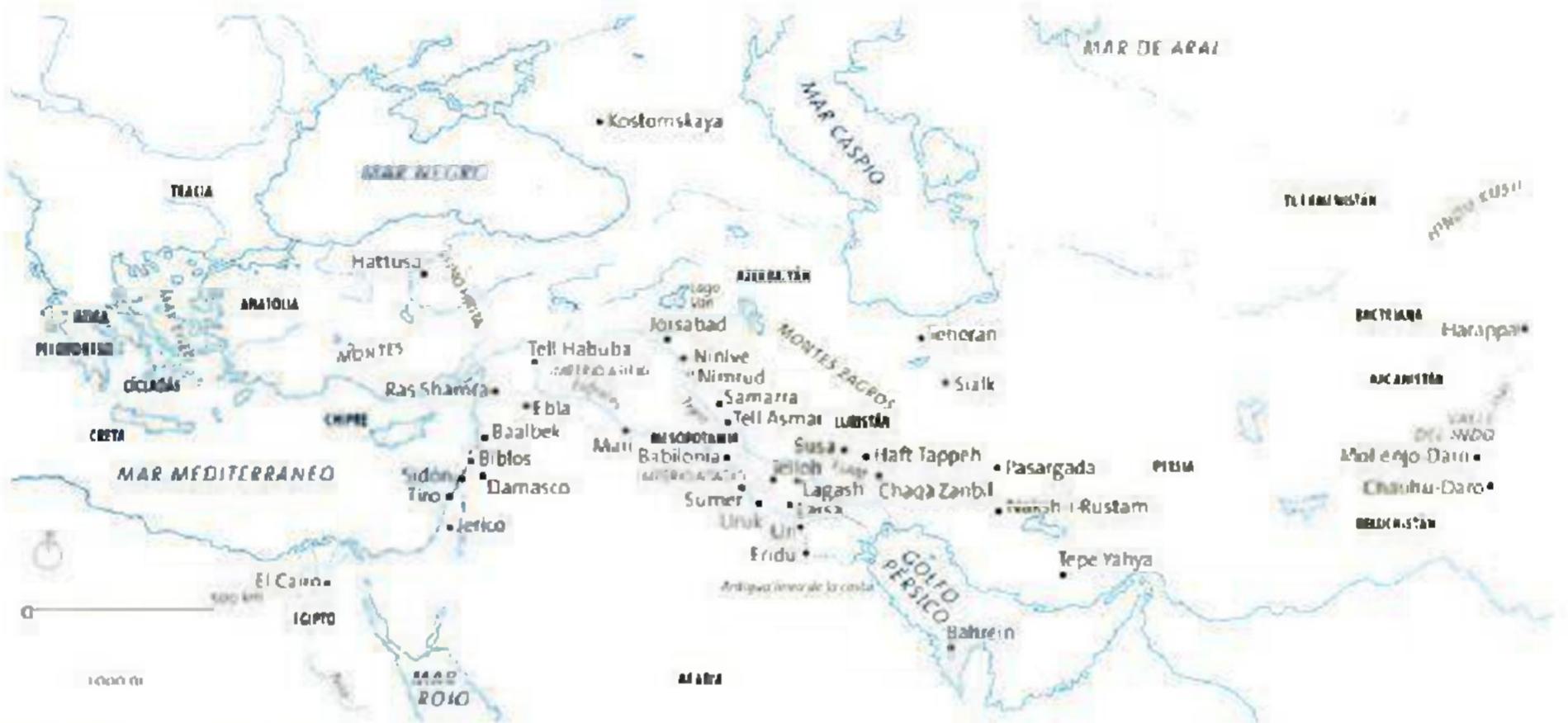
todavía, después de más de 4.000 años, tiene la capacidad de cautivar y conmover. Es el primer gran poema en todo el mundo. Aunque es anterior a las epopeyas homéricas en 1.500 años, sus héroes Gilgamesh, Enkidu y Huwawa pertenecen al mismo universo que los dioses y los mortales de la *Odisea*. Entre las obras de arte visuales de los sumerios, hasta la fecha, no ha salido a la luz nada de una calidad comparable a la *Epopeya de Gilgamesh*. Era un arte predominantemente religioso y entre los primeros vestigios hay algunos jarrones de alabastro de unos 90 centímetros de altura, procedentes del templo de Uruk. Son del llamado periodo proto-ilustrado, esto es, los últimos siglos del cuarto milenio, cuando se inventó la escritura. El más refinado de ellos registra la festividad del Año Nuevo (2.2). En la franja superior de la talla, un hombre presenta una cesta a una mujer, bien la diosa-madre Inanna o su sacerdotisa, detrás de la cual están apilados otros presentes: más cestas, jarrones y un carnero que soporta las estatuillas o figuras vestidas de un hombre y una mujer. Debajo hay un cortejo de hombres que llevan más presentes; están desnudos, tal como se representa a los hombres al acercarse a los dioses. Carneros y ovejas alternados rellenan la franja inferior, encima de una greca de palmeras datileras y espigas de cebada.

Este es el primer caso en el que un artista explota las posibilidades del «campo de imagen» definido, en el cual las figuras se sitúan sobre una clara línea de fondo, en un área que podría entenderse que representa el espacio. Es significativo que este hecho haya acompañado a la invención de la escritura. La regularidad en la dirección, espaciado y agrupamiento, tan evidentes en el jarrón de Uruk, se corresponden con los de la escritura, al igual que el uso de bandas paralelas para crear una composición escalonada, con una fila de escenas sobre otra –un sistema que sería utilizado durante los siguientes 5.000 años, especialmente en la ilustración narrativa–. En el jarrón de Uruk, la secuencia es más jerárquica que cronológica. Cada greca es una sucesión continua, sin principio ni fin, que quizá expresa la importancia eterna del ritual que señalaba el comienzo del año y la renovación del ciclo de las estaciones.

La maestría artística que muestra la talla es muy similar a la de los sellos cilíndricos, pequeños cilindros de piedra dura que rara vez superan los 5 centímetros de altura, incisos con dibujos abstractos o figurativos de tal forma que, al pasarlos sobre cera o arcilla húmeda, dejan una impresión en relieve, generalmente como marca de propiedad (2.3). También se tallaban esculturas de bulto redondo a finales del cuarto milenio, aunque sólo quedan fragmentos de ellas. La más delicada es un rostro de mujer de mármol, de tamaño natural, hallado en Uruk (2.4). La talla es de

2.3 Sello cilíndrico con su correspondiente impresión, procedente de Ur, Iraq, c. 2700 a.C. Piedra, aproximadamente 3,8 cm de altura. The Oriental Institute University of Chicago.





Próximo y Medio Oriente antiguos

extraordinaria delicadeza y sensibilidad, especialmente en la sutil transición de las mejillas a la nariz, los labios y la boca, firme y sensual. Probablemente, la profunda incisión situada debajo de la frente estaba rellena, originalmente, con cejas de lapislázuli, las cuencas de los ojos con algún otro material coloreado, quizás concha para el globo ocular y obsidiana para las pupilas, y la cabeza debía estar recubierta de oro o de cobre. Los agujeros perforados en la parte trasera, plana, parecen haberse pensado para fijar la máscara a una estatua, seguramente una figura de culto de madera.

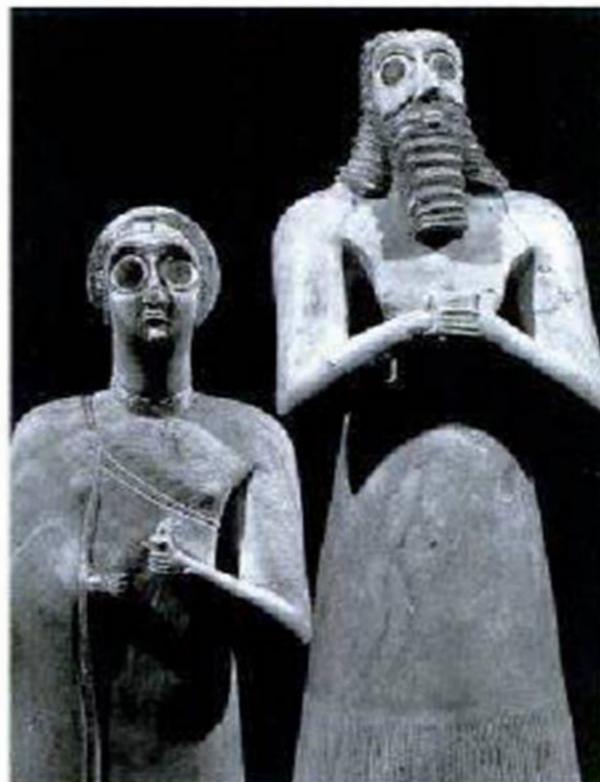
Sacerdotes y otros adoradores de pie ante una figura de culto son el tema de varias estatuillas halladas en el templo de Abu, el dios de la vegetación, en Tell Asmar (2,8) y otras figurillas similares, aunque posteriores, procedentes de Mari, en el Eufrates.

El grupo de Tell Asmar está tallado en alabastro yesoso blanco, un mármol blando que se trabaja con facilidad, lo cual puede explicar parcialmente su forma cónica o cilíndrica. El cabello y las barbas de las figuras están representados con pintura bituminosa negra y sus enormes ojos, fijos y desorbitados, con lapislázuli o

2,4 Cabeza de mujer procedente de Uruk, c. 3500-3000 a.C. Mármol, 20,3 cm de altura. Museo de Iraq, Bagdad.

2,8 Estatuillas procedentes de Tell Asmar, Iraq, c. 2750-2650 a.C. Alabastro yesoso, 72 cm de altura. Museo de Iraq, Bagdad.

2,6 Estatuilla de una diosa leonina, c. 3100-2900 a.C. Piedra caliza cristalina, 8,9 cm de altura. Cedido al Brooklyn Museum, Nueva York. St. Robin B. Martin, Colección Guennol.





**2.7** **ARPA**. Caja de resonancia de un arpa, procedente de Ur, c. 2685 a.C. Madera con oro, lapislázuli e incrustaciones de concha, aprox. 43 cm de alto. University Museum, Filadelfia.

**2.8** **ARPA**. Detalle de la caja de resonancia del arpa de Ur, c. 2685 a.C. Madera con incrustaciones de concha, aprox. 5 cm de altura. University Museum, Filadelfia.

pedra caliza negra colocada en una concha blanca. Tell Asmar era una pequeña ciudad situada a cierta distancia de las principales ciudades sumerias, y estas estatuas son inferiores, desde un punto de vista artístico, a la cabeza de Uruk y a las estatuillas de Mari, lo cual sugiere la existencia de una artesanía local. No obstante, muestran que ya estaban presentes entonces muchas de las convenciones del arte religioso del Próximo Oriente (que posteriormente sería transmitido a Europa y también al Lejano Oriente). Todas ellas están mirando hacia el frente, de pie o arrodilladas, en posturas rigidamente simétricas, con sus manos cruzadas justo debajo del pecho. Las diferencias de tamaño parecen denotar diferencias de rango.

Las inscripciones revelan que, para los sumerios, una estatua no era solo una representación: creían que tenían vida propia. El dios estaba presente en la imagen de culto, al igual que el mortal en la estatuilla, en permanente y temerosa adoración. Este primitivo sentido animista se aprecia con fuerza en obras anteriores, incluso de pequeño tamaño, como en una de las más impactantes que se hayan desenterrado hasta la fecha (2.6). Se trata de una diminuta talla de piedra caliza cristalina, de una criatura femenina monstruosa, cuyo poderoso cuerpo deforme y su aterradora cabeza y garras nos enfrentan con toda la incomprensibilidad del mal y la indefensión de la humanidad ante él en un universo hostil.

Muchas de las obras de arte más refinadas del tercer milenio fueron descubiertas en el cementerio real de Ur, donde fueron enterrados los reyes y reinas sumerios, con sus mejores galas y joyas, junto con su séquito y sus cortesanos, a quienes se daba muerte para que pudieran acompañarlos al otro mundo. Incluyen el mobiliario del palacio o del templo, de una riqueza y elaboración artesanales sin precedentes y rara vez igualadas. Por ejemplo, hay un arpa que tiene una caja de resonancia rematada en una cabeza de toro maravillosamente realista, de lapislázuli labrado y madera con laminas de oro (2.7). El lapislázuli, piedra de un azul intenso altamente apreciada por los sumerios, que la importaban desde su única fuente, situada a unos 3.200 kilómetros, en el norte de Pakistán, se utilizaba para las puntas de los cuernos de los toros, el pelo situado entre los cuernos, los párpados y pupilas y la barba humana (presumiblemente, un





2,9 Cabeza de un rey acadio, procedente de Nínive, Iráq. 2300-2200 a.C. Bronce, 30,5 cm. Museo de Iráq, Bagdad.

adorno ritual). El panel posterior está delicadamente incrustado con concha y describe cuatro escenas, claramente delimitadas, que hacen más seductora la oscuridad de su significado. Son, al mismo tiempo, tan sofisticadas y tan ingenuas que no podemos decir cómo, o cuan seriamente, debían tomarse estas extrañas pequeñas pinturas de animales, que personifican seres humanos, o si ilustran fábulas o mitos. Tienen la magnética poesía de los cuentos de hadas, que postergan la incredulidad mientras son narradas. El motivo del hombre abrazando a dos toros con cabeza humana de la franja superior (2,8) es un motivo recurrente en el arte del antiguo Oriente Próximo (a veces se ha llamado el motivo de Gilgamesh, aunque no se describe tal escena en la epopeya). Su curiosa pose retorcida, frontal por encima de la cintura, pero de perfil por debajo de ella, se utilizaba aproximadamente en la misma época en Egipto (véase p. 73).

### Arte acadio

Hacia comienzos del tercer milenio, antes en algunos lugares, los líderes guerreros sustituyeron a los sumos sacerdotes como gobernantes de las ciudades sumerias, aunque sin modificar el sistema teocrático de gobierno. Alrededor del año 2350 a.C. se produjo un cambio más importante, cuando los acadios, que se habían infiltrado en la zona procedentes del nordeste –hablaban una lengua semítica, muy distinta de la de los sumerios–, consiguieron el control total. Su primer rey, Sargón, agrupó las ciudades en un único estado que se extendía por todo el norte de Mesopotamia y hasta Elam (véase p. 60); su nieto Naram-Sin amplió el reino hacia el oeste y alrededor del año 2250 a.C. conquistó Ebla (véase p. 53). La política expansionista de los acadios puede obedecer, en parte, a la nueva importancia dada a la persona del gobernante como líder y conquistador en sí mismo, y no simplemente como siervo del dios local. Se hicieron estatuas de los reyes de tamaño natural, de las cuales pervive una soberbia cabeza de bronce de una de ellas, con el cabello trenzado y la barba cuidadosamente rizada –mostrando un total dominio de las técnicas de la metalisteria (2,9)–. Es, a la vez, natural y

2,10 Estela de la Victoria de Naram-Sin, c. 2300-2200 a.C. Arenisca rosada, aprox. 2,03 m de altura. Louvre, París.



solemne, la imagen de un rey con aspecto de superioridad, que debió de ser mucho mayor y parecer casi sobrehumano cuando los ojos de piedras preciosas destellaban desde sus órbitas, ahora vacías. El concepto acadio de soberanía divina no podría haberse expresado con más fuerza.

El propio Naram-Sin aparece en una estela tallada que celebra una victoria sobre una tribu de la frontera iraní (2,10). Se le muestra de un tamaño casi dos veces superior al de sus soldados, como se habían diferenciado anteriormente los dioses (que aquí se representan únicamente mediante sus símbolos en el cielo) de los mortales. Quizá para realzar la realidad de un momento único, el escultor abandonó el habitual sistema de franjas superpuestas de figuras y trató toda la superficie como una sola composición dramática. La ubicación en un país montañoso está indicada mediante las poses de los soldados trepando, y también por medio de un paisaje con árboles y una colina de forma cónica, de hecho, por primera vez en la historia del arte. La posición superior de Naram-Sin, pisando los cuerpos de dos miembros de la tribu muertos y con su brazo levantado para dar muerte a otro, registra el momento de la victoria. Originalmente no tenía ninguna

inscripción (la escritura que hay sobre la colina fue añadida posteriormente); el significado de la escena se expresaba en términos puramente visuales. Cada línea de la composición sugiere el clímax de la acción, y el movimiento ascendente de los acadios desde la izquierda se equilibra por medio de los hombres de la tribu caídos y cayendo y los supervivientes pidiendo clemencia a la derecha. Naram-Sin está de pie en la parte superior, en la cúspide dramática de la composición, relacionado con las demás figuras a través de sus gestos y sus miradas y, no obstante, aislado de ellos por la superficie vacía de la piedra que le rodea. No volverá a encontrarse nada como esta estela en el arte del Oriente Próximo hasta pasados 1.500 años.

El reinado acadio se hundió alrededor del año 2180 a.C. Sólo sobrevivió una ciudad, Lagash (actual Al-Hiba, Iraq), donde las artes plásticas y la literatura florecieron en un oasis de paz bajo el ensi o rey Gudea. Aunque Gudea siguió la práctica acadia y erigió estatuas suyas de tamaño natural, muestra una concepción de la realeza muy diferente. Se llamó a sí mismo el «hijo pastor» de su pueblo, el siervo de Ningirsu, el dios del riego y la fertilidad. Su rostro afeitado tiene una delicada sensibilidad, casi adolescente;

## FUENTES Y DOCUMENTOS

# El sueño de Gudea

Gudea, el rey de Lagash (la actual Al-Hiba, Iraq, anteriormente identificada como Telloh) desde alrededor de 2144 hasta 2124, no sólo empleó una gran energía y riquezas en la reconstrucción del templo dedicado a Ningirsu, sino que además enterró en sus cimientos una serie de tablillas de arcilla con inscripciones cuneiformes informando sobre sus actividades. Estos textos, descubiertos a finales del siglo XIX, son extraordinarios. Van más allá de un relato fáctico, que habría sido suficientemente notable en esta época, y proporcionan algunos indicios sobre los sentimientos y actitudes de Gudea, incluso sobre sus sueños mientras dormía en el templo. Transmite algo del mismo espíritu poético que puede apreciarse en sus retratos esculpidos (2,11). En el pasaje que sigue a continuación, el dios Ningirsu le da instrucciones para la construcción del templo:

*En el sueño había un hombre, que era tan enorme como el cielo, tan enorme como la tierra. En cuanto a su parte superior era un dios, por sus alas era el pájaro Imilubud, y en su parte inferior era el huracán. A su derecha y a su izquierda había un león agazapado. Me encargó construir un templo, pero no le*

*entendí completamente. ... Estaba presente otro héroe. Tenía los brazos doblados y sostenía una placa de lapislázuli en las manos y trazó en él el plano de la planta del templo que había que construir. Puso el cesto ante mí, purificado ceremonialmente, colocó el molde de ladrillos, también purificado, y colocó en él el «ladrillo de decisión del destino».*

En otro sueño que, finalmente, convence a Gudea de que le están pidiendo que construya el templo, Ningirsu promete enviar un viento húmedo que traiga la lluvia generadora de vida para que la prosperidad acompañe la colocación de los cimientos del templo. En dicho sueño, el dios habla de este modo:

*Todos los grandes campos producirán para ti. Acequias y canales subirán para ti; donde el agua no acostumbre a subir hasta las tierras altas, subirá para ti.*

El moldeado del primer ladrillo era responsabilidad del rey y Gudea describe cómo tomó el «tocado purificado» y el molde de ladrillos para el «ladrillo de decisión del destino» y

*... vertió agua dadora de suerte en la estructura del molde;*

*Mientras lo hacía, redoblaban los tambores. Embadurno el molde con miel, aceite de la mejor calidad, aceite fino de la mejor calidad; levantó el cesto sagrado, fue hasta el molde, Gudea trabajó el barro en el molde, llevó a cabo todos los ritos adecuados, y dio forma magníficamente al ladrillo para el templo.*

Una vez construido, el nuevo templo fue consagrado y Gudea describe la forma en que fue a ver al dios al templo y le rezó:

*Mi rey, Ningirsu,  
Señor que contiene las inundaciones,  
Señor cuya palabra es suprema por encima de todas las cosas,  
Hijo de Enlil, el héroe, me has dado órdenes,  
Que yo he cumplido para ti,  
Oh, Ningirsu, he construido tu templo para ti,  
Te ruego que entres en él con alegría.*

(H. W. F. Saggs, *La grandeza de Babilonia*, Londres, 1962)



**1.11** Cabeza de Gudea, procedente de Al-Hiba, Iraq, c. 2200 a.C. Diorita, 23,2 cm. Museum of Fine Arts, Boston (Adquisición: Francis Bartlett Fund)

siempre aparece con una expresión piadosamente reflexiva (1.11) y, en una ocasión, con un plano arquitectónico en su regazo, probablemente del recinto del templo. Para estas estatuas se utilizó una piedra muy dura elegida, quizá, no tanto por su rico colorido como por su durabilidad –su capacidad para conservar una evidencia inmutable de la piedad real.

### Zigurats

En Mesopotamia se construyeron templos desde mediados del cuarto milenio a.C. (véanse pp. 49-50). Eran pequeñas estructuras de adobe y no estaban pensados para la adoración comunitaria –el acceso a los mismos bien pudo haber estado limitado a los sacerdotes y reyes-sacerdotes– pero estaban levantados sobre plataformas, que les daban importancia. Estas plataformas pronto se transformaron en pirámides escalonadas achaparradas llamadas zigurats, concebidas como montañas sagradas que situaban a los sacerdotes más cerca de los dioses o en su misma presencia. (Moisés subió al Monte Sinaí para recibir del Señor las Tablas de la Ley.) Para los sumerios, habitantes de tierras llanas, las montañas tenían una importancia adicional, como fuente de las aguas que fluían hacia los valles, y también como símbolo del conjunto de la tierra y la fuerza generadora de vida de la



**2.12** Dibujo de un zigurat, reconstrucción

vegetación que hay bajo ella. Llamaron a su diosa-madre Ninhursag, «Señora de la Montaña». Por lo tanto, la imaginaria de la montaña, que la Biblia extendió posteriormente en todo el mundo occidental, probablemente tuvo su origen en el sur de Mesopotamia. Según el Libro del Génesis, Abraham era nativo de Ur, donde todavía queda parte de un zigurat (2.12). Fue construido poco después de que la ciudad se convirtiera en la capital del restablecido estado sumerio en 2125 a.C. Es de planta rectangular, con las esquinas orientadas al norte, sur, este y oeste, y sus muros se inclinan hacia dentro a medida que van elevándose, con sus caras ciegas monótonamente mitigadas por contrafuertes carentes de utilidad. En la cara nordeste, unas largas escaleras rectas conducen a una torre de entrada situada a más de 12 metros sobre el suelo. Originalmente, había dos alturas más, coronadas por un templo (2.13).

### Babilonia

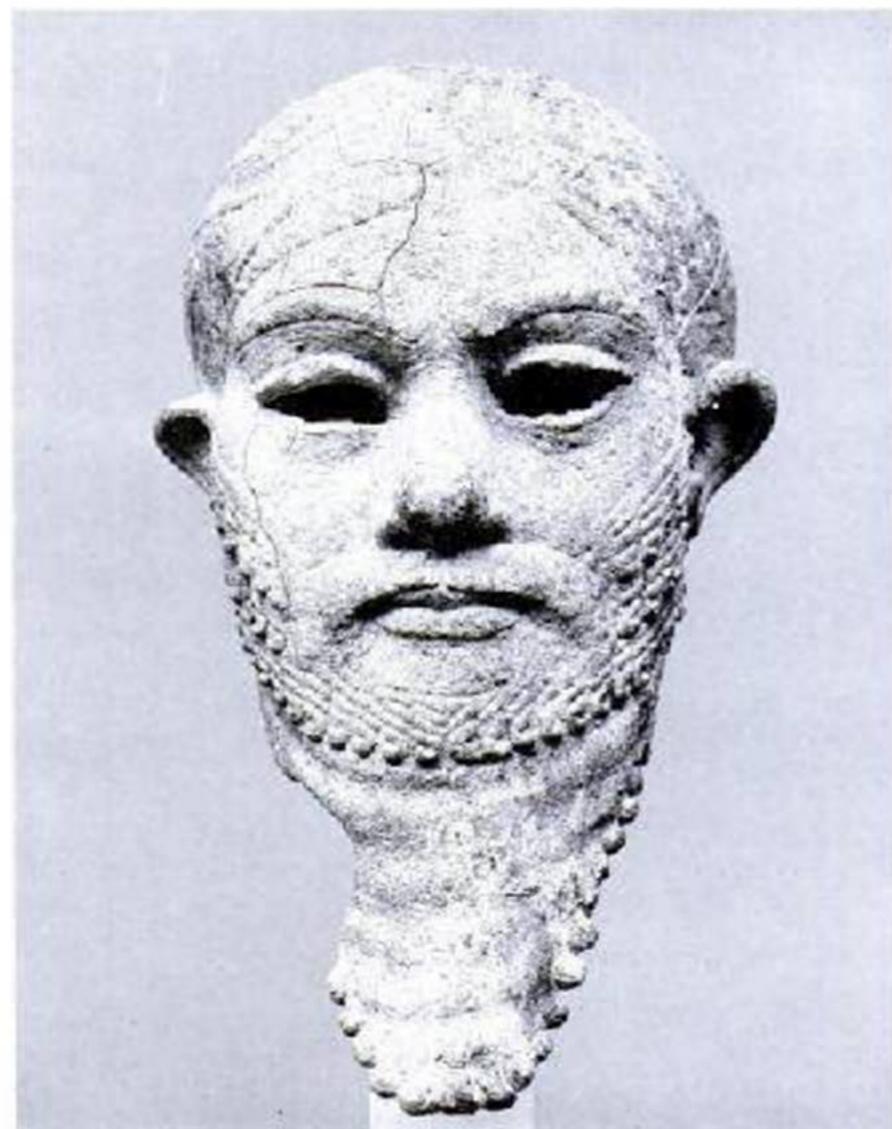
Con el auge de Babilonia, a principios del segundo milenio a.C., se inicia un nuevo periodo de la historia de Mesopotamia. Con Hammurabi, que reinó desde 1792 a 1750 a.C., se convirtió en la capital de un imperio que se extendía desde Mari y Nínive hasta el Golfo Pérsico. Hammurabi tiene una gran importancia histórica, como autor del código de leyes más antiguo que existe. Su intención declarada era «hacer que la justicia prevaleciera en la tierra, destruir el mal y al malvado, que el fuerte no pudiera oprimir al débil», aunque, de hecho, una de sus principales preocupaciones fue proteger a los prestamistas de los prestatarios que no pagaban y para quienes se establecieron rigurosos castigos. Este código está inscrito en una estela bajo un relieve de Hammurabi, de pie delante del dios sol entronizado en la cúspide de una montaña sagrada o zigurat –una ilustración perfecta de la

**1.12** Zigurat de Ur, Iraq, c. 2100 a.C.



condición semidivina del rey-sacerdote, a quien el dios, el mismo en forma humana, entrega las leyes (2,14). Quizá no sea una coincidencia que la piedra tenga la forma de un falo, un símbolo evidente de la dominación masculina.

El imperio gobernado por los sucesores de Hammurabi fue minándose gradualmente y la propia Babilonia fue saqueada alrededor del año 1600 a.C. por los hititas, procedentes de Anatolia (véase p. 92). También recibió ataques procedentes de la dirección opuesta y a finales del segundo milenio, las estelas de Naram-Sin y de Hammurabi fueron trasladadas a Susa, la capital de Elam, una región agrícola muy productiva que se extiende hacia el noreste desde la parte baja del Éufrates (actual Juzistán). Las complejidades de la relación política y artística de Elam con las ciudades de Mesopotamia y con otras situadas más al este son difíciles de aclarar. Sus civilizaciones parecen haber seguido cursos paralelos. Mucho antes del final del cuarto milenio, los elamitas habían desarrollado una escritura pictográfica similar a la de Sumer, pero adaptada a su propia lengua (en Tepe Yahya, al sur de Kermán, se encontraron tablillas en escritura proto-elamita del año 3200 a.C.). Posteriormente, también se tallaron sellos cilíndricos en Elam, una vez más, similares a los de Sumer, aunque con distintos motivos. Entre las pocas obras de gran tamaño de la escultura elamita que perviven, hay una magnífica cabeza de cobre fundido (2,15), que recuerda la cabeza de bronce de un rey acadio (2,9). Sin embargo, el modelado del rostro es más suave y más sensitivo y el tratamiento de la barba y de las franjas que rodean la cabeza, más amplio. La civilización elamita parece haber alcanzado su apogeo hacia finales del segundo milenio. Una impresionante estatua de bronce, aunque, por desgracia, sin cabeza, de la reina Napirasa de Susa data de alrededor del año 1260 a.C. (Louvre, París). Los restos más imponentes de Elam, que han salido a la luz muy recientemente, se encuentran en Haft Tappeh, al sur de Susa, donde las tumbas reales tienen bóvedas de ladrillo sorprendentemente bien aseguradas de



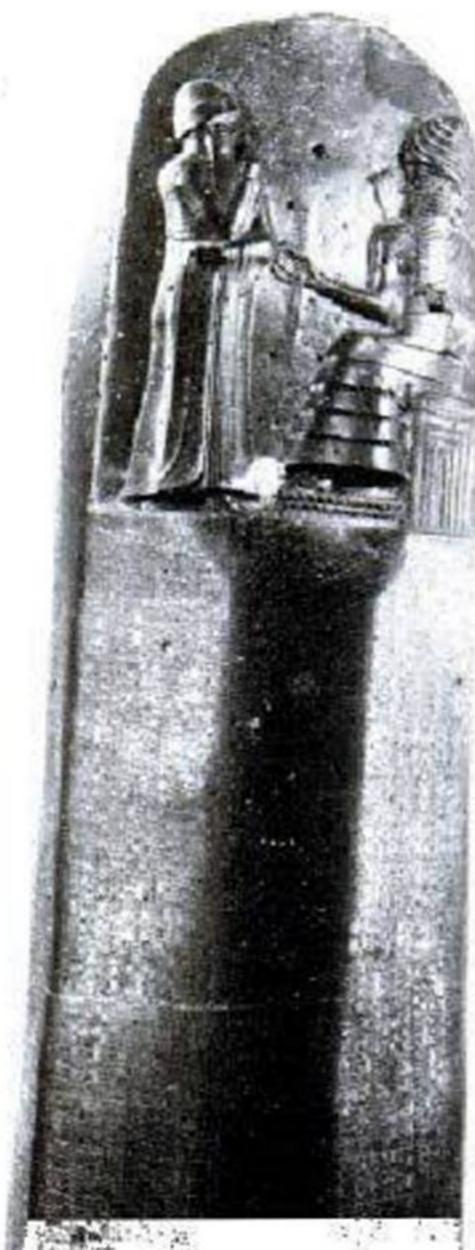
2,15 Cabeza de un elamita, procedente de Azerbaidjan (?), v.án. c. 2000 a.C. Cobre, 34,3 cm de alto. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Rogers Fund, 1947).

alrededor de 1500 a 1300 a.C. El zigurat de Chagá Zambil, cerca de Haft Tappeh, es mayor que los de la antigua Mesopotamia y difiere también en otros aspectos, ya que está recubierto de ladrillos verdes y azules e incluye tres templos. Construido alrededor del 1250 a.C., originalmente tenía cinco alturas. Finalmente, Elam fue conquistada por el asirio Assurbanipal (véase p. 110) alrededor del año 610 a.C.

### EL VALLE DEL INDO

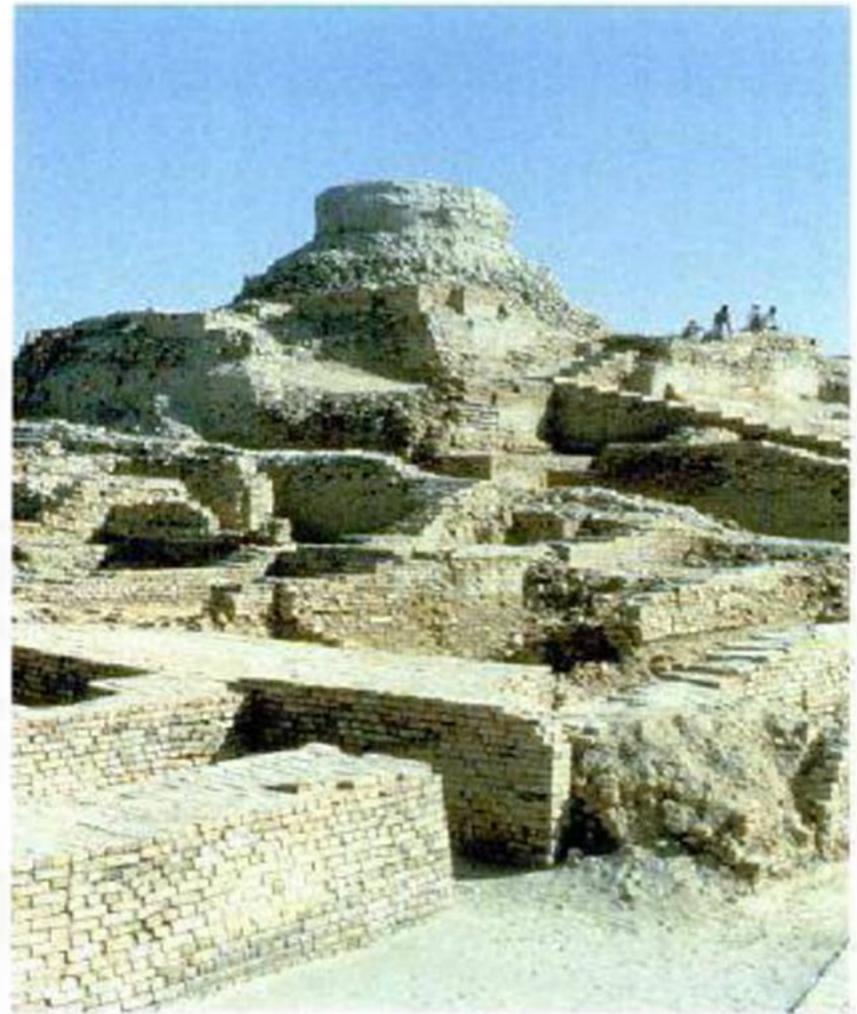
Hay evidencias de un intercambio de mercancías entre la Mesopotamia sumeria y las ciudades del Valle del Indo (actual Pakistán) pasando por la isla de Bahrein, en el Golfo Pérsico, y algunas tallas figurativas y otros objetos recientemente descubiertos en Tepe Yahya, al sudeste de Irán (véase más arriba), son sorprendentemente similares a los del Valle del Indo. Por lo tanto, parece probable que la civilización del «Valle del Indo» o «Harappa», que ya había alcanzado su desarrollo completo alrededor del año 2300a.C. y empezó a desintegrarse unos cinco siglos después (hasta perderse y olvidarse por completo hasta su redescubrimiento en la década de 1920), formara parte del gran auge urbano del tercer milenio en Asia, al que ya nos hemos referido. Sin embargo, difícilmente podría haber sido más distinta de la civilización de Sumer, ya que no construyeron grandes templos, ni tumbas reales, palacios o monumentos dinásticos de otro tipo. El área que abarcaba era incluso mucho mayor que la del imperio acadio –de un tamaño aproximado al de Europa occidental, extendiéndose por la costa desde el Golfo de Oman (Irán) hasta el Golfo de Cambay, hacia el norte hasta Afganistán y

2,14 Estela de Hammurabi, procedente de Susa, Irán, c. 1760 a.C. Basalto, 2,24 m de altura. Louvre, París.



las estribaciones del Himalaya, y hacia el este hasta la región de la actual Delhi-. Dos de sus puestos de avanzada, Lothal y Ruar, están a más de 1.600 kilómetros en línea recta, y a mucha más distancia por las rutas transitables que bordean las laldas de las montañas. Pero la gran mayoría de los artefactos hallados en los diferentes yacimientos y niveles arqueológicos (que indican su antigüedad relativa) son tan similares que sugieren una fuerte unidad cultural que duró más de medio milenio –incluso los ladrillos de las construcciones eran de un mismo tamaño estándar-. No hay muestras de ninguna incursión procedente del exterior ni de problemas internos. Existía una forma de escritura, bastante distinta de los pictogramas y de la escritura cuneiforme sumerios, pero sólo la conocemos por los sellos utilizados para imprimir marcas de propiedad, con breves inscripciones que todavía no han sido descifradas. Hasta el momento no existe una literatura que pueda hablarnos de la historia o las creencias de este pueblo. Los pesos y las medidas estaban estandarizados, pero, una vez más, de acuerdo con un sistema distinto al de los sumerios.

Hasta donde puede juzgarse a partir de los registros arqueológicos –y no tenemos otra fuente de información- la civilización del Valle del Indo era esencialmente urbana y mercantil. No parece haber tenido una clase dominante de sacerdotes o guerreros. Sus armas eran rudimentarias. Y también lo eran los instrumentos agrícolas de los campesinos, que siguieron viviendo en pequeñas comunidades rurales, aunque sabemos por modelos de terracota, que tenían carros con ruedas (muy parecidos a los que todavía se utilizan en Sindh, en el actual Pakistán, presumiblemente para transportar sus productos a los centros urbanos. El gran logro de esta civilización fueron sus ciudades, Harappa y Mohenjo-Daro. Hasta entonces, no se había visto nada ni remotamente semejante, ni volvió a verse hasta

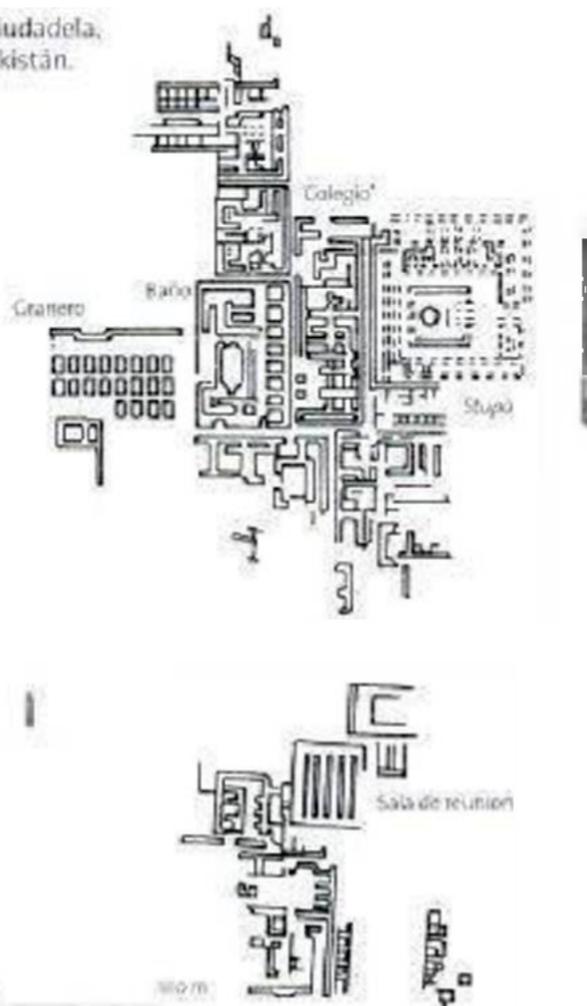


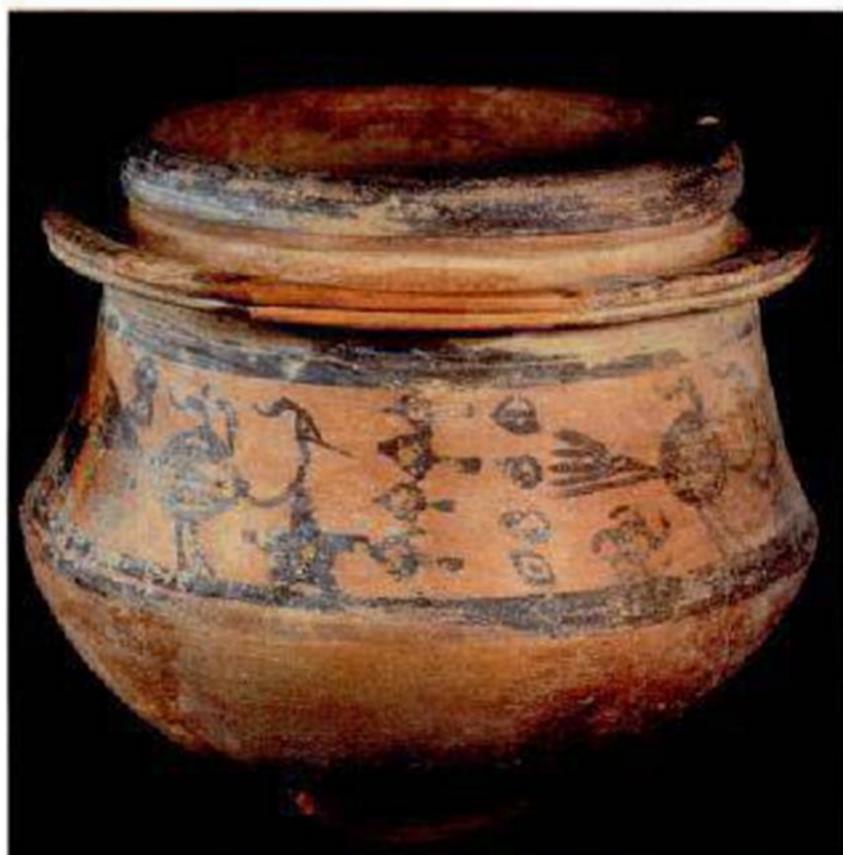
2,17 Excavaciones de Mohenjo-Daro, vista hacia el stupa.

pasados mil años o más. Estaban planificadas de forma regular, con amplias calles y avenidas para el tránsito. Existían diversos servicios públicos que se proporcionaban de forma sistemática. Y no había fortificaciones, probablemente porque no había necesidad de ellas. Sin embargo, cada ciudad tenía una ciudadela, levantada sobre un montículo artificial de adobe, como un zigurat de una sola altura, y rodeada por una gruesa muralla.

Harappa era la mayor y más importante, pero sus restos fueron destruidos en gran parte en el siglo XIX por los constructores ingleses del ferrocarril. Quedan más restos de Mohenjo-Daro (2,16; 2,17). Originalmente estaba situada en la orilla occidental del río Indo (cuyo curso se desvía posteriormente), en el cual se construyeron plataformas para controlar las inundaciones. La amplia zona destinada a viviendas y trabajo, de aproximadamente 1,5 kilómetros, estaba dispuesta de acuerdo con un plano cuadrículado, con calles anchas que discurrían de norte a sur para aprovechar los vientos. Los servicios públicos incluían canalizaciones de agua corriente y desagües para la eliminación de residuos domésticos, así como para el agua de lluvia y de las inundaciones. Las casas, los talleres y las tiendas de los comerciantes eran, más o menos, del mismo tamaño. Estaban construidas con ladrillo cocido (no secado al sol, como en Mesopotamia) y unidos regularmente – estos, colocados de forma alterna con sus extremos y lados largos sobre la cara externa del muro. Las escaleras revelan la existencia de pisos superiores de madera. No han quedado elementos decorativos, salvo algunas estrechas hornacinas puntiagudas en los muros interiores. Al parecer, los edificios públicos de la ciudadela solo se diferenciaban de los demás en el tamaño. Tenían un gran vestíbulo o sala de reunión, con un techo sustentado por muchas columnas (una construcción posteriormente desarrollada en Egipto y denominada hipostila por los griegos), un amplio granero, un baño recubierto de asfalto,

2,16 Plano de la ciudadela, Mohenjo-Daro, Pakistán.



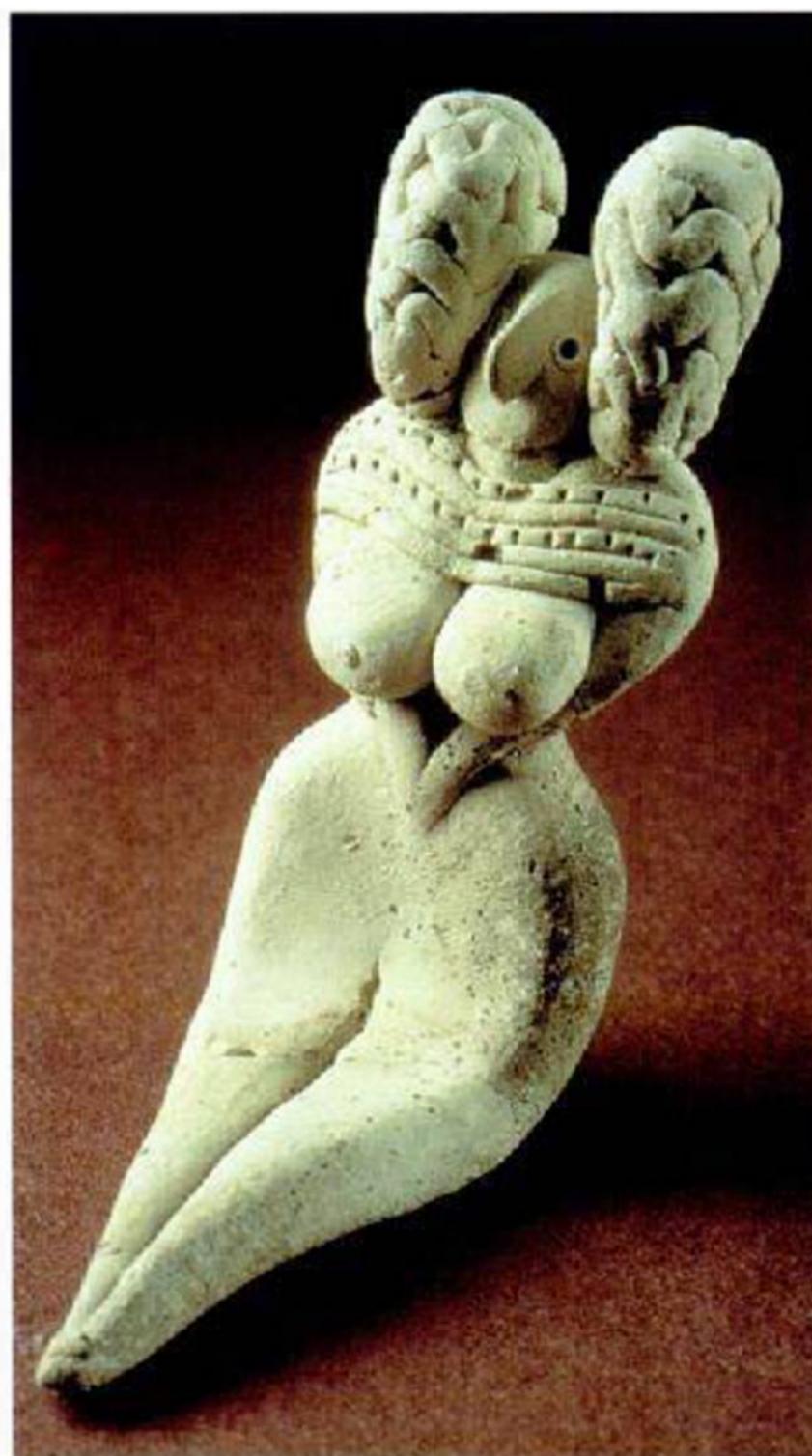


2.18 Urna procedente de Harappa, 2400-2000 a.C. Terracota.

probablemente para las abluciones rituales y, al lado, una estructura con varias pequeñas celdas, como un colegio o monasterio, cuya finalidad solo podemos adivinar.

Los habitantes de las ciudades tenían finas vasijas de cobre batido, pero sin decorar. La mayor parte de su cerámica era de una gran sencillez práctica, aunque algunos grandes recipientes de almacenamiento, de elegantes formas, están decorados con motivos geométricos y de hojas, y con algún animal ocasional en rojo y negro, y bruñidos hasta obtener un gran brillo. La ropa se hacía con algodón estampado, que se cultivaba y tejía en el Valle del Indo desde el año 2500 a.C. aproximadamente (unos pocos siglos después que en América; está documentado por primera vez en México en c. 3000 a.C.). Las joyas estaban hechas de oro y plata con cuentas de piedras semipreciosas –lapisluzi de Afganistán, turquesa de Irán o del Tíbet y jade de Asia central-. Incluso había una pequeña fábrica de abalorios en la pequeña ciudad de Chanhu-Daro.

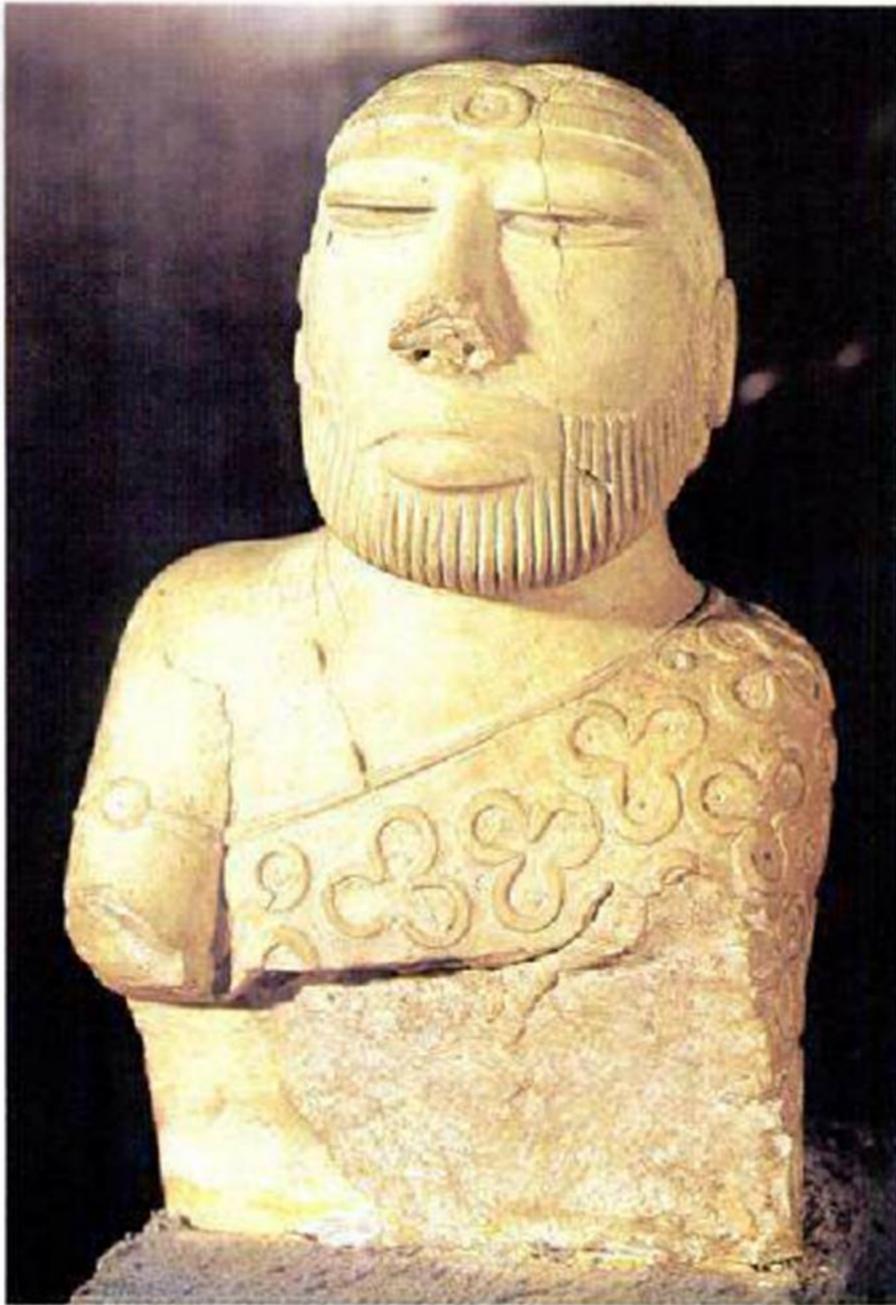
Todas las obras de arte que han sobrevivido son pequeñas y parecen haber sido posesiones personales (2.18). No hay indicios de la existencia de un arte público de gran tamaño. Hay numerosas terracotas, que van desde figuras bastante rudimentarias de hombres y, más a menudo, mujeres de anchas caderas y marcados órganos sexuales –probablemente objetos de culto (2.19)–, a animales muy naturales y grupos de maquetas, como los carros ya mencionados, que pueden haber sido contruidos como juguetes para los niños. De mayor interés artístico son los sellos de esteatita (una piedra gris o verdosa que se corta con facilidad), a los que se les proporcionaba una superficie reluciente mediante una suave cocción, probablemente en un horno de alfarero, después de labrarlos (2.20). Están incisos con figuras de hombres, bestias fabulosas y animales reales sobre caras planas rectangulares, lo que impedía el desarrollo de efectos narrativos que permitían los sellos cilíndricos de Mesopotamia desde el periodo sumerio hasta el asirio (véanse pp. 56-57). Los dibujos muestran una gran sensibilidad hacia la relación existente entre la imagen y la forma de la piedra, y la talla tiene una delicada precisión, no superada en



2.19 Figura femenina procedente de Mohenjo-Daro, 2400-2000 a.C. 19 cm. Musée Guimet, París.

2.20 Sellos procedentes de Mohenjo-Daro c. 2300-1750 a.C. Esteatita, aprox. 3,8 cm de superficie. Museo Nacional de la India, Nueva Delhi.





**2.21** Busto procedente de Mohenjo-Daro, c. 2300-1750 a.C. Piedra caliza, 17,5 cm. Museo Nacional de la India, Nueva Delhi.

toda la historia de la glíptica. A pesar de su pequeño tamaño –nunca más de 5 centímetros de superficie– están llenos de vitalidad condensada y captan las características esenciales de los animales que representan, especialmente el buey jorobado, que era uno de los motivos predilectos.

Las tallas circulares de piedra también son extremadamente pequeñas y se limitan, con dos notables excepciones de las que hablaremos más adelante, a cabezas masculinas y medias figuras con extraños ojos asiáticos rasgados, gruesos labios planos y barbas de flecos. La mejor de ellas está tallada en una piedra caliza blanquecina, recubierta originalmente con pasta roja, y es tan imponente que, en una fotografía, podría parecer una escultura monumental, de tamaño superior al natural (**2.21**). De hecho no llega a los 18 centímetros de altura. La colocación del vestido sobre el hombro izquierdo es característica y ha llevado a la suposición de que representa a un sacerdote o un hechicero. En cuanto a sentimiento, está muy lejos de cualquiera de las halladas en Mesopotamia, a pesar de algunas semejanzas superficiales –el dibujo del vestido en forma de trébol, por ejemplo, la disposición del cabello y la barba, con el labio superior afeitado, y la gran suavidad, como una máscara, de la talla–. Había una profunda disparidad entre las artes de Mesopotamia y las del Valle del Indo, que puede apreciarse con mayor fuerza en dos torsos masculinos tallados en piedra caliza, uno de ellos en una postura

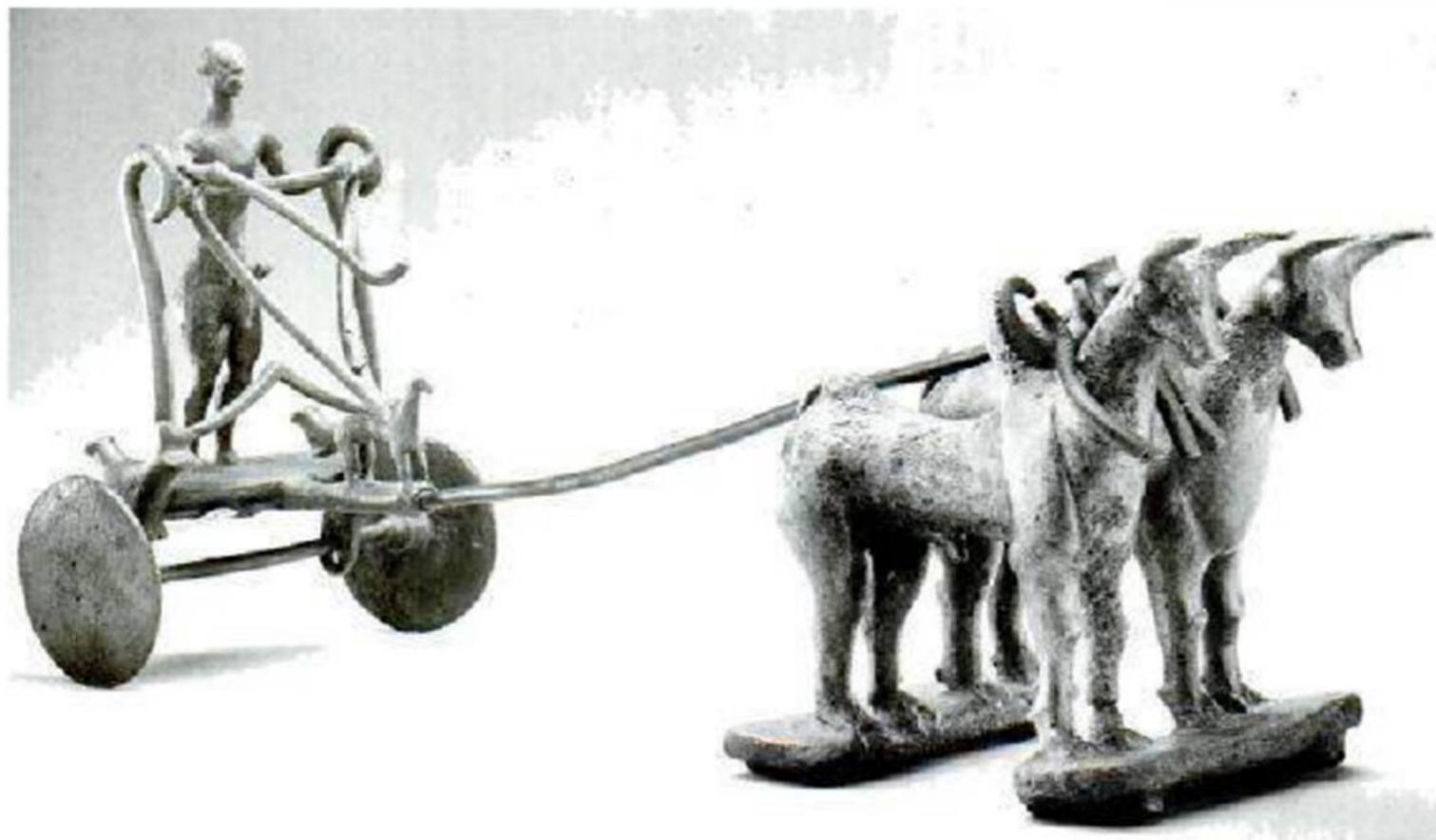
de danza (**2.22**) y el otro recto de pie (**2.23**): ambos han perdido la cabeza, los brazos y las piernas.

Aunque tienen apenas 10 centímetros de alto, estas dos esculturas, magníficamente realizadas, no presentan nada de la miniatura, del juguete. Pocas veces se ha sugerido de forma más sensual la textura de la carne joven y firme y la suavidad y calidez de sus abultadas curvas. Amplios planos convexos se funden entre sí con tal suavidad que los protuberantes vientres y nalgas se convierten en parte esencial de una forma escultórica concebida para ser contemplada desde muchos puntos de vista distintos. Están concebidas de un modo totalmente circular. Además, la figura danzante muestra un conocimiento del movimiento tridimensional raro en las artes hasta épocas muy posteriores. Se mantiene en una sinuosa postura con una triple curva, que puede verse en incontables ejemplos posteriores del arte indio a partir del siglo II a.C. en adelante y que se denomina postura *tribhanga* (véase p. 234); en ésta se combina con un suave giro diagonal que acentúa su sensualidad. La figura capta el ritmo de una danza, quizás una danza ejecutada como parte de un ritual religioso, como en muchas otras culturas. Ambos torsos tratan la figura humana como un organismo vivo y en movimiento y no, como en Mesopotamia y Egipto, como símbolo de algún inmutable ideal de realeza divina o semidivina. De hecho, son tan extraordinarios que se ha cuestionado su antigüedad. No sólo la ejecución técnica, sino también la sofisticación para conseguir una composición escultórica altamente artificiosa, con tal naturalismo y equilibrio aparentes, con tal libertad y soltura de movimientos, hacen difícil creer que fueron creados en el tercer o segundo milenio a.C. Sin embargo, ambos fueron hallados en Harappa,

**2.22** CERAKIZQUIROA. Figura bailando procedente de Harappa, c. 2300-1750 a.C. Piedra caliza, 9,8 cm de altura. Museo Nacional de la India, Nueva Delhi.

**2.23** TERAPIJERREHA. Torsio masculino procedente de Harappa, c. 2300-1750 a.C. Piedra caliza, 8,9 cm de altura. Museo Nacional de la India, Nueva Delhi.





**2.24** Carro procedente de Daimabad, Maharashtra, c. 1500 a.C. Bronce, 22 x 52 x 17,5 cm. Museo Principe de Gales de la India Occidental, Bombay.

con otros vestigios de la civilización del Valle del Indo. Sólo podemos especular sobre el motivo por el que se han recuperado tan pocos ejemplos, y tan relativamente pequeños, de las artes plásticas en estas grandes ciudades del Indo, tan eficientemente planificadas y tan bien construidas. ¿Acaso su cultura carecía de esos impulsos de eternidad que subyacen tras la creación de tantas de las artes monumentales de Mesopotamia y Egipto? ¿Es que su religión y su sistema social exigían que no hubiera figuras de culto ni imágenes del poder político?

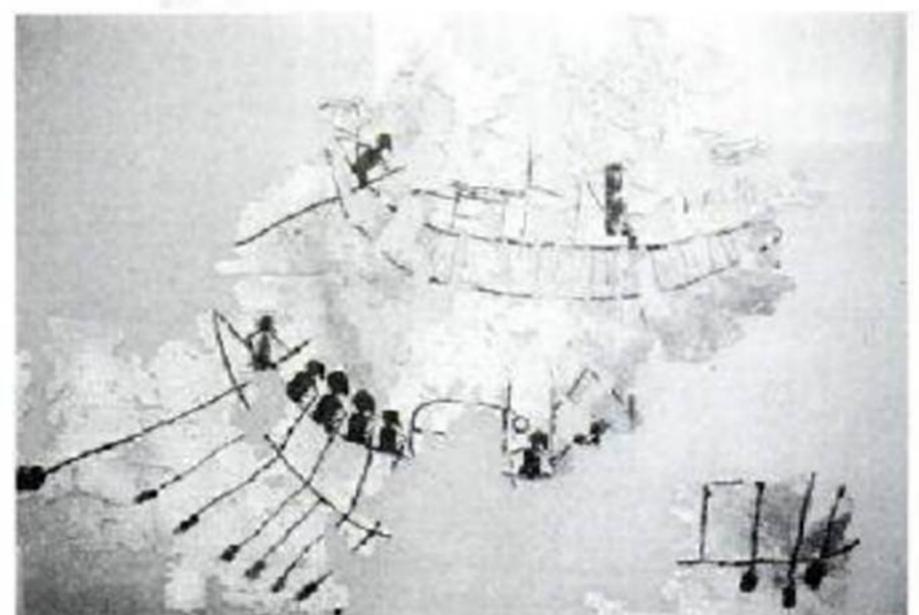
Sigue siendo un misterio cómo y por qué se desintegró esta civilización. Los arios, es decir, gentes procedentes de Irán que dominarían la cultura india posterior (hablaban una lengua indoeuropea, de la cual deriva el sánscrito), se infiltraron en la zona, más que invadirla, a lo largo de un periodo de varios siglos en el segundo milenio. Las ciudades no fueron destruidas, sino abandonadas gradualmente. En Daimabad, fuera de la zona principal (a unos 130 kilómetros de Bombay, en el interior), la excavación de un asentamiento, habitado hasta finales del segundo milenio, ha sacado a la luz un tesoro de pesados animales de bronce fundido mediante el procedimiento de cera perdida, que datan, probablemente, de alrededor del 1500 a.C. —especialmente un carro tirado por una pareja de bueyes (2.24)— y que es similar, aunque bastante más esquemático, a las terracotas del Valle del Indo; pueden haber sido importados, pero tienen afinidades con las pinturas de la cerámica local y difieren de las piezas encontradas en Mohenjo-Daro. Siguieron utilizándose las técnicas artesanales para hacer armas de cobre y cerámica modelada al torno de dos tipos diferentes, que sugieren la coexistencia de diversas culturas, una indígena y la otra aria. Hay una fuerte continuidad en el pensamiento y práctica religiosos, ya que se cree que los primeros Vedas —himnos poéticos escritos en sánscrito, venerados hasta la actualidad, al igual que los Salmos en la Cristiandad— fueron compuestos entre el 1500 y el 800 a.C. No obstante, en el registro arqueológico hay una gran laguna antes del inicio de una historia continuada del arte indio en el siglo III a.C. (véase p. 228).

## ANTIGUO EGIPTO

### Egipto predinástico

La antigua civilización egipcia, al igual que las civilizaciones de Sumer y del Valle del Indo, creció a lo largo de un gran río que proporcionaba riego para la agricultura y también una vía para el transporte de hombres y materiales —madera, piedra y, por supuesto, productos agrícolas—. También aquí, las presiones que provocaron el gran paso hacia delante desde la vida neolítica hasta la de las comunidades organizadas fueron, probablemente, muy similares —el control de las inundaciones y el riego—. El impulso dado al esfuerzo comunitario debió haber sido igualmente crucial en Egipto que en Mesopotamia. Pero había importantes diferencias. Al contrario que Sumer, donde se desarrollaron grandes ciudades en recíproca rivalidad y frecuentes guerras entre sí, el antiguo Egipto evolucionó como una única y remota comunidad rural sin ningún centro local y bajo el control de un monarca absoluto. Probablemente esto se

**2.25** Fragmento de una pintura procedente de Gebelein, c. 3500-3200 a.C. Lino. Museo Egipcio, Turín.



debió, en gran medida, a causas naturales. Ya que cuando los desiertos africanos empezaron a formarse en el cuarto milenio, el valle del Nilo gozaba, cada vez más, de la protección de esas grandes barreras naturales, y la comunidad estaba cada vez más unida por el río generador de vida que los había unido - y posteriormente por la autoridad central de los reyes o faraones, como los llama la Biblia-. El Nilo, junto con el sol, dio forma a sus principales creencias. El Nilo (o más bien el Nilo en la época de inundación) era adorado como el dios Hapy, mientras que el sol era adorado como Re (o Ra), el padre de los dioses, una presencia visible en Egipto, bienvenido al amanecer, temido a mediodía y huido al anochecer, cuando se ocultaba tras el horizonte.

Sin embargo, el Nilo pasa a través de dos entornos ambientales diferenciados: el estrecho valle, a veces, confinado por acantilados, del Alto Egipto (meridional) y la amplia llanura aluvial, que se abre en el enorme delta del Bajo Egipto (septentrional). La agricultura comenzó antes de mediados del quinto milenio en el delta, donde el limo arrastrado por el río proporcionaba un fértil terreno. El Alto Egipto estaba poblado por nómadas procedentes del sur y del oeste, y estaba unido a las culturas neolíticas del Sahara. Esta es, probablemente, la única región del mundo en la que puede seguirse un hilo de continuidad desde el arte de la Edad de Piedra hasta la pintura y escultura de un pueblo ilustrado.

En la cerámica fabricada en el Alto Egipto en el Período Predinástico (de c. 4000 a c. 3200 a.C.), se pintaban animales como los grabados en roca de Messak (v.1). Sin embargo, la cerámica pintada parece haber decaído antes del final del cuarto milenio. Las vasijas predinásticas más notables son de mármol o de diorita, lo cual muestra una gran habilidad técnica en la perforación, talla y

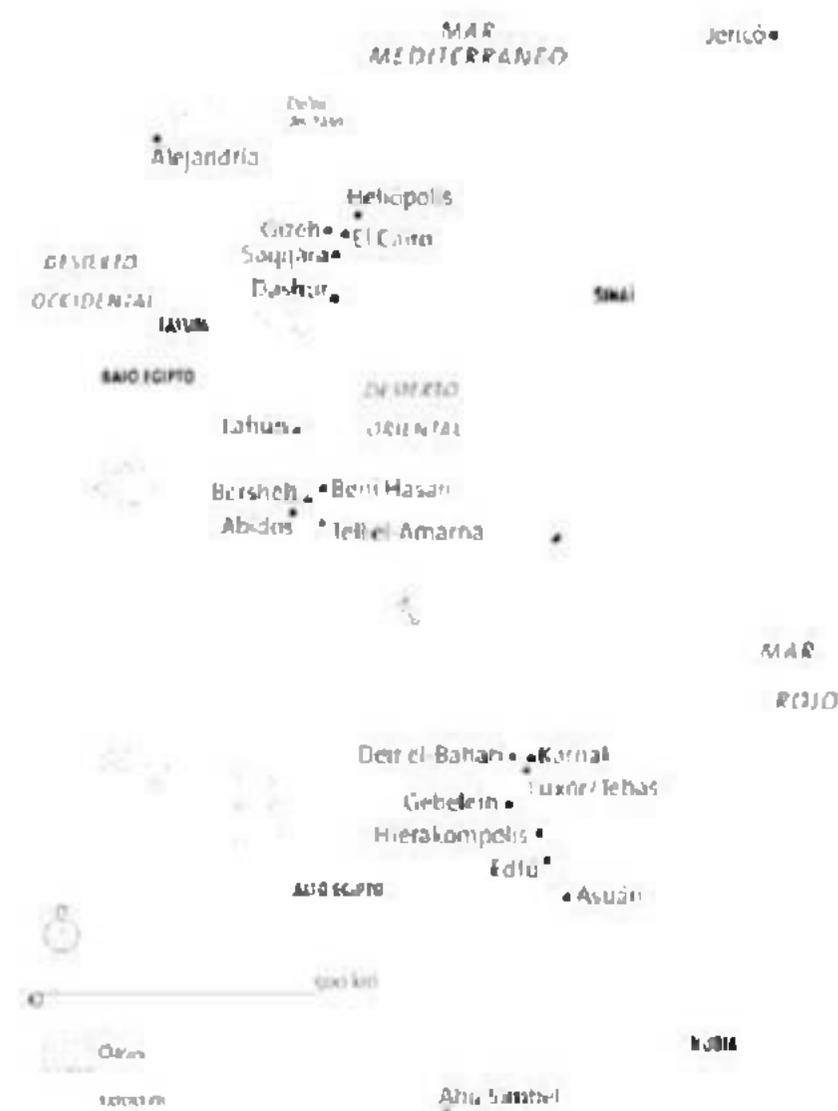
pulimentado de piedras duras, aunque las únicas herramientas disponibles eran las de cobre (aquí no se fundió el bronce hasta comienzos del segundo milenio). Se modelaban pequeñas figuras de arcilla para enterrarlas con el difunto. Generalmente representan sirvientes y dan testimonio del temprano nacimiento de la creencia en una inmortalidad que prolongaba indefinidamente los placeres de la vida mortal y que, en su forma evolucionada, prometía una feliz eternidad a todos los hombres buenos -la creencia que subyace e inspira la inmensa mayoría de las obras de arte del antiguo Egipto que han llegado hasta nosotros. Más o menos a partir de esta fecha, aparecen pinturas en algunas tumbas, en la pared de una en Hierakompolis (ahora en el Museo Egipcio de El Cairo) y en fragmentos de una tela de lino en otra (v.25).

Ambas describen la vida en el Nilo: en el fragmento de lino hay un hipopótamo y barks con cabinas en la cubierta y muchos remos tripulados por figuras de color rojizo. Cada uno está plasmado en una silueta plana, flotando en un espacio sin límites, como en las pinturas rupestres y el arte sobre roca del Paleolítico. Pero en cuanto a los motivos y la ubicación (tumbas), rompen de forma decisiva con el pasado prehistórico. Por consiguiente, los elementos básicos de la antigua cultura egipcia ya estaban en un estado incipiente antes de la unificación del Alto y del Bajo Egipto, alrededor del 3200 a.C., llevada a cabo por Narmer, el primer rey de la primera dinastía.

### Las primeras dinastías

Narmer está representado en una paleta votiva de pizarra tallada (una roca cristalina) (v.16a; 16b). Aquí hacen su aparición muchas de las características formales que distinguirían el arte del antiguo Egipto durante los siguientes 3.000 años. En la parte delantera, los cuellos entrelazados de dos monstruos enmarcan un hueco destinado a la pintura cosmética que se utilizaba para dar color a los ojos de una imagen de culto en un ritual, probablemente para celebrar una victoria (v.26a). Las criaturas están sobre líneas de fondo firmemente marcadas, de las que, en lo sucesivo, rara vez se apartarían las figuras en las pinturas y tallas en relieve del antiguo Egipto. Ya no hay imágenes dispersas flotando en un vacío sin límites, como en el fragmento de lino (v.25), ni tampoco se plasman como siluetas planas articuladas. Por encima de ellos, Narmer portando la corona con la cobra roja del Bajo Egipto, inspecciona el lugar de ejecución de los cautivos, que se muestran decapitados, a la derecha; en la banda inferior, su poder está simbolizado mediante un toro destruyendo la muralla de una ciudad, encima de un hombre caído, cuya eruda desnudez refleja inferioridad. En el reverso se muestra a Narmer llevando la corona blanca del Alto Egipto, de pie, en una pose que se repetirá miles de veces a lo largo de las épocas, con su brazo derecho levantado en un gesto ritual, golpeando a un prisionero (v.26b). El tamaño denota importancia y Narmer tiene una altura dos veces superior a la del miembro de su séquito que lleva sus sandalias y que está en su propia línea de fondo más alejada. Narmer también se diferencia por la musculatura de sus piernas, cuidadosamente marcada, probablemente en señal de fuerza. El pájaro situado a su derecha es un halcón, símbolo del dios del cielo, Horus, que también era el dios del Alto Egipto, que sujeta con una soga el símbolo del Bajo Egipto, compuesto por seis flores de papito. Cada elemento de la composición tiene un significado concreto, que puede ser descifrado por su utilización posterior.

Antiguo Egipto.



La composición escalonada recuerda, de alguna manera, el anterior jarrón de Uruk (2.2). Sin embargo, en la paleta hay una ambivalencia entre los grupos figurativos, tan realísticamente concebidos (el rey y los prisioneros o el hombre que huye, situado debajo de ellos), y los símbolos pictóricos (los que indican la entrada y la salida del cortejo de hombres portando estandartes, en la parte anterior, y en los emblemas del Ato y del Bajo Egipto en la parte posterior); una ambivalencia resuelta sólo parcialmente por la habilidad del tallador para aunarlos artísticamente; la paleta fue concebida para ser «interpretada» como una afirmación objetiva del poder de Narmer para vencer a sus enemigos. Pero, al igual que gran parte del antiguo arte egipcio, también es simbólica. A los antiguos egipcios les importaba menos dejar constancia de los asuntos temporales del hombre en un mundo transitorio que el «presente eterno», y eso requería un lenguaje oculto de signos y símbolos.

La estela de la tumba de Djet, el «Rey Serpiente», uno de los primeros monarcas de la primera dinastía, es totalmente simbólica (2.27). Consiste, simplemente, en una esmerada talla de un halcón, que representa al dios Horus, encarnado en la persona del rey, una serpiente, que simboliza el nombre del rey y la fachada de un edificio, presumiblemente su palacio real (originalmente, la palabra «faraón» significó casa grande o palacio). Los jeroglíficos se sistematizaron aproximadamente en esta época, principalmente para las inscripciones en los monumentos reales (no para propósitos administrativos, como en Sumer, donde las primeras formas de escritura se desarrollaron para las cuentas del templo, etc.). En Egipto, la escritura cursiva, más adecuada para escribir sobre papiro, se desarrolló a partir de los jeroglíficos sólo desde mediados del tercer milenio. Pero los jeroglíficos siguieron siendo utilizados en las inscripciones de las tumbas, en monumentos y en templos hasta que se suprimió la antigua religión egipcia en el siglo IV a.C. Conservaron su carácter pictórico hasta el final, al igual que las imágenes figurativas conservaron su importancia semántica.

Autosuficiencia y coherencia, conservadurismo y una preocupación casi obsesiva por la permanencia y la continuidad, una inflexibilidad a toda prueba ante cualquier cambio, todas estas características se hicieron evidentes muy pronto y persistieron con extraordinaria tenacidad a lo largo de toda la evolución del arte del antiguo Egipto. En el siglo IV a.C., Platón observó que no había habido ningún cambio en el arte egipcio durante diez mil años. No era legal introducir novedades, dijo. Por supuesto, eran exageraciones, pero sólo un arte con un carácter muy firmemente establecido podría haberlas provocado. Y, a pesar de los cambios e innovaciones periódicos, el arte del antiguo Egipto siempre conservó un fuerte e inmediatamente reconocible aroma, en un grado jamás alcanzado por ninguna otra civilización excepto, quizá, la china.

Las actitudes ante la vida y la muerte, características de los antiguos egipcios y aún no aclaradas completamente, determinaron la forma de casi todo su arte desde mucho tiempo antes y hasta mucho tiempo después de las pirámides. Los faraones eran considerados dioses y no, como los soberanos de Sumer, meros representantes de los mismos. Sin embargo, la inmortalidad que podían alcanzar, y la de quienes les eran fieles, dependía de la conservación de sus restos mortales momificados. (La práctica de embalsamar el cuerpo y conservar sus vísceras por separado se dominó alrededor de mediados del tercer milenio a.C.) Hay un caso, en la primera dinastía, de una princesa que fue enterrada con sus sirvientes, sacrificados para que la acompañaran en el otro mundo, una truculenta costumbre funeraria compartida por muchas culturas (véase p. 56). Pero no sabemos si era muy habitual en Egipto ni en qué medida se debía a ello la demanda de figuras esculpidas y pintadas en las tumbas. Más importantes para el arte sepulcral de los antiguos egipcios eran sus conceptos sobre la relación existente entre el cuerpo y el espíritu, conceptos exclusivamente suyos y que se desarrollaron ya a principios del periodo dinástico. En términos generales, puede decirse que creían

2.26a y 26b Paleta de Narmer, procedente de Hierakompolis, c. 3200 a.C. Pizarra, 63,5 cm de altura. Museo Egipcio, El Cairo.

2.27 Estela de Djet procedente de Abidos, c. 3000 a.C. Piedra caliza, 54,9 cm de altura. Louvre, París.



que había tres emanaciones del espíritu diferenciadas, pero íntimamente relacionadas entre sí.

El *Ka*, que formaba parte de la fuerza vital del universo, acompañaba al cuerpo en la vida y en la muerte, aunque sólo podían alcanzarse todas sus posibilidades después de la muerte. El *Akh* era la «personalidad efectiva» de un hombre y también el alma, que abandonaba el cuerpo en el momento de la muerte para ir a morar a los cielos. El *Ba* era más bien como un fantasma que podía entrar y salir del cuerpo muerto. La presencia de estas creencias se aprecia no sólo en su arte sepulcral, sino también tras cada una de las facetas de su cultura. No hay nada que separe de forma más efectiva el antiguo Egipto de otras civilizaciones. Sus artes plásticas se dedicaron en gran medida a proporcionar moradas adecuadas a estas emanaciones espirituales –las estatuas eran cuerpos perpetuos para el *Ka*, o parte de él, donde podían vivir eternamente; los relieves que describen los placeres de la vida aseguraban su prolongación en el otro mundo, mientras que los que describían acontecimientos históricos garantizaban el poder eterno de Egipto; incluso la representación de los ritos religiosos estaba pensada para garantizar el eterno bienestar de los dioses.

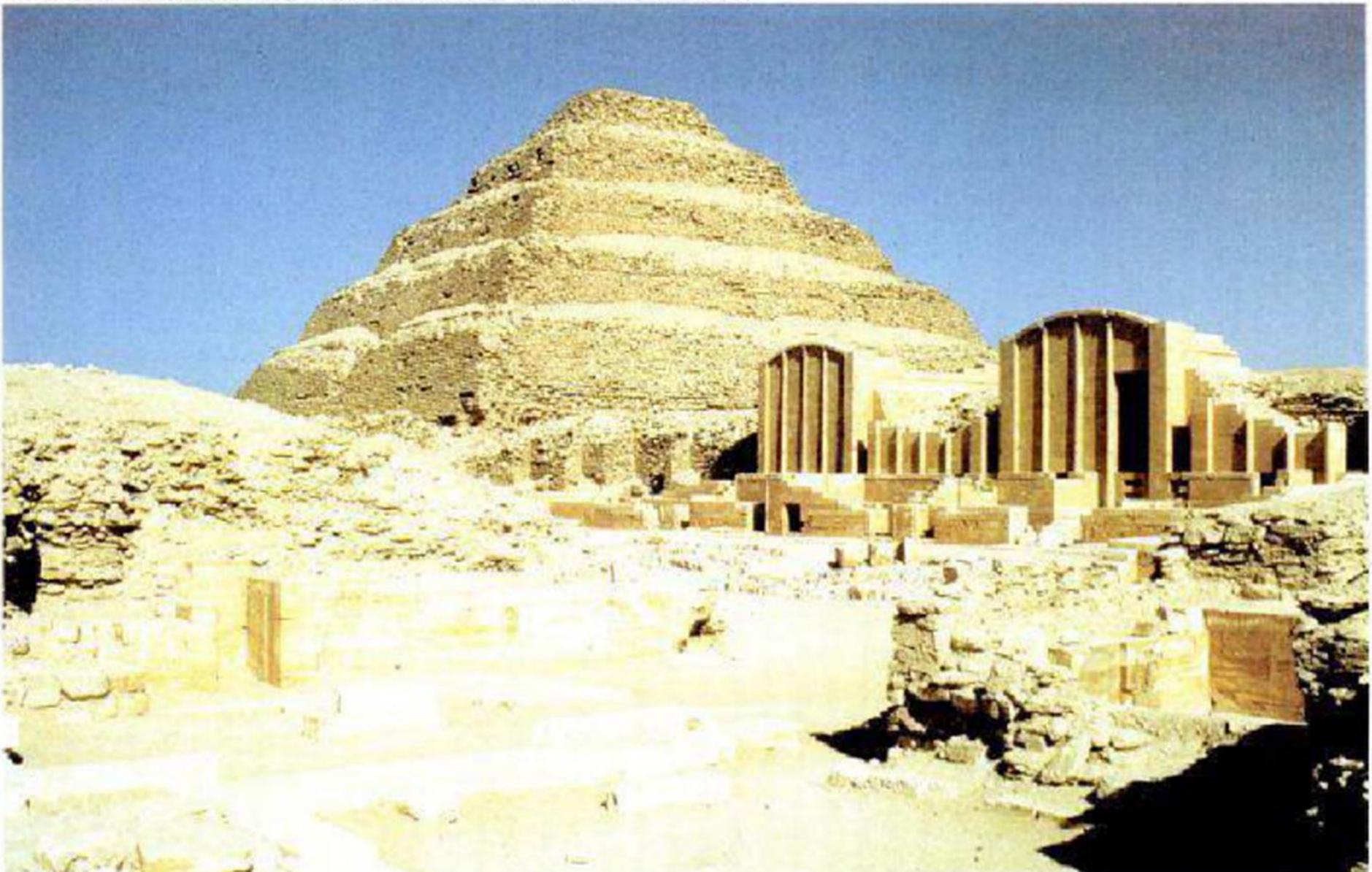
«Los egipcios dicen que sus casas son sólo alojamientos temporales, y que sus moradas son las tumbas», escribió el historiador griego Diodoro Sículo en el siglo I a.C. En el Egipto prehistórico hubo dos formas de enterramiento habituales. En el delta, los muertos eran enterrados en los pueblos, a veces debajo de las casas, mientras que en el sur eran enterrados en tumbas cavadas en el desierto (donde la arena seca preservaba sus cuerpos) y se les proporcionaban alimentos, bebida, ropas, armas y utensilios.

Después de la conquista del Bajo Egipto por Narmer, que unificó los dos reinos, se desarrolló en el sur la idea de construir una casa para los muertos. El montículo de arena que había cubierto anteriormente la tumba fue sustituido por una estructura baja rectangular, con una forma parecida a un banco, que actualmente se llama mastaba (procedente de la voz árabe correspondiente a banco), construida de adobe. Cuanto mayor era la prosperidad, mayor era el tamaño de estas mastabas y la complejidad de las cámaras que había debajo de ellas. Por último, se introdujo la piedra, no para propósitos estructurales, sino para cubrir los suelos y paredes y para las tallas en relieve –la estela de Djef, por ejemplo.

### Arquitectura del Imperio Antiguo

Una antigua tradición atribuye la «invención» de la construcción en piedra a Imhotep, un sumo sacerdote de Heliópolis, que posteriormente fue venerado como un dios –no sólo el primero, sino también uno de los pocos arquitectos de renombre del antiguo Egipto–. Imhotep es una figura semimítica, pero en Saqqara hay importantes restos del complejo funerario que se dice que él construyó para el rey Zoser, fundador de la tercera dinastía (2780-2180 a.C.), que inició el periodo conocido como Imperio Antiguo. Muchas de sus peculiaridades pueden deberse a una falta de experiencia en el uso de la piedra, pero establecieron un precedente para gran parte de la arquitectura egipcia posterior, especialmente la «pirámide escalonada». Ésta parece haber evolucionado a partir de la mastaba que, en Saqqara, era una mastaba ampliada añadiendo unidades de tamaño decreciente hasta alcanzar una altura de unos 60 metros, que

2.28 Pirámide escalonada y palacio (restaurado) del rey Zoser, Saqqara, Egipto c. 2770 a.C.





2.29 Palacio del rey Zoser (restaurado). Saqqara

forman, de hecho, un zigurat sin templo en su parte superior. Su objeto era señalar y proteger la cámara subterránea de la tumba, situada a unos 27 metros bajo tierra.

Alrededor de la pirámide se levantaban edificios de una sola planta y patios rodeados por un muro de piedra caliza de unos 9 metros de altura, que imitaban las paredes de adobe del palacio de Zoser, tanto en su construcción como en su diseño (2.28; 2.29). Se utilizaban bloques de sillería cuidadosamente cortados, exactamente igual que si se tratara de ladrillos de adobe, y la parte exterior estaba articulada con hornacinas, como los de los edificios de la estela de Djet (2.27). De hecho, la piedra se utilizó en todo el complejo, en sustitución de otros materiales menos duraderos: columnas de piedra formando haces de tallos de papiro, como los que se utilizaban para sujetar los endebles refugios primitivos; medias columnas como grandes tallos independientes de papiro (quizás también algo simbólico). Los postes y las vigas estaban expertamente tallados en piedra y coloreados para simular postes y vigas de madera. Y lo más extraordinario de todo es que, en las cámaras subterráneas, hay falsas puertas con tejas de color azul verdoso, que imitan las esteras de junco enrolladas del estilo de las utilizadas actualmente en las cortinas de Oriente Próximo (2.30). Esto podría parecer una forma altamente sofisticada de ilusionismo o *trompe l'œil*. Pero no fue concebido de este modo en absoluto. Allí donde, para nosotros, el arte ilusorio proporciona una imagen engañosa de lo «real», para los antiguos egipcios se daba el caso contrario. Para ellos, el recinto del rey Zoser era lo «real», el palacio imitaba su efímero sustituto terrestre, sujeto a las leyes del cambio y el deterioro. Se trata de una relación parecida a la existente entre el espíritu y el cuerpo mortal. Las puertas de estas cámaras subterráneas son de piedra maciza, a través de las cuales podía pasar el *Ba*. En uno de los patios del recinto, las «capillas» dedicadas a cada uno de los dioses locales de Egipto no eran más que fachadas con puertas falsas, que el ojo mortal podía ver, pero sólo el espíritu podía traspasar.

Las falsas puertas y las columnas de papiros de piedra se repiten en toda la arquitectura egipcia. Pero el plano alargado y la forma escalonada de la pirámide de Zoser fueron modificados gradualmente. Las tres pirámides construidas para Snefru, fundador



2.30 Puerta falsa, tumba sur del complejo de Zoser, área subterránea, c. 2770 a.C., Saqqara

de la cuarta dinastía (c. 2680-2565 a.C.), tenían planos aproximadamente cuadrados, y una, en Dashur, se acerca a la forma clásica de caras uniformes que finalmente alcanzaron sus sucesores Khufu (Keops) (2.31) y Khaíra (Kefrén) en las mayores de todas, en Gizeh, a las afueras de El Cairo actual (2.32-33). La forma parece haber sido adoptada de la imagen de culto conocida como *bembu*, del templo del dios sol en Heliópolis —una piedra con una parte superior piramidal o cónica, antecesora del obelisco—. La pirámide también recuerda el efecto producido por el reflejo del sol sobre la tierra a través de un agujero en las nubes —y, precisamente, montado en los rayos del sol, se decía que subía al cielo el rey muerto.

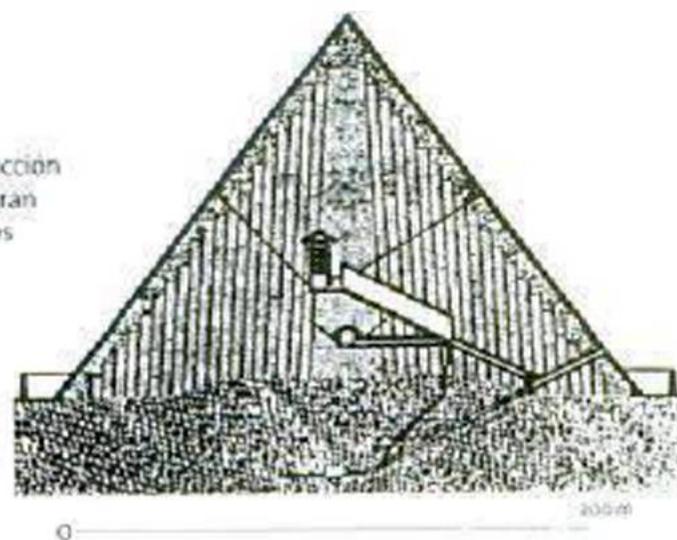
La pirámide de Keops tiene unos 137 metros de altura sobre una base cuadrada de 5,25 hectáreas (abarca aproximadamente dos veces el área de San Pedro de Roma); sus cuatro lados son triángulos equiláteros. Es notable la precisión de su trazado, con sus lados alineados con los puntos cardinales, con un margen de error de una décima de grado (el norte real parece haberse determinado observando una estrella en el horizonte septentrional y dividiendo en dos partes el ángulo entre su posición creciente, el punto de observación y su posición poniente). Hasta donde puede saberse, las piedras que forman el núcleo de la pirámide fueron arrastradas sobre terraplenes o rampas, cuya altura iba aumentando a medida que crecía, y posteriormente eran demolidas gradualmente a medida que iba cubriéndose la superficie con piedras cortadas más delicadamente, trabajando de arriba abajo. Debieron emplearse canteros muy cualificados para cortar las piedras que revisten las galerías que conducen a las cámaras funerarias, situadas en el corazón de la pirámide. Se dice que la gran cantidad de población activa necesaria para arrastrar la piedra hasta su destino tuvo que

ser reclutada. Probablemente sólo trabajaban en el periodo que va desde finales de junio hasta finales de octubre, en la época de la inundación del Nilo, cuando no podía trabajarse la tierra y la mayoría de la población estaba desocupada. Esa era la época normal de construcción. La crecida del Nilo también facilitaba el transporte de la piedra en barco desde el Alto Nilo. Según el historiador griego del siglo V a.C., Heródoto, se emplearon veinte años en la construcción de la pirámide de Keops —una inversión relativamente modesta si recordamos que la pirámide garantizaba el eterno bienestar del rey, del que se creía que dependía la futura prosperidad del estado.

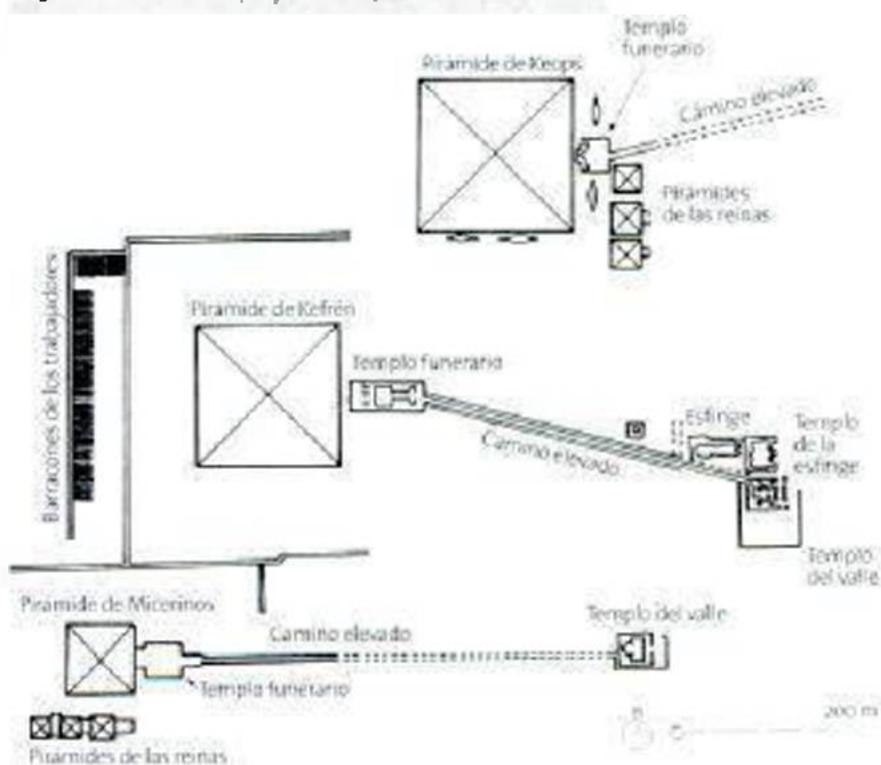
Las pirámides posteriores fueron más pequeñas, pero en otros aspectos solo variaban en la disposición de los pasillos interiores que conducían a las cámaras funerarias —y otros ideados para confundir a los intrusos—. Se accedía a cada pirámide a través de un recinto funerario diseñado para las ceremonias y rituales, aunque quedan pocos vestigios de los recintos del Imperio Antiguo, aparte del Templo del Valle, situado al principio de un camino procesional que conduce a la pirámide de Keopén en Gizeh —una construcción de pilares y dinteles monolíticos macizos, tallados y colocados con una perfecta precisión rectangular—. En las proximidades, un montículo de roca viva, dejado por la cantera abierta para extraer la piedra para las pirámides, fue cortado y tallado con la forma de la Gran Esfinge, que probablemente representa a Kefren como el dios sol en el horizonte occidental, guardián de las Puertas del Crepúsculo (233).

Aunque las pirámides del Imperio Antiguo han demostrado ser los monumentos de gran tamaño más perdurables, paradójicamente fallaron en su propósito principal de preservar las momias, estatuas y mobiliario de los muertos que iban a ser

2.31 Sección, dirección sur-norte, de la Gran Pirámide de Keops (Khufu), Gizeh.



2.32 Plano del complejo de las pirámides de Gizeh.



2.33 Esfinge y pirámide de Kefren (Khafré) c. 2650 a.C., Gizeh.



## FUENTES Y DOCUMENTOS

## Textos de las pirámides

A veces, la finalidad y el significado de las pirámides –garantizar el eterno bienestar del rey– se muestra explícitamente en inscripciones jeroglíficas de oraciones y sortilegios que cubren totalmente las paredes y techos de sus cámaras sepulcrales en las profundidades de las pirámides. Los primeros «textos de las pirámides» que conocemos están en Saqqara en la pirámide de Unas, el último rey de la quinta dinastía, que murió alrededor del año 2345 a.C. Otros, más de 700 en total, están en las tumbas de los reyes y reinas de la sexta dinastía (c. 2345-2184 a.C.). Durante el Imperio Medio (c. 2134-1787 a.C.) se inscribieron textos similares en las paredes interiores de los ataúdes de madera de la nobleza y de la realeza, y más tarde, más extensamente y con variaciones y añadidos, en los papiros conocidos como *Libro de los muertos* (originalmente *Capítulos de los días venideros*) hallados en los sarcófagos de las momias (véase p. 106).

El sistema básico de los jeroglíficos egipcios (véanse pp. 66,74) fue descubierto en 1822 por Jean-François Champollion mientras estudiaba la «Piedra de Rosetta» (Museo Británico, Londres), un bloque de granito negro en el que está inscrito un decreto del año 196 d.C. en escritura jeroglífica, en egipcio demótico (escritura utilizada en Egipto desde el s. VII a.C.) y en griego. Pudo reconocer que había dos tipos de signos combinados: ideogramas y

fonogramas. (Los ideogramas son representaciones convencionales de objetos y tienen el significado de nombres y de los verbos asociados a ellos, como sol, luz, amanecer, brillar; los fonogramas indican los sonidos de las consonantes.) Durante las décadas siguientes se hicieron grandes progresos en el desciframiento de los jeroglíficos. Pero los primeros textos de las pirámides descubiertos en la década de 1880 plantearon algunos problemas, ya que se habían mutilado los animales representados en algunos fonogramas, cuando no podían ser omitidos, para impedir que se materializaran y atacaran los cuerpos de los difuntos. Hay pocos indicios más claros de la antigua creencia egipcia en el poder mágico de las imágenes visuales, especialmente aquellas que eran muy reales.

Se creía que los textos de las pirámides eran más eficaces para garantizar el bienestar del difunto que las tallas en relieve de siervos y animales y pilas de alimento reflejados en las paredes de las cámaras exteriores de las tumbas y templos mortuorios. Aquellos repetían continuamente los sortilegios que se recitaban en las ceremonias fúnebres. Aunque muchos se parecen entre sí, no hay dos exactamente iguales. Un típico texto de resurrección contiene las siguientes frases:

*Oh, carne del Rey, no te marchites, no te pudras, no huelas mal. Tu pie no será rebasa-*

*do, tu zancada no será sobrepasada, no seguirás la corrupción de Osiris. Alcanzarás el cielo como Orión, serás tan efectivo como Sothis, ten poder teniendo poder; sé fuerte, teniendo fuerza; que tu Ba permanezca entre los dioses como Horus que vive en Iw. Que el terror a ti nazca en los corazones de los dioses como la corona Nt que está sobre el Rey del Bajo Egipto, como la corona Mizwt que está sobre el Rey del Alto Egipto, como la trenza que hay en lo alto de los hombres de la tribu Mntw. Tu te cogerás de la mano de las Estrellas Impercederas, tus huesos no perecerán, tu carne no enfermará; Oh, Rey, tus miembros no estarán lejos de ti, porque eres uno de los dioses.*

(Tr. Francisco López y Rosa Thode)

En otro de los textos de una pirámide se dirige una oración a la diosa del tejido, llamada Tait:

*¡Salve Tait, que estás sobre el borde de la Gran Laguna, que reconciliaste al dios con su hermano! ¿Existes, o no? ¿Existirás, o no? Guarda la cabeza del Rey, para que no esté suelta, reúne los huesos del Rey, para que no estén sueltos, y pon el amor del Rey en el cuerpo de cada día que desee verte.*

(Tr. Francisco López y Rosa Thode)

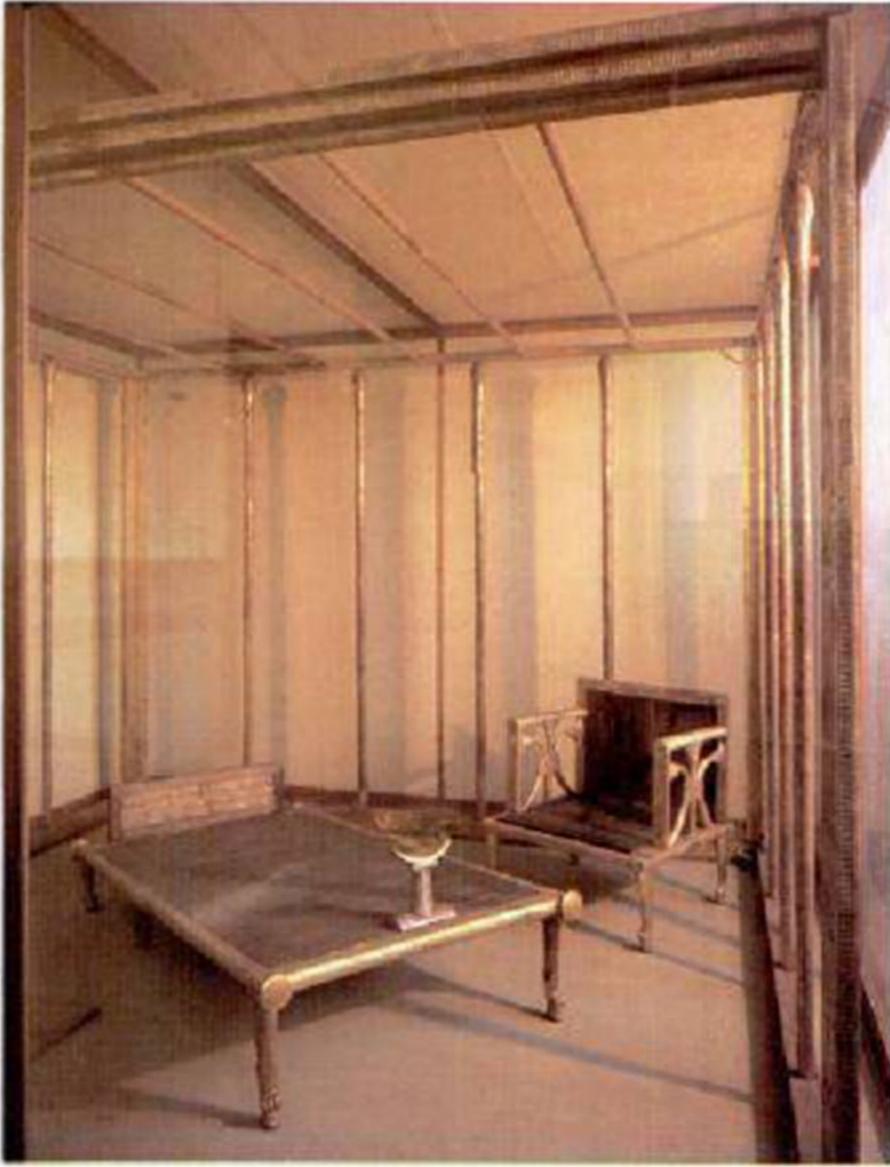
(R. O. Faulkner, *Textos de las pirámides del Antiguo Egipto*, Oxford, 1969)

enterrados debajo de ellas. Todas ellas fueron violadas y saqueadas. Se utilizaron, sin éxito, estrategias para impedir los robos –hasta mucho más tarde, en el Imperio Nuevo–. Pero, afortunadamente, ha sobrevivido el tesoro de la tumba de la reina Heteféres I (madre de Keops), enterrada a mayor profundidad. Incluye un dosel portátil soportado sobre postes de madera recubiertos con láminas de oro, dos sillones, una cama, una silla de manos y cofres con incrustaciones de oro y de ébano (2,34), así como alhajas de turquesa, lapislázuli y cornalina montadas en plata (un metal más raro y apreciado que el oro en el antiguo Egipto). El mobiliario es notable, tanto por el sencillo refinamiento de sus dibujos, como por la exquisita precisión de su elaboración. Estas piezas pueden haber sido realizadas expresamente para el enterramiento, pero se asemejan a las de uso cotidiano que se muestran en las pinturas y

relieves de la época y, por lo tanto, aportan algunos indicios, no sólo sobre los tesoros que deben haberse enterrado en las tumbas reales más antiguas, sino también sobre la elegancia de los palacios del Imperio Antiguo, de los cuales no ha quedado ningún vestigio.

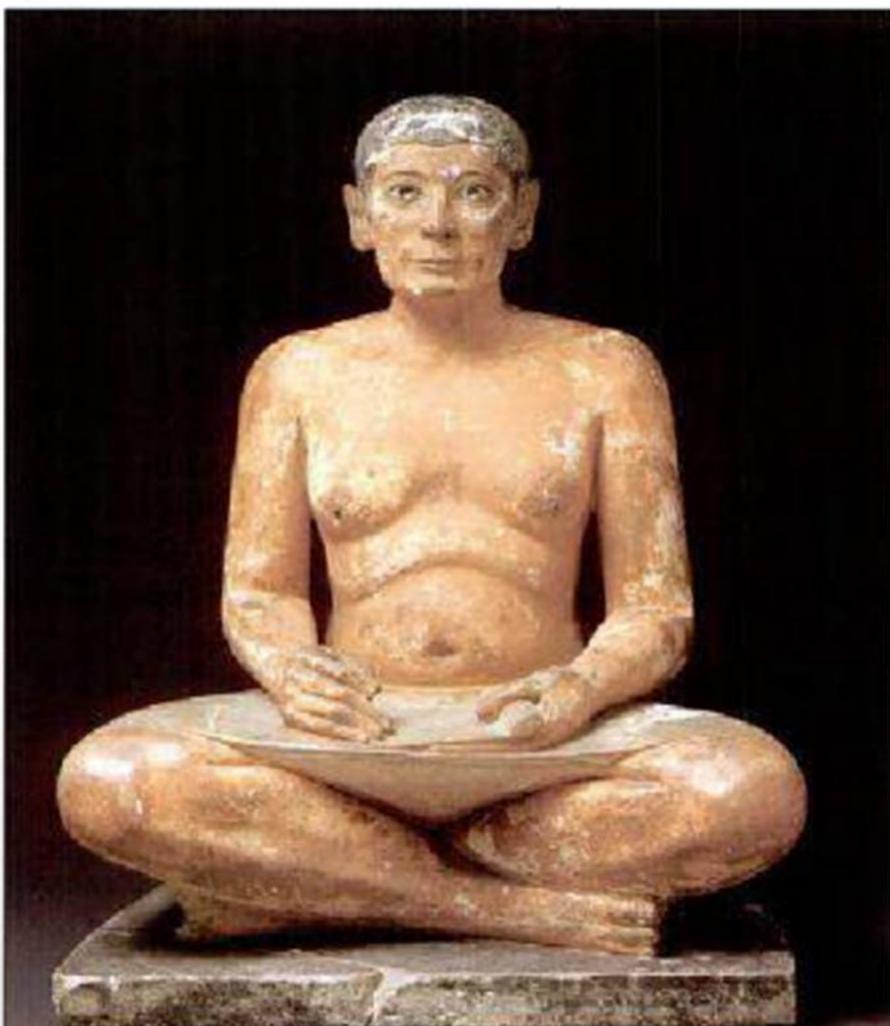
### Escultura y pintura del Imperio Antiguo

Aparte de la propia momia, el objeto más importante de la tumba era una estatua del difunto, su «otro yo», para que pudiera morar en ella su Ka o parte de él. A principios de la cuarta dinastía, los escultores tallaban estatuas de un realismo sin precedentes en las artes de todo el mundo. Varias de ellas son convincentes retratos, de un gran parecido, como la del príncipe Rahotep (un hijo de Snefru) y su esposa Nofret, que todavía conservan su colorido con su frescura original. La reproducción de sus rostros es tan persuasiva



2.34. Dosel portátil y mobiliario de la reina Hetepeset I, c. 2650 a.C. Madera y pan de oro. Museo Egipcio, El Cairo.

2.35. Escriba, procedente de Saqqara, c. 2600 a.C. Piedra caliza policromada, 53,3 cm de alto. Louvre, París.



que suele pasarse por alto el escueto tratamiento dado a las manos y pies, los gruesos tobillos y los descomunales pies. El funcionario de la corte, de fecha algo posterior, retratado como escriba (la capacidad para leer y escribir estaba reservada a los sacerdotes y funcionarios del gobierno), con la carne pintada con ocre y unos brillantes ojos de piedra pulimentada, es menos formal y también está modelado de forma más sensitiva (2.35). Aunque mide menos de 60 centímetros de altura, esta figura es incluso más sorprendentemente real que las estatuas de Rahotep y Nofret. Por supuesto, este ilusionismo no estaba pensado como demostración de virtuosismo técnico —era, sencillamente, la forma de personificar el espíritu humano en piedra o en madera—. Era preciso que hubiera exactitud en el retrato para que las estatuas pudieran cumplir su función de inmortalización y en muchas de ellas consta la inscripción «talladas del natural». No estaban pensadas para engañar, como tampoco los rollos de esteras modelados y vidriados colocados sobre las puertas en el recinto funerario de Zoser. Ningún ojo mortal podría verlos una vez dentro de los muros de las tumbas.

Sin embargo no todas las estatuas, ni mucho menos, eran emparedadas en las tumbas. Muchas se tallaban para colocarlas en los templos, donde se esperaba que un sumo sacerdote, dotado de los medios adecuados, celebrara a perpetuidad los ritos por el rey muerto. Micerinos, el penúltimo rey de la cuarta dinastía, encargó una serie completa (seguramente hasta 421 para el Templo del Valle, situado al principio del camino procesional que conduce hasta su pirámide en Gizeh. En una de ellas, está acompañado por

2.36. Rahotep y Nofret, procedentes de Meidum, c. 2580 a.C. Piedra caliza policromada, 1,2 m de altura. Museo Egipcio, El Cairo.





2.37 Micerinos y su reina, procedente de Gizeh, c. 2600 a.C. Pizarra gris 1,42 m de altura. Universidad de Harvard – Museum of Fine Arts, Boston Expedition.

su esposa Khamerernebti (2.37). Estas imponentes figuras (al contrario que las de Rahotep y Nofret) están integradas dentro de un único grupo escultórico, por medio de la rítmica disposición de la forma (potentes verticales equilibradas por las horizontales del cinturón del rey y el brazo izquierdo de la reina, por ejemplo), así como por la proximidad de su contacto físico y la mirada absolutamente confiada con la que ambos miran fijamente hacia la eternidad. La parte inferior del grupo está inacabada, pero esta falta de acabado debía de ser mucho menos evidente debajo de la pintura, de la que solo quedan rastros. Todas las antiguas estatuas egipcias estaban policromadas, total o parcialmente. (Las hermosas piedras duras en las que, a menudo, estaban talladas eran elegidas por su durabilidad más que por su color o textura.) Así, el grupo de Micerinos y su esposa debió tener un aspecto muy

distinto originalmente. En su actual estado monocromo, sin embargo, muestra con absoluta claridad la rígida estructura de convenciones que controló la escultura desde la época del Imperio Antiguo en adelante.

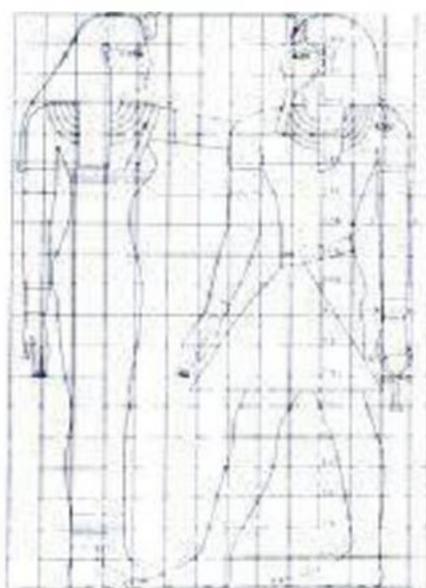
Invariablymente, las estatuas eran talladas y colocadas para ser vistas solamente desde un punto de vista frontal. La gama de posturas estaba estrictamente limitada. Las figuras están bien de pie con la pierna izquierda ligeramente adelantada, bien sentadas muy erguidas –reyes y reinas en sus tronos, algunos funcionarios de la corte, como escribas y médicos, en cuchillas con las piernas cruzadas–. (En general, las esculturas de gran tamaño estaban reservadas a la realeza y a la corte.) Esta inflexibilidad ha sido atribuida a las peculiaridades de la práctica escultórica y especialmente al uso de bloques rectangulares, que se dice que han determinado la cuadrada rigidez de las estatuas. También podría ser igualmente cierto lo contrario –que fuera la limitada concepción de la forma escultórica la que hizo que los bloques se cortaran en las canteras en forma rectangular, de modo que los escultores pudieran dibujar sobre sus superficies las siluetas de los cuatro, y nunca más de cuatro, aspectos contemplados: delantero, dos lados y trasero (que, a menudo, se dejaba en blanco)–. La última explicación parece la más probable. Pero cualquiera que haya sido su origen –tradiciones artesanales o sentido de la forma–, no se dejó al azar ningún aspecto de la talla. Los lados del bloque se marcaban con una cuadrícula de líneas que determinaba el tamaño «correcto» de cada una de las partes del cuerpo (véase más adelante). Una figura podía encapsular el espíritu, y cumplir así su propósito esencial, solamente si se observaban las convenciones establecidas.

Convenciones similares, que regulaban las artes conjuntas de la pintura y la escultura en bajorrelieve, pueden apreciarse ya en la magistral talla en relieve de madera de Hesira, un funcionario de la corte del rey Zoser (2.38). La cabeza, tallada con gran sensibilidad, es la de una persona concreta, no un tipo generalizado; la forma en que su mano izquierda sujeta con firmeza el bastón de mando difícilmente podría estar reproducida de forma más natural; las rodillas y los músculos de la pierna están amorosamente, casi tiernamente, definidos. Y, no obstante, la pose es de lo menos natural, si no anatómicamente imposible –los hombros hacia el frente y la cabeza y las piernas hacia la derecha–, y la figura parece tener dos pies izquierdos, ya que solo es visible el lado interior del que debería ser el derecho –¡no tiene meniques!–. La falda plisada se muestra frontalmente, mientras que las piernas dan un paso hacia la derecha.

Esta postura extrañamente artificiosa es el distintivo del arte del antiguo Egipto y el ejemplo más elemental de su naturaleza esencialmente intelectual o conceptual, como oposición a una puramente visual. Los artistas del antiguo Egipto deseaban, por encima de todo, transmitir lo que sabían y no sólo lo que veían. En consecuencia, diseñaban la figura humana de forma que mostrara sus características distintivas lo más completamente posible, del mismo modo que un botánico coloca y aplasta una planta o una flor para mostrar sus partes esenciales. Por tanto, la pose no es una mera convención: estaba cuidadosamente pensada como medio de combinar, en una sola imagen, todas las características destacadas del motivo, que eran, por así decirlo, desmontadas y recompuestas. Así, la cabeza muestra la plenitud del ojo y también la línea de la frente, nariz y barbilla, y el espeso cabello peinado hacia atrás. La colocación de las piernas, con una de ellas, la más alejada del espectador (generalmente la izquierda), estirada hacia delante, era una forma de



**2,28** **RELIEVO** Tabla retrato de Hesi, procedente de Saqqara, c. 2770 a.C. Madera, 1,41 m de altura. Museo Egipcio, El Cairo.



**2,39** **RECONSTRUCCIÓN** «Canon» del antiguo arte egipcio (según E. Iverson, *Canon and Proportions in Egyptian Art*).

mostrar el sexo, ya se tratara de un hombre o de un animal, así como la estructura completa de la pierna desde la cadera y las nabgas hacia abajo — lo cual no podría haberse hecho frontalmente. (La figura debe interpretarse con un movimiento no hacia la izquierda o la derecha, sino fuera de la pared, hacia el espectador.) Esta postura pronto fue aceptada como la forma «correcta» para la representación humana. Una ligera desviación equivaldría a una falta de ortografía; una desviación más importante cambiaría el significado de la figura y transformaría, por ejemplo, a un funcionario de la corte en un campesino o en un prisionero (para los cuales se consideraban adecuadas formas menos estrictamente formales).

La postura egipcia estándar estaba íntimamente ligada con un sistema o canon, no menos estrictamente observado, de las proporciones corporales (2,39). Como la mayor parte de los demás pueblos, los antiguos egipcios basaban las medidas de longitud en partes del cuerpo humano — su unidad principal, el pequeño codo, se correspondía con la longitud del brazo desde el codo hasta la punta del pulgar, que era igual a la anchura de 6 manos o la de 24 dedos —. Por supuesto, en la naturaleza, estos tamaños difieren de una persona a otra, pero los egipcios advirtieron que la relación entre ambos es casi invariable — por ejemplo, que el pie mide tres veces el ancho de la mano (como nosotros, instintivamente, reconocemos cuando medimos el tamaño de calcetín que necesitamos enrollándolo alrededor de un puño cerrado) — y a partir de esta observación, crearon el canon que establecía las relaciones proporcionales entre las partes del cuerpo. Para estar seguro de su observación, el pintor o tallador de relieves egipcio dibujaba una retícula sobre la pared, con cuadrículas iguales que el tamaño del pie de la figura que iba a representar, y dividía el cuerpo en unidades (generalmente 18) desde la planta del pie hasta la línea del cabello en la frente. Un número fijo de unidades determinaba la longitud de los brazos y piernas, la anchura de los hombros (que se muestran con tanta claridad y precisión en la postura torcida en las pinturas), la distancia entre los pies, y así sucesivamente. Aún quedan rastros de varias de dichas retículas del Imperio Antiguo. Simplemente modificando las dimensiones de la unidad, las figuras podían agrandarse o reducirse sin apartarse del canon. El tamaño en el arte del antiguo Egipto indica la importancia relativa de las figuras y no su distancia del espectador. El sistema era, de hecho, totalmente intelectual y no tenía en cuenta la extensión muscular natural de las extremidades en movimiento, pasando por alto los efectos visuales del escurzo o la perspectiva.

La fidelidad y regularidad con la cual era observado el canon tuvo resultados artísticos quizá no pretendidos. A ellas se debe gran parte de esa sensación de equilibrio controlado y reposo que puede apreciarse en toda la pintura y la escultura del antiguo Egipto, así como su majestuosa monotonía que puede ejercer un extraño efecto, casi hipnótico. Todas esas figuras gesticulantes, solemnes y silenciosas, fila sobre fila de hombres de cintura estrecha y esbeltas mujeres que sujetan delicadamente flores de loto entre sus dedos largos y delgados, producen el efecto de las frases que se repiten en un encantamiento poético. Sin embargo, tales comentarios e interpretaciones habrían sido considerados totalmente irrelevantes por los antiguos egipcios — para quienes, en cualquier caso, la respuesta estética de los vivos tenía poca o ninguna importancia.

Nada refleja con mayor claridad la base intelectual, más que visual o sensual, del antiguo arte egipcio que la mezcla de signos jeroglíficos e imágenes. En la tabla en relieve de Hesi, los

jeroglíficos están confinados en la sección superior (2.38), pero, a menudo, rodean una figura, lo que indica que lo que solemos contemplar como un fondo de espacio, era concebido por los artistas del antiguo Egipto como una superficie sobre la cual se proyectaban las imágenes. A veces hay muy poca conexión, o una conexión indirecta, entre el significado de las palabras y el motivo explícito de los grupos figurativos con los que se yuxtaponen. Esta disyunción quizá explique parcialmente la contracción entre el gran naturalismo de los detalles y la forma extremadamente artificial en la que están combinados.

La función de las pinturas y bajorrelieves de las tumbas era proporcionar al «castillo eterno» del difunto efectos de duración eterna y también dejar constancia de la posición que éste había alcanzado en vida (explicada en detalle en las inscripciones), y que se le deseaba que disfrutara todavía más intensamente en lo sucesivo. Generalmente, se muestra un banquete funerario y, en una tumba real de Gizeh, junto con los cocineros preparándolo en la cocina. Las mujeres aparecen sólo como esposas, hijas o sirvientas, ya que la mujer era considerada una posesión, «el fructífero campo de su señor», como a veces era designada. A medida que las tumbas, no sólo de los reyes, sino también de sus cortesanos, fueron siendo mayores, también aumentó la elaboración de sus pinturas, para dejar constancia de las actividades cotidianas de la familia y sirvientes del difunto en una cámara tras otra (2.40). Bajo la quinta

dinastía (c. 2565-2420 a.C.), se amplió la gama de motivos. Las escenas campestres se hicieron más relevantes, mostrando al difunto mientras paseaba en barca entre las frondas de papiros o cazando en los límites del desierto. Con esas pinturas se pretendía evocar el poder generador de vida del dios sol Re (o Ra) para el difunto. Más numerosas eran las escenas de las labores del campo en las distintas estaciones, escenas que daban cuenta de los campos que poseía el difunto y que nos proporcionan una visión sorprendentemente vivida de la vida diaria en Egipto hace 4.000 años, como en las de la tumba de Ti en Saqqara, que ejemplifican totalmente los principios de la pintura del antiguo Egipto (2.41). El agua del Nilo está representada mediante la ondulante franja situada en la parte inferior. En el registro superior, unos hombres guiando un rebaño de ovejas están en una postura que, para indicar movimiento, se aparta ligeramente de la forma estándar, pero los labriegos del registro inferior, uno de ellos caminando detrás de una vaca y el otro doblado bajo el peso del ternero que lleva a hombros, se apartan aún más, y están plasmados de forma casi tan naturalista como los animales, de un extraordinario realismo. Se diría que los distintos grados de naturalismo se corresponden con los estratos del orden social.

### Imperio Medio

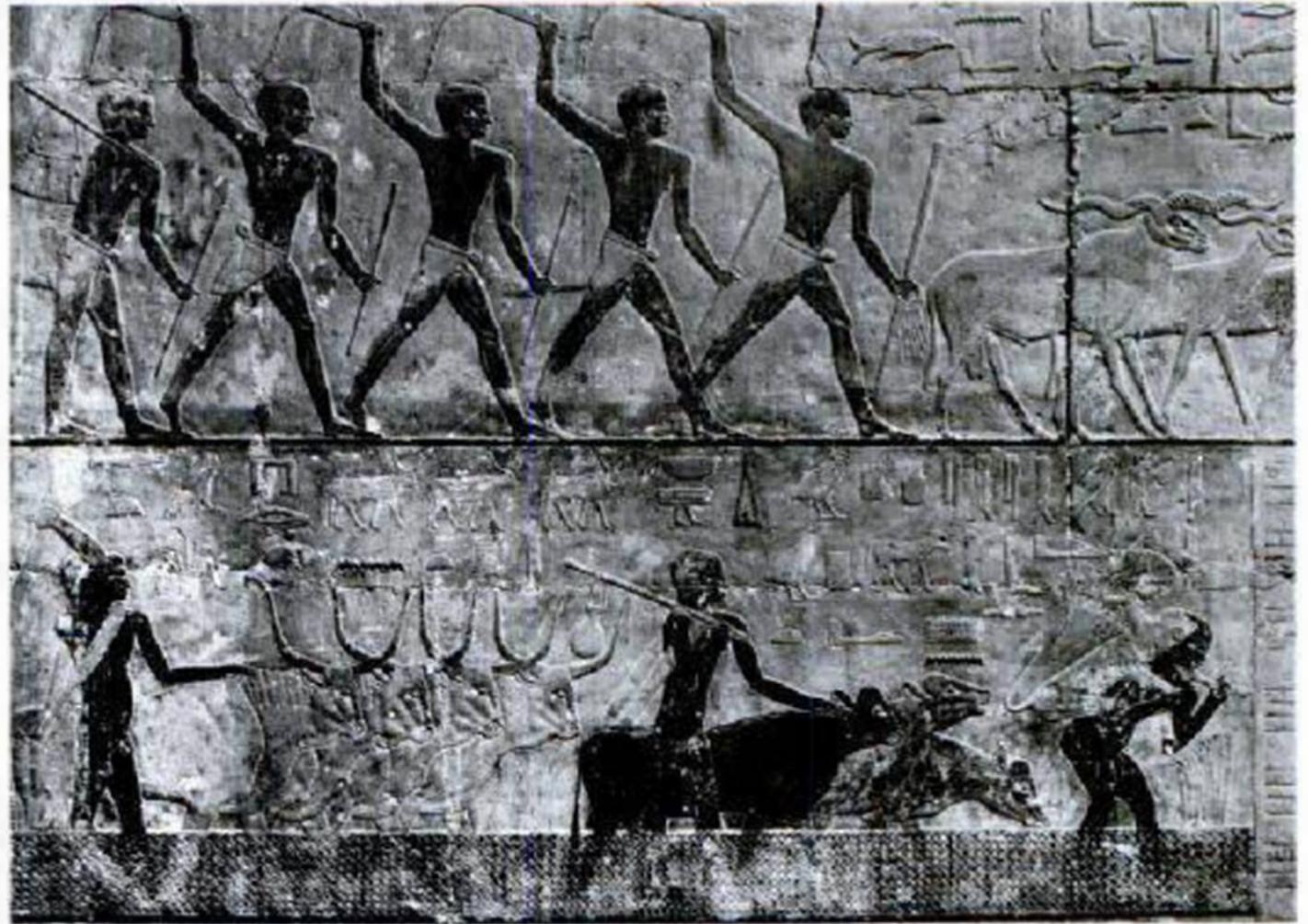
Hacia el año 2258 a.C. se quebró la autoridad central de los reyes, el país se desintegró en estados feudales y no volvió a unificarse hasta que Mentuhotep, rey de Tebas, inició el Imperio Medio alrededor del año 2134 a.C. El resultado más importante del periodo intermedio que tuvo lugar entre el Imperio Antiguo y el Imperio Medio, fue la llamada «democratización del Más Allá». En el Imperio Antiguo, sólo el rey estaba destinado a convertirse en un dios y la vida después de la muerte de sus súbditos dependía de su favor. En esta etapa, los gobernantes locales se apropiaron de este divino derecho, que se extendió a todos los que pudieran permitirse la realización de los rituales adecuados en sus funerales y la inscripción en sus ataúdes de los sortilegios mágicos que anteriormente se utilizaban para la deificación real. Esta «democratización» estuvo acompañada por nuevos cultos (particularmente el de Osiris) y por el cuestionamiento de las antiguas creencias. Se plantearon problemas morales y de índole filosófica -incluido el suicidio en el *Diálogo de un pesimista con su alma*- pero este estallido de actividad intelectual no tuvo equivalente en las artes plásticas. De hecho, más bien al contrario; y no fue hasta el Imperio Medio cuando pudo apreciarse una respuesta tardía, especialmente en la pintura.

En la pintura del Imperio Medio, los principios esenciales siguieron siendo los mismos, aunque ahora el color se utilizó más libre y más sutilmente, como en el sarcófago exterior de Djehutynekht, en Bersheh (2.42). Aquí se intentó conseguir el sombreado y otros efectos naturalistas, especialmente en el plumaje de la paloma, reproducida con delicados trazos grises y negros sobre blanco, a través de los cuales se percibe un atisbo de color rosa procedente del fondo de madera de cedro. También se amplió la gama de motivos. Se describieron acontecimientos históricos, como la victoria de Mentuhotep sobre los asiáticos y empezó a prestarse una mayor atención a las figuras secundarias. En las paredes de las tumbas de Beni Hasan, pueden verse cientos de parejas de luchadores forcejeando uno con otro, con un ocasional (quizás engañoso) atisbo de escorzo. Las escenas rurales tienen una mayor sensación de aire libre. Debajo de una escena de pesca en el

2.40 Entrada a la tumba de Mereruka, c. 2400 a.C. Saqqara, Egipto.



2,41 Ganado vadeando un río, c. 2450 a.C. Piedra caliza pintada, tumba de Ti. Saqqara.



2,42 Detalle del sarcófago exterior de Djehutynekt, procedente de Bersheh, c. 2008-1836 a.C. Pintura sobre madera de cedro, altura total del panel 1,15 m, anchura 2,63 m. Universidad de Harvard - Museum of fine Arts, Boston.





2.43 Princesa, 1876-1842 a.C. Lorta verde, 38,9 cm de altura. Brooklyn Museum, Nueva York (Charles Edwin Wilbour Fund)

Nilo, puede verse la siguiente leyenda en escritura jeroglífica: «Paseando en bote por las plantaciones de papiro, las charcas de las aves de caza, los pantanos y los arroyos, arponeando con el arpón de dos dientes, traspasa 30 peces; que agradable es el día de caza del hipopótamo». Es una vívida afirmación del amor egipcio por la vida, implícito en su necesidad de perpetuar sus placeres después de la muerte —una rectificación de cualquier fácil suposición de que su arte mortuario era morboso—. «Que pueda refrescarme a la

sombra de los sicomoros», reza una de sus plegarias, «que pueda bañarme en mi estanque; que mi espíritu no esté encerrado; que pueda cuidar mis tierras en el campo de Iaru». Asimismo, en la escultura del Imperio Medio, en ocasiones puede percibirse un nuevo sentimiento por la vida, más relajado. Un atisbo de sonrisa, muy raro en el arte del Antiguo Egipto, se cierne en torno a los enigmáticos labios de una princesa no identificada, en cuyas mejillas todavía se aprecia el esplendor de la juventud (2.43). En esta muestra de retrato, delicadamente sutil, el formal diseño de las cejas y el cabello realza con gracia la reproducción naturalista de los planos enternecedoramente suaves de la carne.

Desde luego, los monumentos arquitectónicos más grandiosos del Imperio Medio, al igual que los del Antiguo, siguieron siendo los erigidos para los reyes. Pero en Lahun, en el Fayum, hay restos de toda una ciudad llamada Kahun, construida para dar alojamiento a los trabajadores, artesanos y demás personas ocupadas en la construcción de la pirámide de Sesostri II (1897-1878 a.C.). Esta es la ciudad más antigua de la cual quedan restos, en un país donde la mayor parte de la gente vivía en poblados agrícolas apostados a lo largo del Nilo. Y el motivo de su construcción no es menos importante que la rígida estratificación social que demuestran sus cimientos (2.44). Estaba trazada en un plano cuadrículado (más regular que el de las ciudades anteriores del Valle del Indo, véanse pp. 61-62) de unos 400 m de ancho. Probablemente, al igual que en épocas posteriores, se adoptó este tipo de plano, principalmente, como un medio adecuado para repartir la tierra. Una sólida muralla dividía la ciudad en dos partes de norte a sur. En la parte oriental se encontraban las casas de los altos funcionarios, algunas de ellas hasta con 50 habitaciones, flanqueadas por anchas calles que conducían hasta el palacio del gobernador (quizás utilizado también para los visitantes reales) levantado sobre una plataforma artificial. La parte occidental, mucho más pequeña, estaba atestada de casas de bloques adosados, de tres o cuatro habitaciones cada una, para los trabajadores.



Palacio del gobernador

2.44 Plano de Kahun

¿Qué sucedía con esos trabajadores? No tomaban parte en los cultos religiosos oficiales, centrados en el faraón. El sistema político-religioso los condenaba a trabajar duramente en este mundo y en el otro. Aparecen, con frecuencia, en las pinturas y relieves de las tumbas y también en forma de pequeñas figuras exentas llamadas *shabti* (posteriormente *shawabti* o *ushabti*), cuyo papel en el Más Allá se expresa explícitamente en jeroglíficos, tales como: «Cuando yo sea llamado para cuidar la tierra, tú, *shabti*, escucharás y responderás «Aquí estoy».» Otro dice: «Coge tus azadas, azadones, yuntas y cestas en las manos, como hace todo hombre por su amo.»

Los artistas y artesanos (no había distinción entre ellos) estaban, por supuesto, incluidos entre ese vasto cuerpo de siervos del señor y, como tales, también ellos figuran en las paredes de las tumbas. Poco se sabe de ellos como personas individuales. Los arquitectos parecen haber ocupado una posición bastante elevada como funcionarios de la corte. Uno de ellos, llamado Nekhebu, que trabajó para un rey de la quinta dinastía, afirmaba en su epitafio (Museum of Fine Arts, Boston):

*Su majestad encontró en mí un constructor común. Su majestad me confirió los sucesivos cargos de buen albañil, maestro albañil y maestro artesano. A continuación, su majestad me confirió los sucesivos cargos de Constructor y Albañil Real, Agregado Real y Constructor y Arquitecto Real... Su majestad hizo todo esto porque su majestad me tenía en gran estima.*

Desgraciadamente, esta única visión de los trabajos y estructura de la profesión de albañil en el Antiguo Egipto no dice nada sobre los edificios que Nekhebu diseñó. Un escultor llamado Iritsen, que vivió durante el reinado de Mentuhotep, fue menos modesto en la inscripción de su estela funeraria (Louvre) —con mucho, la primera afirmación registrada realizada por un artista—. «Yo era un hombre cualificado en mi arte y preeminente en mi aprendizaje», escribió. «Supe cómo representar la forma de andar de un hombre y el porte de una mujer... la colocación del brazo para reducir al hipopótamo y los movimientos de un corredor». Se vanagloriaba de su destreza en la manipulación de diversos materiales, principalmente preciosos. Pero su máximo orgullo radicaba en su arcano conocimiento de «los secretos de las palabras divinas», de «las prescripciones relativas a los rituales de las festividades» y «todo sobre la magia». Aunque se expresa de modo sorprendente, no debe interpretarse que Iritsen pretende ninguna independencia artística mediante estas observaciones. Su reivindicación de conocer «cómo representar» una figura humana alude estrictamente a su conocimiento de las convenciones aceptadas, aquellas «reglas» que permitían que una imagen cumpliera con sus objetivos rituales, religiosos o mágicos y que subyacían en todo el arte y la arquitectura del antiguo Egipto. Las artes plásticas estaban tan estrechamente integradas en la estructura político-religiosa del estado, que declinaron rápidamente siempre que se puso en peligro su equilibrio, como durante el llamado Período Intermedio (1786-1570 a.C.) posterior a la desintegración del Imperio Medio. El hecho de que revivieran después de cada una de estas interrupciones da fe de la capacidad de recuperación y de la fuerza de sus tradiciones. (En relación con la evolución posterior, véase p. 95).

## CIVILIZACIONES DEL EGEO

A finales del tercer milenio a.C., más o menos en la época en que da comienzo el Imperio Medio en Egipto (véase p. 74) y se hunde el reinado acadio en Mesopotamia (véase p. 58), y doscientos o trescientos años después de la fundación de las ciudades del Valle del Indo (véase p. 60), surgió otra civilización en la isla de Creta, en el Egeo, o Mediterráneo oriental, a unos 360 kilómetros al noreste del delta del Nilo. Mantenía contactos con Egipto y con Mesopotamia (a través de intermediarios en el Levante), pero tuvo un desarrollo autónomo, distinto en muchos aspectos de las otras culturas. Aquellas eran civilizaciones de valles y de ríos —como lo sería China, como veremos—. Esta era una cultura marítima insular. Mientras las otras controlaban vastos territorios, que les daban soporte, ésta estaba confinada a un área geográfica relativamente pequeña; Creta sólo tiene 240 kilómetros de longitud y 56 kilómetros en su parte más ancha. Sin embargo, la isla disfrutaba de un clima templado, sin las sequías e inundaciones que asolaban a las otras, y era más que autosuficiente desde el punto de vista agrícola, produciendo grano, vino y suficiente aceite de oliva para exportar —y probablemente también suficiente lana. Era mucho más fértil que en la actualidad—. El mar, que proporcionaba los medios de comunicación necesarios para el comercio de materias primas y utensilios, también protegía a Creta de invasiones extranjeras, aunque solo durante poco más de 500 años (c. 2050-1450 a.C.). La influencia, por no hablar del poder, de la Creta minoica fue descubierta recientemente en Egipto, donde el palacio de Avaris (capital del reino egipcio septentrional, gobernado por los hicsos desde alrededor del año 1670 hasta el 1570 a.C.), contiene frescos que describen típicas escenas minoicas e incluso sus trajes. No se conoce prácticamente nada sobre su historia, salvo que sus edificios fueron destruidos alrededor del año 1730 a.C., probablemente debido a un terremoto, y reconstruidos muy rápidamente. Un segundo desastre, a principios del siglo XV a.C.,



**2.45** Figura cicládica procedente de Amorgos, c. 3000 a.C. Marmol, 76,2 cm de altura. Ashmolean Museum, Oxford.

quizá consecuencia de una erupción volcánica, fue seguido por una invasión procedente de la Grecia continental.

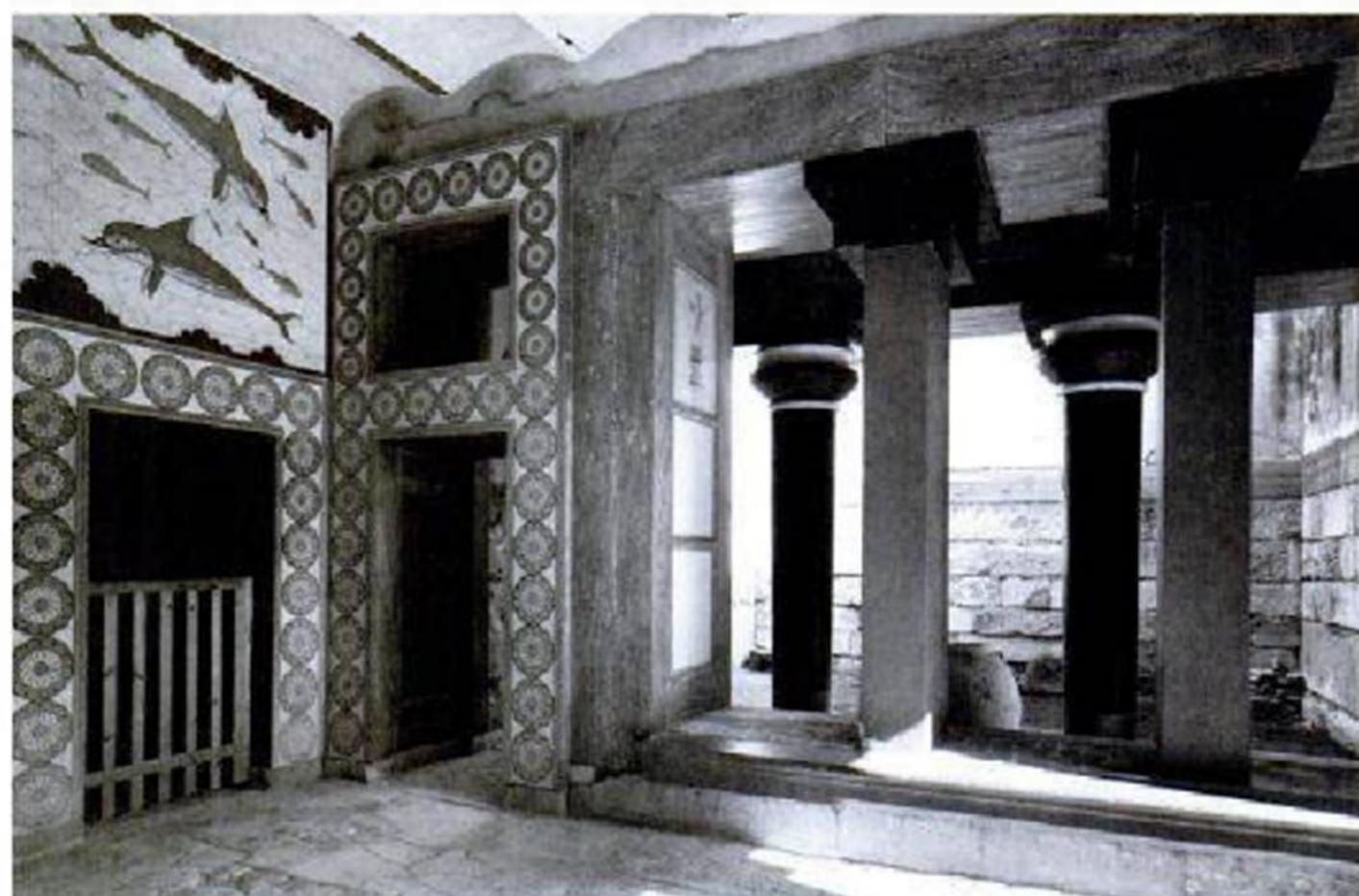
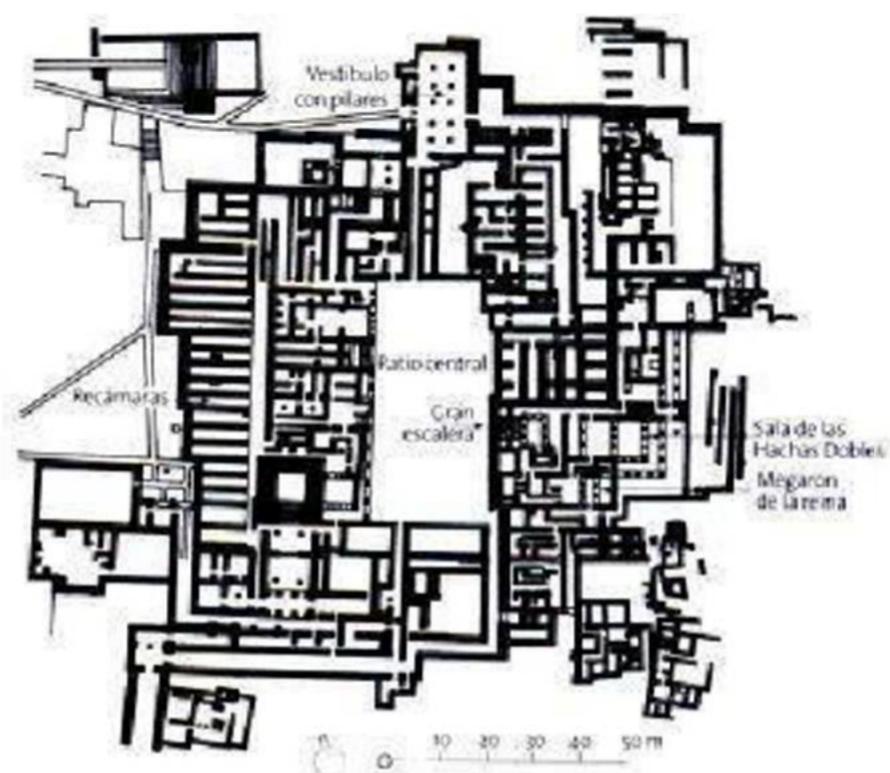
**La Creta minoica**

Es difícil seguir el rastro de los orígenes de esta civilización minoica –llamada así por el mítico rey Minos de Creta–, aunque su aparición parece haber sido tan repentina como su hundimiento y desaparición. Recientes excavaciones han sacado a la luz pruebas de una avanzada cultura neolítica que se fusionó con una cultura de la Edad del Bronce alrededor del 3200 a.C. y se extendió por las islas del Egeo hasta la costa este de Grecia y, al norte, hasta Troya, en la costa opuesta. Ello parece haber proporcionado los antecedentes materiales a partir de los cuales surgió una civilización independiente de la influencia exterior en la rica isla agrícola de Creta.

Aunque la cultura egea del tercer milenio utilizaba utensilios de bronce, sus únicas obras de arte importantes fueron realizadas mediante las técnicas del Neolítico: estatuillas de duro mármol blanco talladas con cuchillos de obsidiana y pulidas con esmeril (1.45). Parecen haber tenido su origen en las islas Cícladas, donde hay abundancia de estos materiales. De un tamaño que va desde unos pocos centímetros hasta casi el tamaño natural, en muy raras ocasiones, representan figuras humanas desnudas, generalmente femeninas y plasmadas con la máxima sencillez. Algunas de ellas tienen unas posturas más reales, con cierta sensación tridimensional, aunque su forma es casi tubular. La mayoría representan mujeres con unos extraños e inexpresivos rostros y nariz en forma de cuna, con unos diminutos pechos y con los brazos cruzados fuertemente debajo de ellos, triángulos púbicos claramente incisos y con las piernas juntas. Las cabezas están inclinadas hacia atrás y los pies extendidos en línea con la espinilla, de forma que las figuras parecen estar tumbadas (no pueden mostrarse verticalmente sin un soporte). El cuerpo humano ha sido casi transformado en formas geométricas

(triángulos, rectángulos, óvalos), pero el efecto estilizado que producen actualmente puede haber sido menos pronunciado cuando el color no se había deteriorado –los ojos estaban pintados, así como diversos collares, brazaletes y otros adornos–. Se han encontrado algunos ejemplos, principalmente en tumbas, pero es imposible saber si se trataba de figuras de culto o acompañantes en la muerte (como los *shabti* egipcios, véase p. 77) –si diosas o concubinas–. Hay en ellas algo curiosamente inocente, una pureza formal, como si hubiesen sido despojadas de toda materia carnal. Forman un llamativo contraste con las carnosas imágenes de la fertilidad o la maternidad producidas por

1.46 Planta del palacio de Cnosos.



1.47 Palacio de Cnosos Creta c. 1600-1400 a.C. (muy restaurado)



### El Egeo antiguo

otras culturas prehistóricas –y también con la mayor parte de las obras de arte halladas en los palacios cretenses.

La civilización cretense estaba centrada en el palacio, más que en el templo (como en Sumer), la ciudad (como en el Valle del Indo) o las tumbas (como en Egipto). No había grandes templos; los santuarios religiosos estaban en las viviendas o diseminados por la región, en cuevas, cerca de manantiales o en la cima de las colinas. Las ciudades eran sencillas agrupaciones de pequeñas viviendas sin planificación alguna, sin fortificaciones como las que rodeaban los asentamientos de las Cícladas y también Troya (donde la sexta, de una serie de ciudades construidas una sobre otra, es aproximadamente contemporánea de las de Creta). Los cretenses enterraban a sus muertos colectivamente, en osarios comunales. Las pocas tumbas más elaboradas, como las de Cnosos e Isopata, que parecen haber pertenecido a una familia reinante, son austeras y modestas, según las normas egipcias. Pero los palacios de Cnosos, Festo (que abarcaban entre 1 ó 1,5 hectáreas aproximadamente), los ligeramente más pequeños de Malia, Hagia Triada y Zakros, y las diversas «villas» vecinas, no carecían de nada en cuanto a riqueza en la decoración y el mobiliario.

No se sabe si estos palacios pertenecían a distintas familias de reyes o a una sola. Incluso puede haber habido una transición de una confederación de príncipes a una monarquía unificada. Lo único cierto, de acuerdo con las pruebas arqueológicas, es que la Creta minoica tenía una estructura social claramente estratificada, que su economía funcionaba por un procedimiento de redistribución (sin dinero) y que el gobierno era lo bastante eficaz como para que las ciudades y las construcciones individuales no precisaran fortificaciones. Los palacios estaban contruidos cerca de la tierra de cultivo más fértil y sus amplias zonas de almacenamiento muestran que eran centros de recolección y redistribución de los cuatro productos principales: lana, grano, vino y aceite de oliva (este último utilizado en la iluminación, en la limpieza corporal y como base de perfumes, así como para cocinar). En un solo depósito de Cnosos había más de 400 inmensas jarras de cerámica, presumiblemente para aceite, con una capacidad total de unos 91.000 litros. En este contexto,

intermedio entre el trueque y el comercio, se desarrolló la escritura minoica para las cuentas del palacio. Las existencias de productos se inscribían en tablillas de arcilla en la última de las dos escrituras lineales, la denominada Lineal B. La lengua era una forma primitiva del griego.

El palacio tenía un plano curiosamente irregular –lo que hoy se habría denominado «informal» o «abierto»–, con habitaciones rectangulares que variaban grandemente en su tamaño agrupadas alrededor de un gran patio central pavimentado (a,46; 47). En la planta baja había almacenes y, encima de ellos, apartamentos más grandes y terrazas con columnas. Podía llegarse al centro de cada palacio desde varias direcciones, a través de una sucesión de

2,48 Pescador, procedente de Akrotiri, Thera (Santorini), c. 1550 a.C. Pintura mural, 1,35 m de altura. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.



**1.49** Sarcófago procedente de Hagia Triada, Creta, c. 1450-1400 a.C. Piedra caliza con la superficie enlucida y policromada, anchura total 1,35 m. Museo de Heraklion, Creta.



espacios y a lo largo de pasillos llenos de recovecos, que bien pueden haber dado lugar al mito del laberinto del Minotauro. La comodidad parece haber sido un factor de gran importancia: algunas partes de los edificios estaban abiertas para captar las brisas frescas en verano; otras estaban planificadas de forma que pudieran cerrarse y ser calentadas con braseros en el invierno. Disponían de baños y letrinas (con asientos de madera). Tenían un excelente sistema de alcantarillado.

Es evidente que la decoración no era menos importante que la comodidad. Las fachadas de los edificios parecen haber estado brillantemente coloreadas y, dentro de los palacios y de las villas, los patios estaban pavimentados, al igual que las habitaciones y otras áreas cubiertas. Las columnas utilizadas para formar columnatas y pórticos eran todas de madera, generalmente apuntadas hacia la base. Las paredes enlucidas estaban pintadas de rojo, azul o amarillo encima de dados o frisos de yeso. En las habitaciones más importantes también había pinturas figurativas y, ocasionalmente, relieves de estuco. Desgraciadamente, sólo quedan algunos fragmentos. Recientemente, se han descubierto pinturas murales mucho mejor conservadas, de alrededor del 1550 a.C., en Akrotiri, en la isla de Thera (Santorini), en las Cícladas meridionales, una colonia culturalmente, si no políticamente, minoica. Estas pinturas murales parecen haber decorado los salones de casas particulares (aunque en una de ellas está representada una sacerdotisa) y muestran varias figuras humanas en lo que podrían describirse como escenas de la vida cotidiana —particularmente dos jóvenes peleando y unos pescadores llevando a tierra su captura (1.48)—. Están pintadas con colores mate, con algunos apuntes de modelado aquí y allá.

Quizá la mejor idea del estilo de las pinturas murales de los palacios y las casas, y el efecto general que causaban originalmente, pueda obtenerse de un pequeño sarcófago encontrado en Hagia Triada, en Creta, aunque data de finales del periodo minoico y, tratándose de la pintura de una tumba, no es representativo. Sin

**1.50** Diosa serpiente, procedente de Cnosos, c. 1600 a.C. «Fayenza», aprox. 34,3 cm de altura. Museo de Heraklion, Creta.



embargo, está completo y excepcionalmente bien conservado. En cada uno de los lados se representa una única escena, un rito funerario que ilustramos a continuación (2.49). En el extremo derecho, el difunto está de pie delante de su tumba y en el otro extremo una mujer (quizá su viuda) hace una libación en una urna colocada entre columnas rematadas con dobles hachas –un símbolo de significado desconocido, que apareció mucho antes en la cerámica de Mesopotamia (véase p. 49) y que se repite en el arte minoico-. Al igual que en el arte egipcio y mesopotámico, todas las figuras tienen los pies colocados en plano sobre una única línea de fondo y los ojos representados frontalmente. Los tres hombres que llevan a la tumba ofrendas de animales y una barca, muestran la postura torcida de los egipcios. Pero el difunto, el que toca la lira y las tres mujeres están totalmente de perfil. Hay otras notables diferencias con las pinturas egipcias. La escena está enmarcada por franjas, que dan realce al campo pictórico, concebido como un escenario plano con un fondo en recesión. De hecho, hay un intento de captar la apariencia visual de las figuras moviéndose en un espacio delimitado y a ello pueden deberse algunas curiosas contradicciones, especialmente en la relación entre la mujer que está haciendo la libación, la urna y las dos columnas. En comparación con el arte del antiguo Egipto, las figuras están toscamente dibujadas, aunque tienen una flexibilidad y una facilidad de movimiento raros en Egipto antes del Imperio Nuevo (véase p. 95). Es, precisamente, esta alegría en el movimiento y en las fluidas líneas y libres formas que lo expresan, lo que da al arte minoico su optimismo y vivacidad.

El arte minoico se aprecia mejor en los pequeños objetos, generalmente preciosos, probablemente productos de los talleres del palacio. No se conoce ninguna escultura de gran tamaño, aparte de algunos relieves de estuco, muy realistas y de tamaño natural, de hombres y toros que se combinaban con las pinturas murales en Cnosos. Desgraciadamente solo quedan algunos fragmentos, recompuestos, quizá, de forma dudosa. Algunas imágenes de culto de una diosa de pechos desnudos sujetando unas serpientes en las

manos (2.50), miden poco más de 30 centímetros de alto, a veces menos. Dos de ellas están hechas de una brillante sustancia vítrea, fabricada sometiendo al fuego una mezcla de arena y arcilla para vitrificar la superficie (inventada en Egipto o en Mesopotamia en el cuarto milenio a.C. y mal llamada «fayenza» por los arqueólogos). Unas figuras femeninas de tamaño natural, con los pechos desnudos, de las cuales se hallaron fragmentos en la isla de Kea, en las Cícladas, podrían haber sido semejantes en su forma a las pequeñas diosas-serpiente. Fueron encontradas todas juntas en lo que podría haber sido un templo, el único ejemplo descubierto, hasta el momento, de ese tipo de edificación en la civilización del Egeo de este periodo.

Aparte de las diosas-serpiente, hay pocas imágenes explícitamente religiosas en la pintura y la escultura minoicas. Ni tampoco hay ninguna escena histórica, ni siquiera un solo retrato que pueda identificarse con el de un rey. En estos aspectos, el contraste, tanto con Mesopotamia como con Egipto, no podría ser más llamativo. Los motivos en el arte minoico procedían principalmente del mundo natural. El mar proporcionaba muchos motivos: en pequeñas copas de oro y en grandes jarrones de cerámica, las plantas acuáticas flotan y oscilan lánguidamente, los pulpos extienden sus tentáculos, más con un propósito decorativo que amenazante, y los delfines juegan alegremente. Aves, bestias y plantas daban vida a las paredes pintadas de los palacios. En la isla de Thera, una casa tenía una habitación completamente pintada con flores surgiendo de las colinas y pájaros volando sobre ellas (2.51). Son los primeros paisajes puros en todo el mundo, pintados con toda seguridad, antes del año 1500 a.C., aunque algunos fragmentos sugieren la existencia de otros como ellos en los palacios y villas de la misma Creta. De hecho, en todo el arte minoico, hay flores por doquier, en aguamaniles y tarros de almacenamiento, sobre los que, a menudo, se aplicaban en relieve, y sobre otras diminutas piezas de joyería de oro, junto con insectos delicadamente cincelados.

Los animales más prominentes en el arte minoico son los toros, representados en todos los materiales disponibles, incisos en



2.51 Fresco de la Primavera procedente de Akrotiri, Thera (Santorini) c. 1550 a.C. Pintura mural, aprox. 2,29 m de altura. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.



**2.52** Rhyton con forma de cabeza de toro, c. 1500 a.C. Esteatita con nácar, jaspe y cristal de roca, cabeza de 30,5 cm de alto. Museo de Heraklion, Creta

sellos, modelados en arcilla, cincelados en oro y plata, fundidos en bronce, tallados en piedras duras, pintados sobre las paredes y en la cerámica. Los *rhyton* –jarrones en los que se ofrecían las libaciones a los muertos o a los dioses– a menudo tomaban la forma de una cabeza de toro: uno de ellos está tallado en esteatita, con incrustaciones de nácar alrededor de los orificios nasales y en los globos oculares, que tienen irisaciones de jaspe rojo y las pupilas de cristal de roca (2.52). Estos toros tienen un evidente sentido religioso, pero que sigue siendo un misterio. Aunque menos benignos que sus predecesores sumerios (2.7), difícilmente pueden haber sido concebidos para encarnar las fuerzas ocultas sobrenaturales. Quizá estuvieran relacionados, de algún modo, con el salto del toro, practicado por los jóvenes de ambos sexos, bien como ritual, bien como deporte o como una combinación de ambos, del que perviven múltiples representaciones. Unos fragmentos de una pintura mural de Cnosos muestran un toro saltando, cuyos cuernos son sujetados por una joven, mientras un

joven da una voltereta sobre su lomo. También aparecen acróbatas independientes y probablemente sin ningún otro significado.

La vivacidad, la despreocupada alegría que diferencia el arte de la Creta minoica del arte del antiguo Egipto o Mesopotamia es muy evidente en la que, quizá, sea la más delicada de todas las obras de arte minoicas que han sobrevivido, un pequeño vaso de libaciones de piedra tallada, con un desfile continuo de trabajadores agrícolas, que llevan gavillas y aventadoras y cantan mientras caminan al son de una carraca que lleva en alto un hombre de más edad (2.53). Es posible que represente algún ritual de algún tipo, aunque no puede haber nada menos solemne que esta exuberante muestra de desinhibido bienestar físico. Los hombres, de anchos hombros y caderas estrechas, están plasmados en la «postura egipcia», como los del sarcófago de Hagia Triada (2.49) –empujándose unos a otros, vibrando con una espontánea vitalidad humana–. En este pequeño objeto puede apreciarse una sensación de la tercera dimensión, de movimiento a través del espacio, en un grado muy poco frecuente en el arte del segundo milenio.

Se aprecia una maestría similar en el exquisito repujado (véase el Glosario) de los relieves de escenas de una captura del toro de dos pequeños vasos de oro (2.54). La fuerza muscular está vívidamente sugerida por un joven con una soga atada a la pata trasera del toro. El toro que acaricia con el morro a la vaca puesta como señuelo muestra un dominio del escorzo sin precedentes. Sin embargo, estos vasos fueron encontrados en una tumba en Vafio, cerca de Esparta, en el Peloponeso y se ha discutido mucho si habían sido fabricados allí o en Creta. Este mismo problema se ha planteado con otras piezas de metalisteria encontradas en el continente. Una hoja de daga de bronce, procedente de una tumba de Micenas, está decorada con la caza de un león (2.55) y otra con un leopardo cazando patos entre los lotos –una exótica escena, popular en la pintura minoica–. Pero no se ha hallado nada parecido en Creta, ni tampoco allí enterraban a sus muertos con ricos «objetos funerarios» hasta después de las invasiones procedentes del continente alrededor de 1450-1400 a.C.

### Micenas y el continente

Generalmente, se denomina micénica a la primera civilización de la Grecia continental, aunque es un nombre poco apropiado y los arqueólogos prefieren llamarla heládica (término utilizado también para la cultura prehistórica anterior). Horeció en varios pequeños «estados» o reinos que se extendían a lo largo del Peloponeso, desde Micenas y la cercana Tirinto en el este, hasta Pilos en la costa sudoeste, e incluía Vafio, Orcómenos y Lerna, todas las cuales parecen haber sido independientes y, a veces, en guerra entre sí. Sin embargo, compartían unos antecedentes y una lengua comunes (una primitiva forma del griego, que pertenece al llamado grupo de lenguas indoeuropeas), tenían armas y construcciones similares y compartían las mismas costumbres funerarias. Hay motivos para pensar que, inicialmente, esta civilización siguió un curso paralelo al de la Creta minoica. A medida que el bronce fue utilizándose de forma creciente para la fabricación de armas y utensilios, y que fueron construyéndose ciudades mejor defendidas y cultivándose la tierra de manera más productiva, surgió un sistema económico redistributivo. Los reyes de la Hélade acumularon los excedentes suficientes como para construir palacios y mantener a los artistas, que trabajaban materiales tan costosos como el oro, procedente de



2.53 Detalle del Vaso de los Segadores, procedente de Hagia Triada, c. 1500 a.C. Esteatita, 12,7 cm de ancho. Museo de Heraklion, Creta.

2.54 Vaso procedente de Vafio, c. 1500 a.C. Oro, aprox. 9 cm de alto. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.



2.55 Hoja de daga procedente de Micenas, c. 1600-1500 a.C. Bronce con incrustaciones de oro y plata, 22,8 cm de largo. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

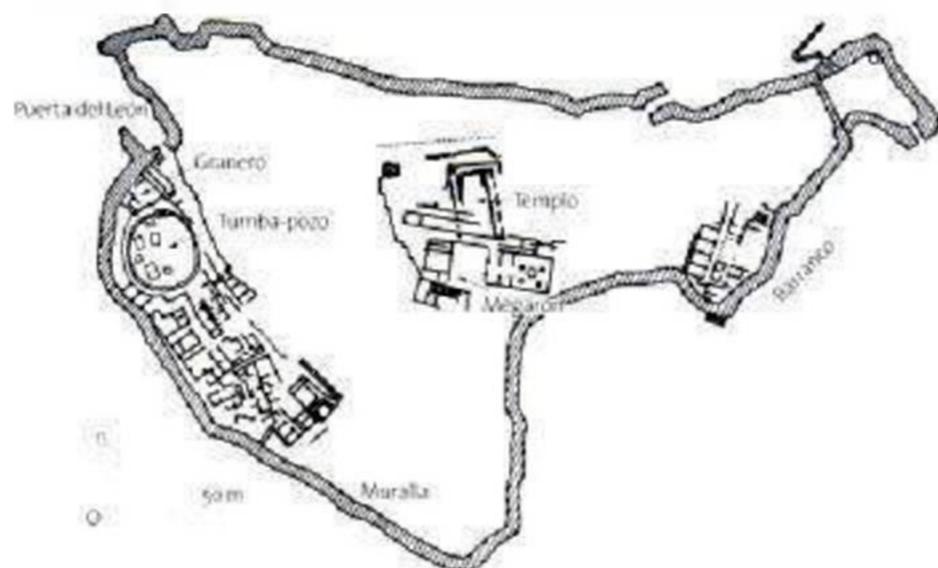


Nubia, en el sur de Egipto, marfil de África o de la India a través de Siria, y ámbar de las costas del Báltico.

Esta civilización continental difería en muchos aspectos de la de la Creta minoica. Sus sólidas fortificaciones, sus numerosas armas y otros restos sugieren la existencia de unos pueblos más feroces y agresivos. Los caciques o reyes de la primera mitad del segundo milenio eran enterrados en tumbas-pozo -pozos profundos y estrechos- con objetos funerarios que, aunque modestos en comparación con los de los reyes de Ur (véase p. 56) o los de los faraones de Egipto (véanse pp. 69-70), son de una opulencia sin precedentes en el mundo egreo y aportan algunos indicios sobre su riqueza y poder materiales. Hay pocas dudas de que en esta época, los estados de la Helade iban ya avanzando hacia el sistema social estratificado, registrado en inscripciones realizadas en escritura Lineal B halladas en Pilos -una pirámide con el cacique o rey, a veces ayudado por un jefe, en la parte superior; a continuación, una «nobleza» que ostentaba la

propiedad de la tierra, a la manera feudal, a cambio de los productos agrícolas y apoyo en la guerra; después los artesanos y agricultores, seguidos por los esclavos, en el nivel más bajo.

Se sabe muy poco sobre las primeras construcciones de Micenas, contemporáneas de las tumbas-pozo que, como se ha argumentado recientemente, pueden haber sido construidas ya en el año 1850 a.C. Probablemente eran de adobe y madera, no de piedra. Los restos que quedan de la ciudad y de la ciudadela parecen datar de



1.36 Plano de la ciudadela, Micenas.

alrededor del año 1700 a.C., con el palacio real en la cima de la colina, aislado en el centro de un área más o menos triangular, rodeada por un sólido muro de piedra que seguía el contorno de la colina (1.36). Hay unas pocas casas y un granero (también el círculo de la tumba-pozo) justo dentro del muro de la ciudadela. La masa de la población vivía debajo, en un conglomerado de casas de distintos tamaños, construidas con sencillez, con ladrillo secado al sol, con techos planos y suelos de tierra batida. Ninguna de estas casas sigue en pie, pero los fragmentos desenterrados sugieren que algunas de ellas estaban decoradas con pinturas. Se supone que, en momentos de peligro, la gente se trasladaba a la ciudadela. En Tirinto se siguió el mismo sistema general (parecido al establecido anteriormente en Troya), con las variaciones motivadas por la naturaleza del emplazamiento. El contraste entre estas imponentes fortalezas situadas en las cimas de las colinas y las escasamente protegidas ciudades y palacios de la Creta minoica no puede ser más llamativo. Por otra parte, son bastante evidentes las semejanzas con las fortificaciones hititas de Boghazköy, en Anatolia (véase p. 93).

Los muros de la ciudadela, sobre todo, son extraordinariamente impresionantes —con la evidente intención tanto de parecer como de resultar inexpugnables—. Construidos con tierra y cascotes, estaban recubiertos con bloques macizos toscamente labrados, posteriormente llamados ciclópeos porque parecían haber sido colocados en su lugar por los Ciclopes, los míticos gigantes de un solo ojo. La puerta principal de Micenas está construida con tres

1.37 Puerta de los Leones, Micenas, c. 1500-1300 a.C. Relieve en piedra caliza, 2,9 m de altura.

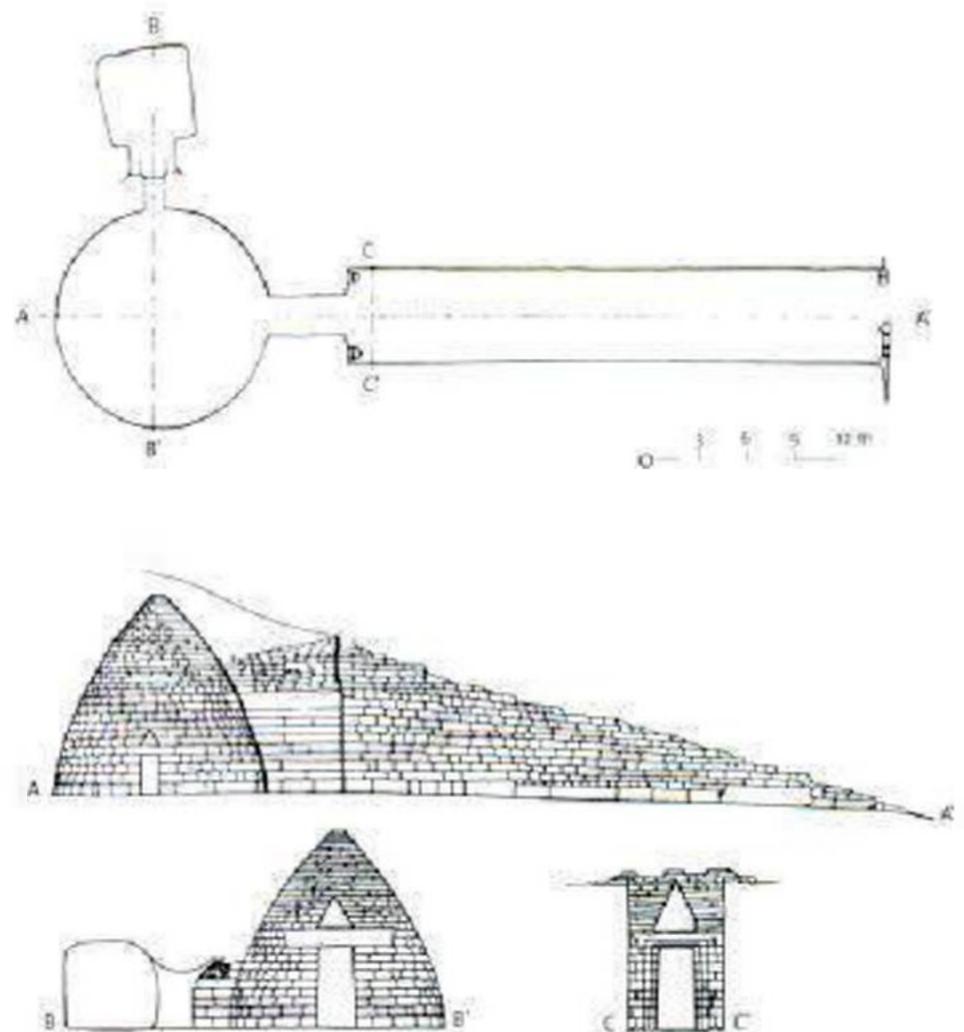




2.58 «Tesoro de Atreo». Micenas, c. 1300 a.C.

enormes megalitos –esto es, un trilito, como en Stonehenge (véase p. 50)–, con un relieve que ocupa el hueco del arco de descarga situado encima (un falso arco realizado mediante aproximación de hiladas que libera el dintel del peso de la estructura superior) (2.57). Tan audaz y energética como el edificio que adorna, esta talla es el ejemplo más imponente de la escultura micénica que ha sobrevivido; pero se desconoce su significado concreto. La columna central podría ser un símbolo dinástico o religioso, y aunque las dos criaturas sin cabeza, en heráldica pose, situadas a ambos lados se han descrito habitualmente como leones, también podrían haber sido esfinges o grifos, con cabezas humanas o de ave, de bronce, de piedra coloreada o de cualquier otro material. (Las cabezas eran piezas independientes unidas posteriormente). Originalmente, el efecto debió de haber sido mucho más severo que el que presenta actualmente.

En comparación con la colosal monumentalidad de las murallas, los palacios parecen pequeños. La habitación principal de cada uno de ellos era el *megaron*, con una superficie máxima de 12 metros. En griego, la palabra significa simplemente «habitación grande», pero actualmente se utiliza técnicamente para describir una habitación con una forma concreta: una cámara cuadrada o rectangular con un hogar central y, generalmente, cuatro columnas que soportaban el techo; las paredes laterales se proyectan hacia adelante más allá del muro de entrada, formando los lados de un pórtico, habitualmente columnado. En ocasiones, se añade un segundo muro de entrada, asimismo con un solo vano, en la parte trasera, manteniendo siempre la alineación con las paredes laterales. Las viviendas neolíticas del norte de Grecia eran más o menos de esta misma forma, pero el *megaron* típico se encuentra por primera vez en la Troya de mediados del tercer milenio. (Al parecer no se utilizó en



2.59 Plano y tres secciones del «Tesoro de Atreo». Micenas.

Creta hasta la conquista de la isla, y los llamados «*megarones*» de Cnosos no son más que «habitaciones grandes».)

La civilización micénica, o heládica, parece haber aprovechado el arte minoico, al igual que lo hizo con el alfabeto minoico en la escritura Lineal B. Pero a veces hizo algo más, desarrollando y transformando las formas minoicas, muy particularmente en los *tholos* (véase el Glosario). Como hemos visto (p. 50), ya en el quinto milenio se construían tumbas con «falsas cúpulas» construidas por aproximación de hiladas en el norte de Europa. Pero ni éstas, ni los *tholos* de Creta preparan al individuo para la grandeza y precisión geométrica de las tumbas reales de Micenas. Este tipo de tumba, que consiste en un pasadizo excavado en un lado de una colina, que termina en una cámara en forma de colmena, fue adoptado a partir de finales del siglo XVI a.C. para las tumbas reales de Micenas, donde aún quedan restos de una docena de ellos –y hay algunos más en otros lugares, el más notable en Orcómenos, al norte del golfo de Corinto.

El «Tesoro de Atreo» o «Tumba de Agamenón» en Micenas es, con mucho, el mejor. Se accede a él a través de un pasadizo (técnicamente llamado *dromos*), cuyos lados están cubiertos con bloques rectangulares de una piedra de color gris oscuro (2.59). Una entrada, que se estrecha ligeramente hacia la parte superior, con un dintel macizo de un peso aproximado de 122 toneladas y un triángulo de descarga encima, conduce a la tumba (2.58). Originalmente, esta fachada de acceso estaba decorada con columnas adosadas de piedra caliza verde, que se estrechaban ligeramente en su parte inferior y presentaban labores ornamentales de delicada talla –zizags, molduras, acanaladuras y diseños en espiral minoicos–. El triángulo de descarga estaba relleno con relieves en piedra de color rojo oscuro, rosa y verde. Actualmente, la cámara de la tumba es muy

EN CONTEXTO

# El mundo homérico

Cuando se encontró en Micenas, en 1876, una máscara de oro de tamaño natural, aplastada pero con un aire de suprema confianza incluso en la muerte, su descubridor, Heinrich Schliemann telegrafió al rey de Grecia: «Hoy he visto el rostro de Agamenón» (2,60). Schliemann, un hombre de negocios alemán retirado, con una gran pasión por Homero, estaba convencido de que la *Iliada* y la *Odisea* tenían orígenes históricos. Con los poemas como guía, localizó en Hisarlik, en la costa de Anatolia en Turquía, los restos de una ciudad, a la cual identificó como Troya. Buscando el palacio de Agamenón, empezó a excavar en Micenas, en la Grecia central. En ambos lugares, sacó a la luz objetos de oro y de bronce que asoció con los héroes homéricos. Ayudado por un experimentado arqueólogo, Wilhelm Dörpfeld, llevó cuidadosos registros de la estratigrafía, las capas de cultura material sacadas a la luz con la excavación; pero, finalmente, echaron por tierra a sus héroes homéricos. Ahora se sabe que la llamada máscara de Agamenón fue realizada alrededor del año 1500 a.C.; la ciudad que él creyó que había sido Troya floreció en torno al 2500-2000 a.C.; y un estrato posterior identificado por Dörpfeld fue destruido alrededor del 1275 a.C. Transcurriría casi medio milenio de la Edad Oscura griega antes de que se compusieran la *Iliada* y la *Odisea* para ser relatadas; y no pueden haber sido escritas mucho antes del año 650 a.C.

2,60 Máscara procedente de Micenas, tumba-pozo V, c. 1500 a.C. Oro, 25,4 cm de alto. Museo Nacional, Atenas.



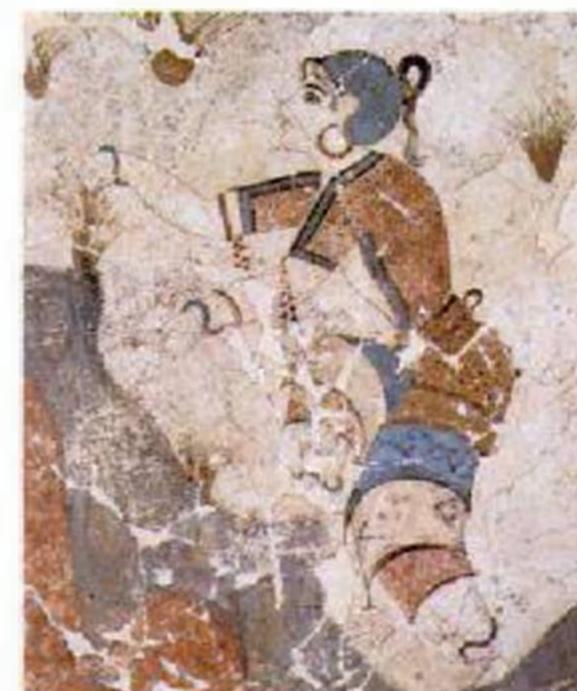
2,61 La flotilla, detalle del friso, Akrotiri, Thera (Santorini), c. 1550 a.C. Fresco, 43,2 cm de alto. Museo Nacional, Atenas.

Como la mayoría de las epopeyas, la *Iliada* y la *Odisea* evocan una era heroica de un pasado remoto, pero están narradas de forma que sus primitivos oyentes pudieran entenderlas. Gran parte de la vida que describen es la de los siglos inmediatamente anteriores a su composición; aunque hay elementos que parecen haber sido tomados de epopeyas anteriores o de tradiciones populares. Sin embargo, pocos de los ricos objetos, tan soberbiamente descritos en los poemas, recuerdan la empobrecida Grecia de la Edad Oscura. La armadura de Agamenón, por ejemplo, tenía un peto en el que había «10 franjas de esmalte oscuro y 12 de oro y 20 de estaño, y serpientes de esmalte oscuro trepando hacia el cuello». El escudo de Aquiles, incluso aún más elaborado, se debe, probablemente, más a una licencia poética que a una realidad observada. El único artefacto que queda que pueda asociarse con algo de lo descrito en las epopeyas es la «Copa de Néstor», una sencilla copa de oro, bastante abollada, hallada en Micenas, con palomas posadas en sus asas, según se cita en la *Iliada*.

Sólo han sobrevivido fragmentos de las decoraciones de pinturas de Micenas y Tirinto, pero tienen afinidades con las pinturas murales de Creta y con las pinturas de Akrotiri, mucho mejor conservadas. Estas datan de poco antes de 1570-1550 a.C. y nos proporcionan una visión única de la vida en el Mediterráneo oriental en esta época. Un friso describe una flotilla remando a través del mar, donde juegan unos delfines (2,61). Puede tratarse de una expedición comercial, aunque uno de los barcos está tan ricamente engalanado que podría sugerir algún tipo de

ocasión ceremonial, quizá una boda. Las figuras humanas son pequeñas, pero en otras pinturas son casi de tamaño natural, como la del pescador (2,48) y la de una recolectora de azafrán (2,62). Es fácil imaginar que Nausícaa, cuando Odiseo la encontró en las riberas de Esqueria, pudo tener el aspecto de esta joven de la isla de Thera; los barcos mencionados en la *Iliada*, incluidos diez enviados por el rey de Creta, bien pueden haber sido similares a los descritos en Akrotiri. Pero a juzgar por las pinturas —y no existe otra prueba— la vida en Akrotiri era muy distinta de la que evocan las epopeyas homéricas. Dan cuenta de la existencia de una pacífica comunidad de comerciantes y pescadores muy alejada del mundo homérico de hemicos y musculosos guerreros y hermosas mujeres de gran personalidad.

2,62 Recolectora de azafrán, detalle de pintura mural, Akrotiri, c. 1550 a.C. Museo Nacional, Atenas.



austera, pero algunos clavos de bronce indican que también allí hubo alguna forma de decoración. Simplemente como obra de ingeniería, este gran espacio abovedado es notable, ya que cada uno de los bloques de piedra maciza con los que está construido tuvo que haber sido conformado muy cuidadosamente, de acuerdo con cálculos muy precisos, para resistir la presión de los que estaban encima y a ambos lados, así como también para proporcionar una perfecta uniformidad en la superficie interior. Con unas medidas de 14,5 metros de diámetro y 13 metros de altura, es el espacio cubierto sin base de apoyo más grande construido en todo el mundo hasta el Panteón de Roma, casi un milenio y medio más tarde. Pero es algo más que una proeza técnica: es una obra de arquitectura de impresionante nobleza y dignidad. Este gran monumento es un recordatorio de que la civilización micénica no debe ser desestimada –como a veces sucede– como un añadido de la minoica. El que pueda aclamarse como preludio de la cultura de la Grecia clásica, es un problema más complicado.

El sistema económico en el que se basaba la civilización micénica empezó a quebrarse alrededor del año 1300 a.C. Un cambio climático que afectó a la agricultura pudo haber sido la causa inicial, pero antes del final del siglo XIII a.C. hubo una invasión de un pueblo procedente del norte, llamado dorio en la literatura posterior. Éste formaba parte de un importante movimiento de población que creó una gran confusión en todo el Mediterráneo oriental y provocó la caída de la civilización hitita en Anatolia y llegó a suponer una amenaza para Egipto (véase p. 92). Al parecer, se construyó una sólida muralla a través del istmo de Corinto, pero este monumento final de la ingeniería arquitectónica heládica no pudo contener a los invasores e impedir la devastación del Peloponeso. Las ciudades fueron saqueadas y los palacios destruidos. La civilización se apagó y con ella el arte de la escritura. Pero han sobrevivido las ruinas de las grandes ciudades heládicas, que inspiraron los mitos y leyendas que han llegado hasta nosotros en forma de poesía, las mayores epopeyas jamás escritas: la *Iliada* y la *Odisea*, de Homero, compuestas en los siglos VII y VIII a.C., las *Odas* de Píndaro y los logros supremos del teatro clásico griego de Esquilo, Sófocles y Eurípides, del siglo V a.C.

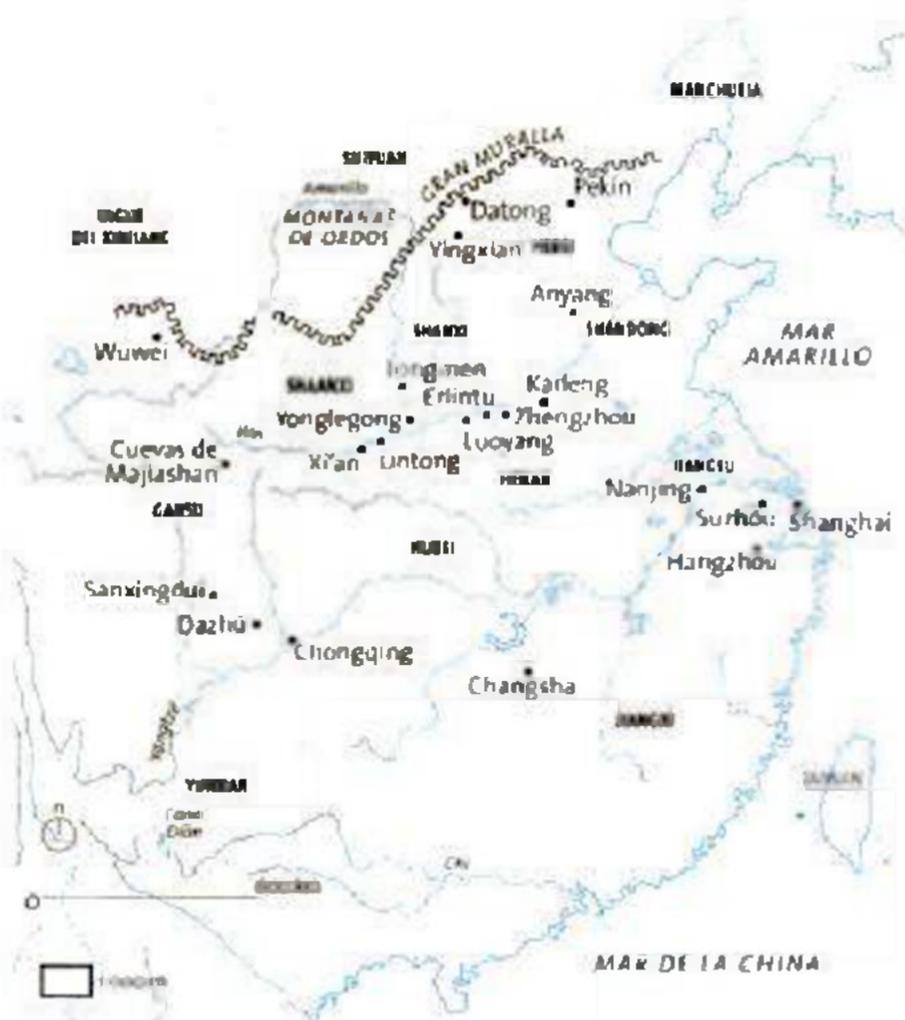
## CHINA

Sólo una de las civilizaciones de la Edad del Bronce –la china– puede identificarse claramente como una primera etapa de un largo proceso de evolución cultural, que haya continuado sin una sola interrupción importante hasta la actualidad. La civilización china ha tenido que soportar tanto revoluciones internas como invasiones procedentes del exterior. Una y otra vez los conquistadores se vieron envueltos en ella y, en último término, superados por ella. Durante casi 4.000 años el arte chino ha conservado sus formas características, sus virtudes y cualidades particulares y su aroma único e inmediatamente reconocible. Esto no quiere decir que fuera rígidamente monolítica, como la del antiguo Egipto. Desde un estadio muy primitivo ha mostrado una gran flexibilidad –como el bambú, que los sabios chinos admiraban porque se doblaba sin romperse (también hacían elogios del jade por romperse sin quebrarse)–. La tradición y la innovación se equilibraron recíprocamente en un arte cuya historia está marcada por frecuentes reposiciones de las formas pasadas y por la no menos frecuente absorción y transformación de otras nuevas y, a veces, de estilos y técnicas extranjeros.

Las culturas neolíticas de China fabricaron cerámica de primera calidad en épocas tan remotas como el cuarto milenio a.C. por lo menos: redondeados cuencos y jarrones con decoraciones incisas o pintadas, éstas a veces figurativas, se han encontrado en una amplia zona de la China central. Su cerámica es comparable con la cerámica prehistórica del antiguo Oriente Próximo, del Valle del Indo, del Egipto predinástico y de Japón. (Algunas cerámicas japonesas son anteriores y, puesto que datan del octavo milenio a.C., posiblemente las primeras en todo el mundo; a partir de esa fecha, se practicó un proceso de modelado de placas de arcilla a las que se daba forma de vasija y posteriormente eran sometidas al fuego.) Los objetos chinos del neolítico incluyen vasijas de formas complejas, particularmente jarras que descansan sobre tres pies protuberantes, como peras invertidas. A partir del tercer milenio a.C., la cerámica se hacía con el torno, bien introducido desde el occidente o inventado independientemente –el dispositivo que permitía al alfarero dar forma a una vasija torneando un trozo de arcilla en un plato giratorio, que proporcionaba la fuerza centrífuga suficiente para conseguir una forma hueca–. En la costa este, al sur del río Yangtze, las gentes de las llamadas culturas Longshan hicieron cuencos y tazas de formas extraordinariamente complejas y de una loza negra casi tan fina como un papel, concebidas, con toda seguridad, para usos ceremoniales, más que domésticos.

En el tercer milenio, los pueblos que vivían en la costa este, también llegaron a dominar el trabajo del jade. Ello es doblemente notable ya que la piedra es tan dura que solamente puede darsele forma y ser trabajada con abrasivos (no tallándola); además, ya que el jade no se encuentra en China, tenía que ser importado de Asia central o, más probablemente, de Liberia. Los jades prehistóricos incluyen cabezas de hacha, dagas, brazaletes,

La antigua China.



colgantes y también dos tipos de objetos bastante misteriosos: un tubo cuadrado en su parte exterior, llamado *zong* (2,63), y un disco con un gran agujero no del todo centrado, llamado *bi*. Posteriormente se dijo que el *zong* se utilizaba para rendir culto a la Tierra y el *bi* para rendir culto al Cielo. Y los *bi* seguirían siendo, durante milenios, instrumentos de los sacrificios imperiales al cielo. La admiración por el jade como sustancia, que provocó una casi mística pasión reverencial, que posteriormente evolucionaría hacia una especie de éxtasis lírico característico de los chinos, empezó con estos artesanos neolíticos del cuarto milenio, que vivían en aldeas de agricultores y campesinos y cuyos descendientes mantendrían durante varios miles de años la misma forma de vida y la misma forma de trabajo rurales.

### Dinastía Shang

Según la historia tradicional de China, tal como la narran los cronistas imperiales del siglo II a.C., el reinado dinástico empezó en el valle del río Amarillo con los Xia, a quienes sucedieron los Shang y, posteriormente, los Zhou, en una secuencia lineal de la que hicieron derivar su autoridad los reyes posteriores. No se hacía referencia a un estado contemporáneo en el valle alto del Yangtze, aunque allí floreció uno durante el segundo milenio a.C., que tuvo su centro en la moderna Sanxingdui, al norte de Chengdu, una región que había sido incorporada al imperio chino en la época en que se empezaron a escribir los primeros relatos y de ahí su omisión en los mismos. Recientes excavaciones realizadas en Sanxingdui han sacado a la luz numerosas e imponentes esculturas de bronce, expertamente fundidas, que datan de c. 1200-1000 a.C.: enormes máscaras de ceño fruncido, cabezas de aspecto humano (2,64) y una estatua de un hombre de tamaño natural con un traje delicadamente diseñado -rey, sacerdote o dios-, muy distintas de cualquier otra que se sepa que haya sido producida en otras partes de China, donde la escultura antropomórfica llama la atención por su excepcionalidad hasta mucho más tarde.

2,63 Zong, c. 2500 a.C. Jade, 20,3 cm de altura. Museo Británico Londres.



2,64 Cabeza humanoide, procedente de Sanxingdui, China, c. 1200-1000 a.C. Bronce, 36,7 cm de alto. Instituto de Arqueología, provincia de Sichuan.

Fueron halladas en el asentamiento de una gran ciudad antigua, en pozos de sacrificio rectangulares repletos de objetos de jade y oro y colmillos de elefante, lo que demuestra su gran riqueza material. Pero no se sabe nada, y poco puede deducirse, de su presumible propósito ritual e importancia religiosa.

Por otra parte, la civilización china de la Edad del Bronce que floreció bajo la dinastía Shang, ha podido ser esclarecida gracias a una serie de descubrimientos arqueológicos, que empezaron en la década de 1920 y todavía continúan. Reyes que, según los registros de los antiguos cronistas, parecían ser tan míticos como los héroes de Homero, ahora se ha demostrado que eran figuras históricas. Dos de los más notables fueron Ding, que reinó en c. 1200 a.C., y su consorte Fu Hao, una notable mujer que presidió importantes rituales, influyó en las decisiones políticas, dirigió victoriosas campañas militares y fue enterrada con un tesoro de valiosos objetos funerarios, que incluyen muchos artículos de adorno personal. En más de cien emplazamientos, a lo largo de una extensa área desde el norte del río Amarillo hasta el sur del Yangtze, han aparecido artefactos con un gran parecido entre ellos, y algunos con

una relación ancestral con las vasijas de bronce de fecha posterior, lo cual revela la existencia de una cultura común y un conjunto compartido de creencias. Los primeros proceden de Erlitou, cerca de Luoyang, donde hay restos de muros urbanos y los cimientos de un gran edificio palatino o religioso, que data de c. 1700-1500 a.C. Actualmente se utiliza el nombre del lugar para la fase inicial del arte Shang –o la última del precedente periodo Xia, sobre el cual poco se sabe hasta la fecha–. Se desconoce la relación existente entre los complejos urbanos posteriores del periodo Shang (c. 1500-1050 a.C.), ya formasen parte de un único reino o fueran independientes como las ciudades-Estado de Grecia. Sin embargo, hay pocas dudas sobre la importancia de las ciudades aparte de la moderna Zhengzhou y Anyang – ambas, como Erlitou, en Henan, que sería el centro del imperio chino hasta el siglo XII d.C.

Las ciudades de Zhengzhou y Anyang estaban diseñadas en planos de retícula rectangulares, orientadas al norte, sur, este y oeste, rodeadas por murallas de pisé (tierra y grava prensadas entre tablas que, posteriormente, podían retirarse), de aproximadamente 18 metros de espesor en Zhengzhou, mucho menos en Anyang. Mientras que Zhengzhou tenía más de 1,6 kilómetros en diagonal, Anyang era mucho más pequeña y parece haber sido más bien una capital administrativa que un centro de población. Los edificios eran rectangulares, construidos con columnas y vigas de madera, con paredes de tapial y con techumbre de paja a dos aguas –al contrario que la mayoría de los refugios subterráneos de la China septentrional y que las casas levantadas sobre pilares en el sur–. Los más importantes –palacios o templos– estaban levantados sobre plataformas de tierra prensada, planteados simétricamente en un eje norte-sur y apartados de las viviendas comunes. En Zhengzhou, los alfareros, talladores de jade, metalúrgicos y otros artesanos ocupaban barrios diferenciados de la ciudad. Las tumbas reales de Anyang, grandes pozos con escaleras o rampas descendentes que conducían a ellas desde los puntos cardinales, estaban opulentamente provistos de joyas y objetos preciosos de jade y de bronce, así como con los carros, armas y otras posesiones del difunto. Los seres humanos eran sacrificados para que acompañasen al rey muerto: en una sola tumba, se encontraron los esqueletos de 22 hombres y 24 mujeres, junto con los de 16 caballos y numerosos perros, rodeados por numerosas fosas que contenían otros 50 cráneos humanos.

Se ha sabido todavía más sobre el periodo Shang por los huesos (generalmente omóplatos de buey) grabados o inscritos con símbolos, muchos de los cuales son formas primitivas de la escritura china que todavía se utiliza actualmente. Estos «huesos de oráculo», de los cuales han llegado hasta nosotros más de 100.000, completos o en fragmentos, se utilizaban para la adivinación y las frases escritas en ellos hacen preguntas sobre temas tales como la salud del rey, el tiempo, los momentos favorables para la caza o la guerra, y, quizá lo más importante, qué sacrificios debían hacerse a los antepasados, de quienes emanaba la autoridad de la clase gobernante. Así pues, parece que la escritura se utilizó en China por primera vez, no para las cuentas del palacio o del templo (como en Mesopotamia y en el Egeo), ni para las inscripciones en monumentos (como en el antiguo Egipto), sino para comunicarse con el otro mundo. Y ello bien puede haber influido en la posterior evolución de la caligrafía china como una forma de arte, a la cual se prestaba una reverencia casi supersticiosa, otra característica distintiva y constante de la civilización china.

Ninguna otra civilización de la Edad del Bronce recibe tal denominación con mayor propiedad que la China Shang. El bronce, con el cual se hacían las vasijas para los ritos del culto a los antepasados, tenía una importancia tanto religiosa como social. Excepto unas pocas esculturas de mármol, todas las obras importantes de arte que quedan son de este metal. Se utilizaron también otros materiales, y con gran habilidad, pero sin la gran potencia creativa concentrada en el bronce. Las tumbas Shang también han aportado tallas de jade, especialmente cuchillos rituales con mangos incrustados de turquesa, sedas tejidas, que sólo se conocen a través de las impresiones que dejaron en los objetos envueltos en ellas, y algunas vasijas muy hermosas de cerámica vidriada. En su mayor parte los bronceos son vasijas rituales utilizadas en sacrificios a los antepasados reales y tanto el proceso técnico con el que fueron fabricados, como las formas artísticas son peculiares de China en esta época.

El bronce se trabajaba en China mucho antes del final del segundo milenio a.C. y aunque, se producía de forma más generalizada en el Próximo Oriente, los Balcanes y el Egeo, es muy poco probable que la técnica se haya transmitido a través de Asia. Los chinos disponían de los metales necesarios para fabricar la aleación (cobre y estaño), y también hicieron hornos para cocer la cerámica, por lo que tenían a su disposición los medios técnicos necesarios para fundir. Los metalistas de Occidente y del Próximo Oriente realizaban sus bronceos mediante vaciados en moldes de arena prensada o, para conseguir efectos más delicados, utilizando el procedimiento de cera perdida o *cire perdue* (véase el Glosario). Los chinos también desarrollaron la fundición de cera perdida pero para objetos pequeños. Para las grandes vasijas adoptaron el método, mucho más laborioso, consistente en moldear la pieza de una forma peculiar que combina técnicas cerámicas y metalúrgicas. Pronto alcanzaron un asombroso grado

2.65 Copa ritual o jue, 1122-947 a.C. Bronce, 25 cm de altura. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Legado Munsey 1924).



de refinamiento. Desde un punto de vista técnico, nunca se ha conseguido una fundición de bronce más perfeccionada que la de la dinastía Shang china. Primero se hacía una maqueta de la vasija ritual con las formas más protuberantes de la decoración descada, probablemente de arcilla cortada u tallada como si fuera piedra. Se tomaban impresiones en negativo de estas, presionando planchas de arcilla sobre la maqueta, pieza por pieza. Después de haber inciso en ellas decoraciones cada vez más delicadas, estos moldes de piezas eran sometidos al fuego, una tarea delicada en sí misma, si no querían que se perdiera la precisión del relieve. Después se ensamblaban para formar un molde entero, dentro del cual se vertía la aleación fundida. La vasija se terminaba sustituyendo el vertido de metal de las costuras del molde con rebordes verticales, que también tienen un efecto decorativo.

Las formas de estas vasijas se tomaban, básicamente, de los utensilios domésticos realizados con otros materiales, generalmente cerámica, pero trabajadas aprovechando las potencialidades del metal. Había unos 30 tipos, que oscilaban en tamaño desde unos 15 centímetros hasta más de 120 centímetros de altura y con un peso de hasta 900 kg. Cada una de ellas tenía un propósito específico en los sacrificios rituales de comida y vino a los antepasados. Una, llamada *ding*, era para comida, y las inscripciones de los huesos del oráculo incluyen propuestas para sacrificio tales como: «Tercero, en una vasija *ding*, un perro. Cuarto, un cerdo», y así sucesivamente. Un *ding* podía ser, bien una especie de caldero con cuatro patas o una artesa rectangular maciza sobre cuatro cortas patas cilíndricas. Había platos para abluciones rituales, jarrones, vasos y aguamaniles para vino de mijo negro

2,64 Vasija ritual de vino, o *hu*, c. 1300-1100 a.C. Bronce, 40,6 cm de altura, 27,9 cm de ancho (Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Adquisición: Nelson Trust))

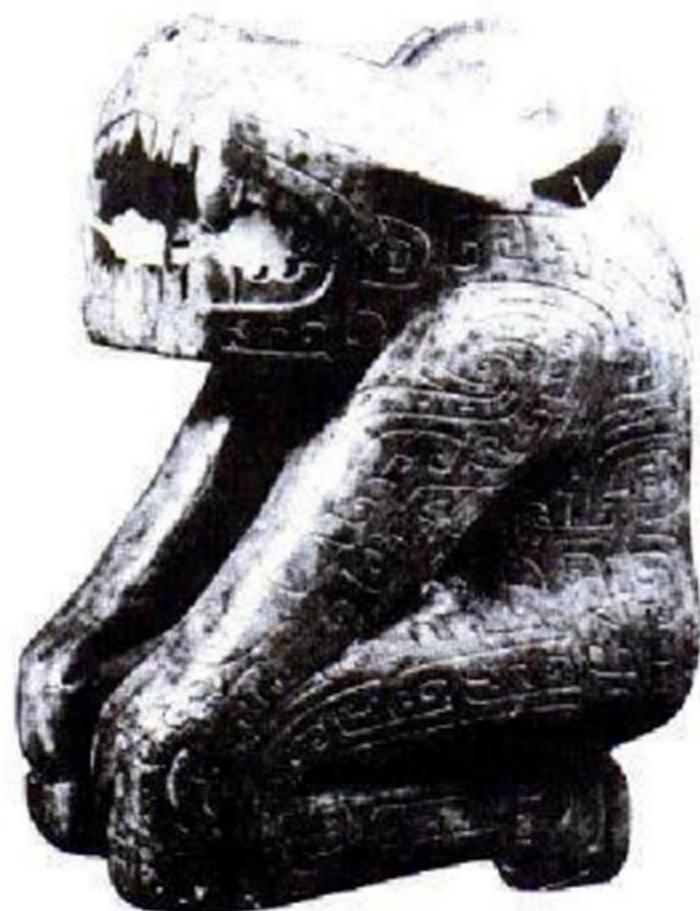


2,65 Detalle de *gui*, siglo 13-11 a.C. Bronce (Ashmolean Museum, Oxford).

caliente. Quizá el más sorprendente, en su mezcla de dignidad y feroz vitalidad, casi animal, es el *ju*, un vaso de libaciones que evolucionó a partir de una primitiva versión, algo más tosca, encontrada en Zhengzhou con una forma de maravillosa elegancia que casi parece bailar sobre sus tres puntiagudos pies (2,65).

En la forma, e incluso más claramente en la decoración superficial de estas extraordinarias vasijas, se percibe con fuerza un sentido de la forma típicamente chino, o más bien Shang. La forma está interpretada en términos de rectángulos redondeados y todo sigue este principio. Hay una total uniformidad y coherencia interna.

2,66 Monstruo con cabeza de tigre, procedente de Xibeigang, cerca de Anyang, 1400-100 a.C. 36,5 cm de altura (Academia Sinica, Taipei (Taipei), Taiwan)



como si estas extrañas formas hubieran sido producidas por algún proceso orgánico primitivo, como el que dio lugar a las marcas regulares, nunca exactamente iguales, de los caparzones o conchas óseas y pieles córneas de ciertos reptiles. Las formas Shang, planas y esencialmente lineales, tienen, sin embargo, una gran consistencia y solidez visual. Nunca están inertes o flácidas – se percibe una tensión interna, como si algún elemento suprimido estuviera a punto de traspasar la superficie y romper los solemnes ritmos de los dibujos que se despliegan lentamente—. Hasta donde sabemos, este peculiar y característico sentido de la forma solo se da en el arte chino – y en el arte americano primitivo, una coincidencia que puede no ser tan extraña como podría parecer a primera vista, como veremos.

La decoración de estas vasijas rituales tenía una importancia que ha sido interpretada de formas muy diversas y, a veces, contradictorias por los escritores chinos a partir del siglo III a.C. y por los sinólogos de nuestra época. Una especie de máscara de dragón con dos ojos redondos, grabada en algunos jades Longshan, constituyó, posteriormente, un motivo prominente llamado *taotie* y que ha sido interpretado como un dios de la tormenta, como un dios del vino, como un monstruo que intentaba devorar a la humanidad o como un emblema de fecundidad – aunque no hay evidencias contemporáneas de la importancia de éste ni de ningún otro motivo de los bronceos Shang—. A primera vista podría parecer el rostro de un monstruo con características mezcladas del pacífico bucy o búfalo de agua con los de un feroz tigre (2,66). Una inspección más detenida muestra, sin embargo, que puede interpretarse de un modo completamente distinto: como dos dragones de perfil enfrentados uno a otro, nariz con nariz, cada uno con una sola pata y un pie con garras. Pero estas dos criaturas son tan perfectamente simétricas que pueden interpretarse, alternativamente, como los dos lados de un único dragón dividido longitudinalmente, de la cabeza a la ondulada cola (2,67). La casi increíblemente similar –aterradora simetría– de tallas y pinturas muy posteriores, realizadas por los indios del noroeste de América y por los maories de Nueva Zelanda, debe interpretarse de este modo, es decir, como reproducciones conceptuales de animales o rostros

de animales en dos perfiles (véase Capítulo 18). Y esta coincidencia, junto con las incluso más extrañas e incluso más sorprendentes afinidades en su sentido de la forma, mencionadas anteriormente, ha conducido a teorías sobre algún origen común o algún contacto directo entre la China primitiva y América del Norte.

Cualquiera que sea la causa de estas afinidades y cualquiera que sea la importancia original de las vasijas de bronce Shang, su decoración en relieve muestra una sorprendente habilidad para crear formas con vida propia. Los artistas chinos no se limitaron a colocar miembros humanos y animales, plasmados con gran naturalidad, unos al lado de otros para crear imágenes compuestas, como la esfinge egipcia (p. 66) o los toros alados de Asiria (véanse pp. 107-108). Produjeron híbridos mucho más completos integrando zarpas, picos, alas, escamas y pelo para crear lo que podría denominarse una mito-zoología. A veces, fundieron vasijas enteras con la forma de tales monstruos, con dragones y reptiles trepando por sus cuerpos. Por ejemplo, un mezclador de vino, con ojos en los cuernos de su cabeza, tiene representaciones lineales de cocodrilos y dragones en los lados y, en la parte superior, el cuerpo de una serpiente unida a la cabeza tridimensional. Entre esas equívocas criaturas talladas en piedra hay una con mandíbulas y garras parecidas a las del tigre, encontrada en una tumba cerca de Anyang. A pesar de cierta achaparrada solidez, tiene una fuerza muscular contenida y la ferocidad de un animal real, aunque no se parece a ninguno (2,68). Esta cualidad es igualmente evidente en las figuras de piedra y de bronce de animales reales, aunque pocas datan de antes del final del período Shang, a finales del siglo XI a.C. (véase p. 118).

La vitalidad, más que la verosimilitud (aparición de realidad), dejando aparte el ilusionismo, sería siempre un objetivo fundamental de los artistas chinos. Un mito cuenta que un gran pintor chino dibujó un caballo que tenía tal vigor, que su dibujo saltó fuera del papel. El relato del antiguo pintor griego que representó unas cerezas de forma tan aparente que incluso engañó a los pájaros, que se acercaron a picotearlas, expresa claramente una diferencia esencial entre las actitudes con respecto a las artes en Oriente y en Occidente.

# La evolución a través de los continentes

## LOS HITITAS

«Hermano, por favor, envíame a un escultor. En cuanto haya terminado las estatuas, le enviare de vuelta y volverá a estar contigo otra vez. ¿No devolví al anterior escultor? ¿No mantuve mi palabra? Hermano mío, no me niegues este escultor.» Así escribía Hatusili III, soberano del reino hitita de Anatolia desde 1275 a 1250 a.C., al rey casita de Babilonia, situada a 1.600 km. No sabemos lo que hicieron esos escultores, que son desconocidos para nosotros, como anónimos se mantendrían durante varios siglos todos los artistas (con algunas pocas excepciones egipcias). La carta tiene interés porque esclarece su posición como servidores reales y porque aporta la prueba de la existencia de contactos culturales en Oriente Próximo alrededor de mediados del segundo milenio a.C. Además implica cierto grado de discriminación –al menos entre la obra de los escultores que había en Anatolia y los de Babilonia–. La carta procede de un

archivo real de tablillas cuneiformes que contiene una gran cantidad de correspondencia diplomática entre los reyes hititas y sus «hermanos» (como cortésmente se dirigen a ellos), los reyes de Babilonia, Asiria y Egipto.

Los hititas, un pueblo que hablaba una lengua indoeuropea, se infiltraron en Anatolia, procedentes del este, a principios del segundo milenio a.C. Alrededor del año 1600 a.C., un rey hitita descendió el Eufrates y arrasó Babilonia (véase p. 60), pero después se retiró nuevamente a la meseta rocosa de Anatolia. A mediados del siglo XV a.C. los hititas se habían convertido en una de las grandes potencias de Oriente Próximo y dominaban gran parte de Siria. Después de una gran batalla en Kadesh en 1286-1285 a.C., se firmó un tratado entre los hititas y los egipcios que definía, en términos proféticamente modernos, sus respectivas zonas de influencia a ambos lados de una línea que discurría a través de Siria.

## LAS ARTES VISUALES

c. 1480 a.C. Templo funerario de la reina Hatshepsut (3.11)

1417-1379 a.C. Templo de Amón-Ra, Luxor (3.12)

c. 1400 a.C. Puerta Real, Boghazköy (3.1)

c. 1375 a.C. Akenatón (3.15)

c. 1360 a.C. Nefertiti (3.16)

c. 1340 a.C. Sarcófago de la momia de Tutankamón (3.18)

c. 1300 a.C. Estatuillas de Xochipala (3.45)

c. 1297 a.C. Abu Simbel (3.19)

c. 1250-1210 a.C. Relieve de Tudhaliyas IV (3.3)

c. 1150 a.C. Tumba de Sennedjem (3.20)

c. 900 a.C. Tigre de bronce de la dinastía Zhou (3.39)

Lanzón, Chavin de Huántar (3.55)

c. 710 a.C. Lamassu de Jarsabad (3.26)

c. 690 a.C. Relieve de Nínive (3.30)

c. 575 a.C. Puerta de Ishtar de Babilonia (3.32)

c. 500 a.C. Persepolis (3.35)

Anterior a 400 a.C. Cabeza olmeca (3.48)

c. 400 a.C. Cabeza de terracota nok (3.57)

## HITOS HISTÓRICOS

c. 1570 a.C. Comienzo del Imperio Nuevo en Egipto

c. 1500 a.C. Desarrollo del tejido en telar en Perú

c. 1400 a.C. Aparición de la civilización olmeca en Mesoamérica

c. 1379-1362 a.C. Akenatón, faraón de Egipto

1285 a.C. Egipcios e hititas definen sus zonas de influencia

c. 1100 a.C. Los fenicios desarrollan la escritura alfabética

1027 a.C. Comienzo del reinado de la dinastía Zhou en China

c. 883 a.C. Assurnasirpal expande el Imperio asirio

c. 612 a.C. Caída del Imperio asirio. Nabopolassar, rey de Babilonia

c. 550 a.C. Ciro el Grande, rey de Persia

c. 539 a.C. Babilonia cae ante Persia

c. 325 a.C. Egipto cae ante Persia

c. 490 a.C. Expedición persa contra Grecia derrotada en Maratón

c. 475 a.C. Comienzo del período de los Reinos Combatientes en China

Algunos de estos contactos con el extranjero se reflejaron en la cultura de los hititas. Aunque tenían su propia escritura pictográfica, tomaron la cuneiforme de Mesopotamia y, en sus comunicaciones oficiales, escribían en acadio como lengua diplomática (como lo sería el latín en la Europa medieval). En las artes plásticas, se evidencian influencias del antiguo Egipto en motivos como la esfinge y el disco solar alado (véase p. 102), al igual que de Babilonia y de la vecina Siria. De hecho, hay ciertas dudas sobre si algunos pequeños objetos son de origen hitita o sirio. No obstante, el arte hitita tiene un carácter propio muy diferenciado.

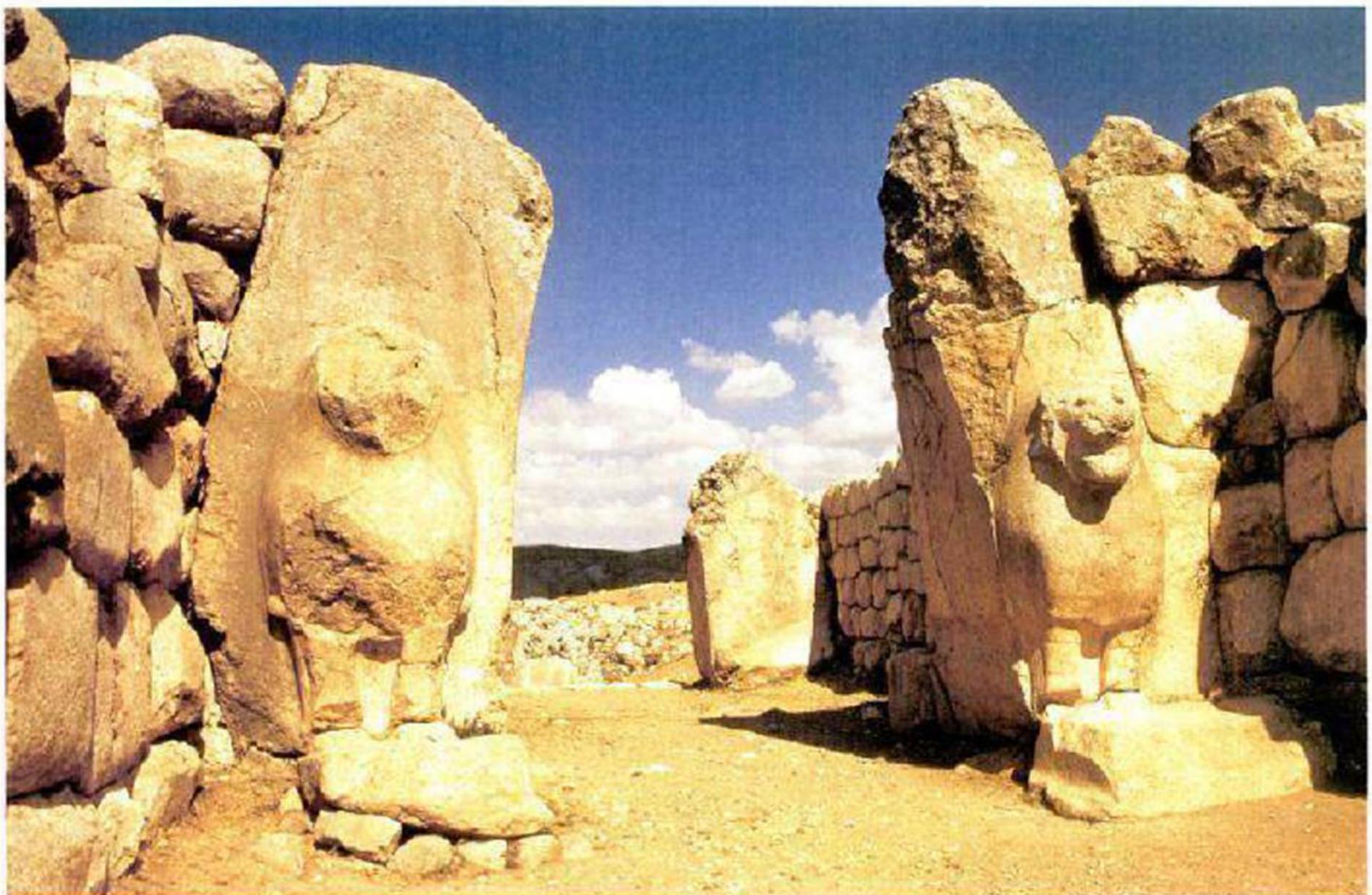
Su capital, Hattusa, cerca de la actual ciudad turca de Boghazköy, fue fundada alrededor del 1600 a.C. sobre las ruinas calcinadas de un asentamiento anterior, parcialmente asirio, destruido alrededor del año 1700 a.C. Desde el principio, parece haber tenido un plano axial y casas rectangulares e iguales, separadas por vías pavimentadas. Se han encontrado los cimientos de cinco templos. Cada uno de ellos tenía un patio interior rodeado por muchas pequeñas habitaciones con ventanas en las paredes exteriores. Por lo tanto, su aspecto general debió de haber sido muy distinto de los cerrados templos de Mesopotamia y Egipto. Sin embargo, los restos más impresionantes de Boghazköy y de otros yacimientos hititas, son las sólidas murallas, construidas alrededor del 1400 a.C., de tosca mampostería rellena con cascotes y con un nivel superior de ladrillo secado al sol que formaba casamatas y parapetos. Esta arquitectura defensiva es muy similar, en ciertos aspectos, a la de Micenas y Tirinto (véase p. 84). En Boghazköy

también había una muralla interior, no menos sólida, que rodeaba la ciudadela, situada sobre una roca, dominando la ciudad. Se daba gran importancia a la defensa y unos largos pasadizos subterráneos conducían desde el centro de la ciudad hasta los puntos de salida, desde donde podía ser atado un ejército sitiado. Además, las fortificaciones también tenían rasgos simbólicos.

Las caras exteriores de las jambas monolíticas de las entradas principales —de una inusual forma parabólica o semiovalada— estaban labradas de forma que parecieran salir de ellas enormes esfinges o leones, en una extraña combinación de relieve y escultura exenta (3.1). Están mucho más íntimamente ligadas a la estructura que las figuras defensivas del antiguo Egipto y de Mesopotamia. De hecho, no hay precedentes de estas esculturas medio empotradas. Y la idea de hacerlas formar parte de un edificio, que posteriormente sería adoptada con mucha efectividad en Asiria, también parece haber tenido su origen en los hititas. En Boghazköy, la jamba exterior de la Puerta Real está labrada con un altorrelieve tal (véase el Glosario), que la robusta y musculosa figura de Teshub, el dios del tiempo, bien podría describirse como una media estatua (3.2). De un modo similar, también hacen la primera aparición documentada en la arquitectura hitita los ortostatos tallados (losas de piedra colocadas verticalmente en la base de un muro), que posteriormente serían adoptados por los asirios en una forma mucho más elaborada (véase p. 110).

En los textos religiosos que han llegado hasta nosotros en tablillas procedentes del archivo real, los hititas aludían

3.1 Puerta Real, Boghazköy, Turquía, c. 1400 a.C.



frecuentemente a sus «miles de dioses», entre los cuales, el más importante parece haber sido el dios del tiempo o dios de la tormenta –como corresponde a los habitantes de este elevado país azotado por los vientos–. El santuario más importante estaba situado a menos de 4 kilómetros de Boghazköy, en Yazilikaya, donde un afloramiento natural de la roca fue convertido en un extraordinario santuario al aire libre. Hubo edificios (de los que sólo quedan restos), pero deben haber quedado eclipsados por los picos de la roca circundante. Sin embargo, la grandeza del emplazamiento natural no disminuye la fuerza de los relieves tallados en la pared rocosa, de tamaño relativamente pequeño, que sugieren, a pesar de estar enmarcados dentro de discretos paneles, las fuerzas sobrenaturales latentes en su interior. Dos largos paneles rectangulares representan a dioses y diosas,

3.1 Figura de un dios. Puerta Real, jamba exterior, Boghazköy, Turquía, c. 1400 a.C.



3.2 Rey Tudhaliyas IV protegido por un dios, Yazilikaya, Turquía, c. 1250-1200 a.C. Aprox. 2,13 m de altura.

aparentemente caminando en procesión. Una de las tallas mejor conservadas está en una hendidura o cámara de la roca y muestra al rey Tudhaliyas IV (c. 1250-1200 a.C.) protegido por un dios, vistiendo una larga túnica y un alto sombrero con cuernos (3.2). Aquí se evidencia la influencia egipcia en el disco alado que corona los jeroglíficos que significan: «Mi sol, mi gran rey» y que, al igual que en el antiguo Egipto, expresaban un aspecto de la deidad solar asociada con la realeza. Tanto el dios como el rey están de pie en la llamada «postura egipcia», que era, por

Anatolia, Siria y Mesopotamia



supuesto, común en todo el Oriente Próximo. (La procesión de diosas totalmente de perfil de Yazilikaya es una de las pocas excepciones.) Sin embargo, en su efecto general, esta escultura es sensiblemente distinta de los relieves del antiguo Egipto; no tiene nada de su elegante linealidad. En la sólida robustez de sus formas se parece mucho más a la escultura circular. En esta imagen de protección divina, también hay un sentido diferente de la espiritualidad, algo solemnemente religioso y casi tiernamente natural, al mismo tiempo, en la forma en que el dios mantiene su brazo alrededor del cuello y sujeta firmemente la muñeca levantada del rey, que también era su sacerdote. Esta talla en una grieta de una montaña, donde quizás hayan sido enterrados los restos del rey, ha recordado a más de un moderno viajero las palabras del Salmo: «Aunque vaya por camino tenebroso, no temeré ningún mal; pues están junto a mí tu vara y tu cayado, y esto me consuela».

### El descubrimiento del hierro

Con sus vigorosas esculturas en relieve y sus ciudades sólidamente amuralladas, los hititas hicieron importantes contribuciones a las artes en el Oriente Próximo. También explotaron el bronce y la aleación natural electrolítica para fabricar estatuillas de animales. Sin embargo, dentro de la perspectiva de la historia del mundo, estos logros se vieron ensombrecidos por una innovación tecnológica de una extraordinaria importancia: el trabajo del hierro. El hierro ya se producía en Anatolia (véase Mapa) al menos en el siglo XV a.C. El hierro se diferencia del bronce en que es un metal puro, no una aleación, y en que sus minerales están ampliamente repartidos por todo el mundo. Pocas de las civilizaciones de la Edad del Bronce tenían suficiente abastecimiento de cobre o de estaño para fabricar la aleación (bronce) sin necesidad de importar uno o ambos metales. Como el comercio exterior era una prerrogativa real y las minas también estaban monopolizadas por los gobernantes, era posible controlar el suministro de instrumentos y armas de bronce. Pero para fabricar hierro todo lo que se necesitaba eran los omnipresentes minerales, un simple horno de carbón —y el conocimiento de que la esponjosa masa a la cual quedaba reducido el mineral por medio del calor, podía comprimirse en barras utilizando un

martillo y, posteriormente, modelarse en forma de hoces y arados, lanzas y espadas—. De este modo, era posible equipar los ejércitos mucho más fácilmente que hasta la fecha, y los de los estados civilizados perdieron la gran ventaja que les habían proporcionado las armas de bronce. Además, el hierro tenía la importante ventaja militar de que se rompía con menos facilidad al hacer impacto. No obstante, los hititas no parecen haber aprovechado el nuevo material para las artes plásticas, aunque puso al alcance de los constructores y escultores una nueva gama de herramientas. Y las armas de hierro tampoco impidieron la disintegración de su imperio, alrededor del 1200 a.C., durante el período de malestar y de movimientos de población en el que fue sofocada la civilización heládica en Grecia.

### EL IMPERIO NUEVO EN EL ANTIGUO EGIPTO

En el período conocido como Imperio Nuevo (1570-1085 a.C.), bajo los faraones de las dinastías XVIII, XIX y XX, el antiguo Egipto alcanzó la cima de su poderío, y la riqueza y las artes fueron auspiciadas con mayor esplendor que nunca antes, ni después. Comenzó con la expulsión del pueblo procedente de Asia, posteriormente llamados hicsos, que se habían establecido en el Bajo Egipto durante los últimos años del Imperio Medio y se hicieron con el poder en el delta alrededor del año 1670 a.C. Una vez expulsados los hicsos, aproximadamente en el año 1570 a.C., Egipto inició una agresiva política expansionista. Nubia, con sus minas de oro, fue anexionada casi inmediatamente. Antes del 1500 a.C., los egipcios avanzaron por el oeste hacia el interior de Libia, y en Asia, por el este, hasta el Eufrates en una ocasión, creando un imperio de estados tributarios incluso mayor que el de los hititas en el norte.

La expansión imperial puso a Egipto en un contacto más estrecho que nunca con las civilizaciones de la Edad del Bronce del Egeo y del Oriente Próximo. En las artes plásticas, hicieron su aparición algunos motivos extranjeros, particularmente los de caballos con las dos patas delanteras en el aire, guiando carros de dos ruedas, como los de las tallas en relieve de Micenas. Sin embargo, las importantes innovaciones realizadas en las artes en el Imperio Nuevo parecen haberse originado dentro del propio Egipto, especialmente en las pinturas de tumbas, que ahora

1.4 Banquete, procedente de la tumba de Nebamun, fehas. c. 1400 a.C. Estuco pintado, 63 cm de alto. Museo Británico, Londres.



muestran al difunto en escenas de la vida diaria, pintadas con mayor libertad que hasta entonces.

Los banquetes fueron uno de los temas favoritos de la dinastía XVIII, descritos con gran animación y suave abandono. Un fragmento de una pintura de una tumba de Tebas muestra a un grupo de músicos y dos sinuosas jóvenes desnudas ejecutando una danza (3.4). En la parte superior aparece el texto de una canción primaveral:

*El dios de la tierra ha inculcado su belleza en todos los cuerpos.  
El Creador lo ha hecho con sus dos manos como un bálsamo para su corazón.*

*Los canales están otra vez llenos de agua  
Y la tierra está inundada de su amor*

Una inscripción de otra de las tumbas desarrolla el tema de la conciencia de la muerte como una invitación a disfrutar de los placeres de la vida presente:

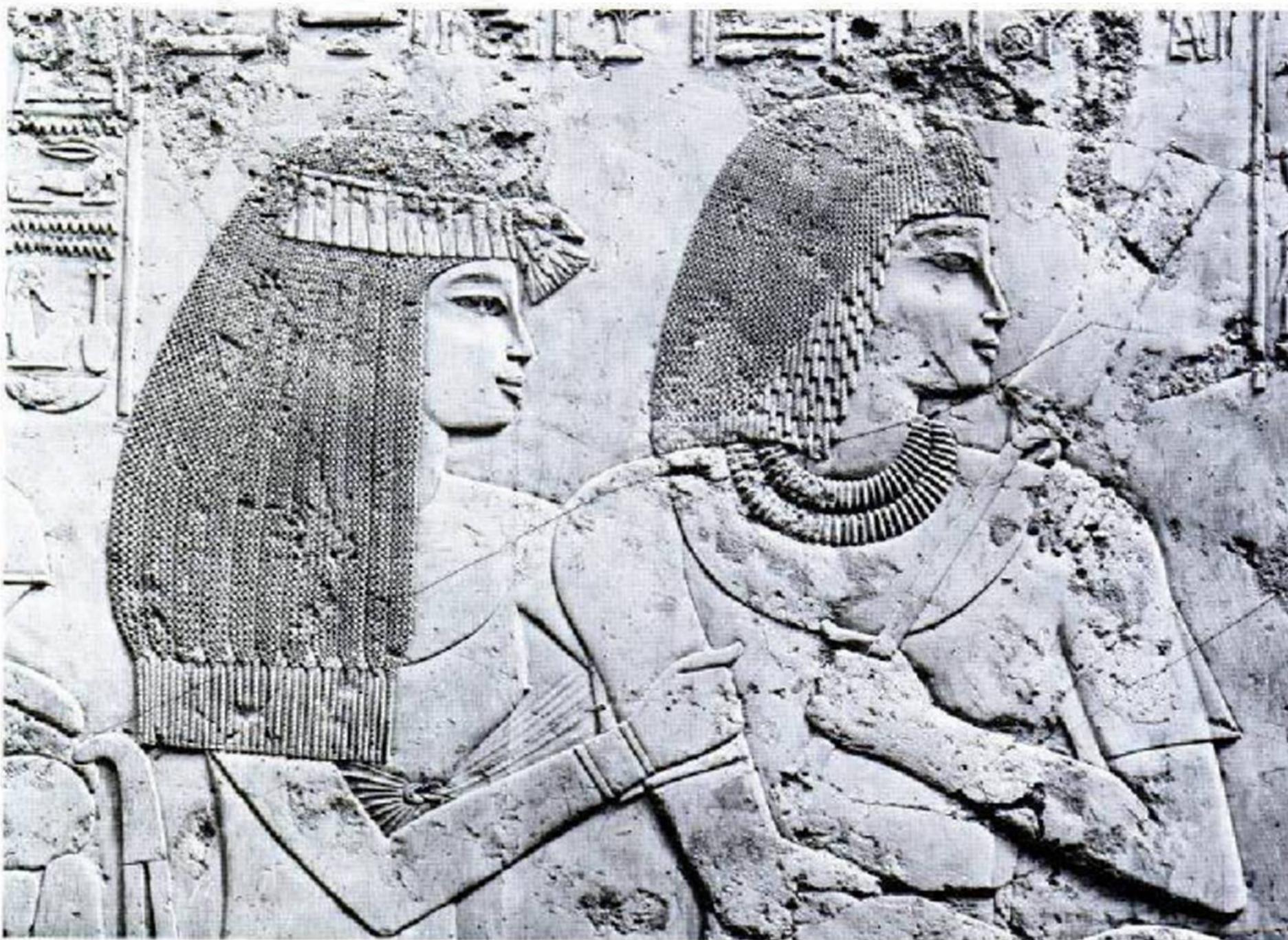
*¡Obedece a tus deseos mientras vivas,  
Unges tu cabeza con mirra y cúbrete con lino fino,  
Perfúmate con las genuinas maravillas de los aceites divinos!  
Disfruta todo lo que puedas...  
Porque un hombre no puede llevar consigo sus propiedades  
Porque de todos los que se fueron, no ha regresado ninguno.*



3.5 Ostracón con el dibujo coloreado de una acrobata, c. 1180 a.C. Piedra caliza, 16,8 cm de longitud. Museo Egizio, Turín

El espíritu de tales textos está magníficamente captado en las pinturas de escenas de banquetes de las cámaras de las tumbas, donde se reunían los familiares del difunto para realizar los rituales –incluidos los banquetes conmemorativos–. Como las pinturas estaban pensadas para ser vistas por los vivos, los artistas tenían libertad para apartarse de las reglas y fórmulas de las que dependía el poder semimágico de las figuras pintadas o talladas que se hacían para ser empujadas con el muerto (véanse pp. 70-71).

3.6 El hermano de Ramose y su esposa, c. 1370 a.C. Relieve en piedra caliza de la tumba del visir Ramose, cerca de Tebas





3.7 La reina Hatshepsut, c. 1480 a.C. Relieve hundido del obelisco caído, Karnak.

Por ejemplo, en la escena que aquí se ilustra, dos de los músicos están totalmente de frente e incluso se nos muestran las plantas de los pies de algunos de ellos! El boceto de una mujer acróbata realizado sobre una lasca de piedra (llamada ostracón - utilizada para bocetos, notas, etc. en vez de papiro-), muestra el grado de naturalismo que llegaron a alcanzar (3.8).

La quebradiza piedra en la cual se cavaron las tumbas privadas en la necrópolis próxima a Tebas, la capital del Imperio Nuevo, no era un buen material para la escultura y las pinturas superan ampliamente las tallas en relieve. Sin embargo, la tumba de Ramose (visir de Amenhotep III, 1417-1379 a.C., y Amenhotep IV, 1379-1362 a.C.) era de una roca más dura y la antecámara está decorada con relieves extraordinariamente delicados. El hermano y la cuñada de Ramose, con rasgos exquisitamente modelados, están plasmados con una rara combinación de ternura y sofisticada elegancia (3.6). La forma en que están talladas sus ropas, casi transparentes, dejando ver los contornos del cuerpo debajo de ellas -un recurso que parece haber tenido su origen en el Imperio Nuevo- sugiere que el escultor podía haber estado influido por las pinturas.

Otros relieves de ese periodo están tallados con una técnica diferente, casi exclusiva del antiguo Egipto, que tiene su origen en el Imperio Antiguo -la del relieve hundido. Los contornos son incisos en la piedra y las figuras recortadas por detrás de la superficie, de modo que parecen estar hundidas en el bloque (3.7)-. Muy utilizada para las obras arquitectónicas de gran tamaño, concebidas para ser contempladas al aire libre, esta técnica aprovechaba las potentes sombras proyectadas por la deslumbradora luz solar para dar realce a la imagen y para convertir en fuerza la debilidad inherente a un estilo de relieve básicamente lineal. Ya que es doblemente eficaz -como simple contorno en relieve visto a cierta distancia y con todo detalle, delicadamente modelado, visto de cerca-. (Además evitaba trabajo, ya que eximía al escultor de la necesidad de trabajar sobre la totalidad del fondo para reducirlo.)

## FUENTES Y DOCUMENTOS

# Tutmosis instruye a su visir

Las inscripciones jeroglíficas que acompañan los relieves de la tumba de Ramose (3.6) dan cuenta de su posición de visir, el más alto funcionario del reino, bajo Amenhotep III y bajo su sucesor, Amenhotep IV, que cambió su nombre por el de Akenatón. Sin embargo, no todas han sobrevivido y podemos encontrar una relación más completa de las obligaciones de un visir en la tumba cercana de su predecesor, Rekhmire, visir de Tutmosis III. La función más importante del visir era la administración de justicia y Tutmosis instruyó a Rekhmire:

*... no te enfurezcas injustamente con un hombre, sino enfurece te con lo que hay que enfurecerse; que, en lo sucesivo muestre temor hacia ti; deja que te teman, porque un príncipe es un príncipe ante el que se siente temor. Hete aquí, el verdadero terror de un príncipe es administrar justicia.*

El visir también era el jefe de la policía, ministro de asuntos exteriores y, junto con el

tesorero jefe, supervisor de las finanzas del reino. La arquitectura y las artes eran, igualmente, su responsabilidad e incluso tenía que inspeccionar personalmente el trabajo de los artesanos reales, aquellos

*... que fabrican todos los recipientes para los miembros divinos, multiplicando los recipientes de oro y plata de todas las formas posibles de trabajo que perduren para siempre... Que traen el cobre asiático capturado por su majestad en las victorias de Retenu, para fundir las dos puertas del templo de Amón en Karnak. Su pavimento estaba recubierto con oro como el horizonte del cielo... Que hacen los mejores arcones de marfil, de ebano, de madera de algarrobo y de madera de cedro.*

Los prisioneros de guerra eran utilizados en el templo de Amón en Karnak para hacer ladrillos y como albañiles, «construyendo con dedos ágiles», según la inscripción, y Rekhmire supervisaba su trabajo:

*... estableciendo vigilancia entre los conquistados que escuchan lo que dice este oficial diestro en las obras de construcción, dando instrucciones a sus jefes. Dicen: «Él nos proporciona pan, cerveza y toda cosa buena; nos guía con corazón afectuoso hacia el rey». El capataz dice a los constructores: «La rama está en mi mano, no estéis paradas».*

Las nada desdeñables recompensas del cargo de visir son evidentes en las espléndidamente amuebladas tumbas de Rekhmire y, especialmente, la de Ramose, y puede que haya un aire de autojustificación en la inscripción de la puerta de acceso a esta última.

*He llegado a mi tumba en paz, poseído del favor del Buen Dios. Satisface al rey en mi época; no desatendi ni una sola de sus órdenes que me dio, no practiqué el engaño contra el pueblo, para poder conseguir mi tumba en el gran Occidente de Tebas.*

(J. H. Breasted, *Ancient Records of Egypt*, Chicago 1906, II)

## EN CONTEXTO

## Hatshepsut

MUJERES EN EL ANTIGUO EGIPTO



3.1 Cabeza de una estatua de Hatshepsut, antes de su restauración, c. 1480 a.C. Mármol, estatua sedente completa 1,95 m de altura. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Donación de S. Harkness).

Hatshepsut fue la más importante de las varias mujeres que alcanzaron posiciones de poder en el antiguo Egipto. Ninguna gobernó el reino durante tanto tiempo y ningún otro rey encargó un templo funerario más grandioso que el de Deir el-Bahari, que ella construyó para su padre, Tutmosis I, y para ella (3,1). Erigió tres santuarios a Amón-Re, el dios nacional (véase p. 100); Anubis, el chacal, dios de la necrópolis; y Hator, la diosa-vaca, que traía la fertilidad y protectora de las mujeres, cuyos orígenes pueden rastrearse hasta las diosas-madre adoradas en toda Asia. De este modo, en Deir el-Bahari se tejieron muchas de las antiguas creencias egipcias sobre la divinidad y sobre la realeza divina, en una trama sin fisuras que proclamaba el derecho de Hatshepsut a reinar. Quizá no sea una coincidencia que se diera al templo una forma innovadora.

Durante el Imperio Nuevo, fue dándose una creciente importancia a las mujeres de

linaje real, a juzgar por la retórica de las inscripciones y representaciones, aunque la combinación de piadosa ficción y hechos históricos de otras épocas, a menudo, hace que su significado no esté muy claro. Sin embargo, desde épocas remotas —probablemente desde el principio del periodo dinástico— los roles de reyes y reinas, tan a menudo representados uno al lado del otro en las esculturas (2.36, 37), fueron interdependientes, como también lo eran los de los dioses y diosas en los mitos de la creación. El dios creador, que encarnaba ambos sexos, creó la primera pareja de deidades masculina y femenina, los del aire y la humedad, a través de la masturbación. Su progenie, el dios y la diosa de la tierra y del cielo, fueron los padres del dios Osiris y la diosa Isis, figuras centrales del panteón del antiguo Egipto. La unión de Isis y Osiris fue crucial para toda la concepción egipcia de la armonía cósmica, y ese matrimonio, al igual que otros realizados entre hermanos divinos, se reflejó en la tierra en los matrimonios efectuados entre los reyes y sus hermanas, fueran o no consumados sexualmente. También se daba una gran importancia a la madre del rey en los rituales de la corte y del templo, y en las inscripciones se afirmaba que había sido fecundada por el dios Amón-Re. Por lo tanto, puede decirse que la realeza se transmitía por línea materna, más que paterna, aunque esto, como tantas otras cosas en Egipto, está abierto a más de una interpretación.

La complejidad de toda la cuestión del sexo real y su posición en el antiguo Egipto, se ilustra en la inscripción que Amosis (que reinó entre c. 1570-1546 a.C.), fundador de la dinastía XVIII y del Imperio Nuevo, mandó tallar en una estela de Karnak en honor de su madre Ahotep. La describe como «la que vela por Egipto. Ella se ocupó de los soldados de Egipto, trajo de vuelta a sus fugitivos, agrupó a sus desertores, pacificó el Alto Egipto, y expulsó a los rebeldes». Aunque el ejercicio

del poder real de Ahotep puede haber estado limitado hasta la mayoría de edad de su hijo, probablemente estableció un precedente. Ya que Ahmose Nefertari, la primera esposa y hermanastra de Amosis, tuvo un papel en el ritual de Amón-Re en Tebas y se le dio el título de «esposa del dios», con una atribución de tierras que se pretendía que pasaran de madres a hijas. Estaba estrechamente ligada a las actividades de construcción del rey; y tras su muerte fue deificada y venerada, hasta el final del Imperio Nuevo, por los obreros empleados en las tumbas reales del Valle de los Reyes. Su hijo fue Amenofis I, que no tuvo heredero varón y al que sucedió Tutmosis I, el padre de Hatshepsut, y el efímero Tutmosis II. Al morir este, le sucedió su hijo Tutmosis III,

3.2 Detalle del sarcófago de la momia de Henout-oudjebou, c. 1375 a.C. Madera pintada y dorada, longitud total 2,83 m. Washington University Gallery of Art, San Luis.



pero, tal como registra un cronista de la época, «la esposa del dios, Hatshepsut, controlaba los asuntos de la tierra».

Al cabo de unos siete años, en los que actuó como regente, Hatshepsut asumió el título de rey, reinando, nominalmente, conjuntamente con su sobrino, pero durante unos 15 años, ella fue el elemento dominante. Descrita y representada como rey, su aspecto aparente no se diferencia en sus vestiduras y adornos del de Tutmosis III cuando se les representa juntos. Sin embargo, tampoco se hizo el menor intento para ocultar su sexo o feminidad. En la cabeza que ha llegado hasta nosotros de una estatua suya, portando el tocado real masculino, sus rasgos tienen un refinamiento eminentemente femenino (3.2). Ésta fue dañada hacia finales del largo reinado de Tutmosis III, cuando las imágenes que mostraban a Hatshepsut como rey (aunque no en las que estaba representada como reina), fueron desfiguradas. En ocasiones se dejaron las imágenes, pero se modificaron las inscripciones, eliminando su nombre, como en el obelisco que erigió en el templo de Amón-Re en Karnak, en el que está arrodillada delante de Amón (3.7). No se sabe por qué se hizo tal cosa, pero las sospechas recaen en el resentimiento del clero masculino debido al hecho de que una mujer hubiera asumido un papel principal en el culto.

El papel de las mujeres en los rituales estaba restringido. Durante el Imperio Antiguo y el Imperio Medio, las mujeres de clase superior fueron llamadas, en ocasiones, sacerdotisas de Hathor pero, incluso en el culto a esta diosa, las oraciones eran leídas por hombres y la administración del mismo, también estaba controlada por hombres. A principios del Imperio Nuevo, el clero pasó a ser de dominio masculino, al igual que la burocracia estatal, y dejó de utilizarse el título de sacerdotisa. Quizás en un gesto de compensación, se permitió a muchas de las esposas e hijas de los funcionarios y sacerdotes estatales representar un rol de menor importancia en los rituales civiles y del templo. Se las describía como «cantoras», generalmente con el nombre de la deidad a cuyo culto servían. Estaban a cargo de las compañías teatrales de mujeres, probablemente de clases inferiores, que sacudían las carracas conocidas como sistros, tocaban la pandereta y daban palmas



3.10 Plañideras, detalle de una pintura mural de la tumba de Minnakht, Tebas, c. 1480 a.C.

mientras el sacerdote oficiaba, muy semejante, sin duda alguna, a lo que todavía sigue haciéndose actualmente en las bodas en Egipto.

Un sarcófago muy refinado, de madera pintada, dorada y con incrustaciones de vidrio, fue hecho, tal como afirman las inscripciones realizadas en el mismo, para Henout-oudjehou, «cantora de Amón», esposa y «dueña de la casa» del escriba Hatiay, que era «administrador de las tierras del templo de Atón» (3.9). Esta combinación de títulos, semejante a muchos otros de la época, indica el papel de las mujeres de las clases más altas de la sociedad, que dividían su tiempo entre los rituales religiosos y las tareas domésticas. A juzgar por su elaborado sarcófago, Henout-oudjehou debió de ser bastante rica, probablemente con criados que llevaban a cabo las tareas domésticas de preparar la comida, tejer el lino, y demás, bajo su supervisión. En las escenas de la vida diaria reflejadas en las paredes de las tumbas, dichas faenas domésticas, al igual que el trabajo de la tierra, son supervisadas por el hombre fallecido junto con su esposa (cuando se la muestra), situada recatadamente de pie detrás de él. De hecho, los hombres superan ampliamente a las mujeres en las decoraciones de las tumbas,

muchas de las cuales fueron construidas para hombres. La mayor parte de las veces, aparecen en los ritos funerarios como plañideras, en las poses convencionales de dolor (3.10) y en escenas de banquetes como familiares o músicos, completamente vestidas, o como bailarinas, vistiendo únicamente collares y cinturones en torno a sus esbeltas caderas (3.4). (La desnudez denotaba una posición social inferior.) En estas pinturas, las parejas de matrimonios aparecen siempre juntas, el esposo frente a la esposa (3.6). En los grupos, los hombres y las mujeres siempre están separados. No podemos saber hasta qué punto estas imágenes se corresponden con la realidad. Sin embargo, hay pocas dudas, si es que puede haber alguna, de que el antiguo Egipto estaba dominado por hombres; sólo los hombres estaban educados y cualificados para las tareas burocráticas. De todos modos, las creencias religiosas sobre la interdependencia de los principios masculino y femenino se reflejaban, en cierta medida, en la vida cotidiana. Las mujeres de todas las clases sociales podían heredar y poseer la propiedad privada, por ejemplo. Al menos en este aspecto, tuvieron mayor autonomía en el antiguo Egipto que en ninguna de las otras civilizaciones primitivas.

La combinación de relieve y sólida simplicidad en la concepción general, con el máximo refinamiento y delicadeza en el detalle, caracterizan todo el arte del Imperio Nuevo, tanto en la escultura exenta como en el relieve hundido.

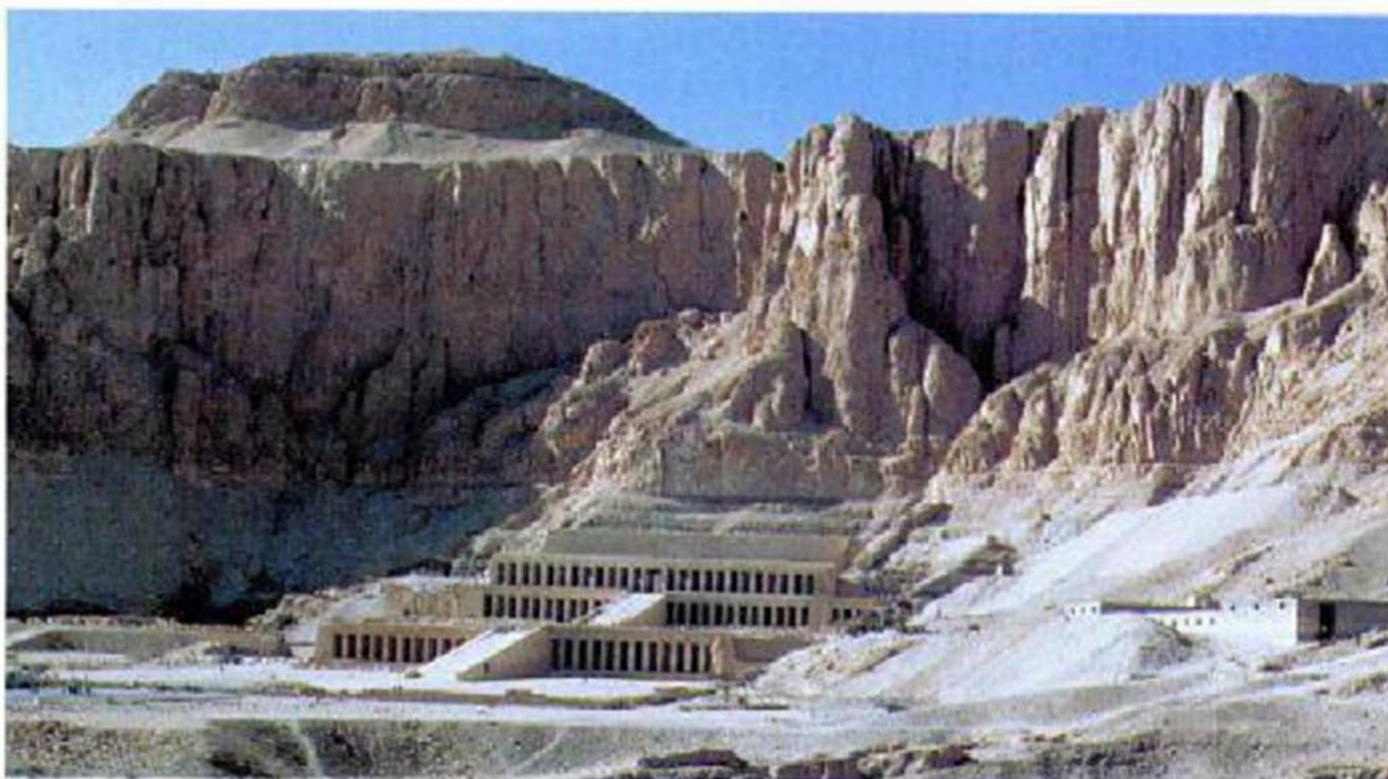
### Arquitectura del Imperio Nuevo

Durante el Imperio Nuevo la arquitectura experimentó un gran cambio. Ya no había pirámides. Como medida de seguridad contra los saqueadores, los faraones eran enterrados en tumbas excavadas en la roca, ocultas en el Valle de los Reyes, en el desierto occidental situado detrás de los acantilados que hay frente a Tebas y que, en ocasiones, se adentraban hasta 150 metros en el interior de la colina. (El topónimo Tebas, de origen griego, incluye la antigua ciudad de los vivos, situada en la orilla oriental del Nilo, y la ciudad de los muertos, en la orilla opuesta; la primera está parcialmente cubierta por la actual Luxor y la segunda por una extensa zona con centros de culto y tumbas.) A pesar de ello, sólo la tumba de Tutankamón sobreviviría con su contenido intacto (véase p. 104). Los templos funerarios estaban apartados de las tumbas, ubicados en puntos prominentes, como una manifestación del poder real para vigilar el Nilo desde la orilla occidental. El más grande y el mejor conservado es el de la reina Hatshepsut, hija de Tutmosis I (tercer rey de la dinastía XVIII) y esposa de Tutmosis II, a cuya muerte tomó el poder, que conservó incluso después de la mayoría de edad del heredero varón, su hijastro. Habiendo reinado ella sola desde 1504 hasta 1482 a.C., es la primera mujer monarca de la que tenemos noticia. El diseño de su templo funerario se atribuye a su arquitecto y consejero Senmut, antiguo soldado del ejército de su padre, pero que bien puede haber sido el supervisor general de la empresa, más que un arquitecto en el sentido moderno de la palabra.

El templo de la reina Hatshepsut estaba emplazado casi lindando con un complejo funerario anterior del Imperio Medio, de Mentuhotep I, y que también estaba construido en terrazas (1.10). Pero sus decoraciones escultóricas eran más ricas y se había utilizado de un modo aún más espectacular el emplazamiento bajo los acantilados detrás de los cuales se encuentra el Valle de los Reyes. De hecho, la relación existente entre la arquitectura

natural y la hecha por el hombre –que se complementan– es extraordinaria. Naturalmente, no podemos saber si ello se hizo de forma consciente o no pero, con toda seguridad, no es una coincidencia que el templo esté exactamente en el mismo eje que el de Luxor, situado a 8 kilómetros al otro lado del Nilo (1.11). Una monumental puerta de acceso, situada en el límite del valle, daba a un patio con una rampa, flanqueada por esfinges pintadas que conducían, sobre una columnata, a una amplia terraza en la que había plantados árboles de mirra consagrados a Amón. Esta terraza estaba cerrada mediante una profunda columnata reforzada con muros, en los que se ilustraban los hechos más destacados de la vida y el reinado de la reina en tallas en relieve. (Desgraciadamente, no es posible fotografiar esas delicadas tallas satisfactoriamente.) Desde la primera terraza, una rampa conduce a una segunda terraza con un largo pórtico que, originalmente, tenía una estatua de la reina en la parte delantera de cada una de las columnas. Detrás había un patio rodeado por una doble columnata y en su extremo más alejado, la entrada de granito a un santuario de Amón abierto en la roca. Las 200 o 300 estatuas de Hatshepsut (1.8) que había en los diversos patios y capillas fueron retiradas y desfiguradas después de su muerte, probablemente por orden de Tutmosis III, su hijastro, sobrino y yerno, a quien había usurpado el trono.

El espectacular diseño del templo de la reina Hatshepsut no volvió a repetirse. Pero fue bajo la dinastía XVIII cuando se le dio al antiguo templo egipcio su forma definitiva –reconcentrado y encerrado entre altas murallas en todo su perímetro, con una secuencia procesional de patios con columnas y salas hipóstilas, creando una arquitectura de una inhumana, impersonal y sobrecogedora monumentalidad, como, por ejemplo, en el relativamente pequeño templo de Khonsu en Karnak (1.12), que pervive en el recinto del templo de Amón-Re, mucho mayor–. Estos templos no tenían una función funeraria concreta. Los primeros estaban dedicados a Amón (o Amun, o Amen), el dios «local» de Tebas, que fue unido con el dios sol, Re, y, como Amón-Re, elevado a la posición de deidad nacional egipcia. Su santuario en Karnak, en la orilla oriental del Nilo, justo a las afueras de la ciudad de Tebas, fue enriqueciéndose



1.11 Templo funerario de la reina Hatshepsut, Deir el-Bahari, c. 1480 a.C.

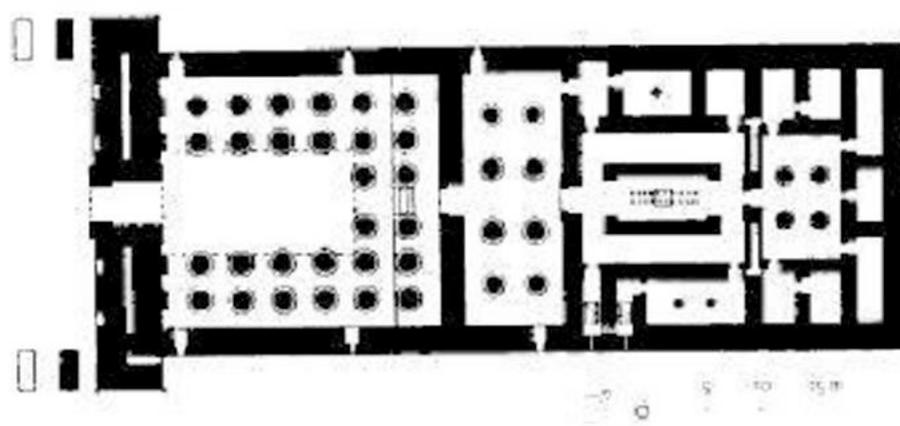


3.10 Templo de Amón-Re, Luxor, 1417-1379 a.C.

gradualmente, especialmente con los botines de guerra, hasta que llegó a ser una institución de una inmensa riqueza (a principios del siglo XII a.C. poseía 86.486 esclavos, casi 1.000.000 de cabezas de ganado, más de 200.000 hectáreas de tierra, 65 pueblos y ciudades, nueve de ellas en Siria, por no mencionar las grandes cantidades de oro y plata). La edificación original fue ampliándose gradualmente hasta convertirse en uno de los templos más imponentes de todo el mundo antiguo, con 370 metros de longitud y 100 metros de anchura, dentro de un recinto sagrado de cerca de 25.000 hectáreas. A unos 3,5 kilómetros al sur de Luxor, se construyó un segundo templo, sólo ligeramente menos grandioso, dedicado a Amón, su esposa y el hijo de ambos, Khonsu (3.12). Éste estuvo sometido a menos modificaciones que el templo de Karnak y su sala hipóstila, con sus enormes columnas de papiro, construido bajo el reinado

de Amenhotep III (1417-1379 a.C.), ha llegado hasta nosotros casi intacta.

Los templos de Karnak y de Luxor estaban unidos por una avenida de esfinges, de las cuales todavía hay muchas en su lugar, y también por agua. En la gran fiesta anual en honor del dios, la imagen de Amón era llevada en barca a «visitar su harem» desde Karnak hasta Luxor. Como todos los antiguos templos egipcios, éstos estaban diseñados, principalmente, como lugares destinados a los rituales y la atención de los arquitectos se centraba exclusivamente en los interiores, a los cuales, hay que tenerlo en cuenta, sólo tenían acceso unos pocos privilegiados. Sus exteriores no presentan una vista unificada -a veces, nada, salvo murallas ciegas a lo largo de más de 1.600 metros a la redonda en Karnak-. La única característica prominente era la entrada, a través de una puerta de acceso con dos torres gemelas, llamada pilono, que hizo



1.21 Plano del templo de Khonsu, Karnak

su primera aparición en piedra en el Imperio Nuevo, aunque las pocas muestras bien conservadas son muy posteriores (1.22). Generalmente, el pylon se construía con su cara exterior orientada hacia el oeste para que el faraón pudiera hacer su aparición ceremonial a través de la gran puerta de acceso, por encima de la cual podía verse salir el sol entre las torres. El interior del templo estaba planificado con una simetría estrictamente bilateral, en una sucesión de patios con columnas y salas, que iban ascendiendo gradualmente hasta la cámara más profunda. Para los que subían lentamente por el estrecho camino, a través de un espacio progresivamente más restringido, con techos cada vez más bajos y cada vez con menos luz, el efecto debía de ser sobrecogedor.

El sistema de construcción es del tipo de columna y dintel más sencillo aunque los pocos edificios de ladrillo que perviven del antiguo Egipto muestran que también dominaban otras técnicas: en Tebas, hay bóvedas de cañón de ladrillo con un arco de más de 4 metros). Los enormes bloques horizontales estaban soportados por columnas macizas, simulando haces de tallos de papiro, sobresalientes en la base y atados en la parte superior, o por cilindros ligeramente inclinados que se desplegaban en capiteles de hojas de palmera, y colocadas tan juntas que parecían formar un muro ininterrumpido, que desalentaba toda desviación del camino recto existente entre ellas. (La entrada sólo podía verse desde el eje principal.) No se ponía de relieve la función estructural de contención de dichas columnas. De hecho, casi podría parecer que quedaba desmentida por las bandas horizontales de los relieves hundidos y los jeroglíficos. También había relieves en las paredes, sin duda profusamente coloreados. El generoso uso del oro y la pintura debieron haber proporcionado, originalmente, a estos interiores, una espectacular opulencia. Sin embargo, no fueron creados para los vivos, como tampoco las estatuas de las tumbas. Muchas de las imágenes talladas e inscripciones de los templos no pueden haber sido vistos con claridad y algunas de ellas han debido ser casi invisibles, con una luz tan tenue. Su propósito era dejar constancia de la devoción del faraón hacia el dios, de quien era su hijo encarnado y de quien dependía la prosperidad del reino; de ahí la solidez de estas grandes estructuras. Su durabilidad era esencial. Amenhotep III describió uno de los templos que construyó como «una fortaleza eterna de fina arenisca blanca, recubierta de oro en su totalidad; su suelo está decorado con plata, todos sus portales con electrol; se ha hecho de grandes proporciones y para siempre... Delante de él se han colocado mástiles de bandera recubiertos de electrol; el pylon recuerda el horizonte del cielo al levantarse Re por allí».

### Akenatón

Durante el reinado de Amenhotep III, empezó a adquirir importancia un nuevo culto, dedicado a Atón o el disco solar, y fue adoptado oficialmente por su hijo y sucesor Amenhotep IV, que cambió su nombre por el de Akenatón, «el que agrada a Atón» (1379-1362 a.C.). Akenatón declaró que Atón era el único dios y, tras un enfrentamiento con el clero, proscribió la adoración de Amón y de otros dioses del país. Esta conversión del politeísmo al monoteísmo también trajo consigo la concepción de un dios con una forma distinta de la humana. Pues el nuevo culto se centraba en el disco solar visible, dador de luz, calor y vida. Atón se representaba como una explosión solar, con rayos terminados en manos humanas. Pero el espíritu del culto se refleja mejor en himnos que se dice que fueron compuestos por el propio Akenatón. Al menos en uno de ellos, hay semejanzas bastante sorprendentes, tanto en su pensamiento como en su estructura, con los Salmos hebreos, compuestos seis o siete siglos más tarde; y se ha pensado que hubo algún contacto entre la religión de Atón y la hebrea, aunque ello no es más que pura especulación. Sin embargo, el famoso *Himno a Atón* es, ciertamente, la primera composición monoteísta verdadera en la literatura de todo el mundo, cuyo tema es el amor de dios, que todo lo abarca, hacia todo lo que ha creado.

El culto a Atón se celebraba, obligatoriamente, no en oscuros interiores, sino en templos al aire libre, el mayor de los cuales fue levantado en la nueva capital de Akenatón, Aketatón, en un lugar llamado ahora Tell el-Amarna, a más de 320 kilómetros de Tebas, Nilo abajo (1.23). La mayor parte de este enorme recinto, que abarcaba más de 20 hectáreas, estaba llena de altares al aire libre, adecuados para la adoración del dios solar. Eran pocas las cámaras de culto cerradas. Alrededor se construyó una exuberante ciudad jardín, con un palacio oficial y otro residencial para la familia real, con un templo más pequeño en sus proximidades, consistente en una serie de patios con pylons de ladrillo, excepcionalmente bien conservados, que daban paso de uno a otro. También había espaciosas casas para los funcionarios y cortesanos. (Había barrios independientes, en un plano cuadrículado, para los trabajadores.)

No hay una indicación más clara de cuán totalmente supeditadas a la monarquía estaban las artes del antiguo Egipto, que las pinturas, esculturas y arquitectura del breve reinado de 17 años de Akenatón. Aunque ya se había hecho patente una tendencia hacia un mayor naturalismo en el arte anterior del Imperio Nuevo, el patrocinio de Akenatón lo condujo a una rápida culminación. Los retratos del faraón, por sí solos, son suficientes para demostrar que se había producido un cambio radical con el arte del pasado. Sus colosales estatuas, de doble tamaño del natural, procedentes del templo de Atón en Karnak, son muy reveladoras (1.24). No hay nada heroico en estos extraordinarios íconos reales. Sus rasgos individuales, larga y delgada cara con gruesos labios, ojos de pesados párpados y barbilla prominente, pecho estrecho y brazos débiles, músculos flácidos, panzudo y blando, caderas casi femeninas, están plasmados con tal realismo que se ha establecido un diagnóstico médico dando cuenta de sus peculiaridades físicas (una afección glandular conocida como síndrome de Fröhlich). El pensativo semblante, refinado en exceso, incluso amanerado, es inquietantemente enigmático, sonadoramente introspectivo y

cálidamente sensual al mismo tiempo, mucho más expresivo que las enigmáticas máscaras de los anteriores –y posteriores, en este aspecto– faraones egipcios, y, no obstante, no menos jerárquicamente distante y remoto del mundo de los vulgares mortales. Porque son imágenes complejas que combinan lo real con lo formal, la profundidad psicológica con la estilización convencional. En los relieves de las tumbas y en los altares hallados en Amarna, sus rasgos están casi caricaturizados. A veces se le muestra en grupos íntimos, acunando a su hija menor o acariciando a su esposa Nefertiti, aunque siempre dentro del halo religioso del símbolo de Atón.

Varios retratos esculpidos de los miembros de la familia real, hallados en Amarna, en el taller del escultor jefe de Akenatón, Tutmosis, son igualmente notables. Entre ellos se cuenta precisamente la que es una de las obras de arte más famosas del antiguo Egipto, la cabeza de piedra caliza policromada de la reina Nefertiti –idealmente hermosa, aunque curiosamente natural en su elegante y sofisticada afectación, con la cabeza majestuosamente alta y los párpados bajos, la piel retocada y coloreada con cosméticos hasta obtener una suave uniformidad y sutil flexibilidad de la carne sobre el hueso, pero con ligeras arrugas en las comisuras de los labios, reveladoras de que ya había empezado a perder su primera juventud (3,16)–. La talla es un ejemplo poco corriente de forma escultórica, un audaz ensayo de «precario equilibrio», con la cabeza y el alto tocado perfectamente colocado sobre la esbelta columna del cuello, que sube oblicuamente desde los hombros, de tal forma que parece que se ha tomado un descanso sólo momentáneamente. Sin embargo, este magistral retrato, la más fascinante y memorable de todas las imágenes de un tipo de belleza femenina inalcanzable, altamente sofisticado, fue tallado, casi con seguridad, como prueba o modelo y no como obra terminada. Probablemente, su versión final habría sido menos naturalista. En el mismo taller había



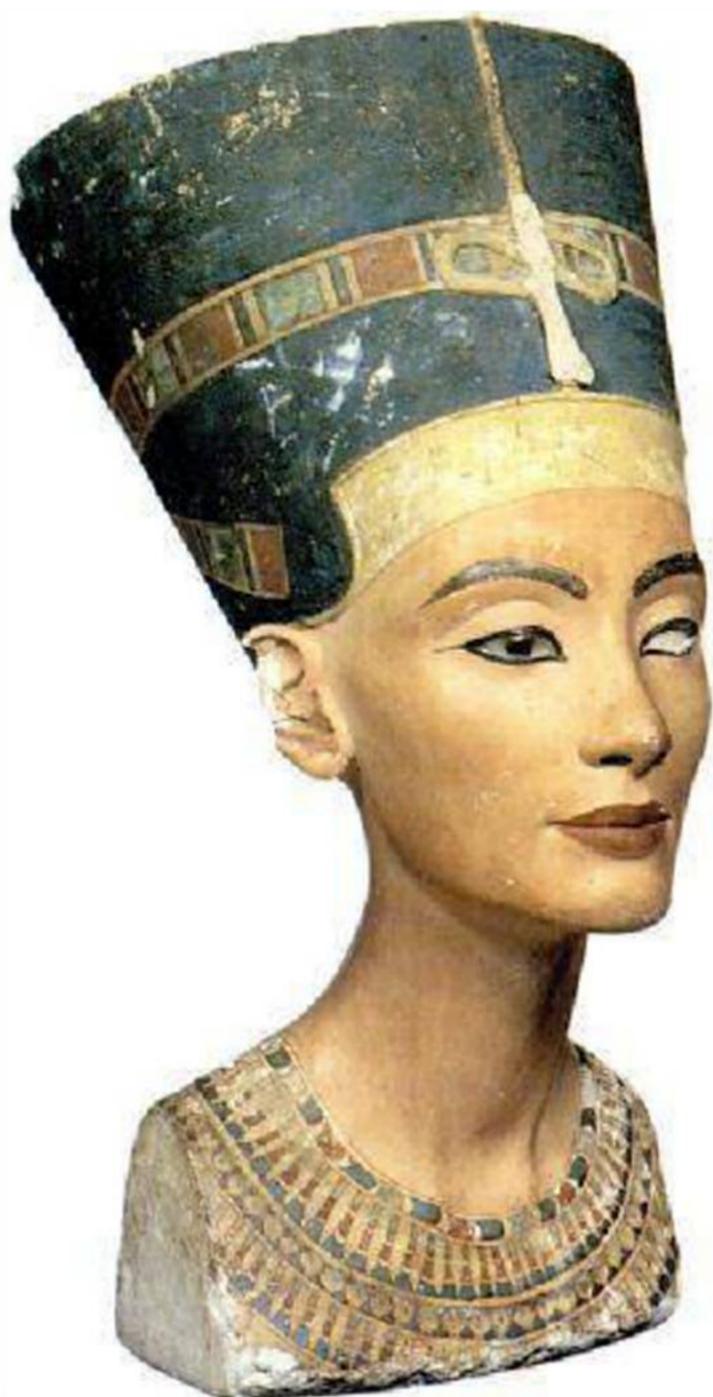
3.15 Coloso de Akenatón, procedente de Karnak, c. 1375 a.C. Arenisca, aprox. 2 m de altura. Museo Egipcio, El Cairo.

3.14 Plano de Aketaton.



estatuas y cabezas macabadas de piedra más dura (incluidas algunas cabezas inacabadas y sin pintar de Nefertiti), así como modelos de arcilla y vaciados de máscaras de vivos y de muertos, que nos fascinan por la luz que arrojan sobre la práctica escultórica, pero que son engañosas con respecto al antiguo arte egipcio, que siempre pretendió trascender la realidad.

El estilo pictórico desarrollado en Amarna puede ilustrarse en un panel de madera tallada en un relieve muy bajo y que todavía conserva su dorado original y su brillante colorido (3,17). Muestra a Tutankamón, yerno y sucesor de Akenatón, entronizado y ungido por su esposa, bajo el símbolo de Atón. En una pose que carece de la estricta formalidad que anteriormente había sido obligatoria para las representaciones de los faraones, las dos esbeltas figuras adolescentes parecen casi relajadas, a pesar de sus grandes coronas; incluso se aprecia un ápice de ternura humana en su proximidad física. Pero la relativa libertad en las convenciones, que permitió este mayor naturalismo, estuvo acompañada de un relajamiento en la técnica. La talla adolece de



1.16 Nefertiti, c. 1360 a.C. Piedra caliza policromada, aprox. 48 cm de alto. Museo Egipcio, Berlín.

1.17 Respaldo de un trono procedente de la tumba de Tutankamón, c. 1355-1342 a.C. Madera tallada con incrustaciones de oro con «fayenza» egipcia, pasta de vidrio, piedras semipreciosas y plata. Museo Egipcio, El Cairo.



la nítida precisión de los relieves de la tumba de Ramose, por ejemplo, que son anteriores en algo más de dos décadas (1.6).

Este panel constituye el respaldo del trono enterrado en la tumba de Tutankamón, junto con otros muchos muebles, que nos permiten tener una vivida y única visión del lujoso esplendor que rodeaba a los faraones de la dinastía XVIII. (No se ha encontrado ninguna otra tumba con su contenido intacto.) Tutankamón, que subió al trono en 1361 a.C., fue convencido por los sacerdotes para restaurar la antigua religión politeísta de Egipto, para que tomara (en señal de devoción a Amón) el nombre por el que le conocemos, y para trasladar la capital de nuevo a Tebas. Los templos al aire libre y demás edificios de Amarna fueron demolidos. Hubo una reacción. Y su efecto en las artes plásticas puede apreciarse muy claramente en la máscara de su momia, por ejemplo, en la que se le dieron los atributos de Osiris resucitado, rey del más allá (1.18). En esta imperturbable, casi impersonal, imagen de divina realeza, apenas quedan restos del sutil y sensible naturalismo introducido bajo el reinado de Akenatón.

#### Arte ramésida

El periodo subsiguiente fue testigo de una reacción aún más radical, un retorno consciente a la formalidad de las tradiciones

1.18 Tutankamón, máscara procedente del sarcófago de la momia, Tebas, c. 1340 a.C. Oro con incrustaciones de esmalte y piedras semipreciosas, 54 cm de altura. Museo Egipcio, El Cairo.



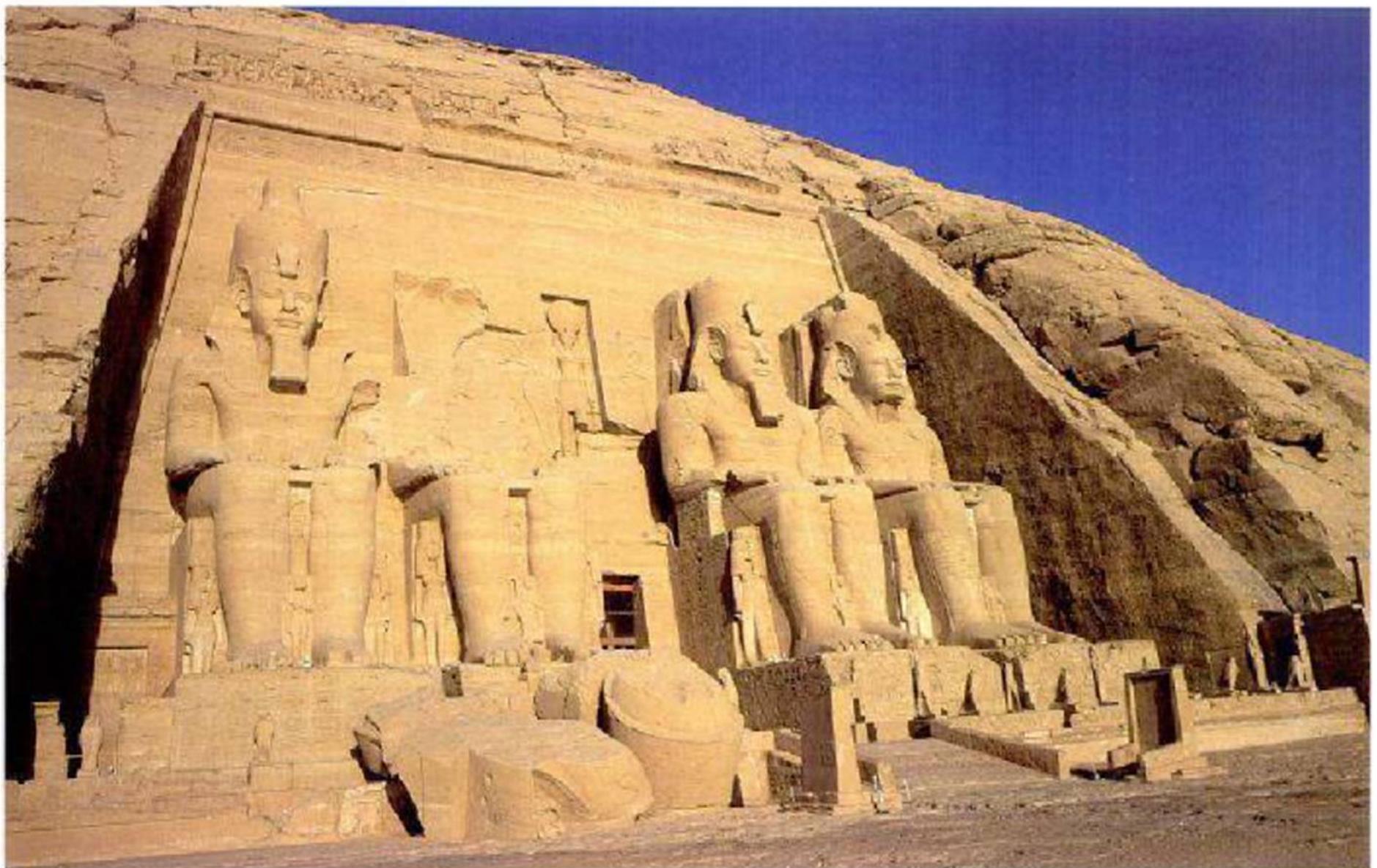
anteriores al Imperio Nuevo. Seti I, que subió al poder en 1301 a.C. y fundó la dinastía XIX, tenía relieves suyos adorando devotamente a los dioses tallados dentro de los templos de Karnak y de Abidos y, en el exterior de Karnak, relieves mostrándole victorioso en la guerra, recuperando los territorios perdidos en Asia mientras Akenatón estaba inmerso en las cuestiones religiosas. La marcha de Seti a la batalla, escenas del enemigo en confusa fuga al acercarse aquel, su triunfante regreso y la dedicatoria del botín a Amón, todos ellos están registrados en el estilo reinstaurado del Imperio Antiguo. Debido, en parte, a las herejías de Akenatón, los faraones de las dinastías XIX y XX parecen haber tenido la necesidad de celebrar sus proezas militares con imágenes de conquista, a menudo talladas en las caras exteriores de los pilonos de acceso para que todos pudieran verlas. Por el mismo motivo, se aumentó el tamaño, tanto de los templos como el de las estatuas –para afirmar el imperioso poder de una monarquía absoluta.

En Abu Simbel, Ramsés II (1304-1237 a.C.) tuvo un gran templo excavado en la roca viva, dedicado a Amón, el dios de Tebas, a Re-Horakhty, el dios del sol de Heliópolis, a Ptah, el dios creador de Menfis –y a sí mismo–. Su plano era el del templo tradicional, excavando un túnel de una profundidad de 55 metros en el acantilado. La fachada se trató como un gran pilono en el que la puerta central estaba flanqueada por cuatro estatuas sedentes de Ramsés de unos 20 metros de altura, con algunas figuras más pequeñas, aunque todavía bastantes mayores que el tamaño natural, de su familia, de pie entre sus

piernas cicolépeas (3.19). En su interior había estatuas de Ramsés II de 9 metros de altura y también relieves que registraban con todo detalle su batalla con los hititas en Kadesh, en Siria (véase p. 92). De hecho, el templo es un monumento a Ramsés, pero dado que estaba considerado como una encarnación del dios, no hay intenciones secularizadoras o poco religiosas en este acto de auto-glorificación. (En 1968, se desmontó todo el templo y fue trasladado unos 180 metros, más arriba en la pared rocosa para evitar que quedara sumergido con la nueva presa de Asuán.)

La grandilocuencia de Abu Simbel puede parecer un poco presuntuosa. Y, de hecho, antes del final del largo reinado de Ramsés II, el poder de Egipto ya había empezado a declinar. Ramsés III (1198-1160 a.C.) fue el último faraón que construyó en un tamaño colosal. La única victoria de la cual pudo vanagloriarse en las tallas en relieve fue la que tuvo lugar alrededor del año 1170 a.C. contra los «pueblos del mar», que intentaron invadir Egipto desde el norte –una prolongación del movimiento migratorio que afectó a la Grecia heládica (véase p. 87) y que acabó con el imperio hitita solo unas décadas antes. Ramsés III también tuvo que rechazar una invasión procedente de Libia—. A partir de entonces, Egipto tuvo que estar a la defensiva, presa de los maleantes. Esta situación de deterioro político puede haberse reflejado, de forma indirecta, en las pinturas de las tumbas, que ahora pierden su espíritu jubiloso y alegre (3.21). La tumba de un hombre llamado Sennedjem, de finales del período ramesida, en Deir el Medina (un poblado

3.19 Templo de Ramsés II, Abu Simbel, c. 1257 a.C. Los colosales tienen cerca de 20 metros de altura.





3.20 Tumba de Sennedjem, Deir el Medina, c. 1950 a.C.

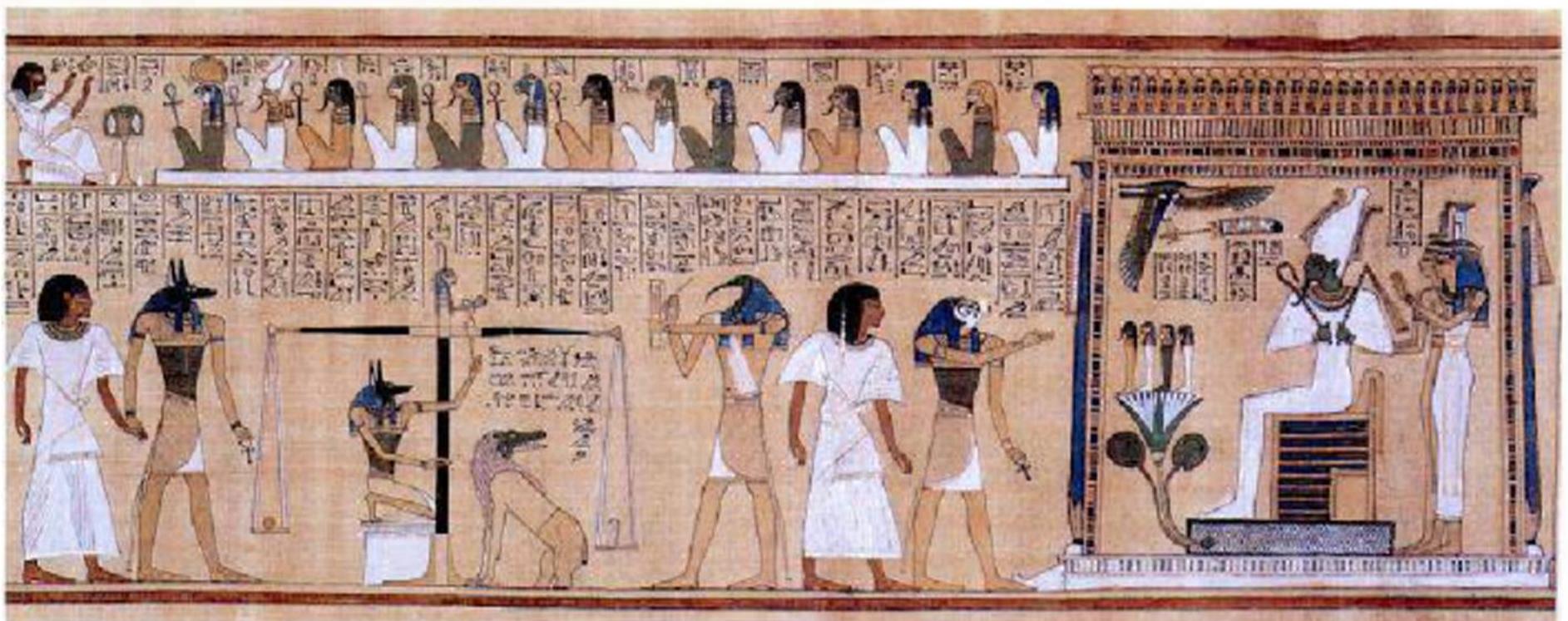
ocupado por artistas y artesanos empleados en las tumbas de la gran necrópolis vecina de Tebas), pone de manifiesto el cambio. El propietario de la tumba ya no es la figura dominante, eternamente vigilante con serena imparcialidad. Sennedjem y su esposa quedan eclipsados por las imágenes de los dioses, mientras que ellos aparecen trabajando en los campos de Osiris después de su viaje a través del mundo inferior, durante el cual sus almas tenían que ser pesadas en la balanza (3.20).

Colecciones de sortilegios, encantamientos y oraciones, reunidos en una guía para el otro mundo (llamado *Libro de los muertos* por los eruditos en la década de 1840), ilustran, a menudo, esta escena (3.21), que reaparecería en las imágenes cristianas del Juicio Final varios milenios más tarde. Dentro del sarcófago, o entre los vendajes de la momia del difunto, se colocaba un *Libro de los muertos*, inscrito en papiro o en piel, para permitirle rendir homenaje al sol con himnos, reconocer a Osiris, conquistar a sus enemigos personales, matar al cocodrilo y la serpiente o evadirse de la red del pescador. Generalmente, las ilustraciones eran continuas, no imágenes independientes, como

en los libros posteriores en forma de códices (véase p. 326). Un rollo de papiro podía tener entre 9 y 11 metros de longitud; estaba hecho con la médula de la planta del papiro, alisada, afinada y pegada para formar una hoja.

Durante muchos siglos de lento declive, en que Egipto fue conquistado y dominado por una sucesión de invasores extranjeros –por los asirios en 670-664 a.C., por los persas en 525 a.C. y, por último, por Alejandro el Grande en 332 a.C.– las artes plásticas permanecieron casi inalteradas. Formas tan características de Egipto como la estatua-cubo –o bloque–, por ejemplo, o la puerta de pylon en la arquitectura, parecen haber sido inmunes al influjo exterior. En las estatuas-cubo –o bloque– la figura está sentada con las rodillas dobladas a la altura de la barbilla, con las manos extendidas encima de ellas y únicamente con la cabeza y los pies sobresaliendo del bloque de piedra. Su significado exacto es incierto, aunque parecen haber estado asociadas, en su origen, con alguna forma del culto de Osiris. (Las interpretaciones puramente formales, en términos de liberación de la figura aprisionada dentro del bloque, son erróneas.) Pero siguieron haciéndose mucho tiempo después de que Egipto fuera ocupado. De modo semejante, también prevalecieron las formas tradicionales en la arquitectura. No hay una muestra mejor conservada de un antiguo templo egipcio que el dedicado a Horus en Edfú (3.22, 23). El plano tradicional con un marcado eje longitudinal a partir de la entrada, a través de un ancho patio y salas con columnas que llevaban hasta el oscuro santuario de la zona más recóndita, se adoptó sin modificaciones. La fachada con pylonos es del tipo desarrollado a principios del Imperio Nuevo y, entre las figuras reproducidas en relieve hundido, hay una, a la izquierda, que retrocede unos 3.000 años hasta el rey Narmer, fundador de la primera dinastía. Esta extraordinaria longevidad de las formas artísticas se debía no sólo a la persistencia de los cultos religiosos, para los cuales habían sido creadas en su gran mayoría, sino también a la preocupación de los antiguos egipcios por lo inmutable y eterno, que está detrás de toda su civilización.

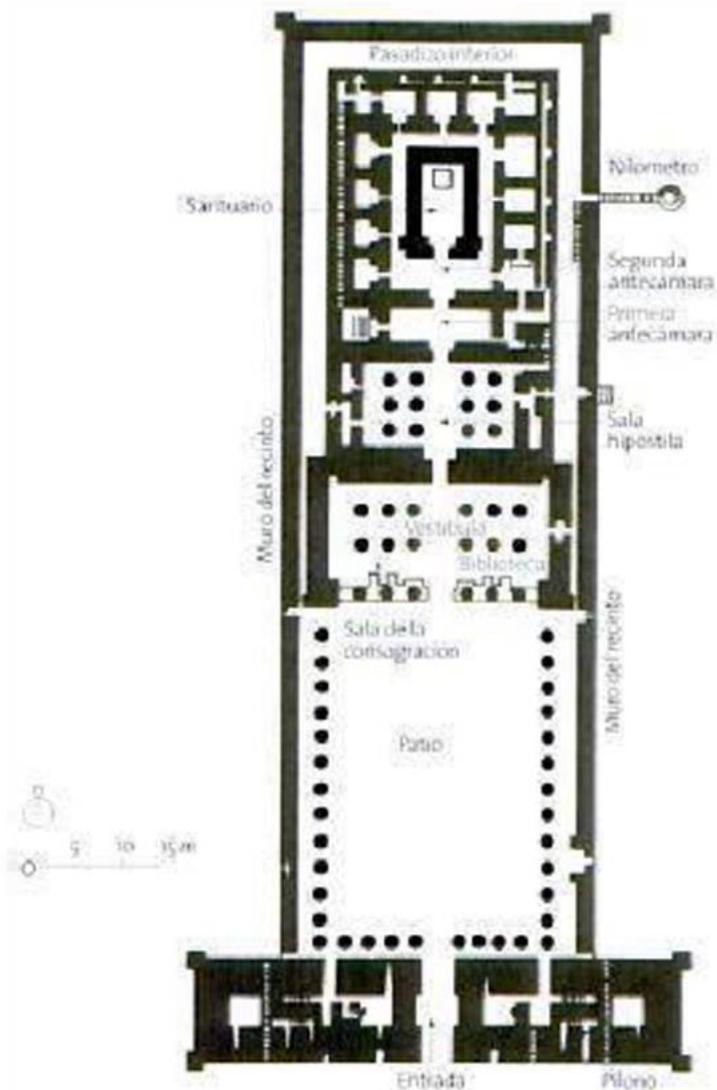
3.21 El juicio ante Osiris, procedente del Libro de los Muertos de Hunefu, c. 1300 a.C. Papiro pintado, 7 cm de alto. Museo Británico, Londres.





3.21 Templo de Horus, Edfu, 237-212 a.C.

3.22 Plano del templo de Horus, Edfu



## ASIRIA Y BABILONIA

Asiria toma su nombre de un dios mesopotámico, Assur o Ashur, de quien también tomó su nombre una ciudad a orillas del Tigris (unos 100 kilómetros al sur de la actual Mosul). Esta ciudad de Assur está documentada por primera vez en el tercer milenio a.C., como un puesto fronterizo del Imperio acadio (véase p. 371). Pero no fue hasta la segunda mitad del siglo XIV a.C., cuando los asirios empezaron a emerger como una potencia independiente. A finales del segundo milenio a.C. los asirios extendieron brevemente su reino hasta el Mediterráneo y, en un renovado esfuerzo de expansión, durante el reinado de Assurnasirpal II (883-859 a.C.), se lanzaron a la conquista de un gran imperio que, finalmente, se extendía desde el Caspio hasta el Nilo y desde los montes Taurus hasta el golfo Pérsico, abarcando los actuales Iraq, Siria, Jordania, Líbano, la mayor parte de Palestina y parte del sur de Turquía y del norte de Egipto. Durante unos 300 años –hasta el 612 a.C., en que fueron invadidos por las fuerzas conjuntas de los medas y los escitas– los asirios fueron la potencia dominante en Oriente Próximo, con una aterradora fama por la brutalidad y por la despiadada eficacia de sus tropas, armadas con armas de hierro. Dominantes, pero rara vez estables o seguros, vivieron en un estado de guerra casi perpetua y su historia es la de una serie de campañas militares, primero para conseguir y después para defender el descontrolado crecimiento de su imperio.

En estas especiales circunstancias se produjo el arte asirio, y con un propósito limitado, pero afín: la promoción y glorificación del poder y la fuerza militar de los asirios. Era un arte exclusivamente civil, oficial e incluso, podría decirse, propagandístico. Las artes

figurativas estaban dedicadas principalmente a las hazañas de los reyes asirios y de sus ejércitos. Muchas de las escenas de matanzas, de hombres o de animales, pueden parecer, a nuestros ojos, repetitivas y degradantes –pero condujeron a la invención del primer arte verdaderamente narrativo que haya podido encontrarse en parte alguna–. Los artistas anteriores habían narrado leyendas y registrado eventos históricos, pero lo hicieron en escenas que se interpretan como casos aislados (por ejemplo, en el Imperio Nuevo en Egipto, en Beni Hasan, y en las tumbas del Valle de los Reyes). Los asirios idearon la forma de mostrar cómo un incidente conducía al siguiente, como en un relato bien narrado o la crónica de una campaña militar. La guerra puede, incluso, haber agudizado su conciencia del tiempo y del espacio, de la que depende el arte narrativo e, igualmente, haberles proporcionado su motivo central.

Muchas de las características destacadas del arte asirio, aparecieron antes de finales del segundo milenio a.C. Gran parte de ellas fueron tomadas de Sumer (véase p. 53), aunque grandemente transformadas. Los zigurats construidos en Assur difieren de los del sur de Mesopotamia en que no tienen monumentales escaleras exteriores, de modo que los pisos superiores, a los que se accedía desde el tejado de un templo cercano o desde una construcción de escaleras especial, deben de haber resultado todavía más remotos para el prosaico mundo. Todavía se adoraba a los dioses de Sumer, pero estos parecen haberse apartado ellos mismos de los mortales. En dos relieves que han llegado hasta nosotros, aparecen representados únicamente con sus manos que bajan desde el cielo. Cuando aparecen con los reyes, se les muestra, no como seres vivos, sino como estatuas colocadas sobre pedestales. La literatura asiria revela que sólo el rey tenía acceso directo a los dioses, cuyo lugar asumía en lo que respecta a la comunidad en general. Sin embargo, existía un orden menor de seres sobrenaturales: los genios y los demonios, que acechaban por todas partes y estaban representados frecuentemente en sellos y amuletos protectores.

Los sellos son los más interesantes, ya que también son las obras del arte asirio más delicadas de finales del segundo milenio a.C., desde un punto de vista técnico. Sus composiciones tienen una vitalidad raramente hallada anteriormente. Figuras, profundamente incisas, de hombres, seres sobrenaturales y animales, se mueven con energía alrededor de los cilindros. En uno de ellos, un ciervo salta ágilmente entre dos árboles. Un león y un caballo alado se yerguen sobre sus patas traseras, enfrentándose uno a otro. Un demonio alado, con un vestido largo y suelto, persigue a un avestruz y a su cría, que vuelven la cabeza hacia atrás mientras corren (3.24). Un hombre desnudo, con los músculos en tensión, apunta con su lanza a un león rampante, acompañado por un ciervo saltando y un avestruz dando grandes zancadas hacia delante. Estos sellos datan de alrededor del 1250 a.C. y ya revelan la capacidad para crear situaciones dramáticas mediante una cuidadosa disposición de las figuras, así como el talento para plasmar vigorosas descripciones de animales, característicos de los relieves posteriores, y mucho más grandes, de los palacios de los reyes asirios.

Cada uno de los principales reyes asirios de principios del primer milenio a.C. aumentó un antiguo palacio, o construyó uno completamente nuevo, para celebrar y demostrar su poder: Assurnasirpal II (883-859 a.C.) en Nimrud (actual Calach), Sargón II (721-705 a.C.) en Dur Sharrukin (actual Jorsabad), Senaquerib (705-681 a.C.) en Nínive (actual Kuyunjik) y Assurbanipal (669-626 a.C.) también en Nínive. El de Sargón II,

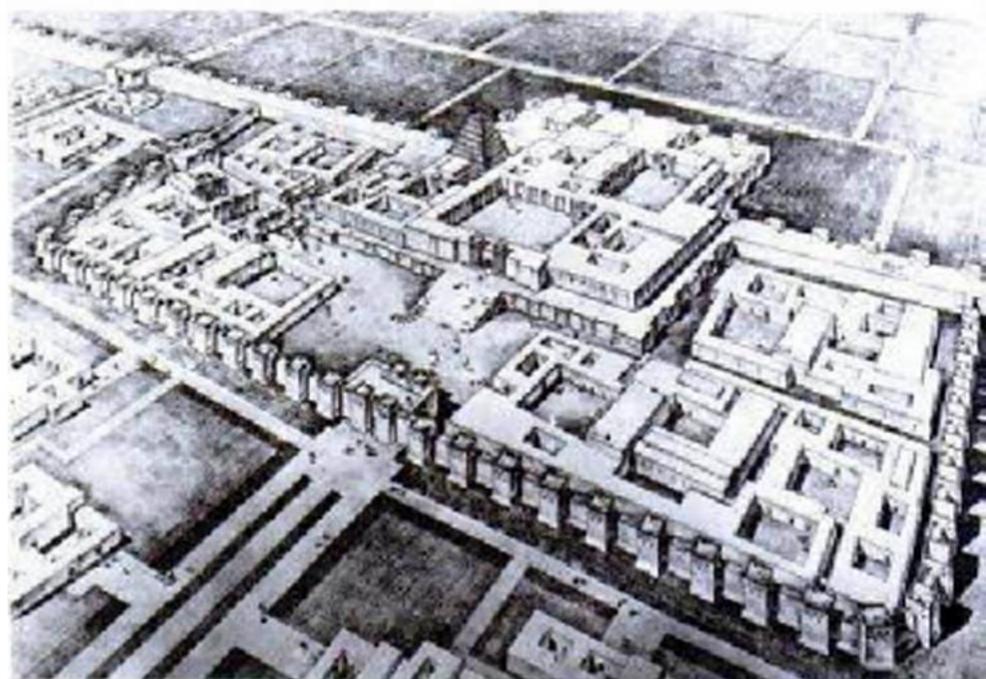


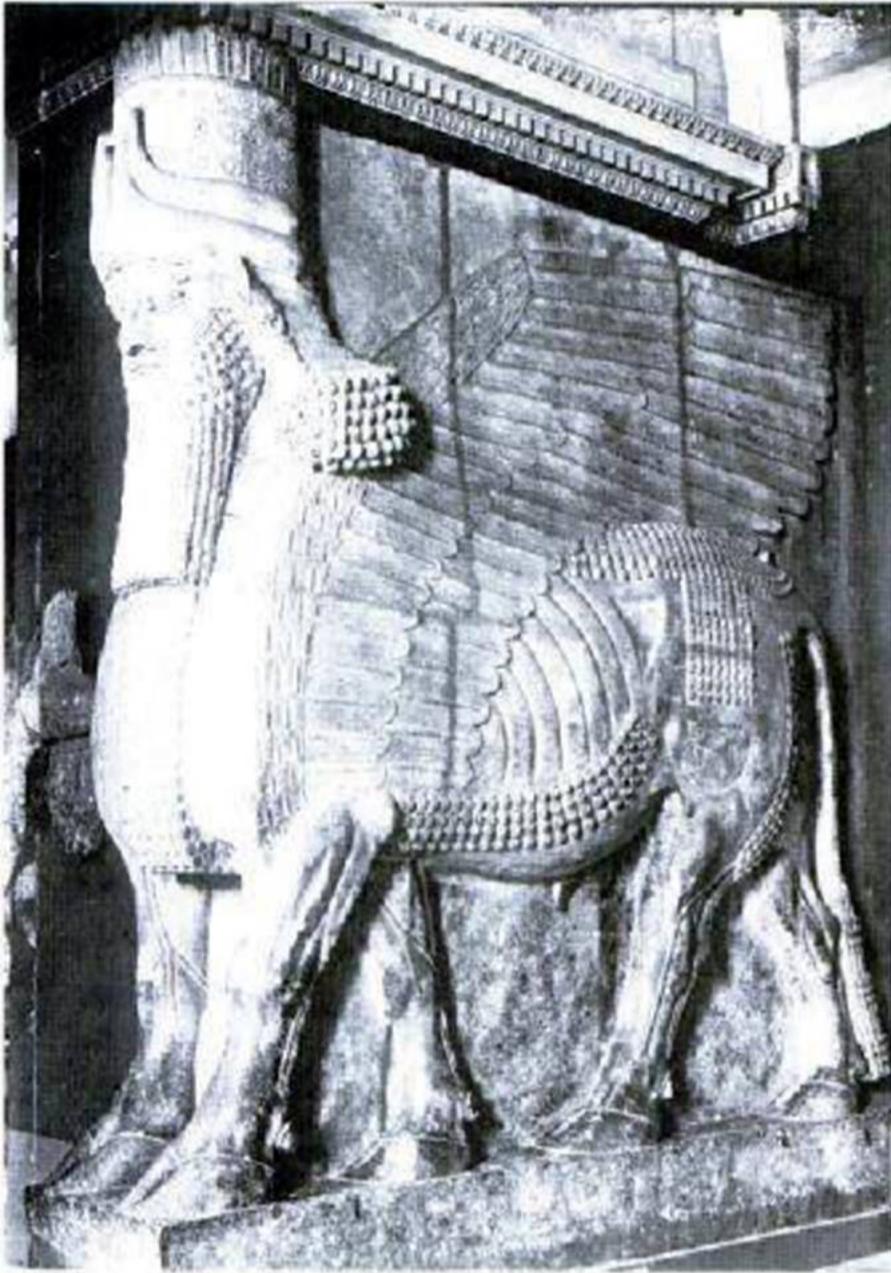
3.24 Demonio alado cazando un avestruz, c. 1250 a.C. Impresión de un sello cilíndrico Biblioteca Pierpont Morgan, Nueva York.

terminado solo poco antes de su muerte y posteriormente abandonado, ha sido excavado más sistemáticamente que los demás (3.25). Se levantaba dentro del recinto de una ciudadela sobre el perímetro de una ciudad amurallada, construida al mismo tiempo y a lo largo de casi un kilómetro y medio. Está construido principalmente con adobe, pero las bases de las murallas estaban revueltas con bloques de piedra, llamados ortostatos, que son un rasgo característico de la arquitectura asiria. El plano del palacio se ajustaba a un sistema muy peculiar, que había aparecido en Assur en el siglo XIII a.C. Los patios y grupos de habitaciones estaban alineados, no linealmente, sino en diagonal, de forma que un espacio monumental sucedía a otro fuera del eje. Desde el gran primer patio, de aproximadamente 90 metros cuadrados, una puerta situada cerca de la esquina conducía a la esquina del segundo patio rectangular, con la sala del trono en el más cercano de sus largos lados. Sin embargo, respetaron la simetría en el diseño de las unidades individuales, principalmente en las monumentales entradas.

Enormes tallas de toros alados con cabeza humana, llamados *lamassu* –genios que se creía que protegían contra el mal–, guardaban la entrada de cada una de las entradas, a través de las cuales tenían que pasar los embajadores extranjeros, los vasallos y quienes tenían algo que pedir, en su camino hasta el salón del trono (3.26). *Lamassu* similares se mantenían impasibles y vigilantes en las entradas a otros palacios. Abrumadores, aunque

3.25 Reconstrucción del palacio de Sargón II, Jorsabad, Iraq





3.26 *Lamassu* procedente de Jorsabad, c. 720 a.C. Piedra caliza, aprox. 4,25 m de alto. Louvre, París.

tallados con meticulosa atención al detalle –los rizos de la barba, las plumas de sus alas de águila y los músculos y venas de sus patas–, constituyen impresionantes ejemplos de escultura arquitectónica. Los más antiguos, a veces con cuerpo de león en vez de toro, se encontraron en Nimrud y datan de principios del siglo IX a.C. (Museo Británico, Londres). Como hemos apuntado (véase p. 93), los hititas ya habían incluido leones y estinges en sus monumentales puertas de un modo muy semejante, y también recubrieron sus edificios con ostostatos tallados. Probablemente, la práctica asiria procede de ellos, aunque, hasta la fecha, el registro arqueológico está lejos de estar completo y no es posible hacer un seguimiento preciso de las influencias cruzadas existentes en Oriente Próximo en este período.

No obstante, algunos de los *lamassu* asirios tienen una extraña peculiaridad que no se ha encontrado en ninguna otra parte. Vistos frontalmente, aparecen típicamente inmóviles; vistos lateralmente, avanzan lentamente hacia delante; y, como una torpe consecuencia, su vista oblicua muestra cinco patas. Claramente, no fueron concebidos como una sola pieza, sino como dos relieves unidos en ángulo recto. Los altorrelieves de genios portando calderos e hisopos de agua sagrada o, como en Jorsabad, superhombres con cachorros de león, que acompañan a los hombres-toro, son diferentes (3.27). Por encima de sus espesas barbas, miran fijamente hacia delante, y también sus torsos están representados frontalmente. Pero sus cortas y fornidas piernas,



3.27 Hombre con un cachorro de león, procedente de Jorsabad, c. 720 a.C. Piedra caliza, 4,2 m de altura. Louvre, París.

con protuberantes pantorrillas, se mueven inconexamente a la izquierda o a la derecha a la manera egipcia. La rigidez de sus posturas se pone aún más de relieve por el naturalismo de las manos, muñecas y otros detalles, especialmente los cachorros de león, vivos en cada centímetro, desde la nerviosa cola y las garras que arañan, hasta el arrugado hocico, pugniendo por escapar del

musculoso abrazo de estas brutales figuras que, a veces, se han identificado con el héroe sumerio Gilgamesh.

### Relieve narrativo

Los relieves asirios en ortostato se sitúan, en fecha, desde el reinado de Assurnasirpal II (883-859 a.C.) hasta el de Assurbanipal (669-626 a.C.). Los primeros conocidos son los del salón del trono del palacio de Nimrud (actualmente en el Museo Británico): paneles de alabastro yesoso de algo más de dos metros de altura, algunos de ellos tallados con grandes figuras, pero la mayoría divididos horizontalmente en dos registros por una banda central con inscripciones. Estos bloques proporcionaban a los escultores bandas continuas inmensamente largas, en las cuales se registraban las campañas militares del rey, con una narrativa de fácil lectura, en la que un episodio sucedía al siguiente. En los palacios posteriores se adoptó el mismo sistema y los motivos cambiaron sólo ligeramente —un relato de violencia absoluta, ciudades sitiadas, tomadas por asalto y saqueadas, prisioneros asesinados o en cautividad, y el rey ocupado en la matanza ritual de leones y toros—. Sólo en unas pocas escenas en las que dóciles vasallos rinden homenaje, hay unos breves momentos de respiro a esta crónica de matanzas. Sin embargo, su efecto general no resulta monótono; la variedad y vitalidad de las miles de figuras son extraordinarias. Y, a lo largo de dos siglos y medio, se modificaron las técnicas de representación.

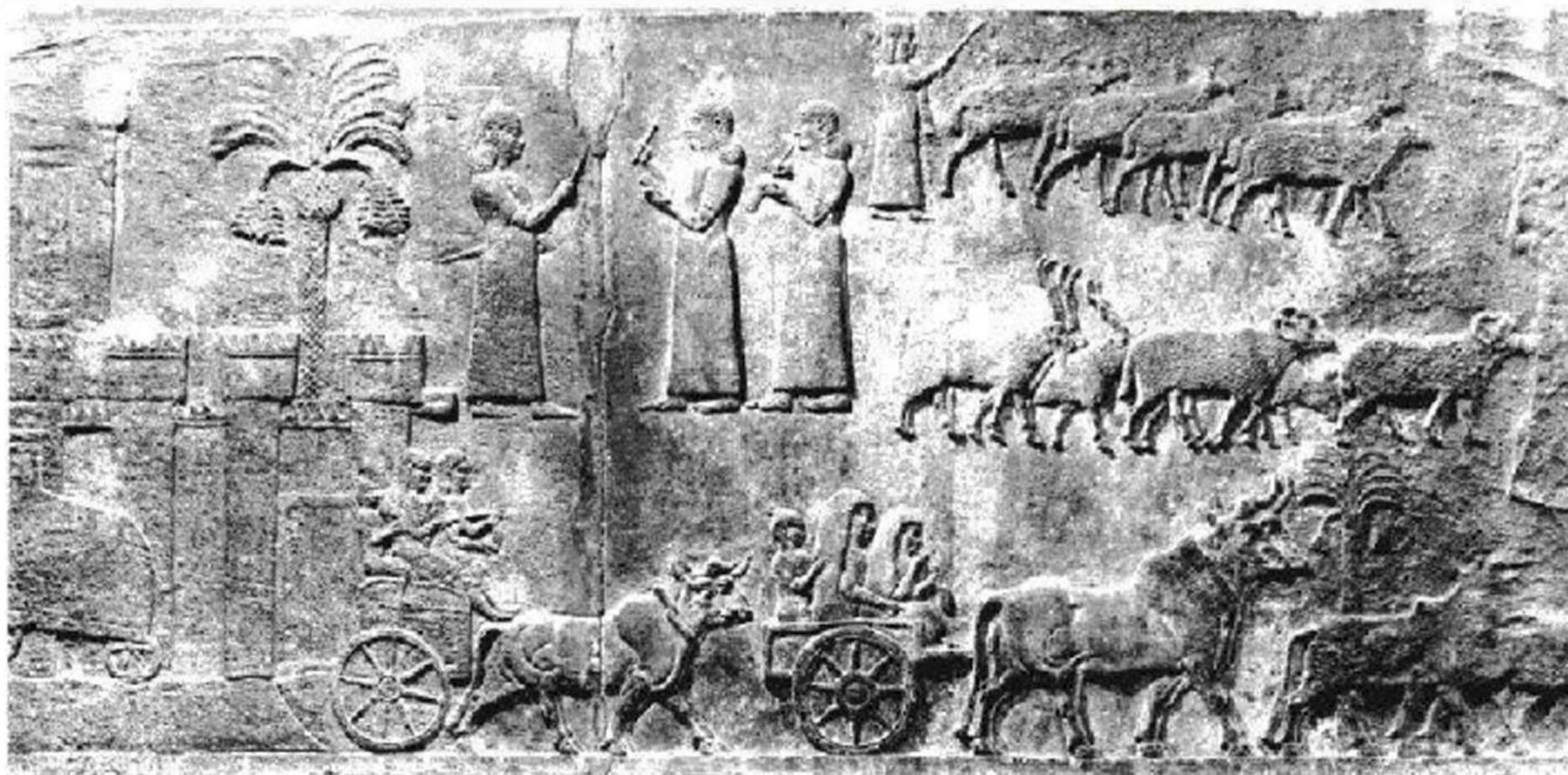
Incluso los más primitivos se apartaban mucho de las tradiciones tanto de Mesopotamia como del antiguo Egipto. Las imágenes ya no se proyectaban en la pared, sino que parecían más bien emerger del fondo, que forma parte integral de cada «imagen». Las figuras de una misma sección son del mismo tamaño, ya estén en un primer plano o sobre las torres de una distante ciudad, y el rey asirio no es más grande que sus soldados, ni siquiera que sus enemigos. Las diferencias de tamaño dejan de

indicar el rango. Incluso se dan algunos casos en los que la escala se utilizó para sugerir recesión, cuando una figura traslapa a otra, siendo ligeramente menor la que está detrás. La importancia de una figura, generalmente el rey, se señalaba más sutilmente mediante su posición, a menudo en el borde de una escena hacia la cual mira y se inclina, y por una zona en blanco que le rodea a él y a sus ayudantes personales como un aura. Las figuras muestran la postura egipcia, pero en los relieves posteriores, el puro perfil va siendo cada vez más común. Al mismo tiempo, los motivos de paisajes van siendo menos convencionales y más particularizados. En los ortostatos tallados para Teglafalasar III (745-727 a.C.) se consiguió una reproducción de las figuras bastante realista. Uno de ellos muestra la deportación de la población de una ciudad conquistada hacia otros asentamientos como, según el segundo Libro de los Reyes, Salmanasar «trasladó Israel a Asiria» (1:20).

Este relieve debe interpretarse como un mapa, con el funcionario y los escribas en el centro de la composición, ocupados en sus diversas actividades. Pero la inclinada línea de fondo de las pezuñas del ganado en la esquina superior derecha, sugiere una forma elemental de plasmar la perspectiva. Si esa fue la intención del escultor, no tiene precedentes. El efecto puede ser meramente accidental. Pero un relieve posterior, de mediados del siglo VII a.C., de otra ciudad conquistada, muestra claramente los soldados desplazándose hacia abajo por la colina desde su puerta, a lo largo de un camino que va ensanchándose progresivamente, como para registrar un efecto puramente visual. Sin embargo, estos experimentos con la perspectiva —si pueden describirse de tal modo— no condujeron a nada.

De hecho, los relieves asirios más impresionantes son los que muestran las figuras alineadas en un único plano, aunque bastante más separados que los de las tallas egipcias, con una sugerencia de aire en movimiento en torno a los cuerpos, una mayor atención

1.10 Batin de una ciudad tomada por Teglafalasar III, procedente de Nimrud, Iraq, 745-727 a.C. Piedra caliza, 1,02 m de altura. Museo Británico, Londres.



**3.19** *Leona herida* procedente de Nínive, Iraq, c. 650 a.C. Piedra caliza, aprox. 61 cm de altura. Museo Británico, Londres.



hacia el detalle, reproducido de forma naturalista, y un sentido acentuado del drama. Los de Assurbanipal matando leones quizá sean los más refinados de todos. (No deberían ser descritos, como a menudo se hace, como «cazas», ya que las bestias han sido capturadas y posteriormente liberadas para ser muertas por el rey en lo que parece ser, en parte un deporte y en parte una demostración ritual del poder real.) Uno de los paneles muestra al rey en su carro dando vueltas al rueda a toda velocidad y dejando a su paso un caos de animales muertos y moribundos. Hay una leona moribunda atravesada por flechas, arrastrando agónicamente sus patas traseras, que es justamente famosa como un exquisito ejemplo de retrato animal (3.19). Pero la compasión que despierta en el moderno espectador puede alentar fácilmente el error de que los artistas asirios compartían este sentimiento por el patetismo. Por otra parte, parece indudable que eran totalmente conscientes del drama que estaban representando. Los leones no parecen, ni mucho menos, atemorizados, y en algunas escenas las probabilidades parecen estar repartidas uniformemente entre el hombre y la fiera –como tendrían que ser si hubiera que realzar la destreza y la valentía reales.

Tales efectos dramáticos habrían sido imposibles sin la invención de la narrativa continua y ello condujo a otras evoluciones aún más sofisticadas. Una escena culminante se describe en momentos de la acción perfectamente sincronizados

—casi como en una banda cinematográfica— de tal forma que se capta la excitación de ver al animal en movimiento. Ya en el siglo XIII a.C., los asirios comprimieron una secuencia de acciones dentro de un único espacio pictórico. Y todavía antes, los artistas minoicos y heládicos representaron en ocasiones figuras individuales en una sucesión de movimientos (los toros de los vasos de Vafió, por ejemplo, p. 83). Pero los escultores asirios del siglo VII a.C. llevaron esta técnica mucho más allá. Un relieve tallado para Assurbanipal en Nínive proporciona uno de los ejemplos más claros (3.20). Muestra un león que es soltado de una jaula, herido por una flecha mientras brinca hacia delante y da un último y desesperado salto hacia su agresor. Las figuras del rey y su asistente, sujetando un escudo, están representadas en dos momentos diferenciados de la narrativa: el rey lanza su flecha cuando el animal es liberado, el asistente empieza a hundir la lanza en su corazón mientras salta. Interpretar correctamente el relieve implica una separación mental de sus tres estratos secuenciales. Sin embargo, no es necesario realizar ese esfuerzo para experimentar la emoción de la acción desde el momento en que se suelta la puerta de la jaula y sale rugiendo el león. El animal está plasmado con una extremada agudeza de observación y con una enorme sensibilidad en cuanto a su peso y potencia muscular, así como a la textura de su pelaje. Resulta significativo que estos maravillosos relieves, en los cuales el arte narrativo

**3.20** *León liberado y muerto*, procedente de Nínive, c. 650 a.C. Piedra caliza, aprox. 68,6 cm de altura. Museo Británico, Londres.



pictórico alcanzó su cima, hayan sido tallados para Assurbanipal, que también era el propietario de la biblioteca de tablillas cuneiformes que conservaban las obras maestras de la literatura mesopotámica, incluida la *Epopeya de Gilgamesh* (véase p. 53).

Casi con seguridad, los relieves estaban coloreados y los palacios que adornaban también tenían decorados pintados (de los cuales solo se han conservado algunos fragmentos) y ricos mobiliarios. Las tablillas de los archivos reales hablan de bancos, camas y tronos de marfil, recibidos como tributo de Damasco y de las ciudades fenicias del Líbano, en la costa mediterránea, que formaban parte del Imperio asirio desde el año 743 a.C. aproximadamente. Han quedado muy pocas piezas intactas. Generalmente se ha considerado que muchas de las tallas de marfil encontradas en Nimrud y otros emplazamientos asirios habían sido realizadas por los artesanos fenicios. Algunas de ellas se derivan, claramente, de los prototipos egipcios y otras reflejan la influencia de los asirios. Hay varias tallas muy notables de animales —una vaca amamantando a su ternero, por ejemplo—, tan naturalistas como las que aparecen en los relieves asirios, aunque muy diferentes en su tono dulce, casi sentimental. Incluso los motivos violentos fueron tratados de forma amable y decorativa, casi juguetona, como en dos pequeños relieves de una leona atacando a un niño nubio (3.11). Las figuras presentan una concepción más de bulto que las que aparecen en los relieves asirios más exquisitos, aunque carecen del sentido de vigorosa vida de los últimos. El acento se sitúa en la delicadeza y el refinamiento. El fondo, de estilizadas flores egipcias, tiene incrustaciones de oro, fayenza roja y lapislázuli, la falda del niño está cubierta con pan de oro y su rizado cabello está compuesto por diminutas piezas de marfil doradas en la punta. Esta obra tiene interés no solo como una exquisita pieza de artesanía, sino también como ejemplo de la internacionalización de este periodo —marfil, probablemente de

3.11 Leona atacando a un niño nubio, procedente de Nimrud, c. 700 a.C. Marfil, oro, «fayenza» roja y lapislázuli, 7 cm de alto. Museo Británico, Londres.

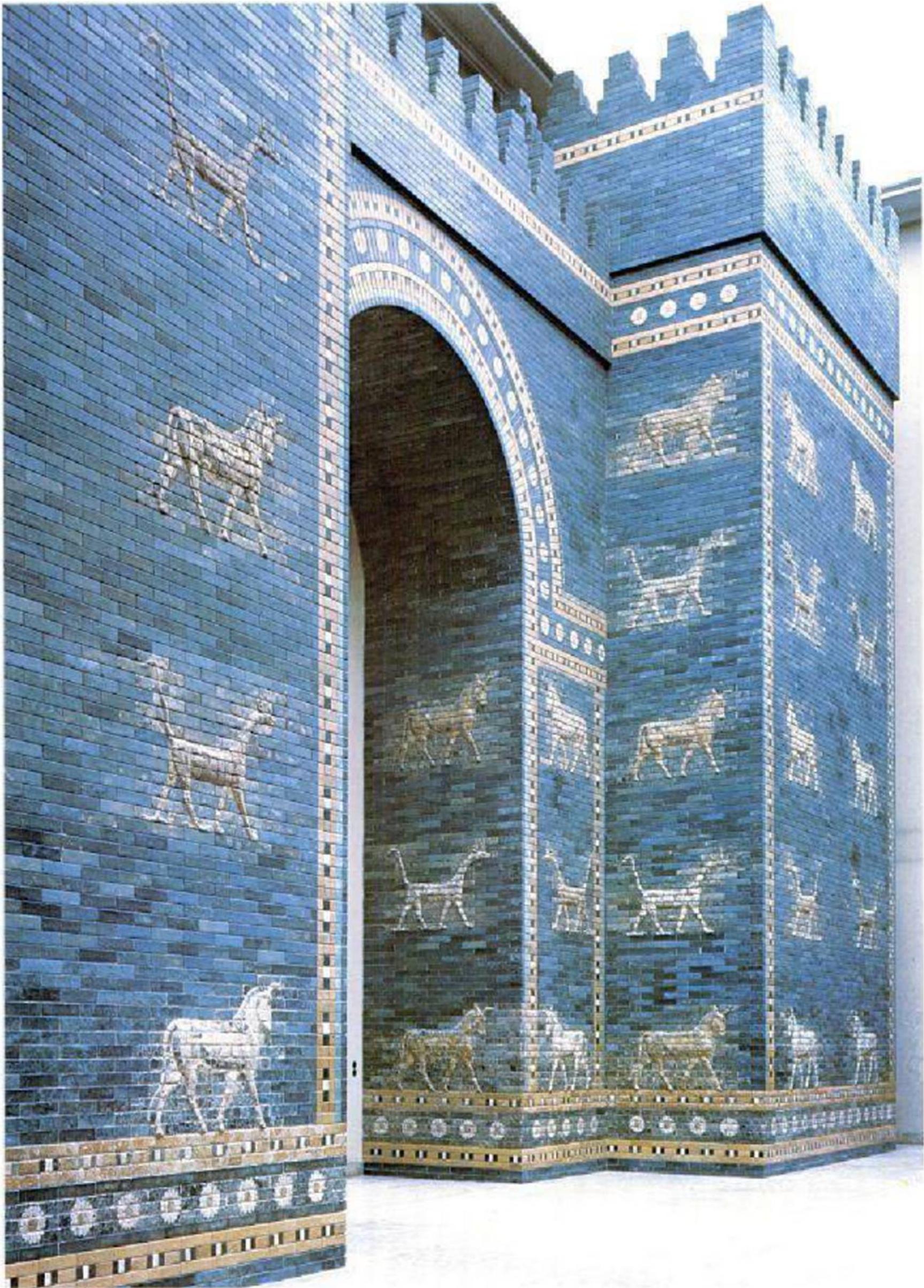


la India, lapislázuli de Asia central, flores egipcias, un niño nubio, un tallador fenicio y un patrón asirio—. Data de principios del siglo VII a.C., cuando, como veremos, Grecia e Italia estaban siendo atraídas por la órbita cultural de las civilizaciones de Oriente Próximo. (La tendencia del arte fenicio de asimilar y combinar influencias muy diversas hizo de él el principal intermediario, aunque tenía un carácter propio, especialmente en la metalisteria. Las notables tumbas compartimentadas fenicias de Ras Shamra/Ugarit, en Siria, son de tipo egeo, con una excelente sillería.)

### Babilonia

El poder asirio empezó a tambalearse repentinamente justo después de la muerte de Assurbanipal. Medas y escitas, que durante algún tiempo habían atacado las fronteras septentrional y oriental, penetraron en el imperio y saquearon Ninive en 612 a.C. Estaban aliadas con Nabopolasar, antiguo jefe del ejército asirio, quien se instituyó rey de Babilonia, que se convirtió entonces en la capital de la mayor parte del anterior territorio asirio y, una vez más, en el centro de la civilización mesopotámica, aunque durante poco más de 70 años (hasta el 539 a.C., cuando fue tomada por Ciro el Grande de Persia). Nabopolasar y los reyes de Babilonia que le sucedieron se llamaron a sí mismos los «fieles pastores» del dios de la ciudad, Marduk, pero parecen haber sido tan agresivos como los asirios —dos de las tribus de Judá fueron sometidas a cautividad por Nabucodonosor, el hijo más famoso de Nabopolasar—. Las artes que florecieron durante este breve periodo mantenían una pequeña deuda con Asiria, aunque eran básicamente distintas: teocéntricas, estáticas y a la antigua. Los escultores adoptaron los perfiles puros de las figuras de los relieves asirios de la última época, pero volvieron a las redondeadas formas y composiciones sin movimiento de las estelas talladas para Hammurabi casi 1.000 años antes.

La diferencia entre las artes de Asiria y Babilonia se aprecia muy claramente en la arquitectura y en la decoración arquitectónica aunque, desgraciadamente, no queda nada de los templos y zigurats, aparte de los cimientos del más grande de todos ellos (la bíblica Torre de Babel). El palacio real de Babilonia era casi tan grande como los palacios asirios, pero carecía de su abrumadora monumentalidad. Consistía en numerosas habitaciones, relativamente pequeñas, alineadas en torno a cinco patios y, presumiblemente, en una esquina, los famosos jardines colgantes que se dice que hizo Nabucodonosor. No parece que hayan tenido relieves ni otras representaciones de las hazañas reales, ni grandes *lamassu* en las entradas, fulminando con la mirada. Las paredes del salón del trono y del camino procesional que conducía a la Puerta de Ishtar estaban decorados con leones y monstruos de ladrillo moldeado y en relieve, coloreado y vidriado (una técnica que se encuentra por primera vez en los edificios casitas de c. 1200 a.C.), pero son criaturas formales, en comparación con las fieras de Asiria. Cada una de ellas es idéntica a las demás de su especie y están representadas, no en movimiento, sino como si estuvieran congeladas en el paso lento de una marcha ritual (3.12). Sin embargo, constituyen el ejemplo más impresionante que ha sobrevivido del arte neobabilónico —dragones de largo cuello consagrados a Marduk, de color blanco con detalles amarillos, toros dedicados al dios del tiempo, Adad,



3.98 Puerta de Ishtar, procedente de Babilonia (restaurada), c. 575 a.C. Ladrillo vidriado y cocido. Staatliche Museen, Berlín

de color amarillo con cabellos azules, sobre fondos de color azul oscuro-. Fila tras fila, 575 de estos animales cubrían todo el exterior de la puerta ceremonial y otros 120 leones blancos y amarillos estaban alineados en los muros del camino procesional que conducía hasta el grupo principal de templos.

## IRÁN

Mesopotamia no estaba protegida por grandes barreras naturales como las que habían garantizado la integridad de la civilización egipcia durante tanto tiempo. Siempre fue vulnerable a los ataques procedentes de los pueblos que vivían en las regiones circundantes, limitada hacia el oeste por el Mediterráneo y hacia el sur por el desierto Árabe, pero abierta hacia el norte entre el mar Negro y el mar Caspio y hacia el este a través de la gran meseta de Asia central. La historia de su arte es la de aquellos regímenes lo bastante fuertes para resistir las presiones del exterior, generalmente mediante contraataques. Hacia el norte y el oeste se desarrolló la civilización de Urartu, en la zona actualmente ocupada por los kurdos, y desde el 825 hasta el 750 a.C., desafiaron el poderío militar de Asiria aceptando, al mismo tiempo, su influencia artística. Los principales yacimientos, que contienen importantes restos arquitectónicos, son Van, Toprakkale y Altintepe (Turquía), Bastam (Irán) y Arin-berd (Armenia). Sus obras de metalistería son de gran calidad y, de hecho, parecen haber sido (junto con la de los fenicios) uno de los principales vehículos de transmisión de los motivos asirios y orientales a Grecia y Etruria. Más o menos en la misma época, se producían broncees de un tipo muy diferente en la región conocida como Luristán, en la cual los motivos mesopotámicos son mucho menos importantes que los que proceden de las culturas prehistóricas de Asia central.

En Luristán se hicieron armas y herramientas de metal sin decorar desde mediados del tercer milenio a.C. Pero estos broncees, intrincadamente cincelados, fundidos mediante el procedimiento de *cire perdue*, datan de entre los siglos IX y VII a.C. Aunque la mayoría de ellos se corresponde con lo que se ha llamado «equipo de los nómadas» -objetos fácilmente transportables, como calderos, tazas, adornos para ropa, adornos para carros y faeces para las caballerías- eran obra de artesanos sedentarios y estaban hechos para un pueblo cuyos jefes vivían en moradas permanentes en las llanuras de Luristán. Los más interesantes de estos broncees son esculturas exentas, que, de forma evidente, no tienen una utilidad práctica y que generalmente se denominan estandartes -tienen una punta o una cavidad en su base (3.30)-. Pueden haber tenido alguna función sobrenatural, quizá proteger contra los espíritus malignos. Las combinaciones de formas humanas y animales que los componen, varían de uno a otro; pero, generalmente, la parte superior consta de dos miembros curvados flanqueando una figura vertical, humana en ocasiones, cuyo rostro de nariz picuda y grandes ojos redondos se repite debajo hasta tres veces. En el ejemplo que ilustramos, la figura es masculina y su sexo está indicado bajo una segunda cabeza y cinturón, pero las piernas están combinadas con los cuartos traseros de animales, de los que brotan cabezas de dragón. Estos «estandartes» muestran una sorprendente capacidad para crear formas aparentemente orgánicas fundiéndose una en otra -o quizá debería decirse, emergiendo como espectros-, en una especie de continuidad auto creadora, un



1.33 -Estandarte- procedente de Luristán, c. 750 a.C. Bronce, 36 cm de altura. Museo Nacional, Teherán, Irán.

fermento morfológico con afinidades con aquel que produjo las anteriores imágenes híbridas de la China Shang (véanse pp. 88-91). Sin embargo, la cultura que creó los broncees de Luristán fue absorbida por la de Irán en el siglo VII a.C.

### Arte aqueménida

Irán toma su nombre de un pueblo nómada de las estepas -iranes o arias (el significado original de este término tan mal utilizado)-, que se trasladó a la meseta de Asia central poco antes del final del segundo milenio a.C. Hablaban una lengua indoeuropea emparentada con el sánscrito, el griego, el latín y casi todas las lenguas europeas modernas. Pero no constituyeron un grupo homogéneo. Tribus que llegaron separadamente unas de otras se establecieron en zonas vagamente delimitadas: los medas hacia el sur del mar Caspio, avanzando hacia Luristán alrededor del año 650 a.C., los escitas y los cimérios hacia el oeste y los persas más hacia el sur. Los medas eran los mejor organizados y, aliados con los escitas, provocaron la caída del imperio asirio en el año 612 a.C. Ciro el Grande (fallecido en 530 a.C.) fue uno de

sus vasallos hasta aproximadamente el 550 a.C., cuando él y sus seguidores persas, que se habían rebelado, saquearon la capital meda, Ecbatana (actual Hamadán) y sometieron todo Irán a su gobierno, que posteriormente extendió al este y al oeste. El imperio fundado por Ciro fue el más grande del mundo: a finales del siglo VI a.C. llegaba desde los ríos Oxus e Indo hasta el Danubio y hasta más allá del Nilo, incluido todo el antiguo territorio asirio, así como también Anatolia, lo que es la actual Turquía en Europa, Bulgaria y gran parte de la Grecia septentrional, Egipto y Libia. La dinastía de los Aqueménidas, llamada así por el antepasado de Ciro, Aquemenes, siguió reinando en la mayor parte de este vasto territorio hasta que fue conquistado por Alejandro Magno en el año 332 a.C.

De este modo, el Oriente Próximo, o más bien toda la zona civilizada de Asia occidental, quedó bajo el control de una tribu de jinetes nómadas o seminómadas -con el sorprendente resultado de que su civilización no fue destruida, sino mejorada-. Ciro puso paz en los reinos que habían estado en guerra durante siglos. Al contrario que todos los conquistadores anteriores, y la mayoría de los posteriores, respetó las tradiciones religiosas y de otro tipo de los pueblos que dominó. Por ejemplo, se utilizaron inscripciones multilingües. Incluso repatrió a las tribus de judá de la cautividad de Babilonia y, según la Biblia, ordenó la reconstrucción del templo de Jerusalén: «Así habló Ciro, rey de Persia: Yavé, Dios del cielo, me ha dado todos los reinos de la tierra y me ha encargado de edificarle un templo en Jerusalén, tierra de Judá» (II Crónicas, 36-23). De este modo, el arte del imperio aqueménida reflejó tanto la diversidad de los estados sometidos como la ambición unificadora de sus gobernantes. Darío I (521-486 a.C.), en una inscripción de su palacio de Susa, enumeraba la procedencia de diversos lugares de sus dominios, de todos los materiales utilizados en los edificios y seguía diciendo:

*Los canteros que labraron la piedra eran jónicos y sardos. Los orfebres que cincelaron el oro eran medas y egipcios. Los hombres que trabajaron el ladrillo cocido eran babilonios. Los hombres que decoraron las paredes eran medas y egipcios.*

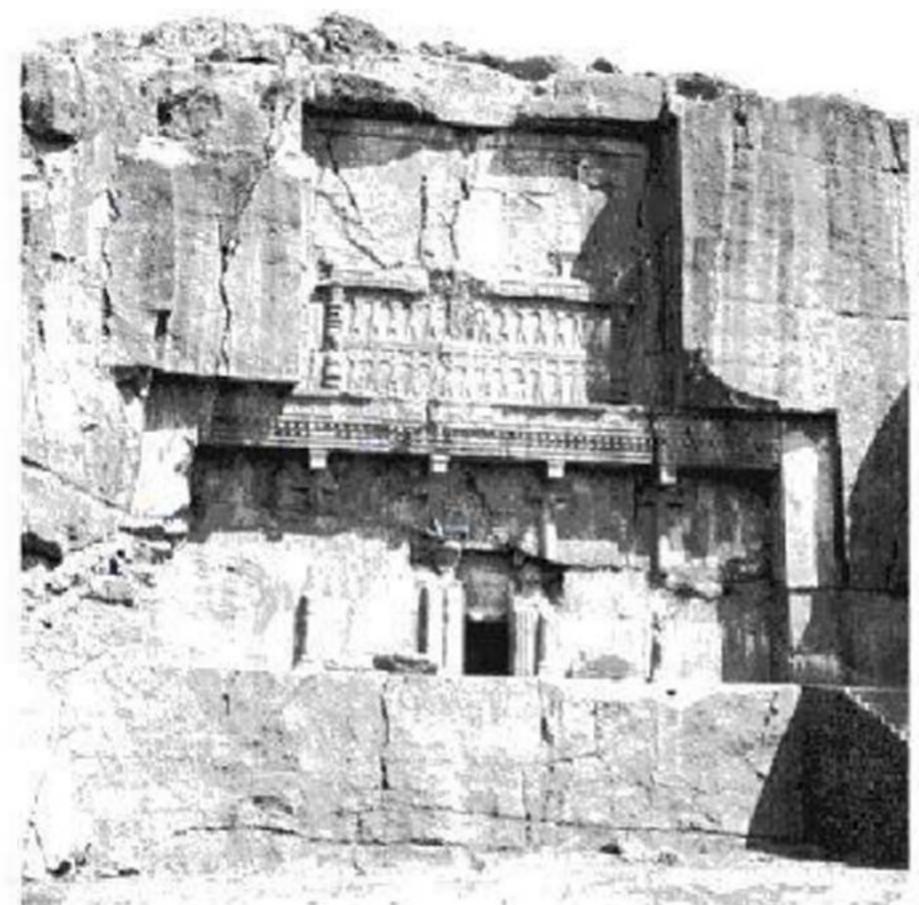
Los persas como tales no se mencionaban, pero ellos fueron los que llevaron a cabo esta cosmopolita síntesis de estilos y probablemente aportaron elementos de su propia tradición.

Los mayores logros artísticos de la dinastía de los Aqueménidas se dieron en la arquitectura. Los aqueménidas dieron un gran impulso a la arquitectura de adobe de los medas, aunque tomaron de ellos algunos rasgos prominentes como la gran sala hipóstila, rectangular y con múltiples columnas (anticipadas en los siglos VIII al VI a.C. en las ciudadelas medas de Godin Tepe y Nushi-i Jan Tepe, cerca de Hamadán). No había grandes templos aqueménidas, ya que los dioses eran adorados en altares ardientes al aire libre, incluso antes de que el credo monoteísta de Zoroastro (628-551 a.C.) se convirtiera en el culto oficial de Irán (probablemente después del periodo aqueménida). Ciro el Grande fue enterrado en una tumba independiente construida en piedra, situada sobre un elevado podio o plataforma escalonada, en Pasargada. Otras tumbas importantes estaban cortadas en acantilados, con sus frontales enriquecidos con tallas en la roca de figuras y con pilastras y entablamentos, que son más decorativos y escultóricos que funcionales y arquitectónicos (3.34). La más impresionante, en ocasiones llamada la Tumba de Darío, se

encuentra en Naksh-e Rostam, cerca de Persepolis, coronada por un relieve de un rey de pie con un arco en la mano delante de un altar ardiendo. La escultura de gran tamaño parece haberse limitado casi exclusivamente a las obras en relieve y a la decoración arquitectónica, como los capiteles con forma de cabezas de toro. La estatua exenta de Darío, de tamaño mayor que el natural, descubierta en Susa es única. Tallada en una época entre el 500 y el 490 a.C., desafortunadamente no tiene cabeza (Museo Arqueológico, Teherán).

Ciro el Grande estableció su capital en Pasargada, en una amplia y fértil llanura en la moderna provincia de Fars. Su nombre significa «campamento de los persas» y el palacio edificado por Ciro era como el campamento de un jefe nómada hecho de piedra, con varios edificios libremente agrupados y colocados independientemente y a cierta distancia uno de otro, dentro de un vasto recinto de parques y jardines, rodeados por una muralla de 4 metros de grosor, a la que se accedía a través de una puerta monumental. Se utilizaron con profusión las altas columnas, algunas de ellas con capiteles de piedra en forma de cabezas de león, tanto para los pórticos como para soporte de los techos de las grandes salas hipóstilas, que pueden haberse inspirado, parcialmente, en antiguos precedentes egipcios (véanse pp. 101-102), y también medas (véase más arriba), aunque son de planta cuadrada y sin ejes dominantes en ninguna dirección. Como las columnas sustentaban vigas de fuerte madera de cedro, procedente del Líbano, y no dinteles de piedra, podían ser mucho más altas y esbeltas y estar más separadas que las de Egipto, con lo que sus interiores resultaban mucho más ligeros y espaciosos. En la decoración se utilizaron losas de piedra caliza blanca, alternadas con elocuente efecto y con una estereotomía extremadamente precisa. Por lo tanto, el efecto general debe de haber sido bastante distinto del de los antiguos templos

3.34 Tumba localizada en Naksh-e Rostam, Irán, c. 500 a.C.



egipcios o los palacios mesopotámicos, con sus largas y estrechas salas –aunque las decoraciones talladas, como los toros alados en las entradas y los relieves de demonios o genios alados, eran de origen asirio.

### Persépolis

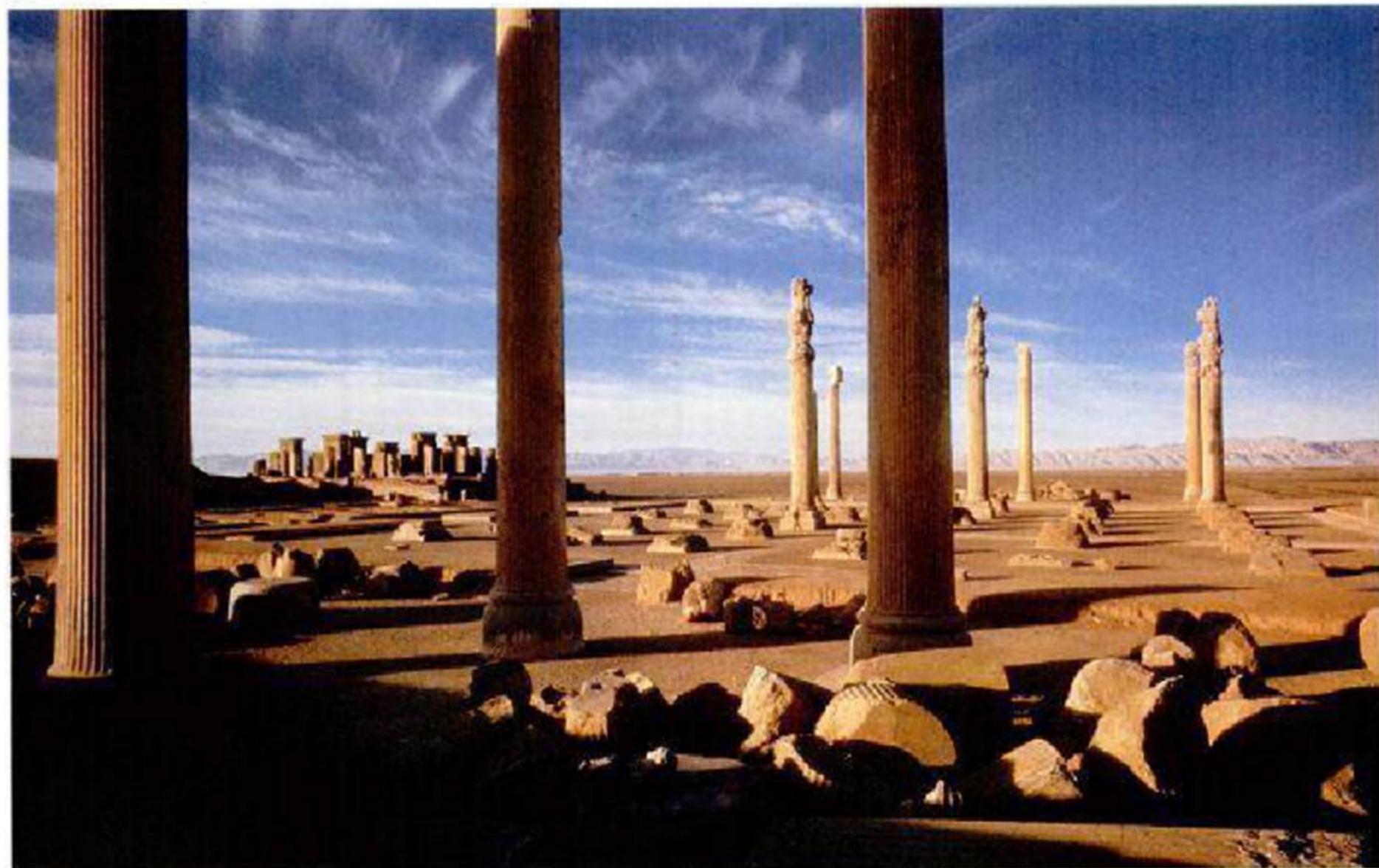
Darío I, que sucedió al hijo de Ciro, Cambises II (el conquistador de Egipto) en el 521 a.C., trasladó la capital a la antigua ciudad elamita de Susa. El palacio que erigió allí estaba inspirado, aparentemente, en el de Babilonia, construido en torno a grandes patios interiores. Leones, toros y grifos babilónicos de ladrillo moldeado y vidriado desfilaban por las paredes, más ricamente coloreados que los de su tierra nativa y realzados por las figuras de arqueros de la famosa guardia real de Darío –los 1.000 «inmortales», como se les llamaba–. También aquí había una sala de audiencias de grandiosas proporciones, con 72 columnas de unos 20 metros de altura. El palacio ardió en algún momento entre el 465 y el 425 a.C. y poco de él ha quedado en pie. Queda mucho más del de Persépolis, iniciado por Darío I en 518 a.C. y terminado bajo el reinado de su hijo Jerjes y su nieto Artajerjes I unos 70 años después (3,35).

El trazado de Persépolis recuerda el de Pasargada, ya que, aunque los edificios están más juntos, también están dispuestos libremente como cuerpos independientes en espacios abiertos irregulares, como en un campamento (3,36). La pendiente más baja de una montaña situada detrás del emplazamiento fue nivelada y extendida hacia delante para conseguir una amplia

terrazza de casi 160 metros por 300, con un muro de contención en su parte frontal de unos 12 metros de altura, hecho de bloques rectangulares de piedra cortados con precisión. Amplios tramos de escalones, lo bastante bajos como para permitir la subida de los jinetes, conducían a una terraza donde estaban dispuestos los edificios principales sobre una plataforma, a la que se llegaba subiendo otros tramos de escalones. Tenía dos enormes salas hipóstilas (véase el Glosario), la sala de audiencias (o *apudana*) de 76 metros cuadrados de superficie y 18 metros de altura y la aún más grande Sala de las Cien Columnas o salón del trono. En la primera, el rey recibía a los nobles de Persia y de Media, y en la segunda a los delegados de los Estados tributarios. Las columnas de estas salas tenían una forma única: unas bases acampanadas, esbeltas fustes estriados y complejos capiteles con motivos que se curvaban hacia abajo parecidos, en cierta medida, a las hojas de palma, volutas y cimacios (véase el Glosario), formados por los cuartos delanteros de dos leones, toros o toros con cabeza humana (3,37).

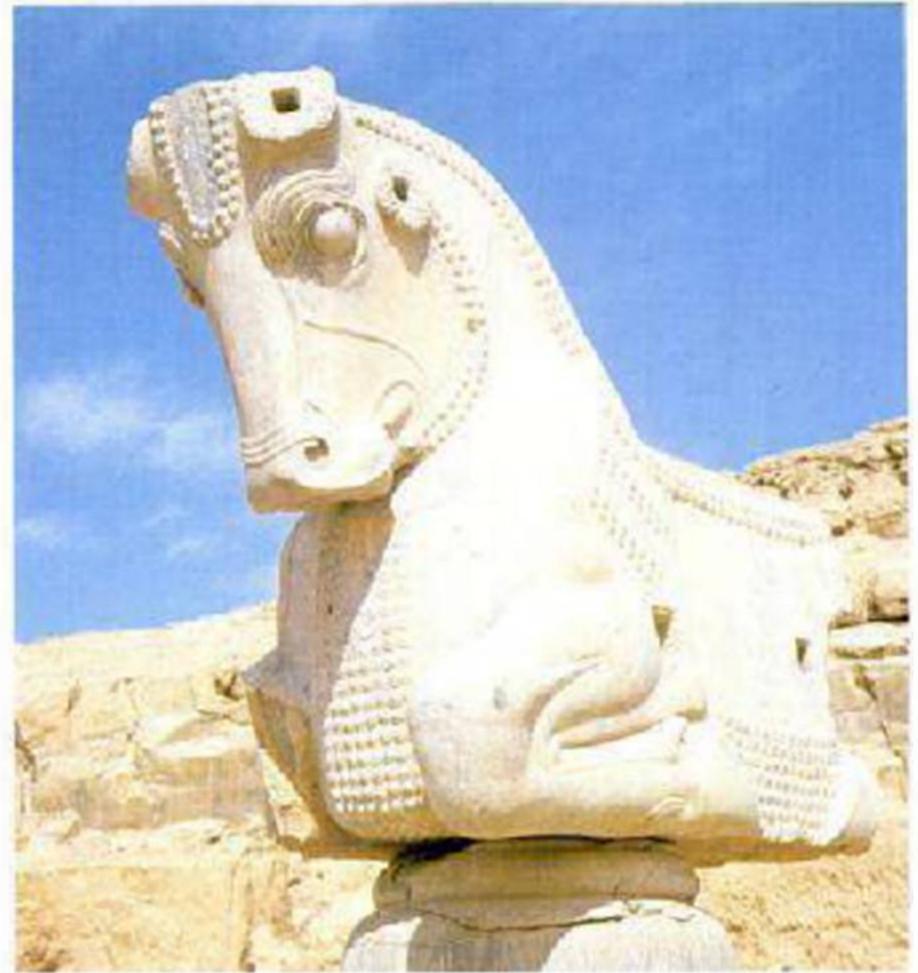
Aun más extraña que la forma, es la construcción de las columnas. Aunque había muros cortina de adobe y algunas bóvedas de ladrillo, en Persépolis se utilizó la piedra hasta un extremo sin precedentes en Asia –y era tratada de una forma muy peculiar–. Por ejemplo, los tambores que forman las columnas no son de la misma altura y sus juntas no coinciden con las divisiones ornamentales. De modo semejante, las ventanas del palacio residencial no estaban construidas con elementos verticales y horizontales independientes, esto es, pilares, dinteles y

3.35 Persépolis, Iran, c. 500 a.C.



alféizares. Bien se cortaba y tallaba un solo bloque de piedra para construir el marco completo de una ventana de una sola pieza; o, si se utilizaban dos o más bloques, las piezas se tallaban de la misma manera y después se colocaban una encima de otra, en lugar de unir las en sus ángulos. Los tramos de escalones estaban formados, no por losas independientes, una para cada peldaño, sino por grandes bloques, cada uno de ellos tallado para formar varios escalones y la sección de parapeto correspondiente. Obviamente, dicha práctica no puede haberse derivado de una construcción con tradición de vigas y ladrillo. Puede tener su origen en la costumbre de tallar en roca viva tramos de escalones, como los adoptados en un yacimiento iraní en el lago Van. De hecho, el arquitecto de Persepolis parece haber querido combinar esta permanencia de la roca viva con la espaciosa ligereza de las grandes tiendas del jefe de una tribu nómada.

Susa era la capital administrativa de los aqueménidas; Persepolis era un símbolo imperial, el espectacular emplazamiento para las ceremonias, cuando el tributo procedente de todos los puntos del imperio era llevado al «Gran Rey, Rey de Reyes, Rey de Persia» – título que ostentaban Darío I y sus sucesores. La ornamentación arquitectónica simbolizaba la amplitud de este dominio – los reales discos alados de Egipto, por ejemplo, y los toros alados con cabeza humana de Asiria. Cada una de los cientos de columnas estaba compuesta por diversos elementos nacionales – el fuste estriado y el capitel con volutas de la Grecia jónica, las plantas decorativas del Nilo, toros y leones de Mesopotamia – todos ellos fundidos en una nueva unidad imperial. Pero, impresionante como es Persepolis como expresión de las ambiciones imperiales de los aqueménidas, también puede tener otro significado. Varios detalles de las decoraciones escultóricas sugieren que era el centro ritual del mundo aqueménida, especialmente la repetida imagen, colocada en un

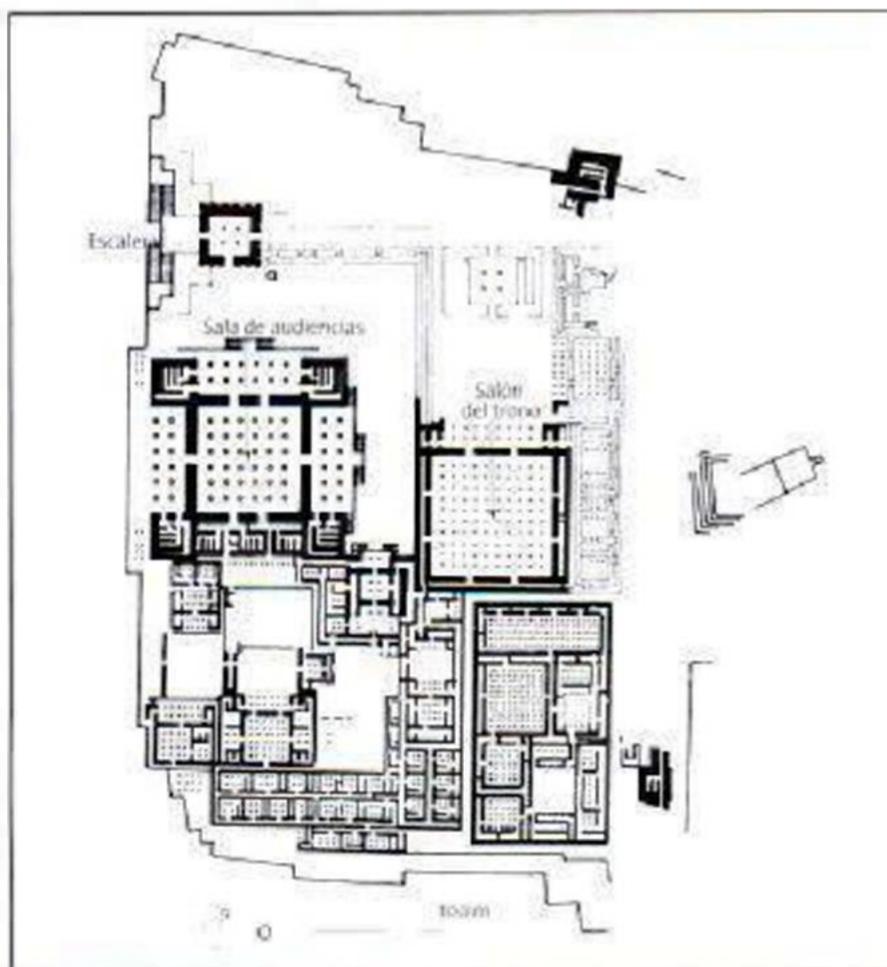


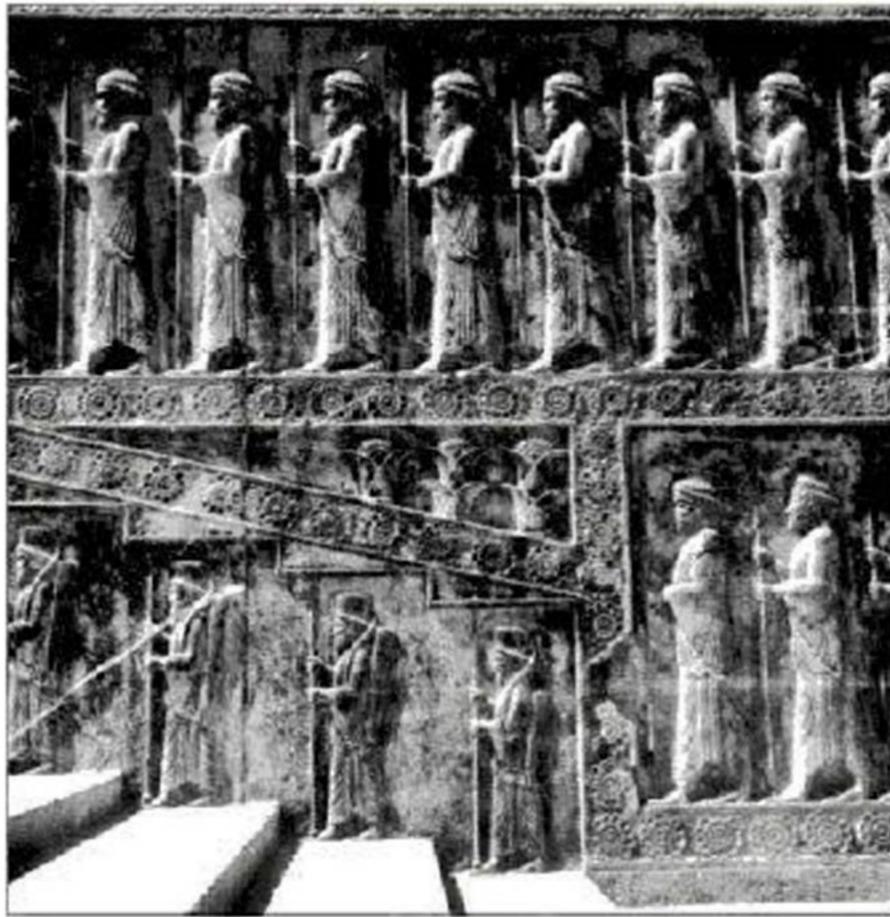
1.37 Capitel en forma de toro, Persepolis c. 500 a.C.

lugar de importancia, del león dando muerte al toro, que se ha relacionado con la conjunción de los signos zodiacales Leo y Tauro en el equinoccio de primavera. Persepolis puede haber sido concebida como una especie de sermón o plegaria en piedra, que representa eternamente en la escultura los ritos del Año Nuevo persa, el *Now Ruz*, cuando se creía que el mundo era conquistado y creado de nuevo, inicialmente por un dios y, posteriormente y de forma simbólica, por el rey. Las tallas figurativas en relieve de los muros de la terraza, originalmente coloreados, como la cantería vidriada de Susa y Babilonia, probablemente perpetúan las ceremonias anuales llevadas a cabo allí – franja sobre franja de medas y persas alternadamente, con sus cascos distintivos, filas de soldados, grupos de sirvientes llevando platos al banquete que precedía la entronización del Gran Rey, con la cual finalizaba la celebración, y la larga procesión de representantes de los pueblos sometidos, el bactriano con su camello, el babilonio con un buey torobado, sirios portando piezas de metalisteria (1.38), en honor del auspicioso comienzo de un nuevo año y la continuidad del orden mundial aqueménida. Todos ellos se mueven al mismo paso lento del regimiento, todos tienen rostros igualmente inexpresivos, todos están tallados de la misma manera estilizada, casi uniforme.

Estas figuras siguen unas convenciones artísticas establecidas casi 3.000 años antes en Sumer y en Egipto. Ya se muestran de perfil o con el torso vuelto hacia el frente, sus pies siempre están situados en un único plano y pegados a la inflexible línea de fondo del arte del antiguo Oriente Próximo. A veces pueden haberse inspirado en los relieves asirios, aunque su nerviosa energía y dramática intensidad se han perdido. Estas cabezas y esos cuerpos completamente vestidos están reproducidos con un sentido más completo de la forma tridimensional, quizá debido a los escultores jónicos griegos, que se sabe que fueron enviados a la corte persa.

1.38 Plano de Persepolis.





3.30 Subditos llevando regalos al rey, relieve de la escalera que conduce a la Sala de Audiencias, Persepolis, c. 500 a.C.

Pero difícilmente podría darse un contraste más fuerte que el existente entre estas reglamentadas figuras y los atléticos jinetes de la procesión panatenaica tallada para el Partenón, en Atenas, justo dos décadas después de la terminación de Persepolis (4.30). Cada griego es un ser independiente y se mueve libremente en un espacio concebido lógicamente detrás del plano frontal. Las figuras de Persepolis están limitadas por las reglas de gramática y sintaxis de un lenguaje visual que el mundo mediterráneo ya había empezado a rechazar.

### CHINA ZHOU

Durante unos 800 años después de la caída de los Shang, en el siglo XI a.C., la mayor parte de China desde Manchuria hasta el sur del Yangtze —una zona mucho mayor que cualquiera de los imperios contemporáneos del Oriente Próximo— estuvo gobernada por la dinastía Zhou, aunque sólo nominalmente después del año 771 a.C. (véase más adelante). Los Zhou procedían originalmente del noroeste, establecieron su capital cerca de la moderna Xi'an a principios del siglo XI y derrocaron al último rey Shang en 1027 a.C. Como los Zhou ya habían estado sometidos a la influencia cultural Shang durante algún tiempo, no se produjo una ruptura. Las instituciones Shang fueron ampliadas, más que sustituidas. Al principio, el cambio dinástico no parece haber afectado demasiado a los artesanos, pero el arte chino fue experimentando gradualmente la primera de las muchas transmutaciones que iban a modificar su carácter, sin una alteración esencial, a lo largo de su larga historia.

Hasta la fecha no se han encontrado, en los yacimientos Zhou, rastros de escultura en piedra del tipo de la que decoraba los edificios Shang (2.68), y, aunque los artistas Zhou eran capaces, con toda seguridad, de modelar figuras exentas de formas naturalistas, los primeros bronceos dan muestra del estilizado y decorativo diseño de su sentido artístico. El tigre de bronce de la

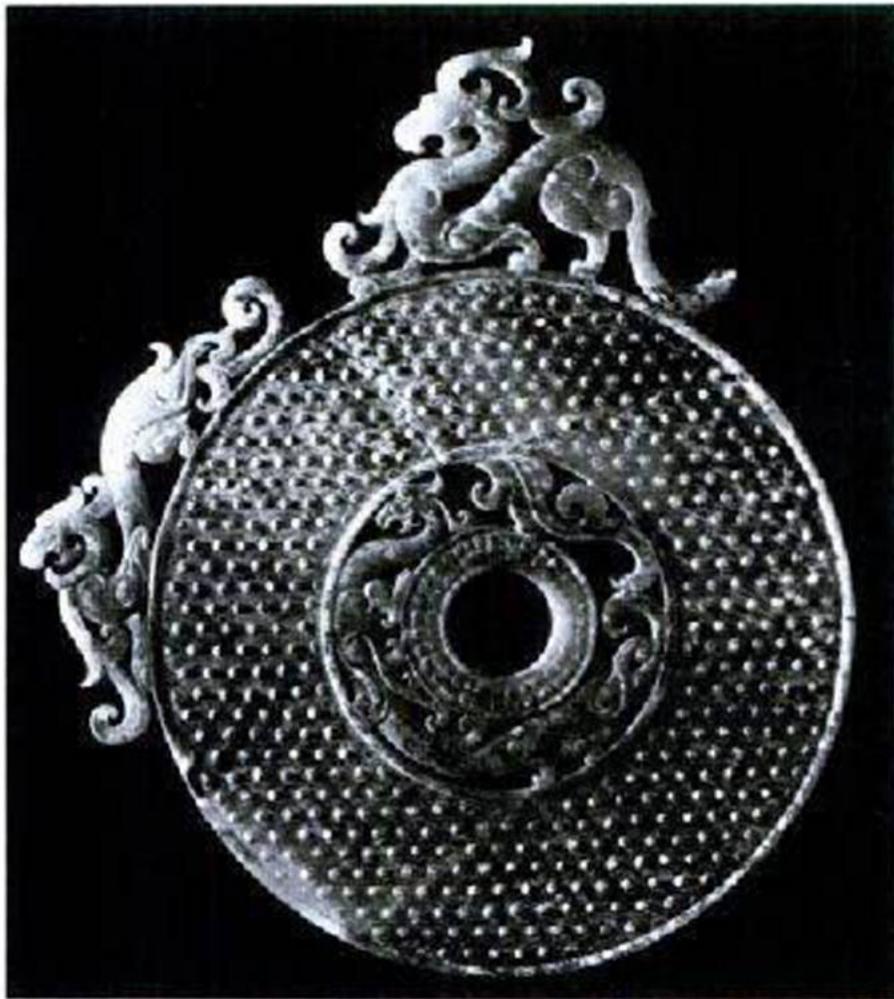
ilustración (3.39) es uno de una pareja concebida como soporte (los agujeros que hay en su lomo son huecos para una superestructura, probablemente de madera), por lo que su función era, principalmente, ornamental. Las volutas que cubren sus paletillas y ancas están concebidas simplemente como un diseño superficial, más elegante, más lineal, más sofisticado quizá, que los de los bronceos Shang, pero sin mucho de su vigor orgánico (2.67). Ya no forman parte del objeto, sino que están superpuestos. También se ha suavizado el rigor de las formas Shang. Sus agresivos bordes irregulares y prominentes han desaparecido en superficies uniformemente enriquecidas y contornos continuos redondeados. Un arte más refinado y quizá también más puramente decorativo. Incluso el *taotie* o máscara de dragón (véase p. 91) tendió a fragmentarse en elementos independientes y perdió su sentido de poder mágico y primitivo.

El cambio pudo haberse debido, en parte, a la creciente secularización: de hecho, las largas inscripciones que registran las circunstancias en las que fueron vaciados los vasos rituales lo sugieren a menudo. La que hay en un *ding* (un tipo de caldero ritual) de principios del siglo VIII, describe con todo lujo de detalles la forma en que un oficial recibió la orden real de gobernar una ciudad y, para conmemorarlo, encargó vasijas para hacer sacrificios a los espíritus de sus padres «pidiendo tranquilidad de corazón, piedad, su bendición, un salario fijo y una larga vida... para disfrutar miles de años y las pobladas cejas de la vejez». El caldero, decía, sería utilizado por sus hijos y nietos. Estas vasijas de bronce se convirtieron, de forma evidente, en símbolos de posición social para los miembros de la clase gobernante.

La veneración de los antepasados, que fomentó el conservadurismo en la vida y en el arte, era una expresión de las ideas, tanto políticas y sociales, como religiosas. Los Zhou eran un clan que reivindicaba la descendencia por línea directa masculina desde un único ancestro mítico, y la importancia relativa de sus miembros venía determinada por la proximidad genealógica con la línea principal del primer hijo de la primera esposa en cada generación. El rey, llamado «el Hijo del Cielo», reinaba en la capital y los príncipes de su sangre eran enviados a gobernar en las provincias, donde establecían linajes independientes, con ramas cada vez más distantes. Mientras la autoridad del rey siguió siendo absoluta, este sistema feudal proporcionó una estructura de gobierno unificadora que se reflejó en las artes mediante un estilo metropolitano predominante. Pero en el año 771 a.C., pueblos procedentes de las regiones septentrionales del desierto de Ordos invadieron y saquearon la capital y asesinaron al rey, cuyo sucesor estableció su corte más al este, en Luoyang, que se convirtió en la capital del reino Zhou oriental. A medida que el

3.39 Tigre, siglo II a.C. Bronce, 25 x 75,2 cm. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington DC.





3.40 Disco perforado de jade, c. 400 a.C. Jade, 16,5 cm de diámetro. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Compra, Nelson Trust)

poder real fue decayendo en los siglos siguientes, los dueños de los leudos fueron haciéndose más independientes y el país fue dividiéndose gradualmente en reinos combatientes, de los que toma su nombre el periodo que va desde el año 475 a.C. hasta la reunificación, bajo el primer emperador Qin, en el 221 a.C. (El periodo que va desde el año 771 al 475 a.C. se denomina el de los Anales de Primavera y Otoño.) Sin embargo, sorprendentemente, este turbulento periodo fue un periodo de un rápido desarrollo económico, tecnológico y social –especialmente en los sistemas de irrigación, la agricultura y la metalurgia–. De forma semejante, en el arte, a una proliferación de los estilos regionales en los siglos VIII y VII a.C., a veces influidos por los nómadas de Asia central (véase p. 161), siguió un florecimiento del genio inventivo chino en obras decorativas del más elevado orden artístico, durante el periodo de los Reinos Combatientes. Generalmente, las formas naturales de estilo clásico se convirtieron en fórmulas decorativas, pero siguieron siendo intensamente vivas. Ningunos otros artistas fueron capaces de llevar las formas artísticas hasta un grado tal de generalización y abstracción estilísticas sin pérdida de energía o vitalidad. También fue durante este difícil periodo cuando los eruditos y filósofos adquirieron por primera vez la influencia que iban a ejercer a lo largo de toda la historia china posterior. Los fundadores de las dos grandes filosofías, confucianismo y daoísmo (véase p. 267) vivieron en esta época.

El jade había sido apreciado en China desde épocas muy tempranas, decorado principalmente con dibujos lineales incisos. Ahora, se perfeccionó el riguroso arte de darle forma en un sutil relieve, puliendo la dura y quebradiza piedra. Algunos objetos rituales de jade son notables, tanto por su virtuosidad técnica como por la controlada vitalidad de su dibujo (3.40). La regularidad de la decoración superficial equilibra las libres, pero

siempre supremamente elegantes, formas de los dragones a lo largo de sus bordes. Es precisamente esta tensión mantenida entre el control intelectual del dibujante y las respuestas más instintivas del artista, lo que proporciona al arte Zhou su característica y potente calidad. Esto puede apreciarse en su máxima excelencia en las lacas, un nuevo material que requiere tanta habilidad técnica como el jade. La savia del árbol de la laca –*Rhus verniciflua*– había sido utilizada con anterioridad para impermeabilizar tejidos y posiblemente también para las incrustaciones de las vasijas de bronce. Alrededor del siglo V a.C. se descubrió que podían fabricarse urnas y platos brillantemente coloreados, resistentes al calor y a la humedad, aplicando capas sucesivas de laca sobre un núcleo de madera o de tela. El proceso era extremadamente laborioso, ya que había que dejar endurecer cada capa antes de aplicar la siguiente, y había que repetir, en cada una de las etapas, los dibujos pintados con laca coloreada con otras sustancias. No obstante, se consiguieron efectos decorativos de una gran sofisticación, como en la tapa de una urna con pavos reales en tonos bermellón sobre un brillante fondo negro (3.41). Las aves pavoneándose, cada una de ellas con las plumas de la cola traslapando el ala de la siguiente, forman un diseño de una complejidad perfectamente integrada, realzada por la decoración abstracta del borde exterior, que se hace eco del espaciado, ritmo y acentos del medallón central.

El hierro empezó a utilizarse en China en el siglo V a.C., mucho después de que su revolucionario efecto hubiera sido asimilado en Occidente (p. 95), pero probablemente como consecuencia de un descubrimiento independiente. (En Occidente, los utensilios eran forjados, no fundidos, hasta el siglo XIV d.C.; en China el procedimiento fue el inverso.) Por otro lado, el procedimiento de cera perdida, o *cire perdue*, para vaciar el bronce, utilizado en la última etapa del periodo Zhou para complementar la tradicional técnica, típicamente china, de vaciar a partir de moldes de las

3.41 Caja lacada, c. 400 a.C. Diámetro aprox. 20 cm. John Hadley Cox Collection, Washington DC



piezas (pp. 89-90), puede haberse transmitido a través de Asia. Hay una máscara con un llamador y con varias otras proyecciones que no puede haber sido fundida de otro modo (3.42). Fue encontrada en una tumba, donde probablemente estaba fijada a una puerta, para proteger contra los espíritus del mal y para demostrar la riqueza y posición del difunto. En la máscara hay ciertas reminiscencias del *taotie*, pero detallada con audaz complejidad mediante la adición de serpientes muy reales, dragones de cuerpos cubiertos de escamas y un ave fenix central. Las ágiles formas parecen estar en perpetuo movimiento, retorciéndose suavemente hacia dentro y hacia fuera entre ellas, dentro del rígido diseño simétrico. En el anillo colgante, unos dragones arquean hacia atrás sus cabezas, al igual que los de las esquinas superiores, uniendo visualmente las dos partes.

Al lado de este arte puramente decorativo, algunas esculturas del periodo Zhou tardío (o periodo de los Reinos Combatientes) manifiestan un extraordinario naturalismo, nuevo en China, y de un tipo que no sería alcanzado (o quizá ni siquiera intentado) en la pintura en varios siglos. Estatuyillas de caballos bajos y robustos y vasijas con forma de rinoceronte se dirían modelados del natural. Generalmente las figuras están

3.42 Máscara con llamador procedente de Yixian, Hubei, c. 400 a.C. Bronce, máscara y barra de contención 45,5 cm de longitud. China.



3.43 Acróbatas o luchadores, c. 400 a.C. Bronce, 15,2 cm de alto. Museo Británico, Londres.

reproducidas con menos vitalidad, pero un pequeño grupo de acróbatas o luchadores, con las rodillas dobladas como si fueran a entrar en acción, es excepcional en todos los sentidos (3.43). Las figuras son animadores y el grupo parece haber sido concebido simplemente para proporcionar un placer visual (es decir, no tenía funciones rituales ni tampoco estaba pensado para ser enterrado con el fallecido). Pero hay pocas obras que ejemplifiquen mejor la rigurosa coordinación de las partes en una única unidad artística que caracteriza todo el arte chino de esta época. Al igual que las obras más excepcionales del arte decorativo Zhou, sacan su fuerza de la tensión existente entre los libres ritmos visuales y la inteligencia controladora que les proporciona su unidad estructural. Expresivos, más que descriptivos, una personificación de la energía, más que del pensamiento, y en ningún modo idealización de la forma humana, constituyen un llamativo contraste con las estatuas de atletas que, como veremos, se hacían en Grecia exactamente en el mismo momento.

Entre las áreas en las que evolucionaron las civilizaciones griega y china, las vastas llanuras de Asia central estaban pobladas principalmente por tribus de nómadas, a quienes los griegos consideraban «bárbaros» (véase p. 161), aunque los chinos no eran menos despectivos hacia ellos en esta época. En la frontera del suroeste del territorio disputado por los «Reinos Combatientes» chinos, se estableció un pueblo con una cultura independiente en torno al lago Dian (en la actual provincia de Yunnan, que limita con Birmania, Laos y Vietnam). No fueron mencionados en las crónicas chinas hasta después de haber sido incorporados al Imperio Han en el año 109 a.C. Pero sus tumbas, que empezaron a excavar en la década de 1950, han sacado a la luz los restos de una sociedad estructurada que fue capaz de mantener artistas y artesanos cualificados. Una mesa de ofrendas de bronce (3.44), que data del siglo VI o V a.C., se encuentra entre las primeras de sus obras de arte halladas hasta la fecha; también se encuentra entre las más conseguidas, tanto técnica como artísticamente. Difiere notablemente de los bronzes Shang y de los primeros Zhou, tanto en la forma de vaciado (en piezas, pero no a partir de moldes cerámicos), como en el extraordinario



3.44 Cultura Dian, mesa de ofrendas, siglos vi-v a.C. Bronce, 43 cm de altura. Museo Nacional, Kunming, Yunnan.

naturalismo de la cabeza del toro más grande, del más pequeño que está debajo y del tigre que ataca los cuartos traseros. Entre otras reliquias de esta «cultura Dian», algunas tienen conexiones con el estilo Animal de Asia central (véase p. 164), otras con el arte del sureste de Asia, particularmente recipientes, con forma de tambor, para conchas de cauri rematados por grupos de pequeñas figuras muy reales luchando o tomando parte en rituales. Tienen interés en sí mismas y también como ejemplos de formas de expresión artística rechazadas por los chinos, a pesar de que compartían una lengua común y, a pesar de las diversidades regionales, algunas afinidades artísticas formales.

## LAS AMÉRICAS

Hay fascinantes semejanzas visuales entre las artes de las Américas y las de China y del antiguo Oriente Próximo –túmulos artificiales como zigurats en México, tallas que recuerdan los relieves de los bronce de la dinastía Shang en Perú– pero también casi tantas, y más importantes, diferencias que reflejan actitudes ante la vida en discrepancia con las del resto del mundo. Las primeras etapas de evolución social fueron muy similares. Aproximadamente en el séptimo milenio, la caza y la recolección se complementaron con el cultivo del maíz, que gradualmente llegó a ser, y todavía sigue siéndolo, el alimento base de Mesoamérica (es decir, los actuales México, Belice, Guatemala y Honduras). Alrededor del año 1500 a.C. se establecieron poblados

Mesoamérica antigua.



agrícolas en las tierras altas de México, y antes de finales del segundo milenio, se habían unido en algún tipo de Estado con grandes centros de culto o ceremoniales, lo cual presupone la existencia de una religión organizada y de una clase gobernante de sacerdotes. La mejora en la calidad del maíz, cultivado mediante un proceso de selección, parece haber tenido un efecto muy parecido al del riego en Mesopotamia, proporcionando el exceso de alimento necesario para poder dar soporte a una superestructura social. Pero no se construyeron ciudades hasta mil años más tarde (Teotihuacan parece haber sido la primera de ellas; véase capítulo 12), y apenas se produjo el desarrollo económico que generalmente acompaña a la urbanización. Los sacerdotes consiguieron la aptitud matemática para calcular en millones, descubrieron y comprendieron el concepto del cero y aprendieron a medir la longitud del año solar con precisión científica; pero no se ideó un sistema estándar de pesos, medidas o moneda. El pueblo que diseñó amplios recintos de templos y que produjo algunas de las esculturas monumentales más imponentes del mundo, era lento en cuanto al desarrollo de la metalurgia y nunca llegó a entender el principio de la rueda, en el que se basa tanta tecnología.

En los registros arqueológicos, hay un vacío de unos 8.000 años entre la cabeza de coyote tallada de Tequixquiac (133) y el comienzo de una secuencia recuperable de obras de arte. Cerca de Xochipala, unos 100 kilómetros tierra adentro desde la costa del Pacífico, en la moderna provincia mexicana de Guerrero, se encontraron algunas estatuillas de arcilla que datan de alrededor del 1300 a.C., pero que están modeladas con una gran seguridad, conocimiento de la forma tridimensional y una viveza que sugieren la existencia de una tradición reconocida (2.05). Dos de ellas constituyen un grupo, están enfrascados en una seria conversación, sentados comodamente, con expresivos rostros y elocuentes gestos, y la madura corpulencia de una presenta un conmovedor contraste con la adolescente esbeltez de la otra. Al igual que muchas de las figuras mesoamericanas posteriores, su sexo se mantiene desconcertantemente indeterminado. Otras figuras son de jóvenes ataviados para el juego de pelota –tanto ritual religioso, como deporte (como el antiguo atletismo de los griegos)–. Estas figuras de Xochipala son las primeras obras de arte que pueden asociarse con los olmecas, cuya influencia

3.45 Estatuillas procedentes de las cercanías de Xochipala, c. 1300 a.C. Arcilla micacea de color castaño rojizo, 13,5 y 11 cm de altura. Art Museum, Universidad de Princeton (Donaciones de Gilet G. Griffen en honor de David W. Steadman).



formativa sobre las primeras civilizaciones de las Américas es comparable con la de los sumerios en el antiguo Oriente Próximo.

**Los olmecas**

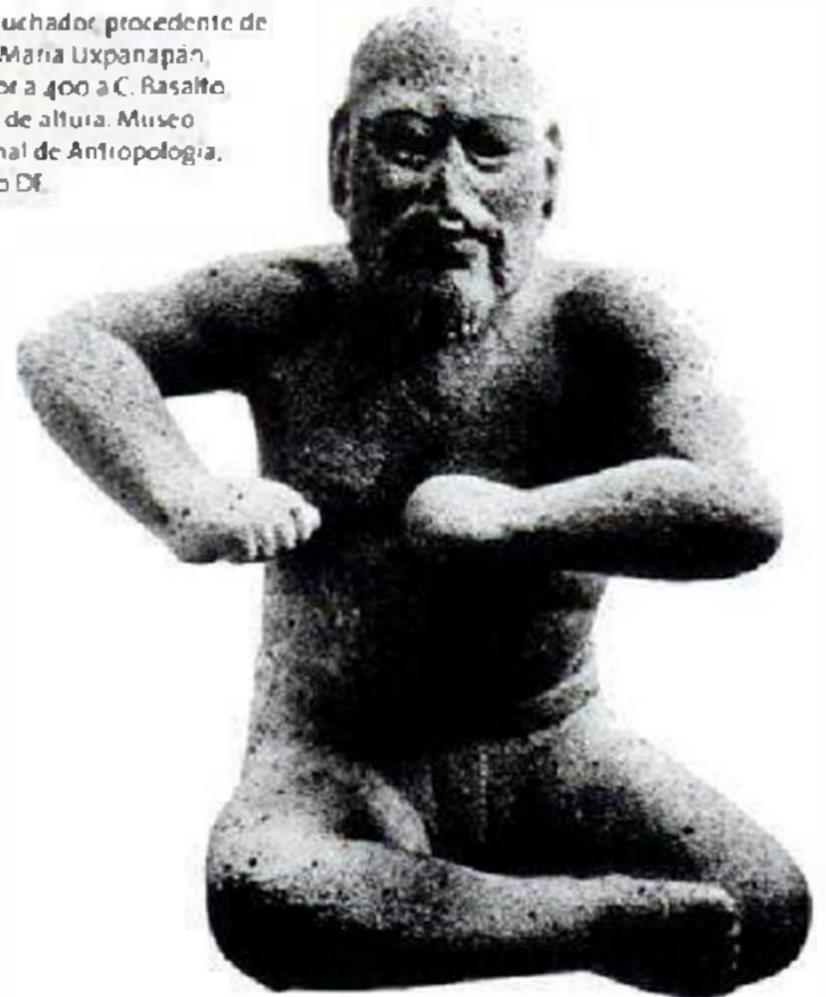
Los grandes yacimientos olmecas están en la costa opuesta de México, en las provincias de Veracruz y Tabasco, donde puede fecharse una ocupación anterior al año 1200 a.C. (La palabra olmeca significa «morador de la tierra del caucho» y, originalmente, se aplicó a un pueblo completamente distinto, que habitaba la misma región de la costa del golfo en la época de la conquista española.) La mayoría de las obras de arte halladas en la zona son esculturas de piedra y no pueden fecharse con precisión, ya que la piedra opone resistencia a las pruebas científicas de datación. Sin embargo, probablemente son muy posteriores a las figuras encontradas en Xochipala, aunque persiste el notable naturalismo de las últimas y, de hecho, alcanza un nivel mucho más sofisticado en la más extraordinaria de todas las esculturas olmecas, el atleta barbudo conocido como el Luchador, que podría ser un retrato (3.46). (La barba es poco frecuente entre los pueblos indígenas de América.) En la firmeza del músculo y en el lento movimiento de flexión de la pose, así como en la fija concentración del rostro, puede apreciarse una gran energía interna controlada. Además, el movimiento continuo de las curvadas superficies sólo puede apreciarse totalmente cuando se ve circularmente, tal como debió de haber sido concebida. Otras esculturas olmecas que han llegado hasta nosotros son completamente distintas, rigidamente frontales y rigurosamente simétricas. Algunas pequeñas piezas de jade –un material muy cotizado en las Américas, al igual que en China– incluyen diversas figuras de niños con hocico de jaguar, la cabeza totalmente tallada de una forma muy esquemática y el cuerpo, a menudo, sólo sugerido mediante algunas líneas incisas (3.47). También hay colosales cabezas de piedra, de hasta 3,5 metros de altura, 16 de las cuales han sido encontradas en varios centros ceremoniales olmecas (3.48). La mayoría llevan una especie de casco semiesférico encajado sobre las cejas y todos tienen similares mejillas hinchadas, narices achatadas y gruesos labios, quizá rasgos étnicos de una raza dominante, aunque no se sabe si representan dioses o hierarcas (sumos sacerdotes). Las diferencias existentes en sus tocados sugieren la posibilidad de un retrato individual o, al menos, de vestiduras especializadas. Estas cabezas estaban colocadas mirando hacia fuera en un recinto ceremonial, quizá para proteger contra el mal (como los *lamassu* asirios).

Los centros ceremoniales olmecas no se encontraban en las tierras de cultivo del maíz que los sostenían, sino en las selvas tropicales, y estaban habitados de forma permanente por unos pocos hierarcas y sus criados (entre los que, probablemente, se encontraban los escultores). Los materiales con que estaban contruidos, y también las enormes cabezas de piedra, se traían desde muy lejos. El más importante, La Venta, en una isla situada en el río Tonalá, tenía un túmulo cónico acanalado de 130 metros de ancho y más de 30 metros de altura, un largo patio flanqueado por plataformas y otro patio más pequeño relleno con una capa sobre otra de pequeños bloques de mármol serpentino, probablemente traídos como ofrenda –la fuente más próxima se encuentra a 560 kilómetros por el agua–. Estaba rematado con una máscara en forma de jaguar, reducida hasta el punto de la abstracción geométrica, que, aparentemente, era cubierta tan

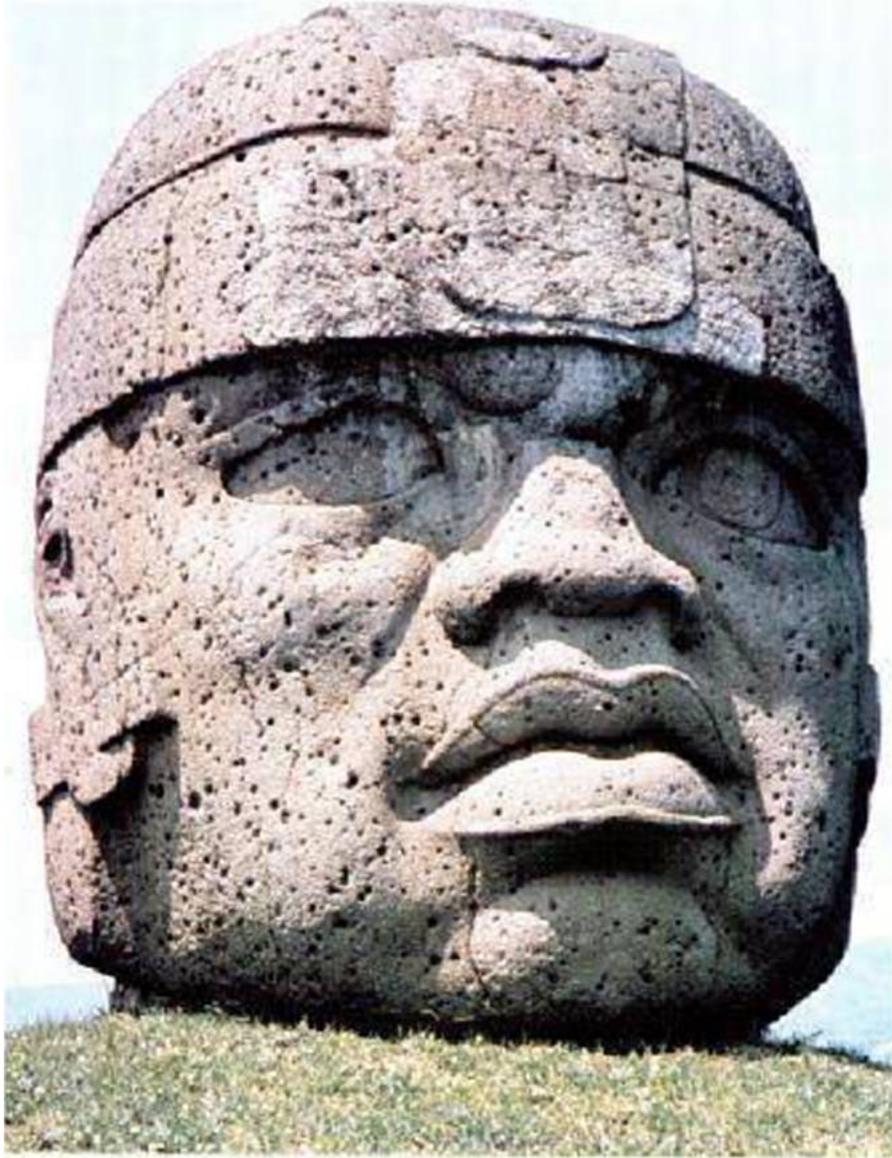
pronto como se terminaba –el acto de hacerla tenía mayor importancia que su efecto visual–. Los olmecas parecen haber iniciado la práctica de la construcción, destrucción y reconstrucción rituales de los edificios religiosos, que fue observada por las posteriores civilizaciones de Mesoamérica de acuerdo con ciclos del calendario de 52 años. (También en Japón, los templos sintoístas serían destruidos y reconstruidos a intervalos regularmente establecidos, véase p. 289.)

El plano de los túmulos y patios de La Venta se parece a la máscara de un jaguar. Símbolos de tal tamaño que su imagen sólo podía reconocerse vistos desde muy alto, también se hicieron en otros lugares de las Américas, muy distantes entre sí. En el norte, entre mediados del primer milenio a.C. y el primer milenio d.C., se levantaron terraplenes llamados «túmulos efíge» con forma de

3.46 Luchador, procedente de Santa María Uxpanapán, anterior a 400 a.C. Basalto, 66 cm de altura. Museo Nacional de Antropología, México DF.



3.47 Cuchillo o hacha prehistórica de piedra, anterior a 600 a.C. Jade, aprox. 30,5 cm de alto. Museo Británico, Londres.



3.48 Cabeza colosal monolítica procedente de San Lorenzo, anterior al 400 a.C. Basalto 1,8 m de altura. Museo Regional de Veracruz, Jalapa, México

serpientes y pájaros, presumiblemente como centros ceremoniales para las comunidades agrícolas, que complementaban la agricultura con la caza y la recolección. La Gran Serpiente, en el condado de Adams, Ohio, Estados Unidos, un ondulado terraplén de tierra de unos 5,5 metros de ancho y más de 365 metros de longitud, da testimonio de la habilidad de los constructores de túmulos para planificar a gran escala y organizar una gran cantidad de mano de obra para honrar o propiciar los poderes sobrenaturales (3.49). Al sur de Perú, probablemente unos siglos después, la árida meseta situada entre los ríos Palpa e Ingenio fue utilizada para realizar una gigantesca red de líneas inflexiblemente rectas de varias millas de longitud, zigzags y «dibujos» de animales, realizados eliminando piedras superficiales para dejar al descubierto la tierra amarilla –la mayor obra de arte del mundo (3.50)–. Las líneas parecen haber sido determinadas mediante la observación astronómica y quizá fueran registros permanentes de rituales con un significado cósmico, transformando un área de varios cientos de millas cuadradas en un templo sin paredes, una arquitectura de espacio bidimensional, de diagrama y relación de líneas, en lugar de masas.

#### Perú

Al parecer hubo una evolución paralela de las civilizaciones en Mesoamérica y unos 3.200 kilómetros más allá, en los valles que descienden desde los Andes hasta el Pacífico, donde la adopción de la agricultura y de un modo estable de vida estuvo



3.49 Túmulo de la Gran Serpiente, condado de Adams, Ohio, c. 1070 d.C.

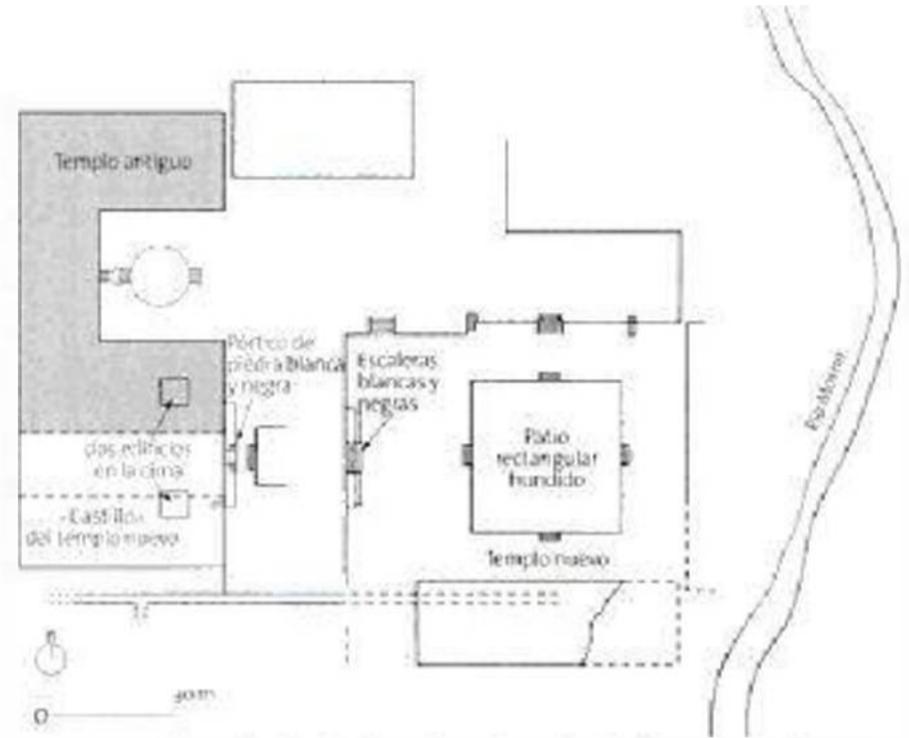
acompañado por la construcción de edificios religiosos, incluso antes de la introducción de la cerámica. En Aspero (a unos 160 kilómetros al norte de la actual Lima) hay importantes restos de grandes plataformas revestidas de piedra, que soportaban templos y que datan de principios del tercer milenio –contemporáneas de los zigurats de Mesopotamia y de las grandes pirámides de Egipto–. El tamaño de estos primeros monumentos peruanos es sorprendente. En El Paraíso, en la costa central, se realizó el trazado de un área de más de 57 hectáreas alrededor del 2000 a.C., que incluía dos estructuras rectangulares de piedra, cada una de unos 41 metros de ancho. En Sechín Alto, una pirámide truncada de 35 metros de altura, construida alrededor del 1200 a.C., domina una serie de plazas y patios que se extienden a lo largo de casi 1.600 metros frente a él. En Kuntur Wasi, en los Andes, hacia finales del segundo milenio, se niveló un pico natural para formar una plataforma

3.50 Señales en la pampa encima del río Palpa, Perú, primer milenio a.C.



cuadrangular de unas 13 hectáreas, a la que se accede por amplias escalinatas de piedra.

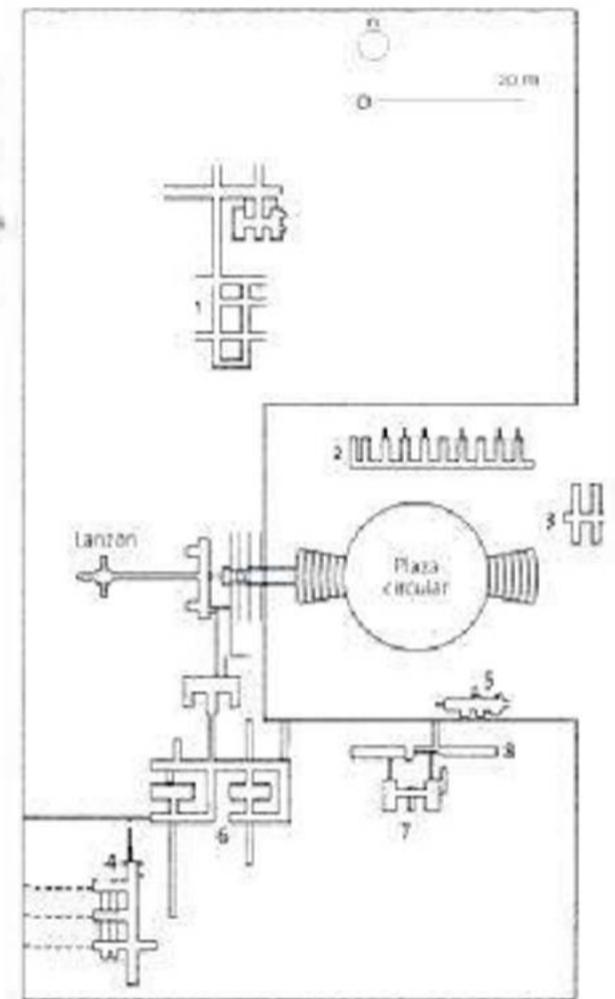
Chavín de Huántar, que se inició alrededor del año 900 a.C. y fue ampliado unos 400 años más tarde, parece haber sido uno de los más importantes de estos primitivos complejos religiosos. La estructura original, un bloque en forma de U con los dos brazos de distinta altura (3,51), revestidos con piedras bien cortadas, encerraba un patio cuadrado y una plaza circular hundida, forrada con losas planas en las que había figuras de jaguares y criaturas mitológicas talladas en un relieve muy bajo. El edificio, cuya sección más alta se eleva a 16 metros, no tiene ventanas pero encierra tres pisos de estrechas galerías, unidas por escaleras e ingeniosamente ventiladas mediante canales de aire. En su parte central, un monolito de granito blanco de unos 4,5 metros de altura, llamado el *Lanzón* (3,55), está fijado entre el suelo y el techo de la cámara central. Esta imagen de culto está tallada en muy bajo relieve y representa a un hombre de pie con una máscara felina provista de colmillos, rizos de cabello que terminan en cabezas de serpiente y, encima, líneas curvas que sugieren la existencia de más ojos, dientes y labios rugientes. Difiere tanto de las grandes cabezas redondeadas de piedra, e incluso de los niños con cara de jaguar de los olmecas, como el complejo de edificios perfectamente planificado de Chavín de las masas ampliamente espaciadas de los santuarios de Mesoamérica. Los dobles significados de los elementos individuales (serpientes y cabello), la estratagema de dividir una cabeza en dos de forma que los dos perfiles compartan una misma boca, y los agresivos, aunque redondeados, rectángulos, todos ellos tienen reminiscencias de los



3.51 SUPERIOR Plano de Chavín de Huántar, Ancash, Perú, 900-500 a.C.

3.51 INFERIOR El Templo antiguo

- 1 Galería del Hombre Lora
- 2 Galería de las cetroñas
- 3 Galería del rampamiento de rampa
- 4 Galería de los mascarajagos
- 5 Galería de los cascades
- 6 Galería de los laberintos
- 7 Galería de las alacenas
- 8 Galería de las escaleras



Peru antiguo



bronces de la dinastía Shang (2.67). Tales semejanzas son sorprendentes y difíciles de explicar. Formas y motivos aún más parecidos a los del primitivo arte chino vuelven a darse en las vasijas de piedra tallada del valle de Ula, en Honduras, unos 2.000 años después. Sólo podemos especular sobre si los habitantes de las tierras situadas a ambos lados del Pacífico heredaron de un remoto antepasado común no sólo los rasgos físicos, sino también sus preferencias estéticas, transmitidas de generación en generación, y expresadas solamente en materiales tan poco duraderos como las pinturas o dibujos realizados en la arena.

Hay pocas posibilidades de un contacto directo que haya llevado los motivos artísticos de Asia a América. Si hubiera existido tal contacto, inventos tan fundamentales como la rueda también habrían llegado a América. De hecho, muchas de las técnicas manuales se desarrollaron de forma independiente en las

## EN CONTEXTO

# Chavín de Huántar

## RELIGIÓN Y SOCIEDAD EN EL PERÚ ANTIGUO

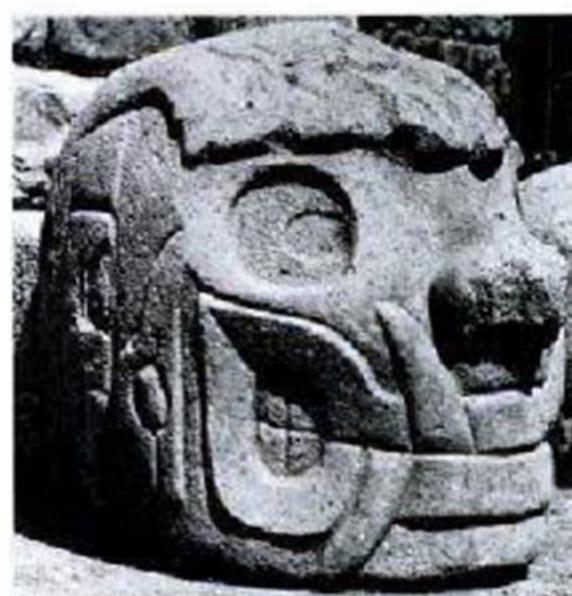
Chavín de Huántar se encuentra en las cumbres de los Andes, a unos 3.140 metros de altitud sobre el nivel del mar, en la ladera oriental de la Cordillera Blanca, en la confluencia de los ríos Marañón y Amazonas, aproximadamente a mitad de camino entre la árida costa del Pacífico y las selvas tropicales. También está en la intersección de dos antiguas rutas comerciales. La población local, dispersa en aldeas, vivía de los cultivos de las tierras altas y de las manadas de llamas indígenas. Cómo llegaron a construir un monumento tan grande y elaborado como el templo de Chavín, alrededor de 900-500 a.C., es todo un misterio. No hay rastro de una casta gobernante de guerreros o sacerdotes: no se encontraron enterramientos con objetos funerarios que revelaran riqueza o poder. Y lo mismo puede decirse de los complejos religiosos anteriores de otros lugares de Perú, donde el trabajo de reunir materiales parece haber sido comunitario.

Las creencias religiosas, de las que quedan como testigos los vastos complejos de templos de Chavín y otros lugares, han sobrevivido 2.000 años y ni los incas (véanse pp. 528-530) ni los conquistadores españoles fueron capaces de erradicarlos por completo. Aunque florecieron en los muy diversos entornos climáticos del litoral Pacífico, las tierras altas andinas y el exuberante valle del río tropical Marañón, todas ellas tenían una cosmología común y adoraban a los mismos dioses quienes, a juzgar por sus imágenes, no eran demasiado benefactores. Todos los complejos de los templos tienen elevadas plataformas con laterales escalonados, a menudo sobre un plano en forma de U, como en Chavín, con uno de los brazos de la U más alto y más ancho que el otro. Pero hay tantas diferencias como semejanzas en sus formas arquitectónicas y, especialmente, en sus embellecimientos escultóricos.

La plataforma de Chavín de Huántar se abre hacia el este, sin viviendas entre ella y el río y las lejanas montañas que se elevan sobre el valle que está más allá. Su orientación parece haber estado determinada por un eje occidental tomado a partir del punto de la puesta del sol en el solsticio de invierno. Desde los patios, debe de haberse visto

brillando sobre el pico nevado de Huánstán, una montaña sagrada. El acceso al templo se efectuaba desde el oeste. Allí, los visitantes se enfrentaban con un gran muro ciego desde el cual les observaban fijamente unas cabezas de piedra de un tamaño tres veces mayor que el natural (354: 53: 54). Tenían que bajar desde allí hasta el río y después volver a subir, por terrazas recubiertas de piedra, hasta el patio, con su plaza circular hundida que podía albergar unas 500 personas. Parece probable que se llevaran a cabo rituales de algún tipo en la cima de la gran plataforma, aunque ellos solo podían verlos desde abajo. Los «sacerdotes» debían salir desde el interior sin ventanas e incluso puede que hayan vivido allí. La recurrencia, en Chavín, de tallas del cactus de San Pedro, fuente de la mescalina, y la presencia de morteros semejantes a los utilizados para moler las semillas de vilca, indican que se utilizaban drogas alucinógenas para inducir los trances de los chamanes. Las secuencias de las gigantes cabezas que estaban originalmente en la pared oeste de la plataforma sugieren vivamente la transmutación de un rostro humano en una forma semianimal provista de colmillos y, posteriormente, en una enteramente animal, como la que debe de haber alcanzado el chamán en su tránsito hacia el mundo de los espíritus (352: 53: 54). En estado de trance, un iniciado también podía llegar a convertirse en un oráculo que transmitía los deseos de los dioses. Y los oráculos todavía gozaban de gran respeto por parte de los gobernantes incas cuando los españoles invadieron Perú.

El descubrimiento, en Chavín, de vasijas de cerámica hechas en lugares muy distantes y con conchas marinas preciosas procedentes del Pacífico —presumiblemente ofrendas para el templo— revela la presencia de peregrinos antes del año 500 a.C. Pueden haber ayudado a financiar la ampliación de la plataforma del templo, realizada aproximadamente por aquellas fechas, y la creación de una nueva plaza hundida rectangular, capaz de albergar a más de 1.500 personas. Pero en esa época, ya estaban cambiando los patrones de vida. Las antiguas creencias religiosas siguieron estando presentes, pero ya no eran el lazo



354: 53: 54 Tres cabezas procedentes del muro occidental del templo, 900-500 a.C. Arenisca, aprox. 876 cm de altura. Chavín de Huántar.

principal entre las poblaciones de la costa y de la montaña. Chavín se convirtió en un centro de culto de menor importancia y estaba en ruinas cuando los españoles llegaron allí en 1616.

Américas; la del tejido, por ejemplo, estaba mucho más adelantada que en el resto del mundo. En Perú, antes del año 3000 a.C., se cultivaba la planta del algodón y se dominaban los procesos de preparación, teñido y tejido de sus fibras para hacer telas (bastante antes que en el valle del Indo, p. 60).

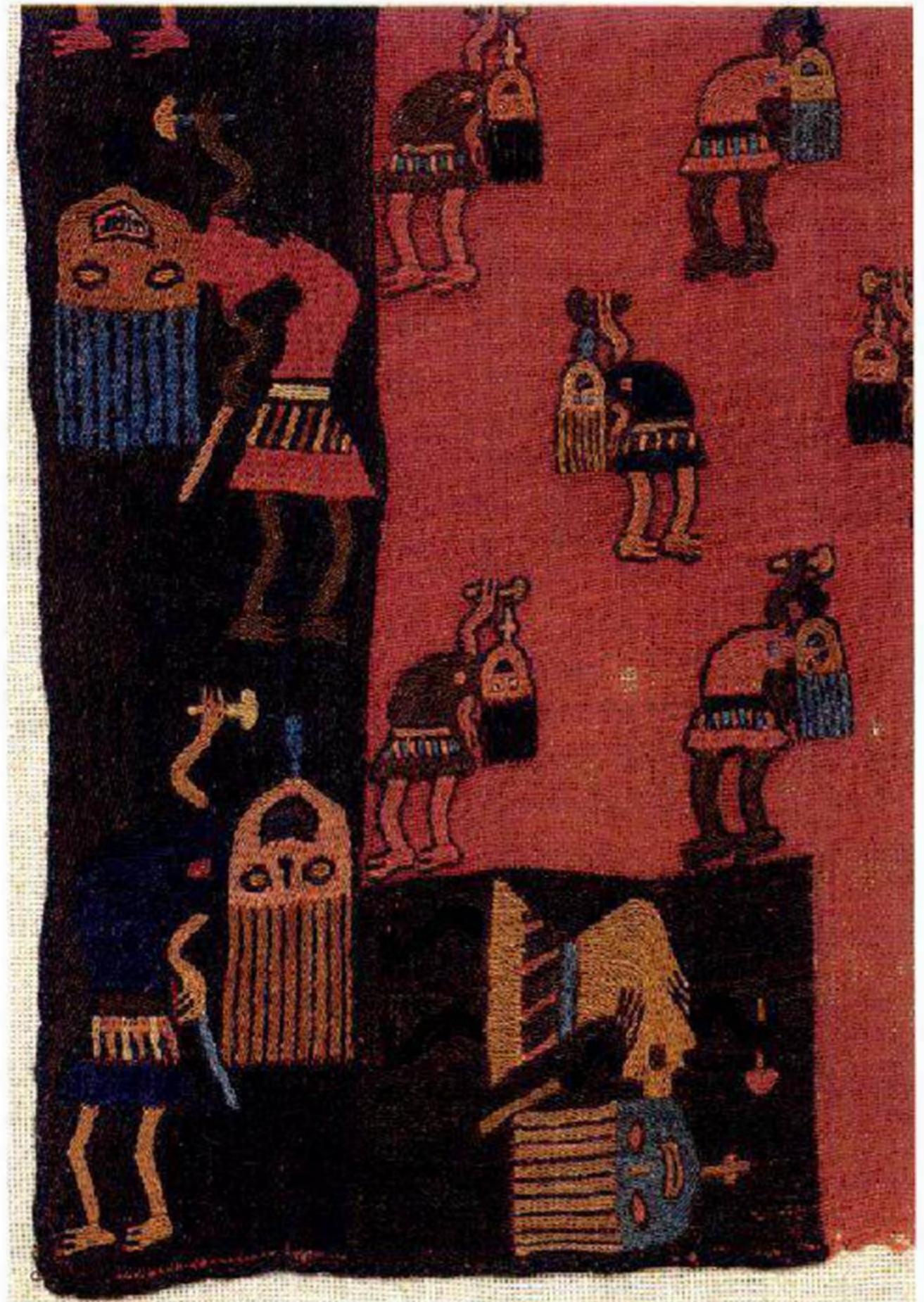
Posteriormente, se trató del mismo modo la lana procedente de la llama, la alpaca y la vicuña. Alrededor del año 1500 a.C. se inventó un tipo de telar y antes del siglo I d.C. ya se utilizaban casi todas las técnicas textiles preindustriales del mundo, con hilos teñidos de casi 200 colores distintos.

Los grandes mantos procedentes de las tumbas de la península de Paracas, donde se conservaron en una tierra y ambiente excepcionalmente secos, muestran un elevado grado de

virtuosismo, tanto en el diseño como en la técnica. Los motivos bordados sobre paños delicadamente tejidos están firmemente delineados –seres humanos, aves, fieras, peces y diversos monstruos– y cada forma está dotada de una viva intensidad. En uno de los mantos, se repite la figura de hombre con la cabeza hacia atrás, como en una estática danza, formando un diseño de desnuda simplicidad, pero animada con momentáneas variaciones de color e inflexiones en la forma, de tal forma que se crea una sensación de tensa unidad sin uniformidad (3.56). Prendas como éstas, envolviendo al difunto (desechado de forma natural, no momificado como en el antiguo Egipto), se encontraron en tumbas de dos clases: una, una cámara subterránea con forma de botella; la otra, que es posterior (c. 200 a.C.), una cámara rectangular con paredes



3.55 SUPERIOR Calco de carboncillo de la parte superior del *lanzón*, del Templo antiguo Chavin de Huancabamba, posterior al 900 a.C. Granito blanco, altura total aprox. 4,57 m.

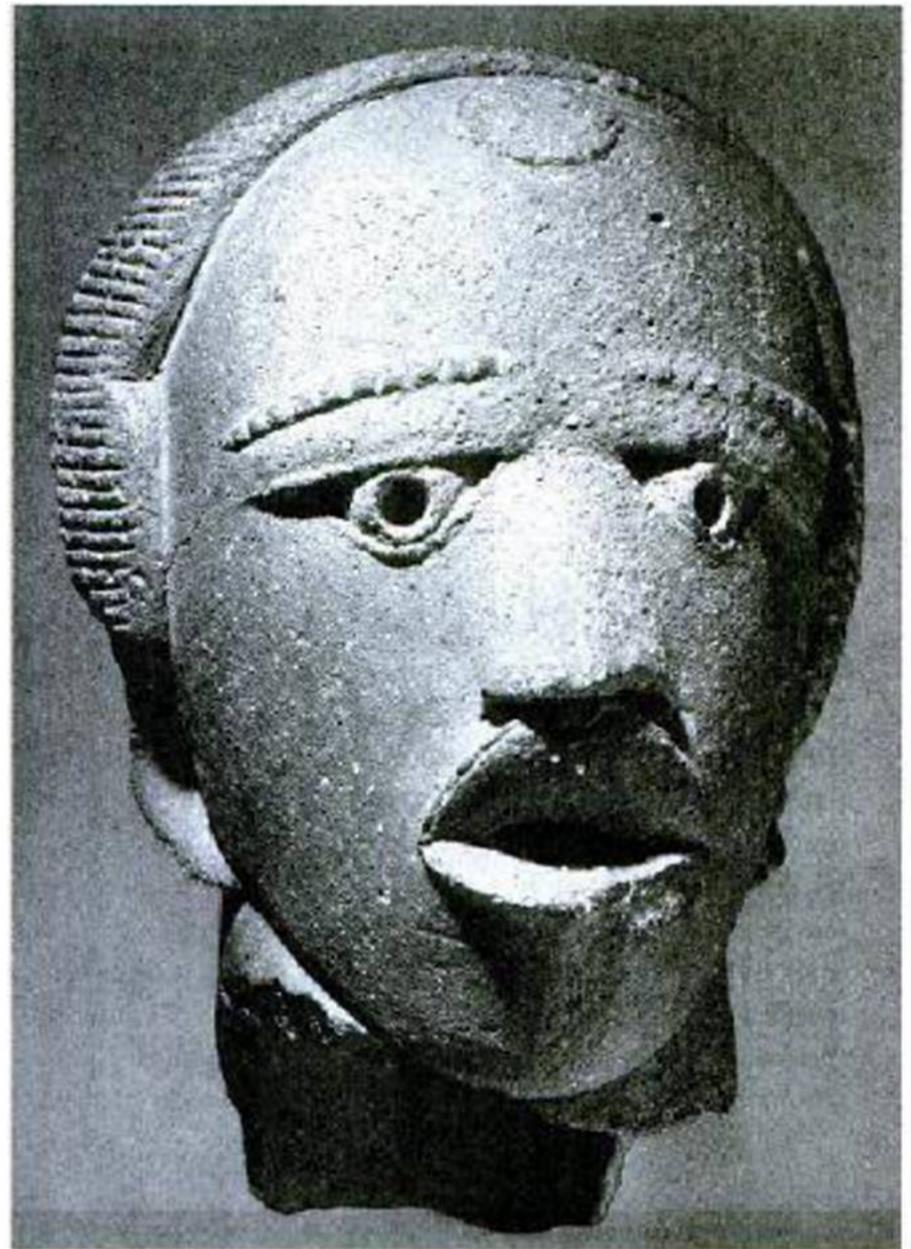


3.56 DERECHA Manto procedente de Paracas, Perú, detalle, aprox. 200 a.C. Lana. Museum für Völkerkunde, Munich.

de piedra. Dichas prendas fueron realizadas para ser llevadas por miembros de una elite que vivía, no en la costa, sino en la fértil región situada unos 32 kilómetros tierra adentro, donde, evidentemente, tenían contactos comerciales con las tierras altas, fuente de la lana utilizada para tejer la mayor parte de los tejidos de Paracas. Probablemente, la península de Paracas fue elegida como lugar de enterramiento debido a su inusual aridez, para conservar los cuerpos de los muertos. Los tejidos, que se encontraron enterrados junto con vasijas de fina cerámica pintada, proporcionan una vívida impresión de un estilo de vida alcanzado por una civilización que se desarrolló sin la ayuda —o quizá deberíamos decir sin la necesidad— de la escritura para registrar su historia y sus creencias religiosas.

### ÁFRICA: CULTURA NOK

También en África se creó un logrado estilo artístico, por parte de un pueblo sin escritura, en el transcurso del primer milenio a.C. Eran agricultores que ocupaban la extensa zona de la meseta de Jos, al norte de Nigeria y, al menos en épocas tan tempranas como el año 400 a.C., adquirieron la tecnología de la fundición del hierro, posiblemente difundida a través del continente desde el alto Nilo. Pero su arte parece haber tenido un desarrollo indígena totalmente independiente de las evoluciones contemporáneas del norte de África y del Oriente Próximo. Desde las décadas de 1940 y 1950, han aparecido más de 150 obras de escultura, la primera de ellas descubierta cerca del poblado de Nok, del que toma su nombre la «cultura Nok». Son de terracota vigorosamente modelada y cocida con gran habilidad. Algunas de ellas son representaciones naturalistas de animales —un elefante, monos, serpientes e incluso una garrapata gigante—. También hay figuras humanas y grandes cabezas, a veces de tamaño casi natural, que parecen haber formado parte de estatuas completas. Cerca de la ciudad de Jemaa se encontró un asombroso ejemplar (3.57). Aunque estas cabezas, generalmente esféricas, cónicas o cilíndricas, están ligeramente estilizadas, con narices achatadas, orificios taladrados y ojos con párpados inferiores partidos y pupilas horadadas, también están fuertemente individualizadas. Cada una tiene una personalidad diferente, señalada por la expresión facial y por una diversidad de peinados. Es esta inusual combinación de individualidad humana y estilización artística lo que les confiere su peculiar atractivo. Son presencias dominantes, posiblemente retratos de los antepasados del grupo gobernante (varias de ellas llevan abundancia de collares y brazaletes para indicar su posición). La técnica de modelado, con profundas



3.57 Cabeza procedente de Jemaa, c. 400 a.C. Terracota, 25 cm de altura. Museo Nacional, Lagos.

incisiones, sugiere una tradición anterior de talla en madera, de la cual no se conoce nada en esta zona y en esta época. Parece probable que se adoptara la terracota por su cualidad de ser casi indestructible —para garantizar la permanencia de las imágenes por sus especiales propiedades sagradas, estéticas o de otro tipo. Aproximadamente a partir del siglo III d.C., la cultura Nok se desvaneció en los registros arqueológicos, pero parece haber tenido una influencia formativa sobre el arte de toda la zona (África occidental) en los siglos venideros— como sucedió con los olmecas en México y con la cultura de Chavín, en Perú, sobre el posterior arte precolumbino en América, por no mencionar la de los griegos durante esos siglos sobre el arte posterior en Europa.

# Los griegos y sus vecinos

La civilización griega era distinta en casi todos los aspectos de las civilizaciones de Egipto y del antiguo Oriente Próximo, a pesar de lo mucho que les debía. No ocupaba un área geográfica definida, sino que se extendía a través de la península de Grecia, sobre las islas del Egeo y a lo largo de las costas de Anatolia, con importantes puestos de avanzada en las orillas del mar Negro, Sicilia y el sur de Italia, en la costa sur de Francia y, hacia el oeste, en España. Dispersa, no centralizada, marítima y unida sólo por el mar, no territorial y estrechamente integrada, carecía de unidad política e incluso de un sistema común de gobierno. El mundo helénico estaba formado por muchos pequeños estados autónomos, a menudo en guerra entre sí, y gobernado en diversos

momentos por un solo individuo, por pequeños grupos o por una mayoría de la comunidad –tiranía, oligarquía o democracia (debemos estos términos a los griegos, por supuesto, y también la misma palabra –políticos–, derivada de *polis* o «estado de autogobierno»)–. No obstante, los griegos, o helenos, como se llamaban a sí mismos, eran muy conscientes de poseer una cultura única –lo que Heródoto denominó, en el siglo V a.C., «nuestra pertenencia a una misma raza con una misma lengua, nuestros santuarios de los dioses y ritos comunes, nuestras mismas costumbres»–. También podría haber añadido «las artes plásticas», puesto que cualquiera que viajase por el norte del Mediterráneo en esta época, habría encontrado en todas las

## LAS ARTES VISUALES

- c. 800-700 a.C. Bronce sardo (4.64)
- c. 700 a.C. Fabricante de cascos (4.2)
- c. 700-600 a.C. Carro de culto de Strettweg (4.59)
- c. 650 a.C. Diosa de Delos (4.5)
- c. 600 a.C. Placa esparta (4.51). Cabeza de Olimpia (4.6)
- c. 570 a.C. Kouros de Tenea (4.8)
- c. 550-500 a.C. Crátera de Vix (4.60)
- c. 500 a.C. Loba capitolina etrusca (4.65)
- c. 480 a.C. Efebo critio (4.9)
- c. 470 o 470 a.C. Auriga de Delfos (4.22)
- 468-460 a.C. Apolo de Olimpia (4.23)
- c. 450 a.C. Cuerreros de Riace (4.35)
- 447-438 a.C. Partenón (4.14)
- c. 350 a.C. Teatro de Epidaurio (4.43)
- 340 a.C. Hermes con Dioniso niño (4.37)
- c. 340-300 a.C. Efebo de Maratón (4.36)
- c. 300 a.C. Bruto (4.76)

## HITOS HISTÓRICOS

- c. 850-800 a.C. Homero
- c. 800 a.C. Hesíodo
- c. 800-700 a.C. Comienzo de la civilización etrusca.
- c. 733 a.C. Fundación de una colonia griega en Siracusa (Sicilia)
- c. 650 a.C. Fundación de una colonia griega en el sur de Rusia.
- c. 612 a.C. Nacimiento de Safo
- c. 594 a.C. Reformas solónicas en Atenas.
- c. 550 a.C. Cultura de La Tene en Europa central
- c. 546 a.C. Conquista persa de Asia Menor.
- c. 518-438 a.C. Píndaro
- 509 a.C. Primera República romana.
- 490 a.C. Los persas son rechazados por los griegos en Maratón
- 480 a.C. Los persas son vencidos en Salamina.
- c. 462 Auge de Pericles.
- 458 a.C. Esquilo, *Orestea*.
- 431-404 a.C. Guerra del Peloponeso.
- 429 a.C. Muerte de Pericles. Eurípides, *Medea*
- 421 a.C. Aristófanes, *Las nubes*.
- 399 a.C. Muerte de Sócrates.
- 396 a.C. Ciudad etrusca de Veii destruida por Roma.
- 347 a.C. Muerte de Platón
- 338 a.C. Confederación griega bajo Filipo de Macedonia.
- 336 a.C. Muerte de Filipo de Macedonia.



4.1 Vaso de Dipylon, ánfora geométrica ática, siglo VIII a.C., 1,5 m de alto. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

ciudades griegas, templos, estatuas, pinturas, vasos de cerámica, joyas, armas y armaduras de un estilo muy parecido.

Los helenos llamaban bárbaros a todos los que no hablaban el griego como lengua nativa —porque su habla era incomprensible y a ellos les parecía poco más que una sucesión de gruñidos, «bar-bar-bar»—. Muchos griegos se consideraban no sólo diferentes del resto de la humanidad, sino también superiores a ellos —incluidos los muy civilizados egipcios, mesopotámicos y persas, así como también las menos sofisticadas, pero en absoluto ordinarias, tribus nómadas de los tracios y los escitas, con quienes se enfrentaban en las fronteras de sus estados—. Era tal la confianza

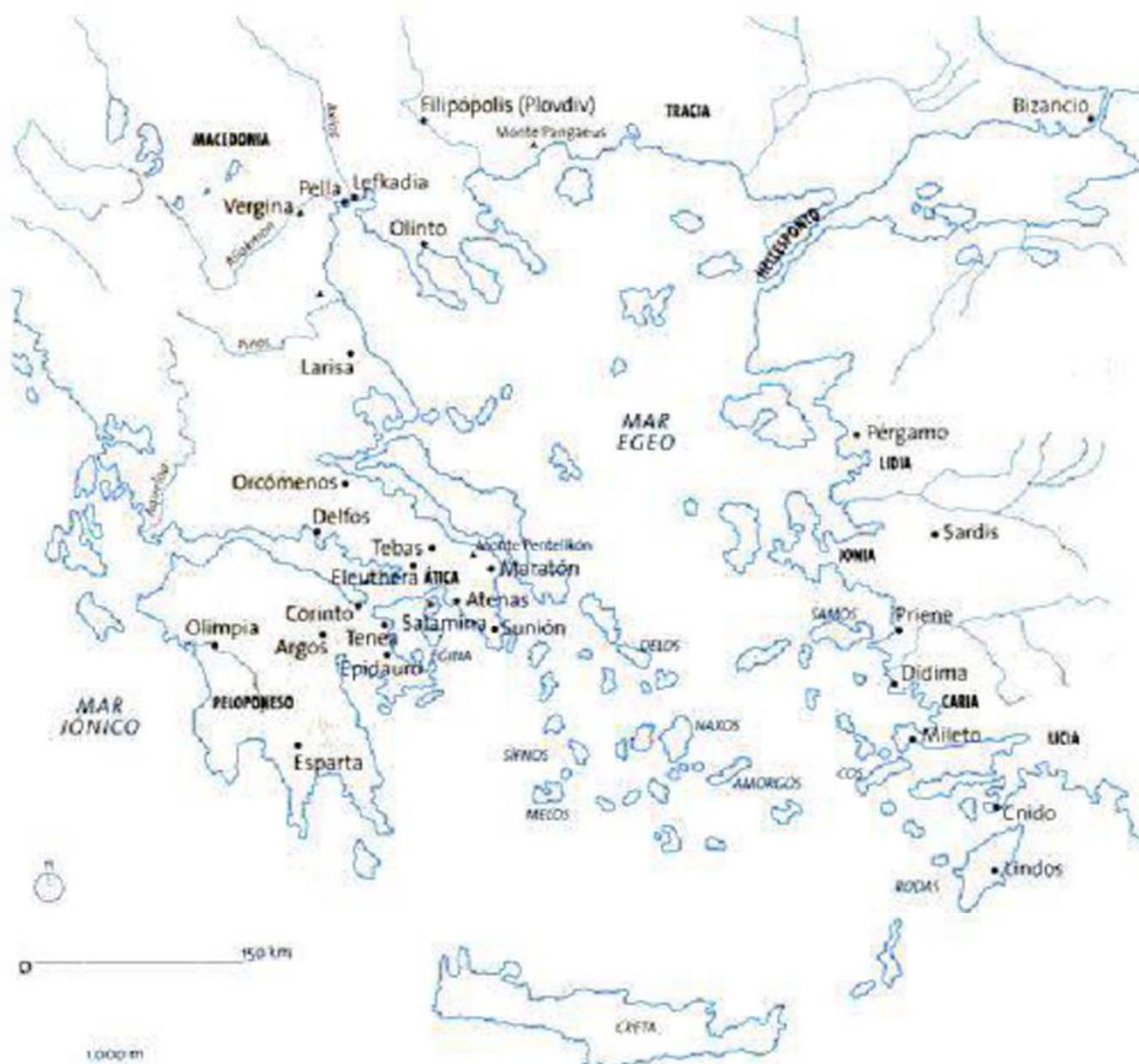
en sí mismos que incluso consiguieron imponer sus puntos de vista a los demás. Los romanos y los posteriores herederos de la tradición griega llegaron a creer que la norma de perfección a la que debería aspirar todo arte, había sido establecida por las obras «canónicas» griegas. Pero con su acento en la simplicidad y claridad estructural en la arquitectura, su preocupación por la apariencia visual en la pintura y con la convincente reproducción de un desnudo masculino idealizado en la escultura, el canon de belleza que los griegos crearon era muy peculiar, mucho más de los que los europeos podrían llegar a entender posteriormente.

### GRECIA ARCAICA

El periodo que siguió a la destrucción de los palacios heládicos alrededor del año 1300 a.C., por parte de invasores procedentes del norte (véase p. 87) se conoce, generalmente, como la Edad Oscura. El país cayó en un analfabetismo total hasta el año 800 a.C., aproximadamente, cuando se desarrolló una escritura completamente distinta del alfabeto fenicio. Tampoco hubo arquitectura, pintura o escultura de gran tamaño hasta más o menos la misma fecha. Sólo sobrevivieron dos artes del pasado heládico: las del trabajo del bronce y la cerámica; la primera dedicada, en su mayor parte, a la fabricación de armas y la segunda, principalmente a la de sencillos utensilios prácticos, escasamente decorados, con motivos transmitidos de un periodo anterior. (De las 70 formas de vasos heládicos, sólo diez siguieron fabricándose.)

En el registro arqueológico, que es nuestra única fuente de información, empiezan a aparecer signos de recuperación alrededor de principios del primer milenio a.C., con la introducción de la tecnología del hierro. Los artefactos más interesantes de este periodo son vasos de cerámica hechos en Atenas —entonces una pequeña ciudad que tenía una ciudadela en la Acropolis en los tiempos heládicos, pero que sólo ahora empezó a tener una posición dominante—. Quizá la palabra «vaso» pueda llevar a error, ya que eran estrictamente utilitarios —tazas, jarras y tazones para vino y agua— y nunca concebidos con propósitos ornamentales, aunque a veces se colocaban sobre las tumbas. Técnicamente tienen una calidad tan excelente como cualquier otra vasija realizada anteriormente en Grecia o en Creta, torneados, de formas audaces y simétricas y con una uniforme textura superficial. Pero la alegre decoración pintada a mano, alzada con formas y volutas naturales de los vasos anteriores, había dado paso a unos severos diseños de brillantes franjas y líneas y círculos concéntricos negros sobre un fondo ocre; las franjas y líneas se pintaban sujetando un pincel contra la superficie mientras se hacía girar el vaso sobre un torno, y los círculos con pinceles unidos a un compás. Así pues, la decoración evoca tanto la forma del vaso como el proceso de fabricación —insinuando un precoz desarrollo de la mentalidad racionalizadora posterior que se expresaría en las palabras inscritas en la entrada de la Academia de Platón: «No se permite entrar a nadie que no sepa geometría».

Estos vasos se llaman «protogeométricos» y preceden a los vasos «geométricos», pintados de forma mucho más elaborada, hallados en Atenas y en otros lugares de la Grecia continental y en las islas del Egeo. En la cerámica geométrica los espacios existentes entre las franjas horizontales se rellenan con rombos, cuadros, dientes de sierra, con las volutas cuadradas de la greca griega (que posteriormente se han utilizado de forma generalizada en la decoración arquitectónica) y, a veces, con hombres y animales. El



ejemplar más excelente tiene casi metro y medio de altura –toda una exhibición de la habilidad del artesano, ya que un jarrón tan grande tuvo que ser construido en secciones horizontales y ensamblado posteriormente (4,1). Tiene un friso (véase el Glosario) de ciervos pastando justo debajo de la parte superior, otra de ciervos sentados en la base del cuello y paneles con figuras humanas rodeando la protuberancia existente entre las asas. Los animales están reproducidos de forma esquemática y los de cada una de las franjas son tan exactamente iguales unos a otros que casi parecen haber sido pintados con una plantilla. Las figuras humanas son sólo ligeramente menos estereotipadas. Están representadas conceptualmente, en una taquigráfica simplificación de la «postura egipcia» –unas manchas a modo de cabezas, con ligeras excrescencias para indicar la barbilla, simples triángulos rellenos para los torsos frontales y extendidos hacia arriba para indicar los brazos doblados a la altura del codo-. Las figuras se ajustan a la regularidad que los artistas griegos siempre fomentarian y también están dispuestas con una estricta simetría. En la parte delantera, lloran ante el cuerpo de un hombre colocado sobre un féretro central: en el otro lado, aparecen figuras similares, en la misma actitud tradicional de duelo, con las manos en la cabeza. De este modo, las escenas figurativas expresan el propósito del vaso, que era uno de los varios que se utilizaban para señalar las tumbas en el cementerio de Dipylon en Atenas.

En esta época ya se había abandonado la práctica de enterrar a los muertos con elaborados «objetos funerarios», como los de Micenas (véase p. 83). Pero se concedía una gran importancia al ritual del enterramiento, que permitía al espíritu del muerto pasar al

otro mundo, y también a la creación de algún tipo de monumento. En la *Odisea*, la sombra de un compañero de Odiseo que no había sido enterrado, suplica: «Quema mi cadáver con las armas de que me servía y erígeme un túmulo en la ribera del espumoso mar, para que de este hombre desgraciado tengan noticia los venideros. Hazlo así y clava en el túmulo aquel remo con que, estando vivo, bogaba yo con mis compañeros» (Te Luis Segalá y Estalella). De modo semejante, en el arte funerario, el centro de atención se trasladó de la otra vida (sobre la cual los griegos tenían muy vagas nociones) al mundo de los vivos. A partir de entonces, la religión y la filosofía griegas se concentrarían en el aquí y ahora –cómo enfrentarse a la muerte, más que a lo que pudiera suceder después de ella.



4.1 Fabricante de cascos, c. 700 a.C. Bronce, 5,1 cm de alto. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Fletcher Fund, 1942).



4.3 Oípe de los primeros corintios, c. 600 a.C. 29 cm de altura. Museo Británico, Londres.

La cerámica geométrica no era exclusivamente funeraria: ni tampoco el arte estaba limitado a la cerámica. Han llegado hasta nosotros estatuillas de bronce del siglo VIII a.C. de hombres en rígidas posturas, vistiendo únicamente ceñidos cinturones, y de centauros y caballos también con cinturas de avispa, versiones modeladas de los hombres y animales de los vasos geométricos. La figura de bronce de un constructor de cascos es de un tipo estéticamente diferente –no menos notable como imagen de un artesano totalmente absorto en su trabajo, que como figura humana en una pose completamente natural, nada convencional ni artificiosa, de una gran sutileza tridimensional (4.4)–. El hecho de que la metalistería era la forma de arte o artesanía más apreciada (los griegos no establecían una distinción entre ambas), se evidencia en las descripciones de las epopeyas homéricas, que adquirieron su forma definitiva en esta época, especialmente en la famosa descripción del escudo de Aquiles, probablemente bastante creativa, aunque la del escudo de Agamenón pueda corresponderse con uno que Homero hubiese visto: «...de la altura de un hombre, que presentaba diez círculos de bronce en el contorno, tenía veinte botones de blanco estano y en el centro uno de negrozco acero, y lo coronaba la Gorgona, de ojos horriblos y de torva vista, con el Terror y la Fuga a los lados». Los escasos ejemplares de corazas del siglo VIII a.C. que han llegado hasta

nosotros son menos extravagantes. Quizá sea significativo que un vaso de plata, del que se dice en la *Iliada* que «superaba, con mucho, a todos los demás de la tierra», hubiera sido hecho en Sidón, en la costa del Líbano –fue bien cincelado por hábiles sidonios y los fenicios lo transportaron sobre el brumoso mar—. Significativo porque poco antes de finales del siglo VIII a.C., los artículos de lujo fabricados en el imperio Asirio, entonces en la cuspide de su poder, empezaron a ejercer un influjo revitalizador sobre el arte griego; y de este modo, Grecia se vio brevemente arrastrada en una corriente del Próximo Oriente.

Ocasionalmente, se incorporaron motivos procedentes del Oriente Próximo en las decoraciones de la cerámica geométrica –por ejemplo, las dos grecas de ciervos del vaso funerario que se ilustra en la página 129 (4.1)–. Pero en el siglo VII a.C. se hace predominante en los vasos en lo que, como consecuencia de ello, se ha denominado estilo Orientalizante. Es especialmente evidente en la cerámica realizada en Corinto, que en ese momento emergía como rival de Atenas en la producción de cerámica. Es característica una jarra pintada con bestias monstruosas de origen oriental (4.3). Difiere de las piezas geométricas no sólo debido a los motivos orientales, sino también al diseño de colores, rojo, negro y ocre, en el mayor tamaño de los animales en relación con el vaso, y en el uso de líneas incisas para sugerir la forma y la textura de sus cuerpos. No se conoce ninguna cerámica exactamente igual que esta que haya sido producida en Oriente Próximo, y el pintor corintio debe de haber tomado sus motivos procedentes de Oriente Próximo de otros materiales, probablemente metal y quizá también telas.

También se aprecian influencias orientales en las tallas de la figura humana, pero son más complejas y parecen haberse asimilado más rápidamente en un nuevo e inconfundible estilo



4.4 **ESTATUILLA** Toven de rodillas procedente de Samos, vistas lateral y frontal, c. 600 a.C. Marfil, 12,6 cm de alto. Museo Vathy, Samos.

4.5 **DIOSHA** Diosa procedente del templo de Artemis de Delos, c. 650 a.C. Piedra, 1,75 m de altura. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

griego. Una talla de marfil de un joven arrodillado, encontrada en la isla egea de Samos –que originalmente pudo haber formado parte de la decoración de una lira– parece ser siria o fenicia por el refinamiento de la talla y la minuciosa elaboración del detalle, pero no en la desnudez del muchacho, que se ve acentuada por el complicado cinturón, el cabello, cuidadosamente peinado, y la cinta del pelo (4.4). En el arte de Oriente Próximo es rara la desnudez masculina. Su peculiar atractivo e importancia para los antiguos griegos –y el enorme efecto que ello iba a tener sobre las artes plásticas– será tratado más adelante. Sin embargo, estaba relacionado de algún modo, no menos misterioso, con su evitación del desnudo femenino hasta bien entrado el siglo IV a.C. La diosa madre y diosa de la fertilidad fenicia, Astarté, generalmente desnuda en su tierra natal, fue vestida por los griegos cuando la convirtieron en Afrodita. Una diosa de mármol procedente de la isla de Delos, con influencias de las imágenes de Astarté, es una de las primeras estatuas griegas de gran tamaño que han llegado hasta nosotros, tallada en el rudimentario estilo denominado dedálico (en honor a Dedalo, el legendario héroe fundador del arte de la escultura, del que se dice que trabajó en Creta) (4.5).

A pesar de su deteriorado estado y de la pérdida del pigmento, que sin duda ayudaba a articular la lisura de las vestiduras, esta

4.6 Cabeza procedente de Olimpia, c. 650 a.C. Piedra caliza, 52 cm de altura. Museo Arqueológico, Olimpia.



4.7 Kore, c. 510 a.C. Mármol, 53,6 cm de altura. Museo de la Acrópolis, Atenas.

estatua procedente de Delos tiene una presencia majestuosa. Una cabeza de mujer, de piedra caliza, de tamaño mayor que el natural (y probablemente posterior, de principios del siglo VI), procedente de Olimpia, con una enigmática sonrisa en los labios, es todavía más imponente (4.6). Ya proceda de una esfinge o, como creen algunos arqueólogos, de una estatua de Hera, la esposa de Zeus, el más poderoso de todos los dioses, representa una figura al margen del mundo de los mortales. Tiene, más bien, el aire de una diosa o reina oriental. La forma en que está cincelado su cabello sobre la frente siguió utilizándose en las estatuas de mármol de *kore* (término traducido, generalmente, como «doncellas») durante unos cien años (4.7). Pero, en el llamado estilo Arcaico, cambió todo lo demás. Este término se utiliza para diferenciar las obras de finales del siglo VII hasta principios del siglo V a.C. de las del período siguiente, conocido como período Clásico. Estas *kore* arcaicas son, a la vez, más delicadas y más humanas que ninguna de las estatuas anteriores. Las alhajas y los vestidos hábilmente drapeados les proporcionan una elegancia casi a la moda, quizá no totalmente exentas de influencias de objetos de lujo como las

tallas de marfil de Oriente Próximo. Sin embargo, llevan todas estas galas con un aire de feliz inocencia, que presta a las estatuas un tierno patetismo, tan nuevo en el arte como nuevos fueron los poemas epigramáticos de Safo dedicados a las jóvenes desposadas (escritos en c. 600 a.C.) para la literatura:

*Igual que al jacinto en el monte los hombres pastores  
lo pisan dejando en el suelo saugrienta la flor.*

[Tr. Juan Manuel Rodríguez Tobal]

Desde una época muy temprana los griegos tuvieron un centro comercial en la costa siria, en Al Mina (en la actual Turquía). A mediados del siglo VII a.C. fundaron otro en el delta del Nilo. Siria proporcionó toda una serie de motivos exóticos, pero es posible que Egipto haya aportado un mayor estímulo al desarrollo independiente del arte griego. En Egipto, los griegos encontraron esculturas y arquitectura a escala monumental en piedra y, aunque no copiaron detalladamente ninguna de ellas, parecen haber aprendido de ambas. Casi con seguridad absorbieron las técnicas egipcias de trabajo con piedras duras – un proceso más problemático que el de tallar la madera o, incluso, la piedra caliza – y las adaptaron a sus tipos de mármol nativos. En estos, fueron extraordinariamente afortunados, ya que el mármol de Paros y el de otras islas del Egeo y los procedentes del monte Himeto y del monte Pentelikon, cerca de Atenas, son magníficos, de un color casi dorado y suavemente luminoso.

También parecen haber absorbido el método egipcio de preparar un bloque dibujando los perfiles de la estatua en sus caras (véase p. 72). La escultura griega arcaica tiene el mismo número limitado de puntos de vista – a veces sólo dos, frontal y posterior –. Las estatuas arcaicas se representan con el peso repartido por igual en las dos piernas, una de las cuales está ligeramente adelantada. Sin embargo, de las muchas que quedan, sólo una se ajusta al estricto canon egipcio de las proporciones, que estaba basado en un sistema numérico abstracto. Desde el principio, los escultores griegos parecen haber preferido un enfoque más empírico de la figura humana y, como la disparidad entre el canon egipcio y un cuerpo normalmente proporcionado, se hace más evidente cuando la figura está completamente desnuda – algo que se daba con poca frecuencia en el antiguo Egipto –, es posible que ello se haya debido a la demanda griega de desnudos masculinos.

### El desnudo masculino

La inmensa mayoría de las estatuas arcaicas de pie son jóvenes desnudos, conocidos generalmente como *kouroi*, que significa sencillamente «jóvenes». Han llegado hasta nosotros más de cien, completas o en grandes fragmentos, cuya altura va desde una media de 1,5 metros hasta alguna excepcional de 3,35 metros (el *kouros* del cabo Sunion, Museo Arqueológico Nacional, Atenas). Se han encontrado ejemplares en la mayor parte del mundo helénico, pero principalmente en la propia Grecia. Todas están de pie, en la misma rígida actitud, con la cabeza alta, los ojos hacia el frente, los brazos colgando hacia los lados con los puños cerrados. El acento se sitúa en la anchura de los hombros, en el atlético desarrollo de los músculos pectorales y de las pantorrillas, en la estrechez de la cintura, la dureza de las rodillas, la redondez del muslo y de las nalgas. Las expresiones faciales varían desde una impasible mirada fija, casi grosera, hasta una

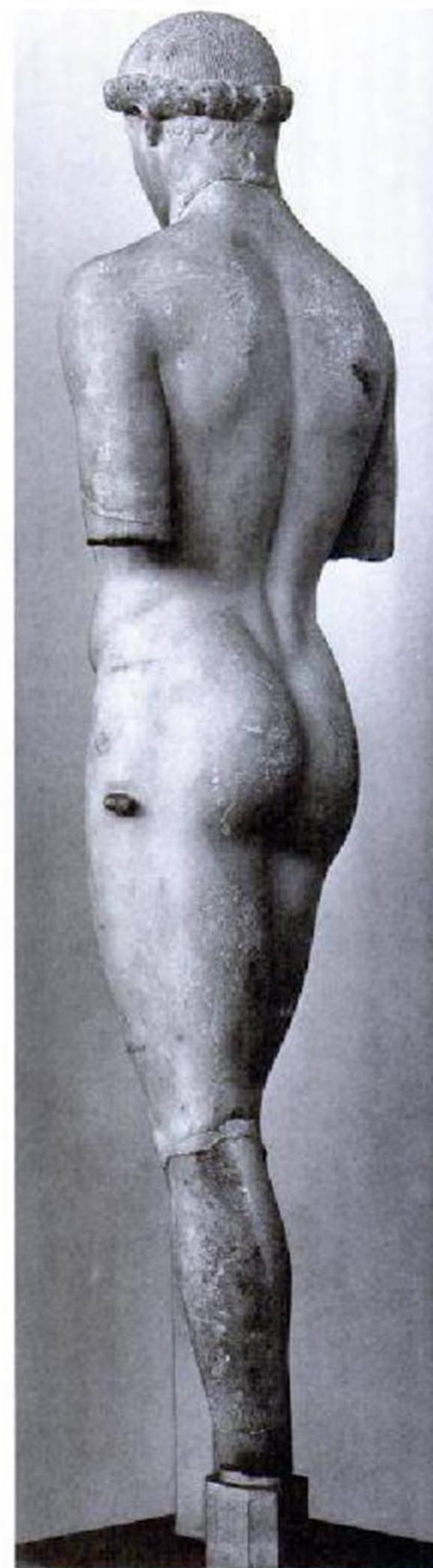


4.8 Kouros procedente de Tenea, c. 570 a.C. Mármol, aproximadamente 1,52 m de altura. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Múnich.

estibada y, a nuestros ojos, omnisciente y algo insolente vigilancia (4.8).

Dos de estas estatuas, ligeramente mayores que el tamaño natural y probablemente entre las primeras de este tipo, son conocidas porque documentan la leyenda de los hermanos Cleobis y Bitón, que murieron durante el sueño después de que su madre – una sacerdotisa cuyo carro habían conducido para ir a una fiesta religiosa – rogara para que fueran recompensados con lo que fuera mejor para los mortales. Sorprendentemente, el significado original de los demás *kouroi* es oscuro. Muchos de ellos se colocaban en santuarios como ofrendas votivas, al lado de sus equivalentes femeninas, totalmente vestidas, las *korai*; otras se utilizaban como monumentos funerarios, y no necesariamente para quienes habían muerto jóvenes. Han sido descritas bien como imágenes del dios Apolo joven, bien como atletas mortales (aunque, obviamente, no pretendían ser retratos). Sin embargo, quizá sea un error asignarles un significado tan preciso. Los griegos jamás establecieron una distinción entre los rasgos físicos de los hombres y los de los dioses.

4.9 *Éfebo critio*, c. 480 a.C. Mármol, c. 86 cm de altura. Museo de la Acrópolis, Atenas



Ni tampoco (como los mesopotámicos y los egipcios) invistieron a sus estatuas con los espíritus de aquellos a quienes representaban; no hay nada animista en la escultura griega. Los *kouroi* y *korai*, captados en el momento en que el cuerpo está justamente a punto de alcanzar la madurez, en ese primer estallido de la juventud que los mortales poseen brevemente y que sólo los dioses gozan eternamente, son, a la vez, humanos y divinos. Y esta dualidad

puede obedecer a la creciente atención prestada a la reproducción de la anatomía. Paradójicamente, también puede deberse a la tendencia a evitar la caracterización, sacando un factor común de los individuos en cuanto a su físico –en otras palabras, puede aportar esa combinación única de naturalismo e idealismo que se convirtió, una vez totalmente desarrollada en el periodo clásico, en la enorme e influyente contribución de los griegos al arte

occidental-. Así pues, los *kouros* pueden haber sido concebidos como imágenes tanto de los dioses como de sus adoradores humanos –aquellos atletas desnudos que tomaban parte en los juegos de Olimpia y de otros lugares, que eran, por supuesto, fiestas principalmente religiosas de un tipo totalmente peculiar de Grecia.

Para explicar su hábito de retozar desnudos en los juegos –que siempre resultó extraño para los miembros de otras civilizaciones–, los griegos contaron la historia de un corredor de Olimpia que dejó caer su taparrabos y ganó la carrera. Probablemente, su verdadero origen es más profundo, en algún punto entre la primera asociación de la desnudez con el acto de la adoración (como en Sumer, véase p. 54) y el posterior simbolismo del alma desnuda como un cuerpo despojado de sus símbolos terrestres. Hay que recordar que los atletas también eran soldados y pertenecían a una casta superior de la cual dependía la seguridad de sus *polis* o ciudades-Estado. Procedían de los estratos más ricos o elevados de ciudadanos que estaban obligados a servir en la infantería (como hoplitas) o, si tenían mucho dinero, en la caballería. La mano de obra estaba compuesta por ciudadanos de segunda categoría y esclavos, lo que dejaba a estos privilegiados jóvenes en libertad para dedicarse al entrenamiento deportivo cuando no estaban luchando. Por lo tanto, los *kouros* reflejan una visión claramente elitista de la juventud. Su aire de despreocupada confianza en sí mismos y su evidente orgullo hacia los cuerpos que tan libremente muestran forman parte de ella. Simbolizan el escalón superior de una sociedad dominada por hombres, que relegaba a las mujeres al hogar, aprobaba la pederastia y parece no haber dudado nunca de la superioridad de los hombres, tanto en belleza como en fuerza.

Los *kouros* y *kourai* varían mucho en cuanto a su precisión anatómica y se han realizado intentos para fecharlas casi por décadas, en la asunción de que sus escultores tendían constantemente hacia un mayor naturalismo. Con independencia de que este intento de clasificación cronológica sea sensato, a principios del siglo V a.C. parece haber comenzado a emerger un estilo más naturalista. Ello puede apreciarse en las estatuas que fueron derribadas cuando los persas, durante el reinado de Jerjes, saquearon la Acropolis ateniense en el año 480 a.C. Estas estatuas (enterradas posteriormente en nuevos cimientos y, así, preservadas) incluyen algunas piezas del periodo arcaico y también la mayor parte de una estatua de un estilo completamente diferente, que parece haber sido tallada no mucho antes del desastre: el *Efebo crítico* (llamado así por sus semejanzas con las estatuas de Critias, el escultor ateniense del siglo V, cuyas obras, desgraciadamente, sólo conocemos a través de copias posteriores). En este increíblemente bello y tranquilamente apasionado tributo al culto griego del desnudo masculino juvenil (4,9) se suaviza la rigidez del *kouros* arcaico. La pierna derecha está ligeramente doblada a la altura de la rodilla y el peso del muchacho trasladado principalmente hacia la izquierda, mientras que la cabeza –que originalmente tenía ojos de vidrio o piedra coloreada– está vuelta hacia la derecha, muy ligeramente, pero lo suficiente para transmitir una corriente de animación a través de toda la figura. Lo que es quizás aún más notable es que el torso ya no se concibe como una especie de tabla o diagrama de partes anatómicas independientes (como en la mayoría de los *kouros* arcaicos), sino como una única forma orgánica en la cual los movimientos musculares encuentran su equilibrio natural. Está tallada con una sensualidad controlada que proporciona al mármol algo de la



4.10 Guerrero finales del siglo VI a.C. Pintura sobre terracota, 40,6 x 38 cm. Museo de la Acropolis, Atenas.

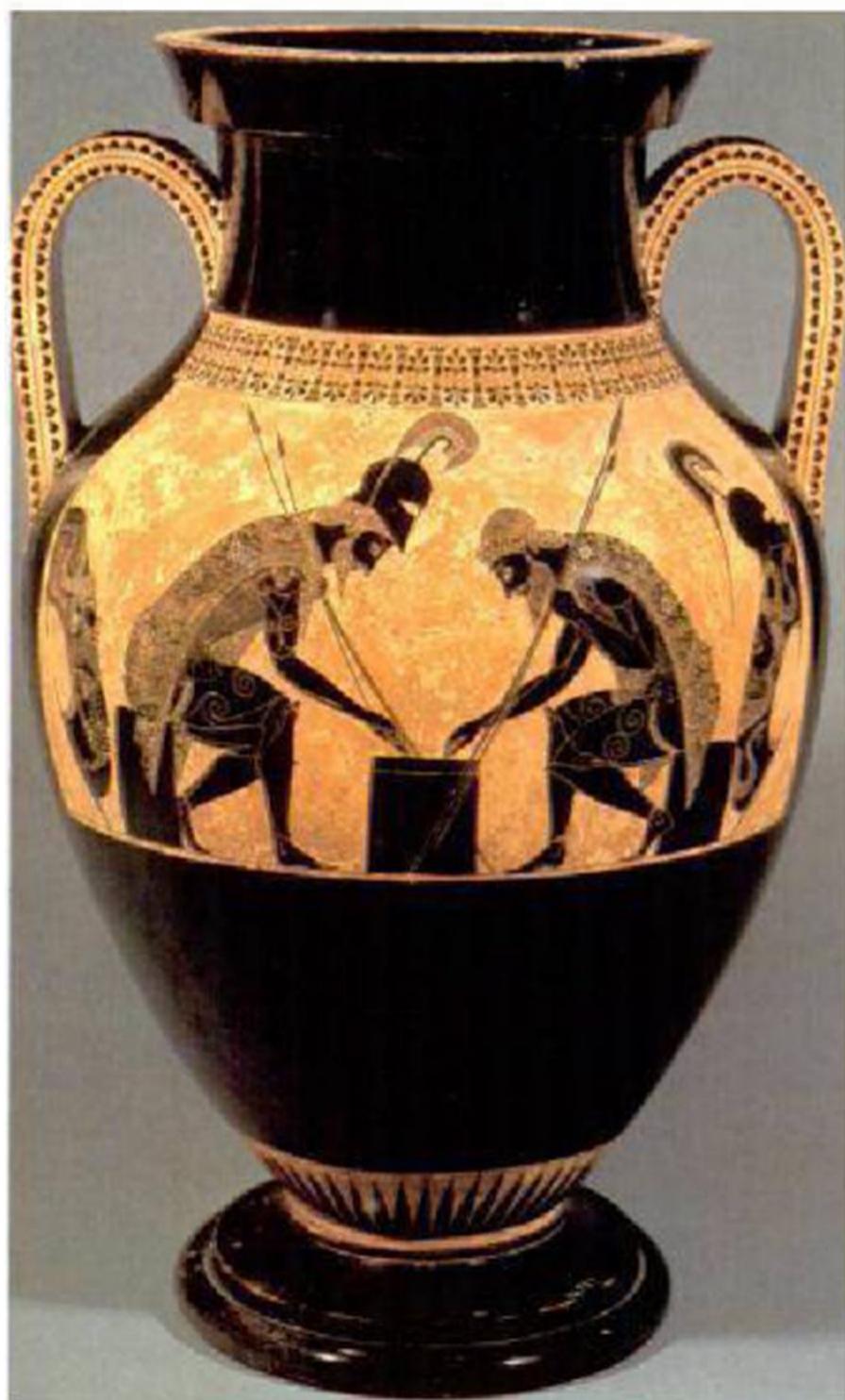
cualidad de la carne joven. Incluso en su deteriorado estado, la estatua parece tan increíblemente viva que uno apenas se da cuenta de las libertades que el escultor se tomó para evitar la falta de vida de una representación. Por ejemplo, se ha exagerado parcialmente la curva del músculo situado sobre la pelvis para unir los muslos con el torso y conseguir una transición homogénea desde la parte delantera a la trasera de la figura –una estrategia utilizada por casi todos los escultores griegos y por sus imitadores en los periodos posteriores–. Al realizar el cambio en el equilibrio, estos músculos conducen la mirada alrededor de la figura, de modo que los cuatro puntos de vista principales empiezan a fusionarse fluidamente uno en otro y la figura en sí adquiere la posibilidad de movimiento.

Generalmente la escultura se colorea y estaba, así, más estrechamente relacionada con la pintura de lo que puede apreciarse actualmente; de hecho, parece haber habido una relación simbiótica entre ambas artes. Hasta finales del siglo VI a.C., los pintores siguieron plasmando las figuras a la manera conceptual egipcia. Un panel de terracota (véase el Glosario), probablemente arrancado cuando los persas saquearon la Acrópolis, describe a un guerrero exactamente de acuerdo con la convención egipcia: la lanza de su mano izquierda parece pasar por detrás de la espalda, de forma que se le da preeminencia a lo que es más importante (4,10). Los talladores de relieves de muchachos que se representan luchando y jugando a diversos juegos prestaban mucha más atención a los aspectos visuales. Este notable ejemplo del primitivo arte griego estuvo inspirado por un apasionado deleite en el cuerpo humano, en la observación del juego del músculo por debajo de la piel, en captar los fugaces movimientos al cambiar de una posición a otra. Tan cautivado estaba el escultor por la belleza de lo que veía, que trató de representar el cuerpo humano desde todos los ángulos posibles –posterior, frontal y ambos lados– y, para mostrarlo tal como se ve actualmente, se enfrentó al problema del escorzo. El pie izquierdo del joven de la derecha (4,11) se ve frontalmente y no alineado con la base, como habría sido en Egipto o en el antiguo Oriente Próximo. Es un pequeño detalle. Pero la diferencia entre la forma en que los artistas griegos lo plasmaron y la convención plástica previamente aceptada por los artistas, es crucial.



4.11 Luchadores, base de una estatua, c. 500 a.C. Marmol, 31,8 cm de altura. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

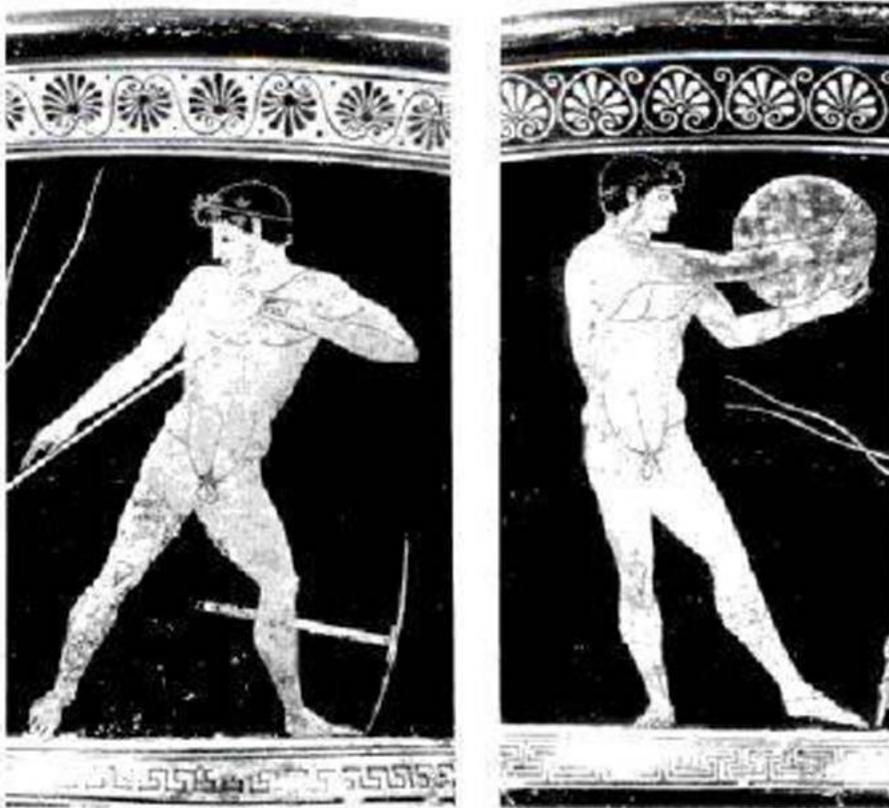
4.12 Exekias, ánfora procedente de Vulci, 540-530 a.C. 60,7 cm de altura. Museos Vaticanos, Roma.



Puede observarse un proceso similar en la policromía de los vasos. En muchos vasos del siglo VI, en las que las figuras corren y saltan, bailan y luchan, montan a caballo y conducen carros, se evidencia el mismo deleite por el movimiento corporal. En un vaso pintado, probablemente, alrededor del año 540 a.C., Ajax y Aquiles aparecen descansando, concentrados en un tablero de juego, pero con una gran animación y sentido de la expresión corporal (4.12). Aquí se ha abandonado la costumbre de disponer las escenas en bandas y un único momento del relato, muy escuetamente trazado, llena toda la zona disponible para la pintura figurativa. La composición está delicadamente equilibrada sobre un eje central, con apenas la desviación de la simetría bilateral suficiente para darle vida –el casco que lleva Aquiles, por ejemplo, está equilibrado por otro que cuelga sobre el escudo que está detrás de Ajax–. Sin embargo, no se prestaba atención a la relación existente entre la pintura y la curvatura del vaso. La composición parece haber sido elaborada sobre una superficie plana, aunque no podemos saber si procede de una pintura más grande realizada sobre una tabla o una pared.

Detrás de Ajax, puede leerse la inscripción: *Onetorides kalos*. «Onetorides es bello» –refiriéndose al joven a quien, presumiblemente, un admirador le regaló el vaso–. Tales «apelativos cariñosos», casi siempre masculinos, aparecen en numerosas copas y jarrones de este periodo, algunos de ellos decorados con pinturas de hermosos jóvenes atletas (4.11) y otros son todavía más explícitamente homoeróticos. Tienen interés por la luz que arrojan sobre un aspecto importante de la vida en la antigua Grecia. Pero en el ánfora de Aquiles y Ajax hay otras inscripciones. Una, alrededor de la boca, dice: «Exekias me pintó y me fabricó», y Exekias también escribió su nombre en el fondo del panel figurativo. Tales firmas aparecen con bastante frecuencia, aunque en modo alguno de forma generalizada, en los vasos realizados en Atenas –rara vez en otros lugares– durante un periodo limitado desde mediados del siglo VI hasta mediados del siglo V. Constituye un misterio la razón por la cual sólo éstos estaban firmados.

Se han encontrado firmas de artistas en unas pocas tallas egipcias anteriores, pero en ninguna obra de arte, fuera del mundo helénico, hasta periodos muy posteriores (aproximadamente en el siglo VIII d.C. en China). Ya en el



4.19 Pintor de Cleofrades, detalles de una cratera, 500-490 a.C., 45 cm de alto. Museo Nazionale Tarquinese, Tarquinia.

siglo VII a.C., un escultor griego, del que no conocemos nada más, firmó la base de una estatua del santuario de Apolo en Delos: «Fidicartides de Naxos me hizo y me dedicó». Los escultores posteriores, a menudo firmaban las estatuas que sus patronos dedicaban a los dioses. Tenemos noticia de pintores griegos que firmaron sus obras, aunque ninguna haya llegado hasta nosotros, también los tallistas de gemas y troqueles para monedas. De hecho nunca se ha explicado de forma satisfactoria el significado de estas firmas. ¿eran expresiones de orgullo artístico o simplemente una forma de publicidad? ¿Se aplicaban con el consentimiento, o por deseo de sus mecenas? ¿Es una mera coincidencia que hagan repentinamente su aparición en el momento en que los artistas empezaban a afirmar su individualidad? ¿Y tiene ello algo que ver con la democracia griega? Estas cuestiones deben quedar sin respuesta, pero es significativo que puedan plantearse. Sencillamente, no surgen en relación con las obras de una civilización anterior.

#### La polis

Los rasgos característicos del arte griego se hacen evidentes aproximadamente al mismo tiempo que los no menos característicos de la unidad política griega: la polis o estado de autogobierno. Antes de finalizar la Edad Oscura, se habían eliminado los reyes o jefes hereditarios de las diversas comunidades del continente griego (aparte de Esparta, que siguió siendo la excepción) y el poder pasó a las manos de las familias importantes. En otras palabras, la monarquía dio paso a la aristocracia —una palabra que originalmente significa gobierno de los «mejores», en términos de riquezas y cuna—. Inicialmente, se había adoptado el mismo sistema de gobierno aristocrático en las ciudades helénicas, que, desde mediados del siglo VIII a.C., se habían establecido en Italia, Sicilia y en otros puntos del extranjero, en parte para comerciar, pero mucho más para aliviar el exceso de población en sus lugares de origen (es un error llamarlas colonias, ya que eran totalmente independientes de los estados de donde habían emigrado sus fundadores). La evolución posterior varió de

un lugar a otro. En Atenas, una ciudad de máxima importancia en la historia de las artes, la famosa constitución redactada por Solón a principios del siglo VI creó una jerarquía de *status* basada en la riqueza —calculada en términos de producción agrícola— y por primera vez dio un papel en el gobierno, aunque de menor importancia, a una clase media de agricultores, comerciantes, exportadores y artesanos bastante próspera. A pesar de un periodo de tiranía desde el año 545 hasta el 510 a.C. —que fue, de hecho, más parecido a una monarquía constitucional que a la tiranía que sugiere el término actualmente—, este sistema se mantuvo hasta convertirse en la base de un estado democrático en el cual todos los ciudadanos libres podían participar directamente en el gobierno.

La polis ateniense era un estado muy pequeño según las concepciones modernas. Ocupaba un área de unos 1.600 km<sup>2</sup>, con una población que alcanzó su mayor cota a mediados del siglo V a.C. con poco menos de un cuarto de millón de personas, un tercio de los cuales, aproximadamente, vivía en la propia ciudad. Otras polis eran todavía más pequeñas: Corinto parece haber tenido una población de unos 90.000, Argos alrededor de la mitad, y muchas tenían 5.000 o menos, aunque se las arreglaron para seguir siendo independientes. Probablemente, tanto la proliferación como el pequeño tamaño de estas «ciudades-Estados» (llamadas así erróneamente, ya que la mayoría eran, de hecho, comunidades agrícolas), pueden haber condicionado la evolución artística más que los diversos sistemas políticos que adoptaron —las aristocracias y las tiranías eran más corrientes que las democracias—. Cada una de ellas tenía sus propios templos, decorados con pinturas y esculturas, y cada una tenía una clase alta comparativamente rica y ociosa. Los artistas (al igual que los poetas) eran libres para viajar de una a otra en busca de patronazgo. Sus productos, especialmente metalisteria y cerámica, también eran exportados a las ciudades griegas en el extranjero, de lo que puede inferirse que pueden haber comerciado con los etruscos en Italia y con los escitas en el sur de Rusia (véase p. 161).

Así pues, el mercado potencial de obras de arte en el mundo helénico puede haber sido mayor que el de los incomparablemente más vastos imperios del antiguo Egipto, Asiria e Iran, ya que en ellos, el patronazgo estaba concentrado en la cúspide de una única pirámide social. Pero si los mecenas de los artistas griegos fueron numerosos, también eran mucho menos adinerados. No podían permitirse muchas oportunidades para realizar obras de gran tamaño. De forma evidente, los templos griegos más grandes y más llamativos fueron construidos por tiranos, en la isla de Samos y en Siracusa, en Sicilia. Al parecer, los productos más solicitados eran estatuas, rara vez mayores que el tamaño natural, pinturas sobre tabla, más que grandes composiciones decorativas, pequeñas piezas de joyería de oro finamente cinceladas y vasos de cerámica que eran, por supuesto, de escaso valor intrínseco. Por lo tanto, la importancia estaba en la maestría. Evidentemente, no se ponía freno a la experimentación artística y los artistas, por su parte, quizá por primera vez en la historia, parecen haber competido entre ellos en un intento de superar los esfuerzos de sus predecesores. Las competiciones fueron una de las grandes características de la vida griega, no sólo en los deportes: las tragedias griegas del siglo V a.C. se representaron por primera vez en certámenes poéticos. Es posible que también los artistas estuvieran inflamados por ese amor por la independencia que permitió a los griegos rechazar la invasión persa del año 480 a.C.

## EL PERIODO CLÁSICO

Dos acontecimientos históricos, las guerras Médicas de principios del siglo V a.C. y la unificación temporal de Grecia llevada a cabo por Filipo II de Macedonia en el año 338 a.C., se sitúan a ambos extremos de lo que se ha llamado desde hace tiempo el periodo clásico de la civilización griega. En el año 490 a.C. la invasión persa de Grecia –como represalia por el apoyo ateniense a una insurrección de las ciudades griegas en Asia Menor que habían sido absorbidas en el imperio de Darío I (véase p. 146)– fue repelida en la llanura de Maratón. Una segunda invasión, en la cual Atenas fue tomada y saqueada, fue inicialmente más exitosa, pero la flota persa fue destruida en la batalla de Salamina en el año 480 a.C. y su ejército derrotado en Platea un año más tarde. Nada podría haber convencido más eficazmente a los griegos de su superioridad sobre los «barbaros», que, sin embargo, eran más numerosos y estaban mejor equipados. La victoria final se logró mediante una excepcional cooperación entre los estados griegos. Pero Atenas, que junto con Esparta había jugado un papel importante en la guerra, se apropió de la mayor parte del éxito y de todo el beneficio, emergiendo inmediatamente como la potencia dominante en el Egeo, donde las islas estaban reducidas, en la práctica, a la situación de colonias.

La hegemonía ateniense no fue indiscutible. Sólo un breve respiro de paz siguió a la derrota de los persas; en lo sucesivo, Atenas estuvo luchando casi constantemente con uno u otro de sus vecinos y en el 404 a.C. fue derrotada, a su vez, por Esparta a finales de la desastrosa guerra del Peloponeso, de 27 años de duración. Las décadas siguientes también se vieron alteradas por las discusiones existentes entre los estados griegos. No obstante el periodo estuvo marcado por el florecimiento más extraordinario de actividad artística e intelectual que el mundo haya visto jamás. De la Atenas del siglo V datan las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, que exploran y expresan con sublime poesía las profundidades de la pasión humana, las comedias de Aristófanes, que exponen con no menos sublime ridículo los absurdos de la conducta humana, y las enseñanzas de Sócrates, que sondan las complejidades de los problemas del hombre y muestran, por primera vez, toda la capacidad del cerebro para el razonamiento abstracto. Todas ellas conservan intacta su fuerza vital hasta el día de hoy, después de casi 2.500 años. Las artes plásticas también prosperaron y también se centraron en las preocupaciones humanas, pero el tiempo no las trató igualmente bien.

Es más que probable que las obras literarias del siglo V que se han conservado fueran también las más apreciadas en su propia época. Con respecto a las artes plásticas, podría decirse lo contrario. Las grandes estatuas de marfil y oro que los griegos consideraban sus mejores obras escultóricas, han desaparecido en su totalidad. Quedan edificios, pero en ruinas y han perdido la mayor parte, la totalidad en algunos casos, de las decoraciones por las que eran famosos. Los broncees fueron fundidos; los mármoles quemados y reducidos a cal; del gran número de estatuas de bronce y de mármol descritas por los antiguos escritores, sólo unas pocas existen todavía. Curiosamente, quedan más esculturas griegas del periodo arcaico que de los periodos posteriores. Por lo tanto, nuestros conocimientos sobre las obras de arte más famosas del siglo V proceden, en gran parte, de las descripciones escritas y de las copias romanas –que, en ocasiones, fueron realizadas hasta siete siglos después–, cuya fidelidad con

los originales no puede valorarse. Es como si, para volver a una comparación literaria, conociéramos las obras de Shakespeare sólo a través de los comentarios de críticos y traducciones francesas del siglo XVI. Sin embargo, queda arquitectura suficiente para justificar la alegación de que las artes plásticas del siglo V a.C. eran comparables a su literatura. Fue un periodo clásico en el sentido de que sus obras pertenecían a una clase superior (el significado original de la palabra latina *classis*) y proporcionaron modelos de perfección, que no tenían ni la simplicidad carente de arte de los obras anteriores, ni la sofisticada elaboración de las obras posteriores –aunque, por supuesto, todo esto no podía reconocerse hasta mucho tiempo después.

### El Partenón

De los monumentos que han llegado hasta nosotros, ninguno caracteriza este periodo clásico del arte griego mejor que el Partenón, que todavía domina la ciudad de Atenas y el campo circundante en varios kilómetros a la redonda (4.24). Audaz en su diseño, delicado en el detalle, majestuosamente imponente, pero construido de acuerdo con una escala de proporciones tan cuidadosamente regulada por las capacidades físicas y mentales de la humanidad que no resulta en absoluto abrumador, el Partenón está diseñado de tal forma que todas sus partes están íntimamente ajustadas en escala y tamaño una con otra y con el conjunto. Es un producto de esa rara combinación de pensamiento abstracto y sentimiento sensual que caracteriza la perfección griega. Aunque lamentablemente dañado (principalmente por la explosión de un polvorín turco en 1687) y despojado de la mayor parte de sus esculturas (actualmente en el Museo Británico), todavía conserva la cualidad intemporal que Plutarco atribuía a los edificios de la Acrópolis (4.39): unos 500 años después haber sido erigidos. «Fueron creados en un corto plazo de tiempo para que duraran siempre», escribió. «Cada uno de ellos, en su refinamiento, era, incluso entonces, ya antiquísimo; pero en la brevedad de su fuerza es, incluso ahora, nuevo y recién cancelado». Sin embargo, no es posible entender totalmente la importancia de este extraordinario grupo de edificios sin hacer referencia a las circunstancias en las que fueron erigidos y a la historia anterior de la arquitectura griega.

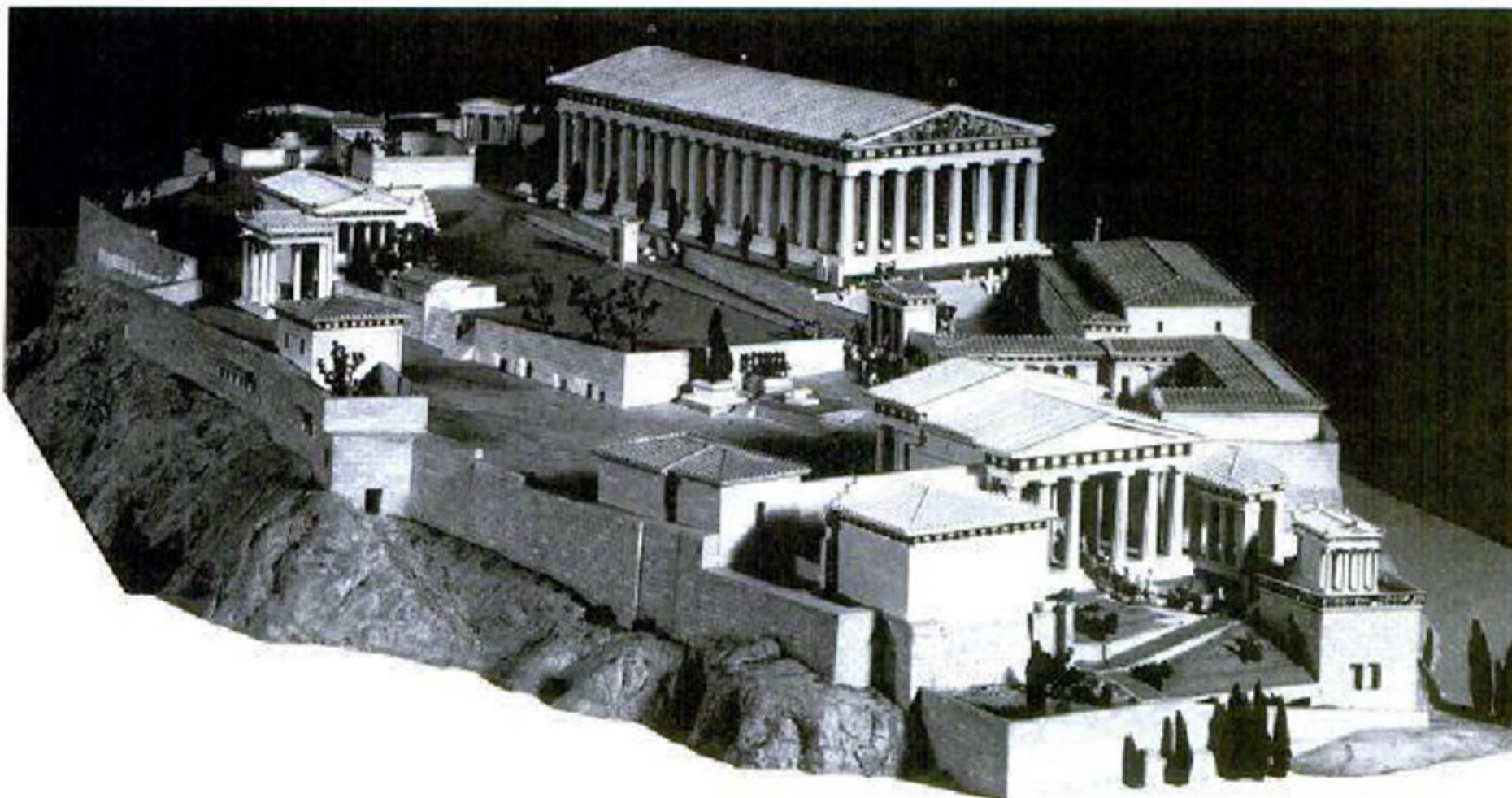
Se cree que el primer templo de la diosa Atenea en la Acrópolis fue construido entre el año 570 y el 560 a.C. Pero incluso antes de que los persas lo demolieran, ya se había empezado otro templo aún más grandioso sobre una plataforma artificial levantada sobre la cima de la colina. Después de la derrota de los persas, la primera tarea de construcción de los atenienses fue, naturalmente, la reparación y reconstrucción de las viviendas y las fortificaciones de la ciudad. No se sabe nada sobre los esfuerzos llevados a cabo para reparar el daño causado a la Acrópolis y, aunque es posible que las obras en el Partenón finalizaran en la década de 460, el edificio que hoy conocemos no se empezó hasta el año 447 a.C. Su estructura fue terminada en el 438 a.C. y las esculturas colocadas en los frontones en el 432 a.C. Hay constancia de dos arquitectos: Calícrates e Ictino (autor de un libro sobre el edificio, perdido hace tiempo). Se dice que Fidias, que creó la colosal estatua crisolefantina –es decir, de oro y marfil– de Atenea, colocada dentro del templo, supervisó toda la obra escultórica.

El promotor de todo el proyecto fue Pericles, un aristócrata de nacimiento que consiguió el apoyo de las clases más pobres, dio a la



4.14 Parthenón. Atenas, desde el noroeste. 447-438 a.C.

4.15 Restauración (maqueta) de la Acropolis de Atenas hacia finales del siglo v a.C.: el Parthenón (superior central), el Erecteón (izquierda central) y los Propileos y el templo de Atenea Nike (derecha, primer plano). Royal Ontario Museum, Toronto.



## FUENTES Y DOCUMENTOS

# Pausanias sobre el Partenón

Para Plutarco (c. 47-c. 127 d.C.), el biógrafo y ensayista griego del que ya hemos hablado (p. 138), el Partenón estaba por encima de cualquier proeza técnica. Sus constructores y artistas compitieron entre sí no sólo en destreza, sino también en velocidad. Cada proyecto de Pericles normalmente habría necesitado varias generaciones para terminarse, pero todos ellos se completaron durante su vida. Así, Plutarco observa:

*... hay cierto aire de novedad... y una apariencia de no haber sido tocado por el paso del tiempo. Es como si se hubiera infundido una vida siempre resplandeciente y un espíritu que nunca envejece en la creación de estas obras.*

El viajero y anticuario griego Pausanias (fl. 150-170 d.C.) escribió poco después que

Plutarco y fue más prosaico, pero sus descripciones de primera mano son muy meticulosas. Cuando él escribió casi todos los edificios y monumentos importantes de Atenas seguían en pie. Vio los templos, pinturas y esculturas de la Acrópolis, relucientes con todo su oro y marfil y sus adornos pintados y enjorados. Bordeando el Partenón por la derecha, hacia la entrada del extremo este, sigue la ruta de las procesiones Panatenaicas esculpidas en el friso que hay sobre él (4.30), aunque no lo menciona. Desde tierra era apenas visible. Dentro, sin embargo, describe la gran estatua de Atenea, que ya no existe, como:

*...de marfil y oro. En medio del casco hay una figura de la Esfinge [...] y a uno y otro lado del yelmo hay grifos esculpidos en relieve [...] La*

*estatua de Atenea está de pie con manto hasta los pies y en su pecho tiene insertada la cabeza de la Medusa en marfil; tiene una Nike de aproximadamente cuatro codos y en la mano una lanza; hay un escudo junto a sus pies y cerca de la lanza una serpiente; esta serpiente podría ser Ericonio. En la base de la estatua está esculpido el nacimiento de Pandora.*

*Hesíodo y otros poetas contaron cómo esta Pandora fue la primera mujer. Antes de que naciese Pandora no existía una estirpe de mujeres [...]*

*Además [...] una estatua de bronce de Atenea [...] obra de Fidias, [...] La punta de lanza y el penacho del casco de esta Atenea son ya visibles para los que se acercan navegando desde Sunion.*

(Pausanias, *Descripción de Grecia*, I-II, trad. de M.ª Cruz Huetrejo Ingelmo)

democracia ateniense su forma definitiva y dirigió el estado desde el año 460 hasta su muerte, en el 429 a.C. Sus objetivos aparentes y estrechamente relacionados, eran glorificar la ciudad de Atenas y honrar a su divina protectora. El nacimiento de Atenea y su disputa con Poseidón por la tierra de Atica fueron los motivos de las esculturas de los frontones. Es posible que las tallas de las metopas, con los combates librados entre dioses y gigantes y hombres contra centauros y amazonas —lo civilizado contra lo salvaje o bárbaro— hayan sido concebidas como una alegoría de la guerra griega contra los persas. Para financiarlo desvió los fondos aportados por los estados aliados y por los estados sometidos a Atenas para la defensa mutua contra otra posible invasión persa. En la época, ello fue denunciado como algo deshonesto, sobre todo porque el Partenón era una de las muchas obras civiles iniciadas por Pericles como medio de proporcionar un empleo bien remunerado a la clase en la que se basaba su apoyo político —los *demos* o ciudadanos libres—. Sin embargo, es probable que algunos de los hombres fueran esclavos cedidos por sus dueños.

El Partenón es el ejemplo supremo del templo dorico, un tipo de edificio que evolucionó a lo largo de los dos siglos anteriores —y que ha llegado a ser tan conocido en todo el mundo occidental a través de las posteriores imitaciones, que su propósito y peculiaridades originales son ignorados con demasiada frecuencia—. Los templos griegos no estaban diseñados para usos rituales. Los ritos religiosos se centraban en el altar al aire libre donde se hacían sacrificios a los dioses, no en el templo que estaba detrás de él. También había otros altares en lugares públicos y privados, tanto en la ciudad como en el campo. El templo se edificaba para conservar la estatua de la deidad a la cual estaba dedicado —una estatua que podía verse a través de sus

puertas abiertas y que, a veces, se trasladaba al exterior—. Básicamente una obra para ser contemplada en sí misma, el templo daba testimonio de la devoción, y también de la riqueza y poder, de la ciudad que había prodigado dinero en él —los escritores griegos dan cuenta de la gran importancia concedida al valor mundano de los objetos dedicados a los dioses—. Era un tipo de arquitectura estático: en un templo griego, el visitante pasaba dentro y alrededor, no a través de él. Lo importante estaba en su exterior, más que —como en Egipto— en el interior.

Los griegos aprendieron la técnica de construir con columnas y dinteles, o más bien columnas de piedra y entablamentos, de Egipto. Pero, para dar respuesta a sus propias necesidades, le dieron la vuelta al templo egipcio, utilizando las columnas básicamente para soportar la estructura exterior del techo, que también soportaban los muros de la cámara o cella, añadiendo más columnas en el interior sólo cuando así lo requería la anchura. (En su forma, es posible que tengan su origen en los megarones, véase p. 85.) La secuencia en la cual era construido el templo griego es instructiva. Primero se levantaba una plataforma escalonada de piedra; a continuación se levantaban las columnas (formadas por tambores unidos entre sí mediante espigas centrales) y se colocaban los bloques del entablamento encima de ellas. Sólo entonces empezaba a trabajarse en las paredes de la cella.

El origen de las ornamentaciones del orden dorico no está muy claro. En la época romana se afirmaba que procedían de la tradición de la construcción en madera, que la columna abusada seguía la forma natural del tronco de un árbol y las acanaladuras cóncavas del fuste simulaban la tosca conformación del mismo con una azuela, que los triglitos del friso representaban los extremos de tablones unidos para servir de vigas, y que las gotas



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



4.77 Los Propileos, Atenas, desde el oeste, 437-432 a.C.

avanzando. Y ello puede explicar las diferencias de precisión que difícilmente pueden haber sido accidentales, que no pueden haber sido deliberadas para corregir ilusiones ópticas, pero que, de hecho, proporcionan al Partenón una elasticidad, una vitalidad, el ligerísimo atisbo de movimiento que faltan, de forma evidente, en sus imitaciones. Hay un componente de mano alzada tanto en el edificio como en las esculturas que lo decoran. Las proporciones principales son muy simples y la totalmente satisfactoria relación existente entre el tamaño de las diversas partes parece haber sido determinada no matemáticamente, sino de modo empírico –o más bien a ojo de buen cubero–. Un teórico del siglo I d.C., Heliodoro de Larisa, puede haber reflejado la actitud de Actino y sus contemporáneos al observar:

*El propósito del arquitecto es darle a su obra la apariencia de estar bien proporcionada e idear medios que corrijan las ilusiones ópticas en la medida de lo posible, con el fin de conseguir igualdad de medidas y de proporción aparente, aunque no de hecho.*

(Heliodoro, *Optica*)

En cuanto se terminó la estructura del Partenón, se empezó un camino ceremonial de entrada al santuario de la Acrópolis, los Propileos, que nunca llegó a terminarse ya que la obra fue interrumpida por la Guerra del Peloponeso. Para un emplazamiento inclinado y de difícil acceso, el arquitecto Mnesicles ideó un complejo edificio con dos fachadas dóricas, como las partes delanteras de los templos, unidos por una columnata jónica (4.77). Dos edificios posteriores de la Acrópolis eran totalmente jónicos –el exquisito pequeño templo de Atenea Nike o Victoria (4.80) y el Erecteion (4.79)–. Como su nombre indica, el estilo jónico tuvo su origen en las ciudades griegas de la costa de Asia Menor y en las islas orientales del Egeo que quedaron bajo su influjo cultural. La civilización griega le debe mucho a esta zona. Era mucho más rica en recursos naturales que la Grecia

continental y ello puede verse reflejado en una arquitectura menos austera que la dórica y caracterizada por molduras delicadamente talladas, columnas más esbeltas y capiteles con volutas (4.80). El dórico era considerado por los griegos del continente o dorios como su estilo «nacional» y parece haber sido asociado con virtudes morales y, especialmente, varoniles. Los primeros edificios del Peloponeso con características jónicas eran pequeños templos construidos por los griegos orientales en los santuarios de Olimpia y Delfos. La presencia de templos con columnas jónicas debajo del Partenón dórico de la Acrópolis puede haber tenido, en consecuencia, un significado político, para indicar la unidad del mundo griego dirigido por Atenas contra los persas.

4.80 Templo de Atenea Nike, 427-424 a.C.



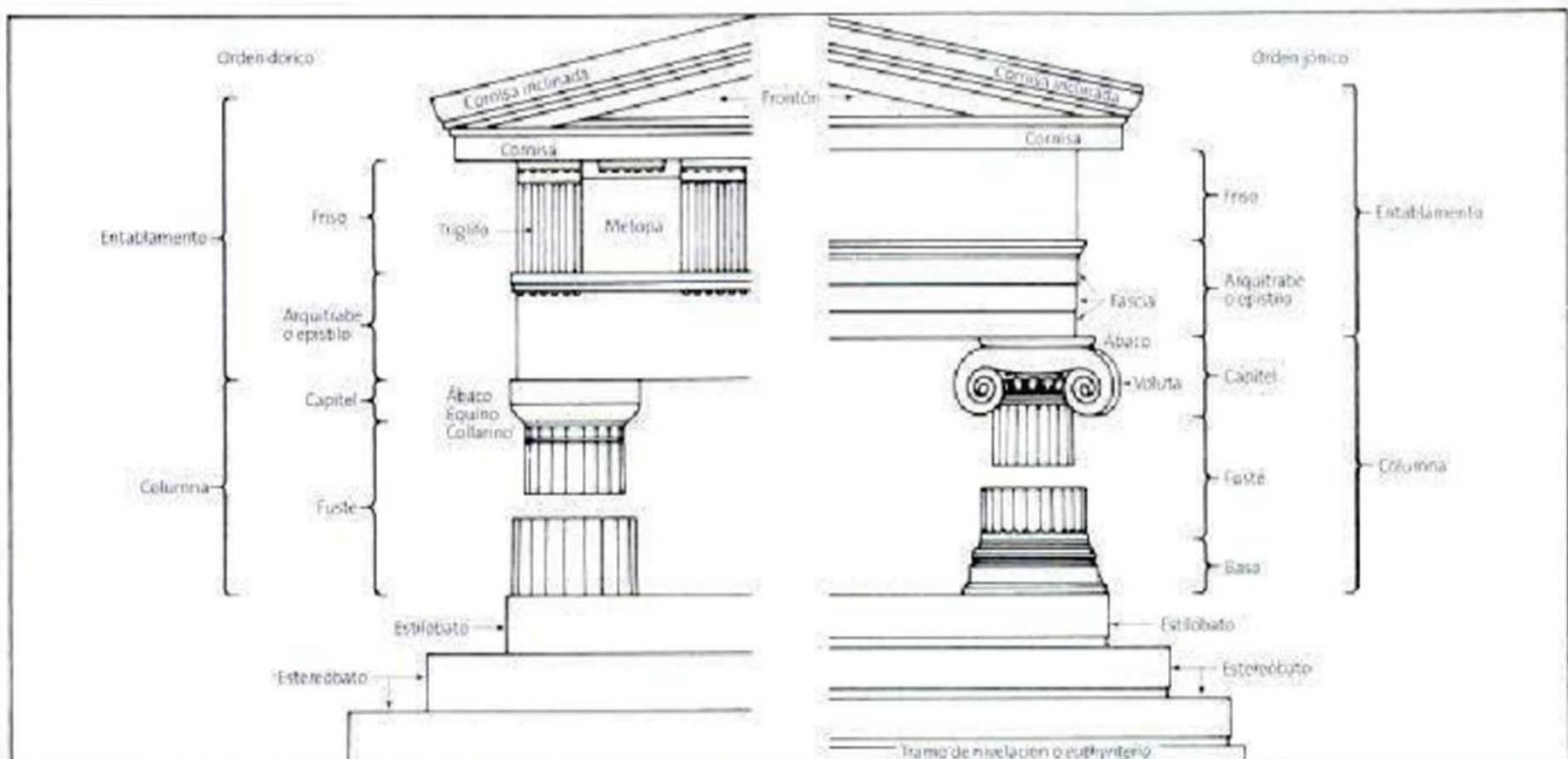
4.19 El Erecteion, Atenas, 421-405 a.C.

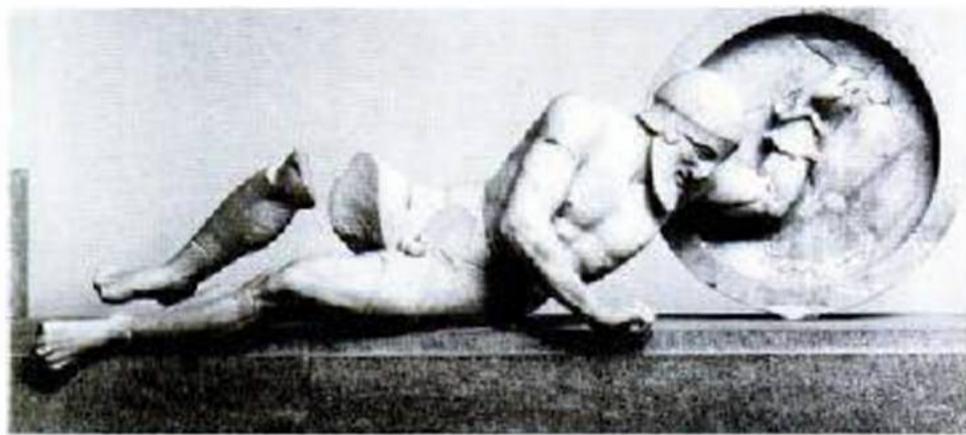


Se sabe poco sobre los primeros templos griegos en Jonia. Pero algunos capiteles de los siglos VIII o VII a.C., encontrados en Larisa y en otros lugares de Anatolia son del llamado tipo «eólico», y están formados por piezas espirales o volutas. Alrededor del año 500 a.C., artesanos procedentes de Jonia, que entonces formaba parte del imperio persa (véase p. 117), tallaron unos capiteles semejantes para Persépolis. En esta época, el capitel jónico, que puede proceder del «eólico» (es un punto controvertido), ya había adquirido su forma definitiva. A pesar de su efecto decorativo, estos dos tipos de capitel son más verdaderamente funcionales

que la losa cuadrada del orden dórico, ya que extienden la superficie de apoyo de la columna en línea con la pieza horizontal de sus soportes (véase Orden en Glosario). Sin embargo, en la arquitectura jónica se pone el acento en el ornamento que elabora la estructura. El friso, que no está interrumpido por triglifos, proporcionaba el campo necesario para una banda continua de relieve figurativo, como en el templo de Atenea Nike. A veces las columnas eran sustituidas por estatuas, como en el tesoro de Sifnos, en Delfos, y en el Erecteion, en la Acropolis de Atenas. Por otra parte, en los templos dóricos, las esculturas parecen más bien

4.20 Ordenes dórico y jónico (según Grinnell).





4.21 GRIEGIA. Guerrero caído, procedente del templo de Afaya, Egina, principios del siglo V a.C. Mármol, 1,59 m de longitud. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich.

haber sido aplicadas sobre la estructura que haber formado parte de ella –por ejemplo, los relieves rectangulares de las metopas y los grupos de figuras en muy alto relieve o tallas de bulto redondo para rellenar los frontones–. Como todas estas esculturas se colocaban muy por encima del nivel del ojo, requerían un tratamiento totalmente distinto del de los relieves egipcios, asirios y persas.

Los primeros grupos importantes de esculturas de los frontones proceden del templo de Afaya en la isla de Egina, cerca de Atenas. Datán de dos periodos, antes y después de la invasión persa del año 480 a.C. Ambos grupos representan escenas de las batallas homéricas con figuras en poses similares –mucho más variadas que las de ninguna otra escultura de la época–, pero notablemente distintas en su tratamiento. Un guerrero caído procedente del primer frontón tiene la rigidez de un *kouros* que hubiera perdido el equilibrio y caído, mientras que su compañero de enfrente está representado de una forma mucho menos artificialmente torpe (4.21). De forma semejante, el cuerpo del primero está representado esquemáticamente y conserva una especie de cualidad pétreas; el del último parece ser casi de carne y hueso. Además, en el rostro del segundo guerrero se aprecia una expresividad, un atisbo de pensamiento y sentimiento, que le unen con el mundo de las grandes tragedias del siglo V a.C.

El segundo de los frontones de Egina data, probablemente, de la misma época que el bronce del *Auriga* de Delfos, fundido para dejar constancia de una victoria en los juegos del 474 o 478 a.C. –una de las estatuas más delicadas y mejor conservadas de toda la estatuaria griega y una de las pocas que puede datarse con precisión (4.22)–. En ella no hay ningún gesto intenso y, a primera vista, el hermoso rostro del muchacho parece casi inexpresivo; sin embargo, la figura tiene una energía interna vivificante; el principio rector del creador del *Auriga* era, sin duda, un ideal de moderación o «punto medio» –«nada en exceso», la famosa inscripción del templo de Delfos–. La estatua sólo muestra su fuerza vital en ligerísimas desviaciones de la regularidad. Los pliegues de la parte inferior de la túnica, que a primera vista podrían parecer tan rígidos como la acanaladura de una columna dórica, están agitados por un ligero temblor; los pliegues del tejido ajustado al cuerpo de las mangas son casi, pero no del todo, simétricos; aunque está mirando directamente al frente, la parte superior del cuerpo del auriga y su cabeza están ligeramente vueltos hacia la derecha. Además, aunque la postura de la figura es inmóvil, el espectador se siente empujado a moverse a su alrededor. Desde todos los ángulos, muestra un perfil diferente, pero igualmente bien definido, un diseño de formas tridimensionales modelado con una noción tan extremadamente desarrollada de los efectos de luz y sombra, que nada en él es horroroso ni hay nada realzado en exceso. (Lo mismo podría

4.22 GRECIA. Auriga, procedente del Santuario de Apolo, Delfos, c. 478 o 474 a.C. Bronce tamaño natural. Museo Arqueológico, Delfos.



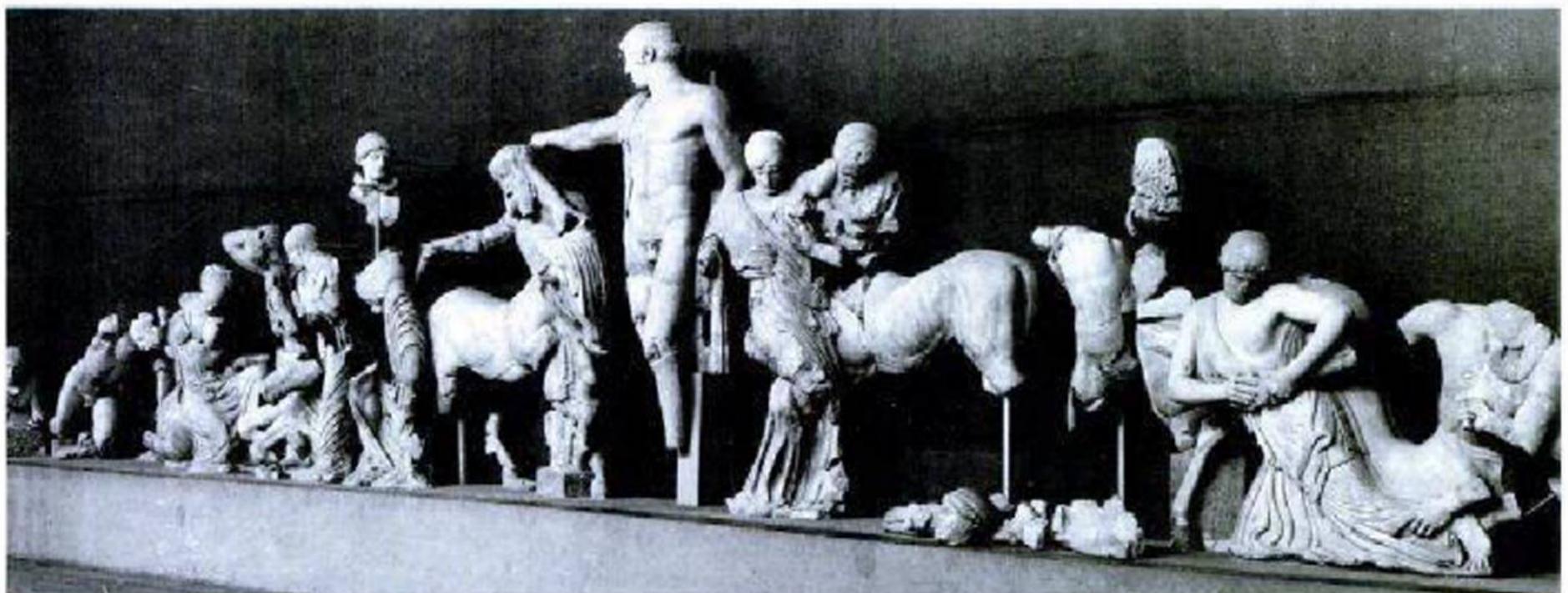
decirse de un templo griego.) Después de haberlo visto desde distintos puntos de vista, el rostro también adquiere intensidad y profundidad, una mirada de concentración, con los ojos enfocados, de forma inconsciente, en los caballos.

En una estatua colocada en lo alto de un frontón, se habrían perdido la sutileza del modelado del *Auriga* y el extremado refinamiento y sensibilidad de sus fuertes y bien cuidados manos y pies. La estatua de proporciones colosales de *Apolo*, que originalmente se elevaba unos quince metros sobre el nivel del suelo en el templo de Zeus en Olimpia, por ejemplo, fue tallada para ser contemplado desde cierta distancia y desde un número de puntos de vista limitado (4.23). En él, las sutilezas del *Auriga*



4.23 *Apolo*, procedente del templo de Zeus, Olimpia, 468-460 a.C. Mármol, mayor que el natural Museo Arqueológico, Olimpia.

4.24 Reconstrucción del frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia, 468-460 a.C. Aproximadamente 27,7 m de ancho.



habrían estado fuera de lugar. El ademán es energético, el giro de la cabeza, enfático, el cuerpo está plasmado en amplios planos lisos. De pie en el centro del frontón (4.24), colocando una disputa entre centauros ebrios y lapitas (miembros de una tribu mitológica de Tesalia), que muestran su furia a ambos lados, este *Apolo* parece simbolizar el orden divino – el triunfo de la luz sobre la oscuridad y, quizá, de la cultura sobre el salvajismo –. La victoria está conseguida simplemente con su radiante presencia, como una encarnación perfecta del ideal griego de belleza física en su forma más simple y austera. La figura tiene toda la sublime imperturbabilidad, la remota actitud distante y la arrogante confianza en sí mismo que asociamos con la palabra *olímpico*.

Las estatuas de los frontones de Olimpia están talladas en lo que se ha llamado «estilo austero» (o «transitorio» o «clásico primitivo»), con el que se asocian el *Auriga* de Delfos y otras esculturas de estos años (que ahora sólo conocemos a través de copias). Por ejemplo, los ropajes de las figuras femeninas de adustos rostros – muy distintas de las ligeras y ornamentadas ropas de las *korai* arcaicas – parecen estar hechos de un tejido grueso y pesado que cae en pliegues regulares (aunque el color puede haber hecho que, originalmente, resultaran menos austeros). Sin embargo, todas estas estatuas conservan vestigios de una dureza en la forma y una rigidez en la pose arcaicas, que fueron eliminadas de las esculturas talladas poco más de dos décadas después para el Partenón ateniense. Algunas todavía están en su sitio, pero la mayoría, a menudo llamadas «Colección Elgin», fueron retiradas en 1799 por el Conde de Elgin y vendidas al Museo Británico en 1816. Este grupo de obras, compuesto por estatuas de pie procedentes de los frontones, varias metopas con altorrelieves y un largo friso de bajorrelieves, procedente del exterior de la *cella*, pone de manifiesto la maestría alcanzada por los tallistas áticos. Tanto en su concepción como en el estilo parecen reflejar una única personalidad artística y se ha mencionado a Fidias, el escultor ático más importante de la época, aunque sin evidencia alguna. Ya se muestren las figuras en reposo o en acción todas ellas están relajadas – quizá demasiado en las metopas donde lapitas luchan contra centauros, dioses contra gigantes, griegos contra amazonas, sin forzar un solo músculo ni, siquiera, caer en una postura poco elegante (4.25).

## EN CONTEXTO

# El *Auriga* de Delfos

LOS DEPORTES Y LA RELIGIÓN DE LA ANTIGUA GRECIA

La figura de bronce de tamaño natural (4.22) fue hecha para el Santuario de Apolo en Delfos, uno de los lugares más sagrados de la antigua Grecia, del que se creía que era el centro del mundo. Respaldado por desnudos y abruptos acantilados, la ladera sudoeste del Monte Parnaso, con una mareante vista hacia el Golfo de Corinto unos seiscientos metros hacia abajo, el lugar todavía inspira temor hoy en día. El templo principal (del que queda poco) ostentaba las famosas inscripciones admonitorias que encierran la antigua creencia griega en la razón y la moderación: «conócete a ti mismo» y «nada en exceso» —recuerda que eres mortal y no intentes hacer demasiado—. Pero Delfos también era famoso por su oráculo, que refleja otro aspecto alternativo del genio griego: la conciencia de lo irracional y el reconocimiento de su poder. A cambio de una cantidad, un sacrificio adecuado y una purificación ritual, una sacerdotisa llamada Pitia —la única mujer que tenía acceso al santuario— se sentaba en un trípode situado sobre un pozo humeante y, en un estado de trance, gritaba sus incoherentes aunque divinas manifestaciones en respuesta a las oraciones de sus peticionarios.

Los juegos Píiticos, similares a los juegos Olímpicos, eran competiciones deportivas que, a partir de principios del siglo VI a.C., acompañaban a los certámenes musicales que tenían lugar en Delfos en honor de Apolo en festivales periódicos. Estos festivales atraían devotos procedentes de todo el mundo griego, desde la costa de Turquía hasta Sicilia y el sur de Italia, en parte debido a su atracción por ese espíritu competitivo que era un rasgo tan característico de la vida de la antigua Grecia —particularmente en el teatro, la retórica, la poesía y la música, al igual que en los deportes y juegos—, pero también debido a su importancia religiosa, cuya naturaleza nunca ha sido totalmente entendida por las civilizaciones posteriores. Las únicas recompensas que se otorgaban eran coronas de hojas de laurel consagradas a Apolo. Pero los ganadores también obtenían *klados*, o estima pública, a cambio de la cual hacían ofrendas al santuario. El *Auriga* fue



4.25 Anfora, finales del siglo VI a.C. 41,9 cm de alto. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich.

una de ellas. Forma parte de las muchas obras de oro, plata, marfil, bronce y terracota, que, posteriormente, fueron destruidas o rotas debido al valor de sus materiales. Por suerte, el *Auriga* sobrevivió. Fue enterrado debajo de un acantilado y no fue descubierto hasta 1896.

Originalmente, estaba de pie en una pequeña cuadriga tirada por cuatro caballos en posición de reposo (como revelan los fragmentos que han llegado hasta nosotros). Es un tipo de carro que se describe a menudo en los vasos (4.25) y, probablemente, los caballos eran similares al que está representado en una estatuilla de bronce procedente de Olimpia (4.26). El *Auriga* ha perdido el látigo, el brazo izquierdo, las incrustaciones de cobre de los labios y la mayor parte de las pestañas de plata (como las del Guerrero de Riace, 4.36), y no queda más que un pequeño rastro de las incrustaciones de plata del dibujo de la banda de la cabeza. Pero, por lo demás, está notablemente bien conservado.

Como hemos visto (pp. 144-145), el *Auriga* es una extraordinaria obra de arte, pero

también es una no menos notable prueba técnica de vaciado en bronce mediante el antiguo proceso de cera perdida o *cire perdue* (véase Glosario). La figura fue vaciada a partir de moldes huecos en siete secciones: cabeza, dos brazos, la prenda de encima y de debajo del cinturón, y los dos tobillos y los pies. El modelo original puede haber sido de arcilla con un armazón metálico o de madera —el tratamiento de la ropa sugiere que era de madera—. Cuando todas las piezas estaban vaciadas satisfactoriamente, se soldaban entre sí. No sabemos dónde se hizo el *Auriga*. Atenas era uno de los centros principales de



4.26 Estatuilla de un caballo procedente de Olimpia, 470-460 a.C. Bronce, 23 cm de alto. Museo Nacional, Atenas.

elaboración del bronce y una pintura de una copa ática de principios del siglo V a.C. muestra el taller de un escultor donde se procede al vaciado de estatuas por secciones, según el método utilizado para el *Auriga* (4.27). No obstante, el vaciado en bronce era una práctica corriente en Grecia, Asia Menor, Italia (tanto por los etruscos como por los griegos) y Sicilia.

En nuestros días, una cuadriga con su guía y los caballos correspondientes, parece ser



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

El friso describe la Procesión de las Panateneas, la festividad religiosa más importante de Atenas, que se celebraba en julio cada cuatro años con una gran procesión desde la ciudad hasta el Partenón. En este se conmemora como un acontecimiento más eterno que temporal, en la presencia viva de los dioses, que están representados sobre la entrada principal. Con una longitud original de 160 metros, (de los cuales se ha perdido aproximadamente una quinta parte), el friso contiene varios cientos de figuras, todas ellas idealizadas, aunque bastante individuales, tanto en sus poses como en la diversidad de sus vestiduras o en la ausencia de ellas. (Es muy reveladora su comparación con la procesión, solo muy ligeramente anterior, de un bajorrelieve [véase el Glosario] de Persépolis; véase p. 117.) No hay dos figuras exactamente iguales en toda la longitud del friso. La gran composición está compuesta cadenciosamente, con un tranquilo comienzo en el extremo oeste del edificio, donde aparecen hombres preparándose para salir, un mayor movimiento, que va aumentando hasta su punto culminante, a lo largo de los muros laterales y un lento y solemne final encima de la entrada del extremo este. Las figuras parecen determinar el diseño, crear, más que seguir, el auge y la caída de esta gran composición (4.30). Entre las figuras, destacan las de unos hombres jóvenes con un perfecto control de los nerviosos caballos que montan, que recuerdan las líneas del *Edipo en Colona* de Sólocles:

*Refulge el freno  
y por doquier se lanza a rienda suelta  
la cabalgada de los potros,  
que así honran a Atena,  
señora de los caballos...*

Resolvieron totalmente los problemas técnicos relativos a la representación naturalista de hombres y animales en movimiento



4.10 Friso del Partenón, detalle, 447-432 a.C. Mármol, aproximadamente 1,09 m de altura. Museo Británico, Londres.

en un marco plano, traslapándose unos con otros, incluso cuando se complicaban, como era el caso, con las distorsiones ópticas debidas al emplazamiento. Había que tener en cuenta el ángulo de visión del espectador que miraba hacia arriba desde la columnata, y realizar la compensación oportuna al realizar la talla. Las cabezas, por ejemplo, están talladas en un relieve más alto que los pies y los fondos están inclinados hacia dentro. De modo semejante, las imponentes figuras de los frontones se diseñaban para ser vistas desde abajo, aunque con una luz mucho más brillante. Para realzar su expresividad plástica –su sentido táctil de la forma– los escultores desarrollaron una nueva técnica para tallar las vestiduras, utilizando lo que ahora se llaman «líneas de modelado»

4.29 Lapita y centauro, metopa procedente del Partenón, c. 438-432 a.C. Mármol, 1,42 m de altura. Museo Británico, Londres.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## CONCEPTOS

## El ideal: idealismo, proporción y el «Canon»

Como concepto artístico, el «ideal» se basa en la creencia de que los escultores y pintores pueden trascender las apariencias cotidianas mediante la idealización, es decir, seleccionando solamente los mejores modelos y eliminando todas las imperfecciones aparentes. La necesidad de crear imágenes físicamente perfectas surgió en Grecia en el siglo V a.C. Los artistas trataron de crear formas humanas que encerraran su noción de la belleza sexual y socialmente condicionada, aunque también investida de cualidades morales. Fue en este clima intelectual cuando Platón desarrolló su teoría metafísica de las «Ideas» como universales o abstracciones que existen en un reino de esencias intemporales, bastante distintas de cualquier cosa que pueda ejemplificarlas. Sostenía que todos los objetos perceptibles son copias imperfectas que se aproximan a ideas imperceptibles, ideas que sólo pueden ser percibidas por medio de la razón, y de ahí que todas las imágenes visuales no sean más que copias de copias. De ello dedujo que las pinturas y esculturas, cuanto más aproximadamente imitaran las apariencias visuales, más engañosas y viciadas eran. Por lo tanto, todo el arte imitativo, incluida la poesía, estaba proscrito de su *República*. Sin embargo, las teorías de Platón aceptaban la posibilidad de que los artistas pudieran ver de forma intuitiva más allá de las apariencias sensoriales y de este modo, su concepto del «ideal» iba a tener una influencia permanente sobre toda la teoría estética europea. En la práctica, sin embargo, el proceso de idealización más realista, en la forma descrita por la literatura griega y latina, iba a tener un mayor efecto.

Jenofonte cuenta que Sócrates le hizo la siguiente observación al pintor Parrasio, «cuando estás pintando figuras, como no es

fácil encontrar un solo modelo que vaya más allá del criticismo en cada detalle, combinas los mejores rasgos de cada uno de varios modelos y de ese modo transmites la apariencia de cuerpos totalmente bellos.» Mucho más tarde, Cicerón (106-44 a.C.), que debió sacar la historia de alguna fuente griega, contó como el pintor del siglo V, Zeuxis, había utilizado cinco mujeres jóvenes diferentes como modelos para una sola pintura de Heleña, «porque no creía que fuera posible encontrar en un solo cuerpo todas las cosas que él buscaba en la belleza, ya que la naturaleza no ha refinado ni un solo objeto en todas sus partes hasta la perfección.» Sin embargo, el ansia de idealizar estaba controlada por la necesidad de verosimilitud y es significativo que esos dos mismos artistas también hayan sido famosos por su habilidad ilusionista. Según Plinio el Viejo, que tuvo acceso a fuentes griegas perdidas para nosotros, Zeuxis «pintó unas uvas con tal éxito que los pájaros volaban hacia ellas» y Parrasio «representó una cortina de lino con tal realismo» que Zeuxis pidió que la corrieran.

Sin embargo, el ideal no podría representarse sencillamente mediante una especie de retrato robot de combinación de rasgos, por bien seleccionados que estuvieran. Las relaciones proporcionales, llamadas *symmetria* por los griegos, tenían una importancia fundamental, especialmente en las estatuas. El escultor del siglo V Policleto escribió un tratado sobre el tema y para ilustrarlo hizo una estatua que ahora conocemos sólo por copias posteriores (4.34). El tratado o *Canon* (que significa norma o ley en griego) se ha perdido, pero el médico romano Galeno o Claudio Galeno (c. 130-200 d.C.) escribió que de acuerdo con

el *Canon*, la belleza o perfección de una figura humana «no surge en la proporcionalidad o *symmetria* de sus partes constituyentes sino en la proporcionalidad de partes tales como la de dedo a dedo, y la de todos los dedos con respecto a la palma y la muñeca, y la de éstas con el antebrazo, y la del antebrazo con el brazo, y, de hecho, de todo con respecto a todo lo demás.» Para mostrar estas relaciones, una estatua tenía que estar necesariamente desnuda y, en el siglo V en Grecia, ser un varón. También podía tener una importancia cósmica, «el hombre como medida de todas las cosas», en las palabras, tan a menudo citadas, del filósofo estoico Protágoras (c. 480-410 a.C.). Policleto declaró que «la perfección surge del cálculo preciso de muchos números», lo cual sugiere la influencia de los filósofos pitagóricos del siglo VI, quienes desarrollaron una teoría de proporciones cósmicas derivada del descubrimiento de la relación existente entre las longitudes medibles de las cuerdas de una lira y la armonía audible.

Las estatuas idealizadas modeladas y talladas en la antigua Grecia, muy copiadas en el imperio romano y redescubiertas en el siglo XV en Italia, llegaron a formar parte del canon artístico occidental —para utilizar la palabra en un sentido distinto, derivado de los libros canónicos de la Biblia y ahora adoptado para un cuerpo aceptado de obras de arte y literatura, supuestamente de primera importancia—. También establecieron un criterio sobre la belleza humana que ha condicionado insidiosamente las actitudes de los europeos hacia sí mismos y hacia los demás, fomentando la creencia en «la ley eterna de que el primero en belleza debería ser el primero en poder», como estableció John Keats en *Hiperión* (1818).

llamaron *rhythmos*, en la que los miembros se equilibran recíprocamente en un complejo diseño de formas. Es un ensayo de equilibrio, ya que la figura se muestra no en movimiento, sino eternamente suspendida entre dos acciones. Según los atletas modernos, la postura no es la que adoptaría un hombre para lanzar un disco de forma natural. Sin embargo, sugiere vividamente el movimiento de flexión y extensión del cuerpo y

también la trayectoria del disco. Rara vez ha sido expresado de forma más eficaz el movimiento —o más bien la idea de movimiento— en términos estáticos. Y la estatua original, de bronce pulido con ojos coloreados, debe de haber tenido un aspecto casi sorprendentemente vivo, especialmente visto en compañía de los tipos más usuales de estatuas de atletas en posición vertical. Miron era conocido en la Antigüedad por su



4.19 Guerrero procedente de Riace, siglo V a.C. Bronce con incrustaciones de hueso, pasta de vidrio, plata y cobre, 2 m de altura. Museo Nazionale Reggio Calabria.

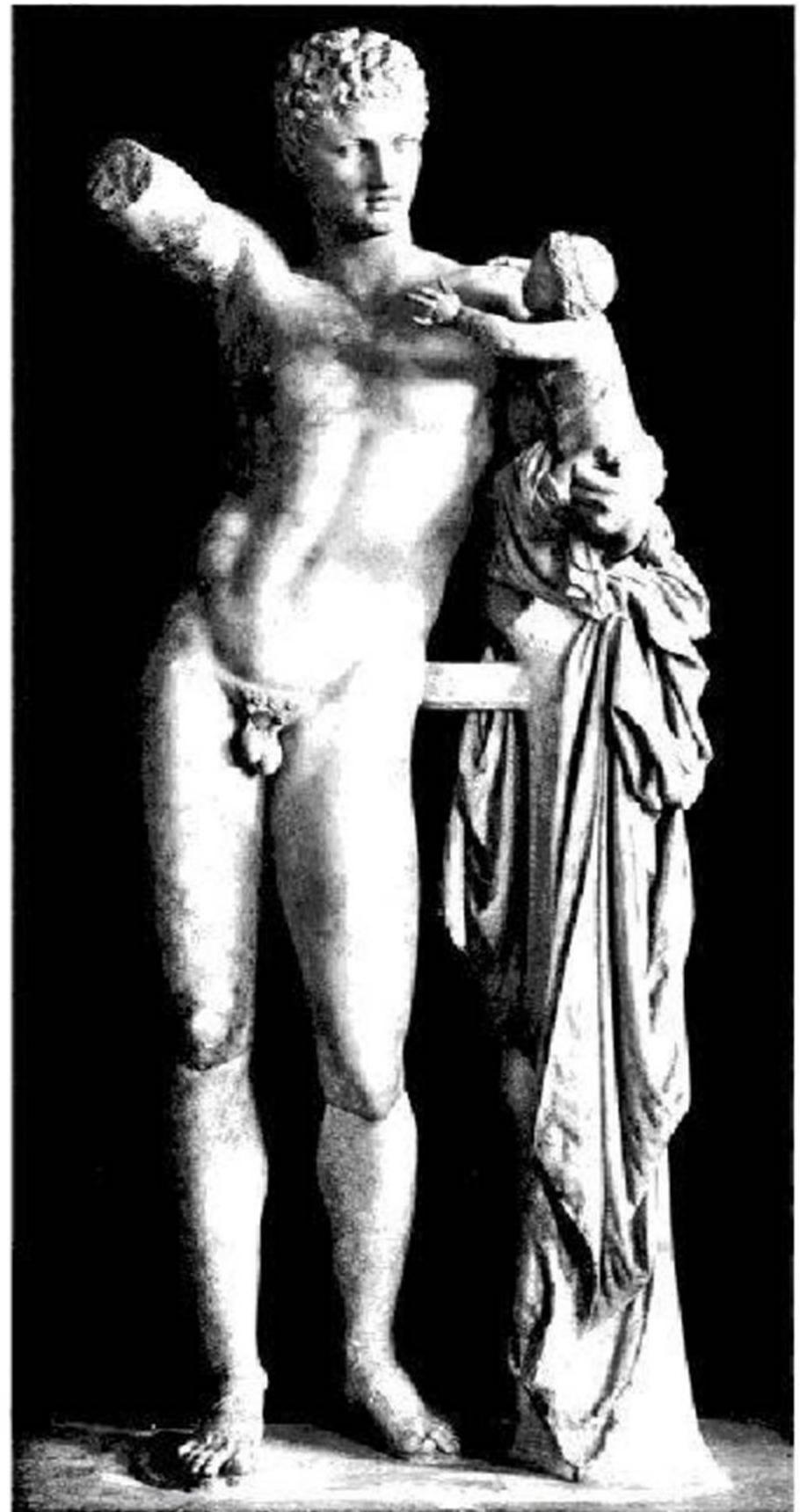


4.36 *Eliebo* procedente de la bahía de Maratón, detalle, c. 340-300 a.C. Bronce, altura total 1,3 m. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

naturalismo, y han llegado hasta nosotros no menos de 36 epigramas griegos dedicados al poco prometedor tema de su decepcionante estatua de bronce de una vaca que parece estar viva (de la cual no queda ninguna copia).

La composición del *Discóbolo* está limitada a un único plano, como si hubiera sido concebida como un almorrelieve. En cambio, Policleto de Argos, que trabajó entre el 452 y el 417 a.C., tuvo en cuenta múltiples puntos de vista. También conocemos sus estatuas únicamente a través de las copias romanas de mármol, de distinta calidad, realizadas a partir de los originales de bronce. La más famosa es el *Doríforo* o portador de lanza, que avanza lentamente hacia delante, con el peso casi totalmente en la pierna derecha, el brazo izquierdo sujetando una lanza y la cabeza vuelta ligeramente hacia la derecha –cambios de dirección que transmiten un soplo de vida a toda la figura (4.34)–. Se dice que esta estatua fue modelada para ilustrar las teorías del escultor sobre las proporciones corporales y llegó a tener gran influencia en la época romana cuando se le dio su nombre y tuvo la autoridad del «Canon».

Estas copias tienen interés principalmente porque dejan constancia de las poses inventadas por los escultores del siglo V. Muestran muy poco de la sutileza de modelado y gran naturalismo en la manipulación y en el tratamiento del detalle que caracterizan las escasísimas estatuas de bronce de la época que han llegado hasta nosotros (ninguna de las cuales puede ser atribuida con certeza a un artista conocido). Una de ellas, sacada



4.37 *Hermes con Dioniso niño*, c. 340 a.C. Mármol, aproximadamente 2,13 m de altura. Museo Arqueológico, Olimpia.

del mar en el sur de Italia, cerca de Riace, en 1972, tiene los ojos de hueso y pasta de vidrio, las pestañas, los labios y los pezones de cobre y los dientes de plata (4.31). El cabello está plasmado con la máxima delicadeza y precisión. Y, sin embargo, el efecto general, difícilmente podría ser más distinto del de algunas figuras egipcias, comparables en algunos aspectos (2.36). Los escultores griegos entendían que la figura humana no puede ser «reproducida» sin más, como si se realizara un vaciado a partir de un modelo vivo; sino que debía ser «traducida» no solo al mármol o al bronce, sino también al punto medio del arte y del conflicto existente entre idealización y naturalismo, con una armonía cuidadosamente equilibrada –esas cualidades vivificadoras creativas que se han perdido en las copias de mármol–. El musculoso guerrero de bronce es, a la vez, una figura

masculina ideal y una imagen totalmente convincente de un hombre en la flor de la vida. Otro bronce (encontrado en el mar cerca de Maratón) es de fecha posterior y en él, el equilibrio entre idealización y naturalismo se inclina hacia la primera para captar ese aire de adolescente melancolía sonora que aparece, por primera vez en el arte griego, en el siglo IV a.C. (4.36). Es el producto de un mundo muy distinto del de los heroicos y extrovertidos *kouroi*, atletas y fornidos guerreros.

A mediados del siglo IV, la solidez y el aire de sereno alejamiento, tan marcados en la escultura griega clásica, empiezan a dar paso a una estilizada elegancia en la forma. El escultor principalmente asociado con este cambio fue Praxíteles (fl. 375-330 a.C.), del que se sabe muy poco. Los arqueólogos clásicos no se ponen de acuerdo sobre si la famosa estatua de *Hermes* que hay en Olimpia es original suya o una copia muy buena (4.37). Desde luego, tiene una delicadeza en el modelado que falta, de forma ostensible, en las 40 copias que quedan de su estatua más famosa, la de *Afrodita* (a quien los romanos llamaron Venus), tallada para la ciudad de Cnido, en la costa de Asia Menor (4.38). Ninguna de ellas tiene más que un ápice de la sensualidad que los poetas y otros escritores de los dos primeros siglos de nuestra era atribuían al original. Todos ellos la han alabado como la perfecta encarnación de la belleza femenina, suprema y aparentemente viva. Un visitante se sintió tan sobrecogido que saltó sobre el pedestal (véase el Glosario) para abrazarla.

Aunque pueda parecer sorprendente, teniendo en cuenta las innumerables estatuas de desnudos masculinos, la *Afrodita de Cnido* es la primera mujer completamente desnuda en la antigua escultura griega. (Las fuentes literarias no mencionan ninguna anterior, y no es seguro, en modo alguno, el supuesto origen anterior al siglo IV a.C. de las dos que conocemos por las copias romanas, que se encuentran en el Louvre y en el Museo dei Conservatori de Roma.) Como ya hemos visto, cuando los griegos adoptaron la diosa siria de la fertilidad, Astarté, y la llamaron Afrodita, vistieron inmediatamente su forma desnuda (2.5). A la proximidad entre Cnido y Siria puede obedecer, en parte, el hecho de la desnudez de la estatua tallada por Praxíteles, pero nada más. Porque con esta figura creó, prácticamente, la imagen clásica occidental del hermoso desnudo femenino, una imagen que aparecería una y otra vez en el arte de Europa y que además encierra algunas de las diferencias fundamentales entre la cultura europea y otras culturas. Al igual que en las estatuas de desnudos masculinos, tan abundantes en la antigua Grecia, en ésta se combinan naturalismo e idealismo. Además, la postura es, de hecho, una adaptación a la inversa de la utilizada para las estatuas de jóvenes atletas –el peso de Afrodita está en la pierna derecha, con la rodilla izquierda ligeramente adelantada y el pie izquierdo retirado–. La única modificación importante está en los muslos, que se mantienen muy juntos, y en el énfasis general dado a la redondez y suavidad de las extremidades. Sin embargo, al contrario que los descarados desnudos masculinos, ella se muestra ligeramente avergonzada de su desnudez. Tiene la mirada desviada y el gesto con el que Astarté apuntaba descaradamente hacia su sexo ha sido transformado, mediante un ligero movimiento de la mano, en uno de protector ocultamiento. El cambio más importante realizado en la imagen, lo llevó a cabo un escultor anónimo en una estatua de alrededor del año 300 a.C., levantando el otro brazo frente al pecho, creando así uno de los grandes prototipos del arte europeo con una larga historia



4.38 SUPERIOR IZQUIERDA. *Afrodita de Cnido*, copia romana de época imperial. Mármol, 2,03 m de altura. Museos Vaticanos, Roma.



4.39 SUPERIOR DERECHA. *Afrodita Capitolina*, copia romana de época imperial. Mármol, 1,87 m de altura. Museo Capitolino, Roma.

posterior, cuando se la conoció como «Venus pudica» –una figura cuya atracción erótica estaba, por supuesto, realizada por su pudoroso ademán (4.39).

La escasez de desnudos femeninos en las primeras etapas del arte griego puede deberse a un conjunto de preocupaciones sociales y estéticas, así como también la particular forma que adquirieron cuando finalmente aparecieron en el siglo IV. Pocas sociedades civilizadas han estado tan totalmente dominadas por el varón como la de la antigua Grecia. Las leyes dejan el tema muy claro: el adulterio, por ejemplo, estaba definido unilateralmente como la relación carnal entre una mujer casada y un hombre que no fuera su marido y el rapto como una ofensa contra el esposo, padre o guardián de una mujer, no contra ella misma. Consideradas y protegidas como posesiones, las esposas de las clases superiores se quedaban en casa y estaban confinadas al cuidado de los niños y a las tareas domésticas, mientras sus esposos buscaban estímulo emocional, físico e intelectual en otra parte, bien con miembros de su propio sexo o entre las *hetairai* o *parne* (prostitutas corrientes). En los vasos de los siglos V y VI, estas últimas se representaban desnudas, en una diversidad de posturas seductoras, generalmente en escenas de burdel, pornográficas en el sentido más estricto de la palabra. En consecuencia, el hecho de haber incluido un desnudo femenino entre las estatuas de atletas masculinos que coronaban los santuarios, debió de haber sido muy extraño.

Hay pocas dudas de que fueron los pintores griegos del periodo clásico quienes desarrollaron tanto las ideas como las técnicas que



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

mezclaban agua y vino (según la costumbre), la pequeña jarra llamada *oinoche*, para verter la mezcla, y las anchas copas poco profundas, *kylix* y *kantharos*, en las que se bebía. El motivo de las escenas figurativas que en ellas se representaba era, generalmente, mitológico –de hecho, muy similar al de la poesía dramática contemporánea y el de las pinturas de gran tamaño de que tenemos noticia–. Se evidencia una preferencia por los relatos sobre hombres y bestias fabulosas, más que sobre los inmortales del Olimpo, aunque Dioniso, el dios del vino, con sus discípulas femeninas, las ménades siendo atacadas por lascivos sátiros, aparece bastante a menudo. También se representan numerosas escenas de la vida cotidiana: artistas y artesanos trabajando, mujeres ocupadas en las tareas domésticas, atletas entrenando en el gimnasio, fiestas donde se bebía y representaciones teatrales. El acto sexual, tanto heterosexual como homosexual, se representa con extremado candor. De hecho, estos vasos reflejan más claramente que ninguna otra obra de arte que ha llegado hasta nosotros, la preocupación de los griegos por su propio mundo, por el aquí y ahora.

En el siglo VI a.C., generalmente, las figuras se pintaban en negro sobre un brillante fondo naranja rojizo. Este proceso denominado de «figuras negras» era de invención griega y requería una gran habilidad técnica. Una vez que se le había dado forma al vaso (a mano en un torno), dejado secar y bruñido suavemente, se aplicaba una capa muy fina de arcilla refinada y diluida, conocida como «barbotina» (en ocasiones, erróneamente llamada vidriado), con un pincel. Una vez seca, proporcionaba el fondo sobre el cual se pintaban las decoraciones, también con barbotina. Las propiedades químicas de la arcilla utilizada para la barbotina eran tales que cuando se cocía el recipiente, y controlando cuidadosamente el calor del horno en tres etapas, la primera capa adquiría un color naranja rojizo y la decoración un negro brillante. Antes de principios del siglo V se introdujo como alternativa el proceso inverso de «figuras rojas». El fondo de la composición se pintaba con barbotina negra, que también se utilizaba para añadir los detalles de las figuras «reservadas» sobre la primera capa roja. Como se utilizaba el mismo tipo de arcilla local y el mismo tipo de cocido en ambos procesos, algunos alfareros «se lucían» pintando un lado del vaso con figuras negras y el otro con figuras rojas. Las figuras rojas fueron sustituyendo progresivamente a las figuras negras, que, desde principios del siglo V en adelante, se utilizaban sólo para algunos tipos de vaso tradicional, especialmente los que se llenaban con aceite y se entregaban como recompensa a los ganadores de los juegos Panatenaicos.

Las figuras negras eran esencialmente un arte de silueta. Los detalles que indican el modelado del cuerpo están destacados con líneas rojas (o más bien incisos, a través de la barbotina negra, en el color del fondo) y producen escaso efecto visual. Para transformar estas oscuras formas en figuras luminosas, tuvo que utilizarse el proceso de figuras rojas y ello condujo, a su vez, a una desviación de la imagen puramente conceptual. Por ejemplo, en los vasos de figuras negras, los ojos tenían que mostrarse frontalmente, incluso aunque la figura estuviera de perfil, como casi invariablemente era (la silueta de un rostro completo es intrascendente). El escorzo aparece por primera vez en los vasos de figuras rojas.

Es más que probable que el desarrollo de las figuras rojas estuviera inspirado en un deseo de emular los efectos obtenidos por los pintores que trabajaban en obras de gran tamaño y con una



4.41 Lequito, finales del siglo VI a.C., 49 cm de alto. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

paleta mucho menos limitada. Los pintores de vasos de figuras rojas podían dibujar figuras en una gama de posturas mucho más amplia que antes; podían indicar (aunque no expresar) emoción y carácter en los rasgos; podían, incluso, sugerir recesión en el espacio. En un vaso realizado (y quizá también pintado) por Meidias (4.40) se ha detectado la influencia de Polignoto. Las vestiduras están agitadas, los caballos vuelven la cabeza mientras galopan. Hilaíra, a quien se llevan en el carro de Polideuces, tiene en el rostro una expresión de desesperación, casi caricaturizada, unas tenues ramas de olivo esbozan un paisaje. Se han aprovechado brillantemente las posibilidades de las líneas, delicadamente trazadas, para sugerir forma y movimiento. Este vaso es, de hecho, la obra de un artista, aunque trasluce signos de perseguir efectos posteriores que sólo podrían apreciarse plenamente en un tamaño mucho mayor, realizado por pintores de murales o de tablas.

Los logros de artistas tales como Parrasio y Zeuxis pueden estar reflejados más fielmente en los vasos decorados mediante un proceso más próximo al de la pintura sobre tabla: los lequitos de fondo blanco. Estas jarras, relativamente pequeñas, de forma



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



4.46 Pectoral procedente de Ordzhonikidze, Rusia, detalle, siglo IV a.C. Oro, 30,6 cm de diámetro. Museo Histórico, Kiev

después de mediados del siglo VII a.C., se acuñaban en Lidia trozos de electrum con forma de alubia troquelados con artefactos. Pero cien años después, los griegos normalizaron la forma en un disco modelado en relieve con el emblema de la ciudad que lo había emitido -en Atenas, por ejemplo, la cabeza de Atenea en el anverso, y el buho sagrado en el reverso (4.47)-. Como los diseños se cambiaban y modificaban frecuentemente, las monedas proporcionan una historia en miniatura del arte griego desde el periodo arcaico al helenístico. En las más antiguas, las cabezas de perfil tienen ojos frontales y los animales están estilizados. Posteriormente reflejan los ideales naturalistas del periodo clásico, ninguna más bellas que las de Siracusa, en Sicilia, que ostentan la cabeza firmemente modelada de Aretusa rodeada de delfines (4.48), y en la última época del siglo IV a.C. empieza a evidenciarse una tendencia hacia una mayor delicadeza y complejidad (4.49).

Las monedas más ampliamente difundidas fueron las emitidas por Filipo II de Macedonia después del año 356 a.C., cuando adquirió las minas de oro del monte Pangeo, en Tracia. El *stater* de oro (una pieza que pesaba 8,6 gramos) se convirtió en un elemento de moneda internacional y siguió siendo emitida en Macedonia durante mucho tiempo. Posteriormente fue imitado por los europeos del centro y del norte, que ignoraban la

4.47 Tetradracma atico con la cabeza de Atenea y un buho, c. 479 a.C. Plata, 2,5 cm de diámetro. Museo Británico, Londres



4.48 Decadracma procedente de Siracusa, 413-357 a.C. Plata, 3,5 cm de diámetro. Museo Británico, Londres





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Como hemos visto, los escitas valoraban claramente la artesanía griega. Muchos de los ejemplos más delicados de las obras de orfebrería griega se conservaron en las tumbas de sus reyes (246). Al igual que vasijas de bronce y de cerámica, incluida un ánfora del siglo V a.C., que originalmente se hizo como recompensa para el vencedor de los juegos Panatenaicos. En estas tumbas también se encontraron objetos egipcios. Delicados objetos procedentes de la Persia aqueménida y de la dinastía Zhou china fueron enterrados con nómadas de las estepas orientales y de las montañas de Altai. Pero el llamado estilo animalista, desarrollado por las culturas de las estepas, difiere casi tanto del arte chino y del persa, como del egipcio y del griego. Una placa de oro de un venado, cincelado para decorar un escudo o una coraza de hierro, es un ejemplo característico (495): modelado en relieve, pero con una extraordinaria sensibilidad hacia la forma con cuerpo simplificado, esquematizado y contraído en un riguroso diseño y, sin embargo, misteriosamente vivo con una vitalidad animal.

Los orígenes del estilo animalista no están claros. Como tampoco lo están los de los escitas, que se establecieron al oeste del Volga y en las orillas septentrionales del mar Negro alrededor del siglo VIII a.C., desplazando a otro grupo nómada conocido por los griegos como cimérios (que se retiraron a Asia Menor y saquearon las ciudades griegas de la costa). Las excavaciones han sacado a la luz huellas de una sucesión de culturas anteriores a los escitas en el sur del Cáucaso –una famosa tumba de Maikop, que data de finales del segundo milenio, y varias tumbas de principios del primer milenio, han arrojado algunos notables bronce de animales, pero están más próximos al arte de Asiria y Anatolia que al de los escitas–. Sería más probable una conexión con los bronce de Luristán (véase p. 114). Pero estos últimos incluyen numerosas figuras humanas, que son muy raras en el arte escita. Además, los animales de Luristán, a menudo, se funden entre sí mediante lo que se conoce como «cuyuntura zoomórfica» –el rabo de una criatura está conformado como la cabeza de otra de una especie distinta–, una estratagema que no parece haber sido adoptada por los artesanos escitas hasta un período relativamente tardío. Las artes de la China Shang y Zhou (véanse pp. 88-91, 118-121), al otro lado de las estepas, probablemente contribuyeron a la formación del estilo animalista, pero en este caso, las influencias parecen haber sido recíprocas y, por lo tanto, muy difíciles de desentrañar. También pueden haber tenido algo que ver las obras realizadas en materiales perecederos, de las cuales conocemos muy poco o nada en absoluto –no menos que los tatuajes con los que los nómadas adornaban sus cuerpos.

4.95 Pantera, placa de escudo o peto, procedente de Kelermes, sur de Rusia, finales del siglo VII o principios del siglo VI a.C. Oro con incrustaciones, 32,6 cm de longitud. Museo del Ermitage, San Petersburgo.



4.96 Tatuaje en el brazo de un jefe de tribu, procedente de Pazirik, región de Altai, Rusia, siglo V a.C. Piel humana, 60 cm de longitud. Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Sea cual fuere su origen, el estilo animalista tal como lo conocemos parece haber surgido por primera vez en las estepas occidentales en el siglo VII a.C. Se encuentra casi exclusivamente en pequeños objetos, principalmente de metal –bronce o, bastante a menudo, oro enriquecido con pasta de vidrio coloreada– que se pegaban a las ropas, armas y armaduras, carros y arneses de los caballos. Los animales de los que toma su nombre eran salvajes (no



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

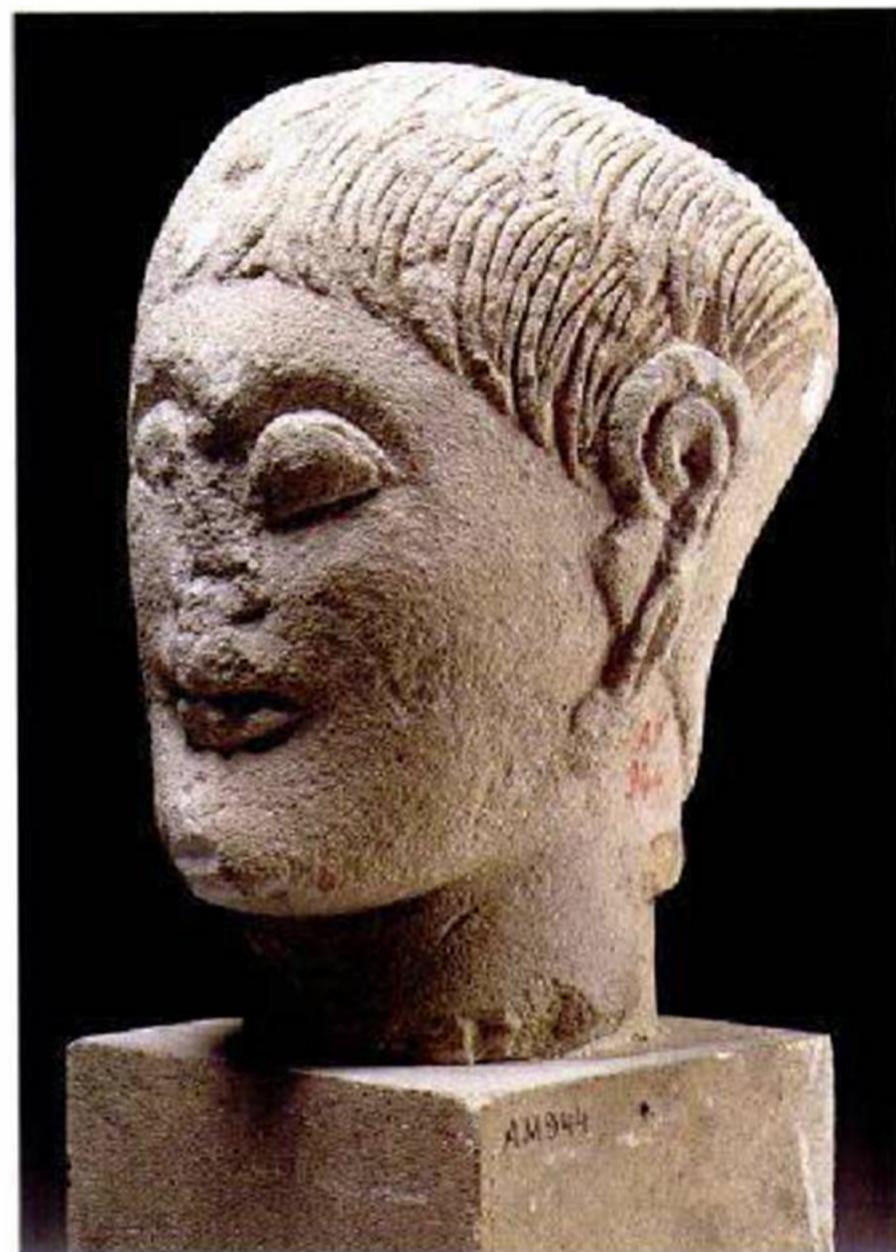
Sus orejas están dibujadas, más que modeladas, con líneas espirales continuas y las articulaciones están reproducidas por medio de espirales, como en algunas tallas de madera procedentes de las montañas de Altai. Por otra parte, la idea de hacer un asa con forma de animal probablemente tiene su origen en Irán, a través de Grecia y Etruria. La forma de la vasija es básicamente greco-etrusca, aunque se le ha dado una mayor angulosidad y una elegancia más alargada. Justo encima de la base, se aprecia claramente inciso en el bronce un diseño ondulado griego (posteriormente llamado *voluta* Vitruvio). El diseño trenzado que rodea el pie también es de origen griego (técnicamente llamado *quilloque*, véase el Glosario) y la decoración de debajo del pico parece proceder de motivos griegos, pero se ha perdido la geometría de los prototipos al reproducirlos con inserciones de esmalte y piezas de coral. El aguamanil es tan típicamente celta en su ondulada linealidad y su primorosamente equilibrada asimetría, como en el inconfundible uso del color y la esquematización del pico, que se funde en un rostro humano barbado con unos desorbitados ojos de coral.

Los celtas rechazaron tanto como tomaron de las artes de otras culturas, y los motivos que adoptaron fueron descomponiéndose, cada vez más, en diseños lineales de volutas y florituras. Su arte es, a la vez, no representativo y, aún así, orgánico. Pueden apreciarse muchas de sus cualidades en un ornamento calado encontrado en la República Checa (4,62). No hay ninguna explicación convincente sobre el propósito original de esta extraordinaria pieza y parte de su extraño efecto puede deberse al hecho de haber sido separada del objeto, probablemente de madera o de piel, del que formaba parte inicialmente. Una cabeza con ojos humanos curiosamente tristes y hocico de animal observa con ojos miopes una intrincada red de curvas que fluyen de forma natural formando un diseño tridimensional altamente complejo. Aunque las líneas no pueden haber sido determinadas geométricamente, su giro y contra-giro están rigurosamente controlados de forma que se repiten y se equilibran entre sí en una composición perfectamente independiente. Al igual que el aguamanil de Basse-Yutz y muchos otros ejemplos del arte de La Tène, este bronce tiene un refinamiento en su elaboración y una elegancia en su forma difíciles de reconciliar con lo que sabemos sobre la sociedad tribal por la que fue creado.

Las tribus celtas arrasaron la península Itálica y quemaron Roma alrededor del año 390 a.C., cuando Roma no era más que una de las varias pequeñas ciudades-Estado de Italia que había crecido al lado de las de los etruscos (véase p. 169). Otras tribus celtas hicieron incursiones periódicas en Grecia y en el año 279 a.C. saquearon Delfos. En el transcurso de los siglos siguientes fueron siendo repelidos gradualmente y la mayor parte de sus territorios fueron ocupados finalmente por los romanos. Pero, como veremos, el arte que hizo su primera aparición en el período de La Tène tuvo una energía duradera y pudo sobrevivir (p. 334).

## IBERIA Y CERDEÑA

Hay varias otras culturas europeas del primer milenio que los griegos desecharon por bárbaras y que los romanos acabaron eliminando por la fuerza. En el extremo más occidental del Mediterráneo, en la costa sur de España, se desarrolló la civilización ibera a partir de mediados del siglo VI a.C., tanto bajo influencia fenicia como griega. Había una clase ilustrada que



4,61 Cabeza de hombre, siglos IV-III a.C. Piedra, 46 cm de alto. Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye, Francia

utilizaba una escritura derivada principalmente del griego, pero su lengua, hasta el momento, no ha podido ser traducida. Se sabe que algunas de sus ciudades eran grandes, aunque poco queda de ellas. Pero han llegado hasta nuestros días algunas esculturas, principalmente pequeñas figuras de mujeres con complicados peinados hechas de piedra, terracota y bronce, aparentemente ofrendas votivas a dioses que, sin embargo, siguen siendo desconocidos. Son más impresionantes algunas grandes tallas de piedra, aunque dañadas y en estado fragmentario (aunque actualmente se cuestiona la autenticidad de una obra supuestamente ibera antigua en un estado de conservación sorprendentemente bueno). Hay varias cabezas, más pequeñas, pero muy llamativas; especialmente la de un hombre de cabello corto cuyos prominentes ojos y orejas y su decidida barbilla le prestan una gran personalidad (4,61). Por supuesto, no podemos saber si se trata o no de un retrato; pero difiere grandemente de las idealizadas cabezas de las estatuas griegas –o quizá deberíamos decir que materializa un ideal diferente–. Porque la aptitud para tallar una forma tridimensional verosímil parece haberse originado, aunque sea indirectamente, de Grecia.

La relación de otra cultura mediterránea, la de Cerdeña, con la civilización de Grecia y del Próximo Oriente, es difícil de definir. Sus vestigios más destacados son las torres defensivas redondas llamadas *nuraghi*, de las cuales quedan restos de unas seis mil. Las primeras datan de mediados del siglo VIII a.C. y siguieron edificándose hasta que los romanos conquistaron la



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

FUENTES Y DOCUMENTOS

# Plinio sobre la escultura etrusca

Plinio el Viejo (c. 23-79 d.C.) fue un erudito romano que murió en la erupción del Vesubio, que había ido a ver. Entre otras muchas cosas, escribió la descripción literaria más valiosa que existe sobre el arte griego y romano. Sus observaciones sobre la escultura etrusca son de gran interés, aunque asigna la obra de Vulca en Roma a un periodo anterior al que la evidencia arqueológica actual confirma.

Varrón | Marco Terencio Varrón, 116-27 a.C., erudito y anticuario | dice que este arte fue ejercitado en Italia y principalmente en Toscana, y haber sido traído Vulca, al cual

Tarquino Prisco dio a hacer la estatua de Jupiter para dedicarla en el Capitolio. Esta estatua era de barro, y por esta causa la solían tener con bermellón. También estaban en el frontispicio de aquel templo unos carros de cuatro caballos hechos de barro, de los cuales hemos dicho muchas veces. Este mismo hizo un Hércules, el cual retiene hasta ahora en Roma el nombre de la materia de que se hizo, y es cierto que estas figuras de los dioses eran entonces muy lodas; y no tenemos lástima de aquellos que adoraron tales figuras; porque el oro y la plata, aun para hacer dioses, no lo gustaban. Duran también hasta ahora en muchos

lugares tales simulacros. Los frontispicios de los templos, también se ven mucho en Roma y en otras provincias, hechos con admirable labor y arte, y para la firmeza del tiempo más ciertos que el oro y sin duda más seguros.

(Plinio, *Historia Natural*, XXXV, 7 tr. de Gerónimo de Huerta y Francisco Hernández)

encontrada en Caere (4.69). Pero las diferencias entre ellas son enormes. Ha desaparecido la heroica idealización de los griegos. La figura etrusca es mucho más descriptiva, mucho más objetiva -casi el retrato de un individuo captado en un momento de despreocupación, un asistente a un banquete, con el codo apoyado en un almohadón y un pano cubriéndole ligeramente.

En el Apolo de Veii se evidencia un tipo distinto de desviación del ideal griego. Esta famosa estatua etrusca tiene el rostro, el trenzado cabello, e incluso la enigmática sonrisa de un *korros* (4.70). El motivo que hay en el pilar, que sirve como soporte entre las piernas, está copiado directamente de la decoración arquitectónica ornamental griega. La túnica, que parece haber sido planchada con pliegues y dobleces, también es griega, aunque copiada de una *kore*, porque, generalmente, las figuras masculinas en la escultura griega estaban desnudas. Pero este Apolo, con sus pesadas extremidades y su algo torpe modo de andar, no tiene nada de la desenvuelta elegancia de las estatuas griegas. Y difiere aún más de los griegos en otros dos aspectos. Es de terracota modelada, no de mármol, que era utilizado muy rara

4.70 Apolo de Veii, c. 500 a.C. Terracota, 1,75 m de altura. Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma



4.69 Mujer recostado, 500-480 a.C. Terracota, longitud de la base 90 cm. Museo Nazionale Cerite, Cerveteri





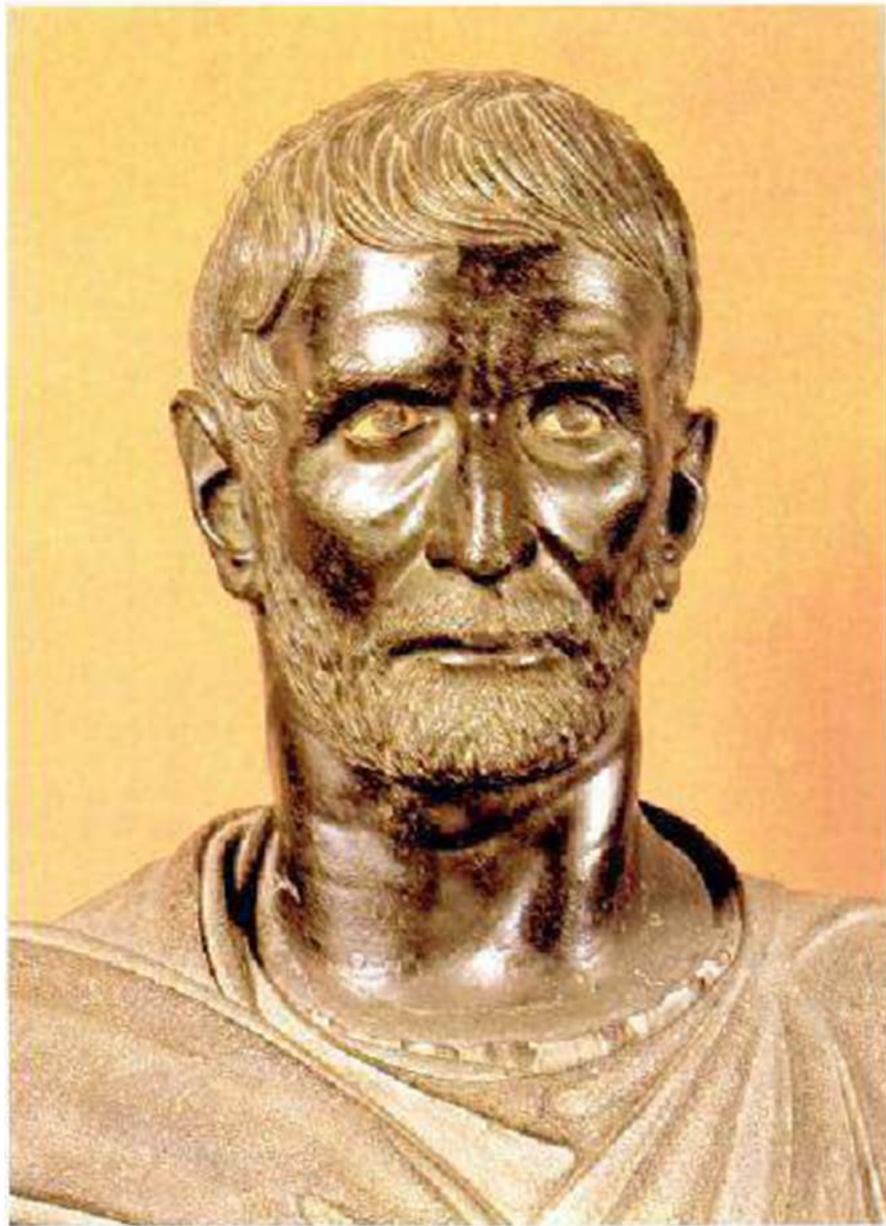
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



4.76 Bruto, c. 300 a.C. Bronce, 32 cm de altura, Palazzo dei Conservatori, Roma.

se inspiraron en los sarcófagos cartagineses, que combinaban el sarcófago de las momias del antiguo Egipto con el ataúd rectangular del Oriente Próximo. También se adoptó la misma forma general para las urnas cinerarias. Estilísticamente las figuras proceden de la Grecia arcaica y, como ya hemos visto, al menos una de ellas, es un pariente lejano de los guerreros de Egina.

Lo que es nuevo y diferenciador en los sarcófagos y urnas etruscas es que las figuras se muestran vivas y aparentemente disfrutando de los placeres de la mesa. Desde el siglo IV a.C. en adelante, también se modelaban con una individualidad casi caricaturesca como para preservar su identidad física. Curiosamente, sin embargo, la introducción de este estilo de representación más realista coincidió con un marcado aumento en las referencias a un más allá aterradoramente oscuro –tanto en las pinturas de las tumbas como en los sarcófagos y urnas–. Dos

figuras de rostros fuertemente caracterizados y cuerpos atenuados, colocadas sobre una urna procedente de Volaterrae (actual Volterra), pueden representar bien a una pareja no demasiado felizmente casada, bien a un hombre acompañado por un demonio de la muerte.

En las cabezas de bronce se aprecia un naturalismo similar, si bien más moderado. La más delicada, probablemente parte de una estatua de cuerpo entero, es una de la que tradicionalmente se dice que es el retrato de Lucio Junio Bruto (fl. 509 a.C.), el supuesto fundador de la república, que provocó a sus camaradas romanos para expulsar al último rey etrusco, Tarquino el Soberbio, de la ciudad (4.76). Sea o no correcta la identificación, este rostro de duras facciones, con penetrantes ojos, nariz aquilina y mandíbulas severas, representa, con seguridad, a un individuo, y además, a uno con un inflexible sentido del propósito. El cabello y la corta barba están plasmados con toda la perfección por la cual eran famosos los trabajadores del bronce etruscos. Como ejemplo de habilidad en el vaciado y cincelado, supera a la *Loba Capitolina* (4.63) y confirma la supervivencia de estas habilidades en un periodo posterior. (Los ropajes de debajo del cuello forman parte de una adición posterior, probablemente del siglo XVI.)

Los etruscos, aunque se mostraron a sí mismos tan extrañamente inmunes a las posteriores evoluciones del estilo griego clásico, se vieron arrastrados dentro de la órbita cultural del mundo helenístico hacia finales del siglo IV a.C. Al igual que los romanos, que pronto llegaban a ser el poder dominante de la península italiana. Una por una, las ciudades de Etruria cayeron ante Roma y, a principios del siglo I a.C., los etruscos habían sido absorbidos dentro de la población amalgamada de Italia. No mucho después, el poeta romano Propertio escribiría su famoso lamento:

*¡Ay, antiguos reyeses! Etruscos erais vosotros un reino  
y en vuestra fama se levantaba un trono de oro.*

*Ahora resuena dentro de vuestras murallas el ronco cuerno de pastor  
y sobre vuestros huesos se siegan los campos.*

(Propertio IV, X, 27, 11. Antonio Ramírez de Verger)

Pero ha quedado sobre la tierra lo suficiente para que otros escritores romanos, especialmente el teórico de la arquitectura Vitruvio, pudieran recordar y comentar. Un templo etrusco, construido alrededor del año 500 a.C., con una estatua de culto de Júpiter realizada por Vulca de Veii (Veyes), el único escultor etrusco cuyo nombre conocemos, sobrevivió en el corazón de la misma Roma hasta el año 83 a.C. Después fue quemado. En su reconstrucción solo se conservó la planta. En todo lo demás, el nuevo templo era totalmente de estilo helenístico. Ilustra claramente los legados complementarios de la cultura etrusca y helenística en la formación del arte del Imperio romano.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



**3.4** IZQUIERDA: *Venus de Medici*, siglo I a.C. Mármol, 1,53 m de altura. Uffizi, Florencia.

**3.5** CENTRO: *Apolo del Belvedere*, siglo I a.C. Mármol, 2,24 m de altura. Museos Vaticanos, Roma.

**3.6** DERECHA: *Venus de Milo*, c. 150 a.C. Mármol, 2,08 m de altura. Louvre, París.

importancia; Atenas era entonces poco más que un centro de cultura y aprendizaje. El final del período helenístico no puede fecharse con tanta precisión como sus comienzos. A mediados del siglo III a.C., los seléucidas fueron expulsados de Irán por los nómadas partos procedentes de las estepas, que siguieron avanzando hasta ocupar Mesopotamia en el año 141 a.C. Durante esos mismos años, la República romana (véase p. 190) se convirtió en el poder dominante en la península italiana y, por último, en toda la región mediterránea (véase p. 197).

Los soberanos de los reinos helenísticos eran de ascendencia griega (estrictamente macedonia), al igual que la mayoría de sus administradores. El idioma oficial era una forma de griego llamada *koine* –el griego del Nuevo Testamento– que se hablaba y se escribía desde Sicilia hasta el Hindu Kush y desde las orillas del mar Negro y el mar Caspio hasta las cataratas del Nilo. La cultura griega se extendió por ese mismo territorio. Lo que antes había estado limitado a unas pocas comunidades independientes, relativamente pequeñas, se convirtió ahora en el lenguaje artístico de la mitad del mundo civilizado. Las ciudades se construían o reconstruían de acuerdo con el diseño de las *polis* griegas, cada una de ellas con su templo, su sala de asambleas, su teatro, su gimnasio, su *stoa* y su *ágora*, todo ello ajustado a los órdenes arquitectónicos griegos y decorado con esculturas que personificaban el ideal griego de la belleza humana. Las capitales se convirtieron en prósperos centros de comercio, industria, aprendizaje y actividad artística: Alejandría en Egipto, Seleucia en el Tigris, Antioquia cerca de la costa de Siria y, más tarde, Pérgamo en Asia Menor. Y su influjo se extendió a las ciudades griegas del Mediterráneo occidental, a Etruria y a Roma.

Las pequeñas sociedades, estrechamente unidas y muy competitivas, habían dado paso a amplios centros urbanos,

amorfos y cosmopolitas, predominantemente comerciales e industriales. Su historia se ha descrito a veces, y a menudo rechazado, como un confuso y desafortunado epílogo o degenerada secuela de la era clásica. Pero hicieron importantes aportaciones a la civilización. Las dos filosofías más influyentes del mundo antiguo eran helenísticas: el estoicismo, que sostenía que la virtud era una recompensa en sí misma, y el epicureísmo, que creía que la virtud era el requisito previo para la felicidad. Ambas eran filosofías de introspección, que reflejaban el traslado del acento de los problemas de las relaciones humanas –el hombre es por naturaleza un «animal político», según la famosa definición de Aristóteles, es decir, un ciudadano de una *polis* libre– a los de la vida interior del individuo.

Aristóteles (384-322 a.C.), que había sido tutor de Alejandro, inició su largo predominio en el pensamiento y método científicos, y casi todos los logros fundamentales del mundo antiguo en el ámbito de la ciencia y las matemáticas datan del período helenístico: los *Elementos* de Euclides, el descubrimiento de la gravedad específica y la invención de la bomba de agua por Arquímedes, o el cálculo del diámetro de la tierra por Eratóstenes, con un margen de error de unos cientos de kilómetros con respecto a la cifra correcta.

En las artes plásticas, el influjo del mundo helenístico sería igualmente penetrante. Entre las esculturas griegas admiradas y coleccionadas por los romanos se encuentran obras de este período como la *Venus de Medici* y el *Apolo del Belvedere* (3.4; 3.5). La *Venus de Medici* es la mejor de las 33 copias o versiones que quedan de un original perdido que se cree que era del siglo III o II a.C. Tiene reminiscencias de la *Afrodita de Cnido* de Praxíteles (2.38), pero la reproducción está menos idealizada –más llácida y más rolliza– y hay un atisbo de tímida coquetería en el giro de la



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

5.16 *Rey helenístico*,  
c. 150-140 a.C.  
Bronce, 2,22 m de  
altura. Museo  
Nazionale Romano,  
Roma



ampliación del espectro cubierta por el arte helenístico que estas cuestiones debieron plantear.

Es en este contexto donde aparece por primera vez en el arte europeo la alegoría, que significa literalmente «decir algo más». En el siglo II a.C. los dioses griegos habían perdido gran parte de su credibilidad como moradores de un mundo superior que influía en la vida del género humano que habitaba en la tierra. En el arte helenístico tienden a convertirse, cada vez más, en personificaciones «del amor, de la muerte, de la sabiduría, de la valentía, incluso de abstracciones como la oportunidad, la suerte, los conflictos o la mala memoria, que no habían sido deificadas anteriormente». Lisipo talló una estatua de la *Oportunidad*, cortiendo de puntillas con los pies alados, con una cuchilla en la mano derecha, el característico mechón en la parte delantera del rostro y la parte posterior de la cabeza calva, para indicar que no podía ser cogida desde atrás. Eran estatuas concebidas para ser «interpretadas».

Una estatua griega de una deidad, un héroe o un atleta había sido algo independiente, una cosa en sí misma. En el mundo helenístico estas figuras podían adquirir un significado alegórico en relación con sus contextos. Una de las obras más famosas del arte helenístico es un buen ejemplo de ello: la *Nike* o «Victoria» erigida alrededor del año 190 a.C. por los habitantes de la

pequeña isla de Samotracia, al norte del Egeo, para conmemorar una victoria naval (5.15). En ella, el contexto redefinió el significado de una antigua imagen dotándola de nueva vida, como revela su comparación con la *Nike* de Olimpia (4.32), de finales del siglo V a.C. Mientras que la figura primitiva agita sus alas encima de una elevada columna, la *Nike de Samotracia* «aterriza» suavemente, como si una repentina ráfaga de viento la hubiera dejado sobre la proa de un barco, que estaba colocado originalmente en una fuente, con rocas emergiendo del agua en un primer plano. Aunque ambas se hicieron en relación con acontecimientos históricos, la primera es una representación más generalizada, donde la diosa Victoria aparece como si estuviera lista para descender donde quisiera, mientras que la segunda resulta muy específica en la representación de la victoria obtenida a poca distancia de la costa de Samotracia. El distinto significado se refleja en la forma e, incluso, en el tratamiento del mármol. En la *Nike de Samotracia*, la ropa está plasmada como una gruesa tela agitada por el viento más que como una diáfana membrana casi inmaterial. De todos modos, puede apreciarse la estructura de su bien construida forma debajo de los ricos pliegues del ondulante material, que, con complejos movimientos de luz y de sombra, realzan la fuerza dramática de la figura.

El gusto por lo pequeño y exquisito se combinaba con la pasión por lo enorme y grandioso, llegando a ser ambos extremos típicos del arte helenístico, en fuerte contraste con los objetivos de los artistas griegos del siglo V y su ideal del «punto medio» (véase p. 144). Lisipo era famoso por su capacidad para trabajar a cualquier escala. Se dice que una de sus esculturas era un pequeño Hércules de bronce que hizo para poner en la mesa de Alejandro y otra, una estatua colosal también en bronce del mismo personaje de unos 18 metros de altura, erigida en la ciudad griega de Taras (actual Tarento), en el sur de Italia. Su pupilo Cares de Lindos casi duplicó esta altura en su famoso Coloso de Rodas.

La figura de tamaño mayor que el natural plantea problemas de estructura y también de proporciones, ya que no es una cuestión que se pueda reducir a un simple aumento matemático: las distorsiones ópticas, provocadas por el punto de vista del espectador harían que resultara grotesco. Es posible que fuera en este contexto en el que Lisipo se jactaba de representar a los hombres «como aparentaban ser», mientras que sus predecesores los habían representado «como eran realmente». A él se atribuye una revisión completa del canon de las proporciones de Policleto (véanse pp. 153-155), que se basaba en las medidas reales de la forma humana. Aunque no queda ninguna de sus supuestas 3.500 obras, e incluso conocemos muy pocas a través de sus copias, muchas estatuas helenísticas están basadas en la escala de proporciones asociada con él, que implicaba principalmente una ligera reducción del tamaño de la cabeza y una ampliación correlativa de las extremidades, dando así una apariencia de mayor altura.

Una de las mejores estatuas de Lisipo es la de un varón desnudo, de tamaño ligeramente mayor que el natural, un bronce helenístico original que se ha datado en distintas fechas, entre principios del siglo III y finales del siglo II a.C. (5.16). En esta obra se da una combinación típicamente helenística de naturalismo y alegoría retórica. La tradicional postura de marcha está dotada de una sensación más intensa de movimiento por medio de un espaciamiento mayor de los pies y de la colocación de los brazos en una amplia curva espiral.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

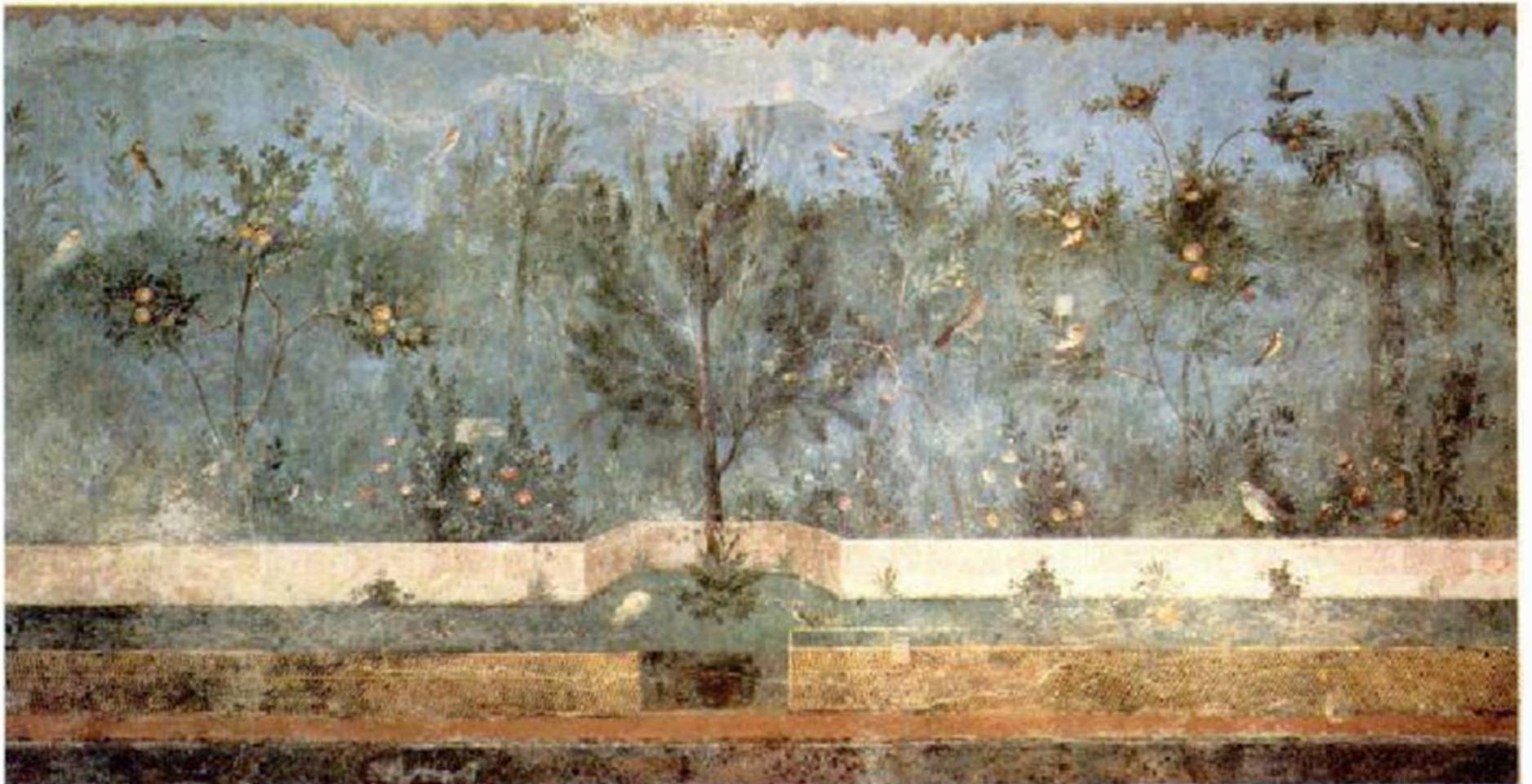


You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



5,29 *Ulises en la tierra de los Iestrigones*, finales del siglo I a.C. Pintura mural de una casa situada en el Esquilino, Roma, aproximadamente 1,52 m de altura.

5,30 Pintura mural procedente de la Villa de Iulia, Roma, detalle, finales del siglo I a.C. Aproximadamente 2,74 m de ancho. Museo Nazionale Romano, Roma.



casa romana era tanto un santuario y un lugar de sacrificio como una murada humana. Sus estancias principales estaban bajo la protección de distintas deidades, que podían estar representadas en sus paredes: Baco en el *triclinium* o comedor, Venus en el *cubiculum* o dormitorio. Las pinturas también podrían denotar posición cultural y social: motivo griego para

el gusto de la clase alta educada; profusión y opulencia decorativa para los nuevos ricos -una apariencia de riqueza, a veces doblemente engañosa-. La gran movilidad social de las ciudades italianas del siglo I a.C. había creado una estructura social de creciente complejidad, que hizo deseable la presencia de elementos que pudiesen de manifiesto la posición social. Pero



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

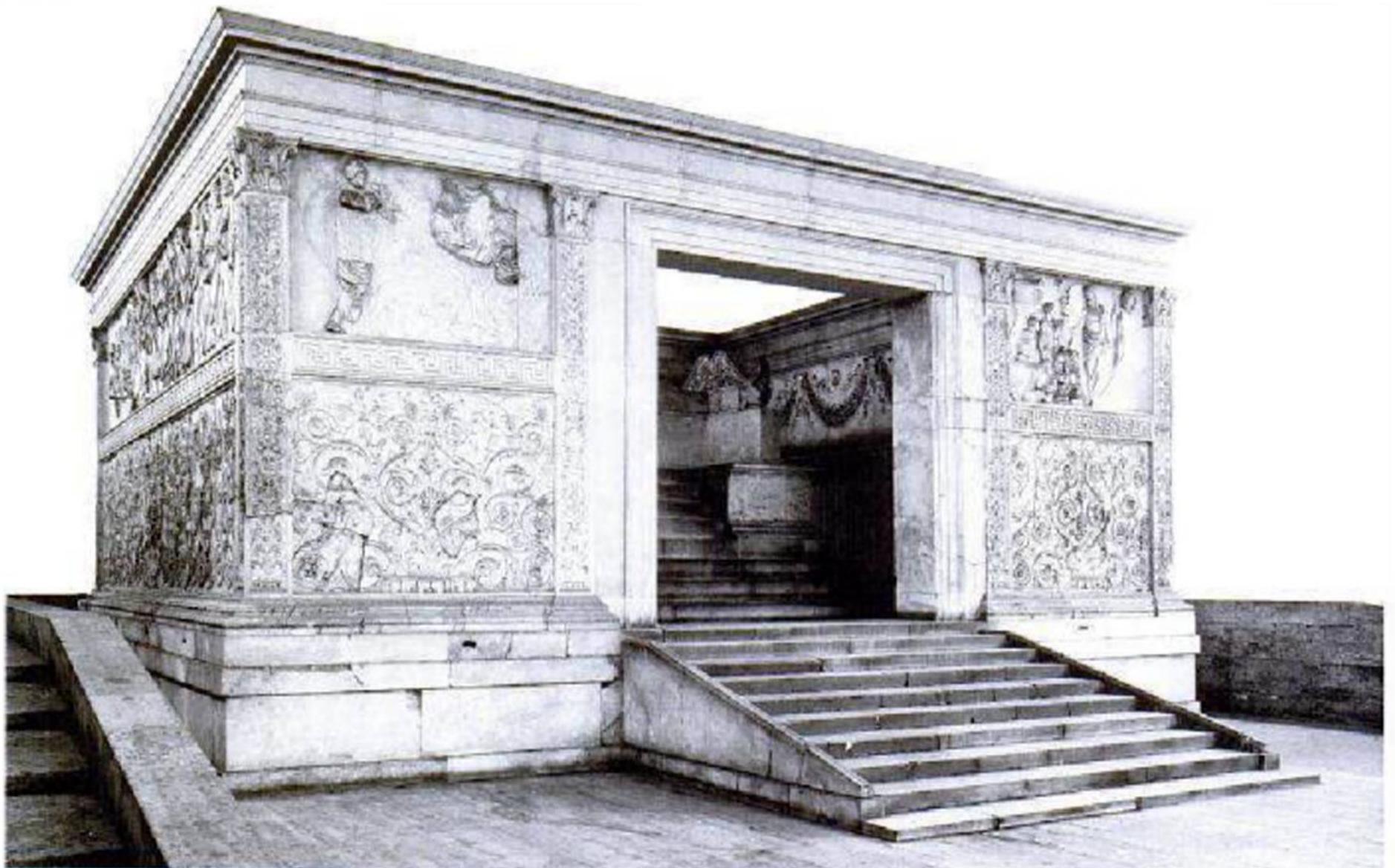
5.35 Matrimonio romano, siglo I a.C. Marmol, 1,85 m de altura. Museo Capitolino, Roma



difundidos desde Roma hasta los rincones más alejados del Imperio. Y tampoco puede identificarse ningún proceso de evolución artística sistemática, aunque, durante estos siglos hubo muchos e importantes cambios de dirección. La historia política no aporta más que una serie de convenientes parentesis cronológicos, de dudosa importancia estilística, para periodos denominados según los nombres de los emperadores. Estilos marcadamente distintos, que van desde un crudo realismo hasta un refinado clasicismo griego, se practicaban simultáneamente o se restablecían de forma recurrente, por lo general para hacerlos concordar con el motivo y para satisfacer sus ideas sobre lo apropiado o «decoro».

Sin embargo, pueden reconocerse algunas de las características o cualidades comúnmente asociadas con la antigua Roma en las principales obras de arte y en muchas otras también, como la mención de un concepto tan esencialmente romano como el susodicho «decoro». Un retrato funerario de una pareja de clase alta de finales del periodo republicano, por ejemplo, resume las sencillas virtudes republicanas, tan elocuentemente encomiadas por Cicerón (535). La mujer, con su inconfundible expresión de superioridad, recuerda, sin duda intencionadamente, las estatuas de la Pudicitia, la personificación de la modestia femenina. Su adusto esposo es romano hasta la médula, la personificación de la dignidad, la rectitud moral y la gravedad. Otros muchos retratos del mismo periodo son de hombres mayores con expresiones igualmente severas, llenos de arrugas, serios, sencillos, sin pretensiones. Ninguno puede ser descrito como agradable. Pero es posible que las huellas de la edad no se consideraran antiestéticas. Para los romanos, especialmente en la

5.36 Ara Pacis Augustae, 13-9 a.C. Marmol, muro exterior c. 10,5 x 11,6 x 7 m. Roma





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



6.4 Detalle de placa kusana procedente de Begram, Afganistán, anterior al año 241 d.C. Marfil. Anteriormente, Museo de Kabul, Afganistán

procedente de Pompeya, con su cabeza demasiado grande y los dos guardas situados a ambos lados, que no le llegan a las caderas, reflejan la indiferencia oriental hacia cualesquiera ideales de belleza humana del tipo de los desarrollados por los griegos. Vestida sólo con joyas, que enmarcan y realzan los órganos sexuales, muestra precisamente las partes del cuerpo que oculta el gesto de la *Venus pudica* (4.39). Sin embargo, este marfil no tiene nada de la vulgaridad de las muchas esculturas y pinturas eróticas de Pompeya.

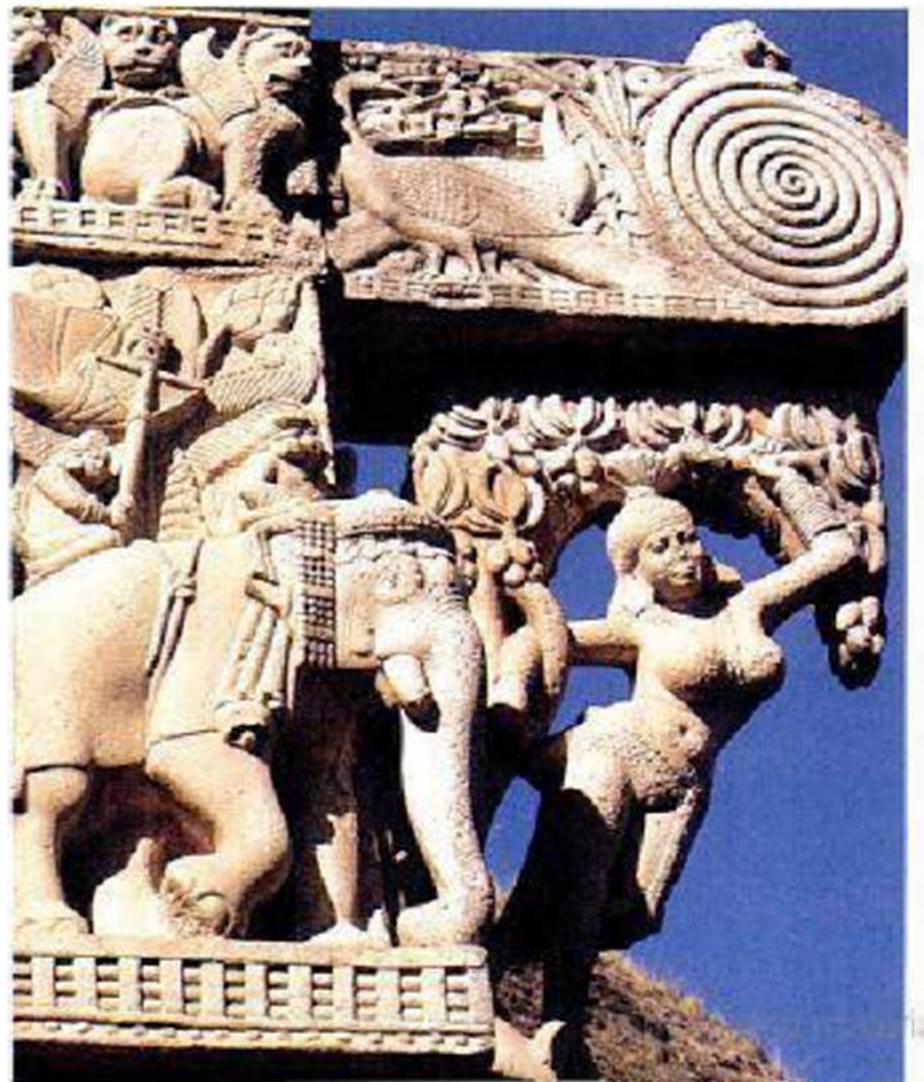
Originalmente, el marfil sirvió de soporte de algún tipo, probablemente para una mesa pequeña, y su motivo se ha identificado, generalmente, con una cortesana. Sin embargo, está más cerca de una *yakshi*, o espíritu de la naturaleza, como la tallada en una puerta del Gran Stupa de Sanchi, en su seductora desnudez enjorada, con un collar que cuelga entre sus grandes y provocativos pechos, un cinturón alrededor de la cintura y brazaletes en brazos y piernas (6.9). Sujetándose a las ramas de un banano, la *yakshi* se balancea con rítmico contoneo, en la pose india *tribhanga* (literalmente «tres curvas») que obsesionó, durante siglos, a los artistas indios y dio lugar a las sinuosas curvas tridimensionales que dominan su escultura, incluso siendo puramente decorativa y no representativa. La figura parece estar formada totalmente de suave carne maleable, sin ninguna estructura ósea. Sin embargo, paradójicamente, ello le proporciona una cualidad extrañamente etérea que ilustra la mezcla de sensualidad y espiritualidad que diferencia las artes de la India de las de todas las demás civilizaciones. Forma parte del exterior de uno de los santuarios más sagrados dedicados a Buda, que enseñaba que los dolores y las penas de la existencia ponían freno al deseo, al apego hacia el yo y a los efímeros placeres de los sentidos.

Las *yakshis* pertenecían a las complejas creencias religiosas que precedieron al budismo en la India, coexistieron con él y estaban

destinadas a sobrevivirle. Como espíritus de los árboles y arroyos, fueron adoradas por los dravidianos, que habían poblado la India antes de que llegaran los invasores arios procedentes del norte en el segundo milenio a.C. Los arios trajeron con ellos un panteón de deidades «superiores», no muy distintas de las de los griegos, que personificaban las grandes fuerzas elementales adoradas sin imágenes ni templos, especialmente Indra, dios de la atmósfera y el trueno, y Surya, el dios del sol —primos, por así decirlo, de Zeus y Apolo—. Estos dioses eran alabados en los himnos védicos, compuestos entre los años 1500 y 800 a.C. aproximadamente, en sánscrito, una lengua íntimamente relacionada con los dialectos de los pueblos griegos, celtas y germanos, que se instalaron en Europa también en el segundo milenio a.C. Tanto las creencias dravidianas como las arias hicieron su aportación a la religión, o más bien, al grupo de prácticas mágicas, cultos religiosos y filosofías vitales conocido en occidente como «Hinduismo», una palabra que no tiene un equivalente exacto en las lenguas indias. La metafísica expuesta en las primeras *Lipavishad*, compuestas entre los años 800 y 600 a.C. aproximadamente, como comentarios a los himnos védicos, se centraba, sin embargo, no tanto en deidades antropomórficas fácilmente imaginables, como en ideas abstractas difíciles de aprehender: *Brahmán*, el espíritu universal o alma del mundo, *Atmán*, el alma eterna humana, *Maya*, el flujo cósmico que da vida a todas las cosas. El objetivo de las prácticas religiosas no era, como en otras civilizaciones contemporáneas, propiciar o coaccionar las fuerzas sobrenaturales, sino conseguir la absorción del *Atmán* dentro del *Brahmán* y de ese modo liberar el alma del principio punitivo conocido como *Karma*, la sucesión infinita de reencarnaciones en forma humana y animal determinadas por la conducta.

La creencia en el *Karma* tuvo una importancia tanto social como ética. Porque generalmente se mantenía para justificar el sistema de castas, que proporcionaba una estructura de clases:

6.9 *Yakshi*, detalle de la puerta este, Gran Stupa, Sanchi, India, siglo I a.C.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## EN CONTEXTO

# La vida del Buda

## ESCRITOS SAGRADOS E IMÁGENES

Aunque los escritos sagrados budistas son más abundantes que los de cualquier otra religión, no incluyen ni un solo texto con la autoridad fundamental que tiene el Nuevo Testamento para los cristianos y el Corán para los musulmanes. Se aproximan más a los *Veda* y a las *Upanishad* de los cuales, no obstante, difieren en un aspecto importante: dan cuenta de la vida y las enseñanzas de una figura histórica que no hizo reivindicación alguna de divinidad, ni siquiera de asociación con los dioses. También permiten, casi fomentan, una amplia variedad de interpretaciones, de acuerdo con el mensaje final del Buda a sus seguidores: todos tienen que encontrar su

propia salvación por sí mismos, en solitaria meditación –aunque también dijo que no es posible alcanzar la iluminación (ese estado de desinterés y liberación de todos los deseos y de los sufrimientos que llevan implícitos) solo a través de la contemplación–. Después de su muerte, o *Parinirvana* (entrada definitiva en el Nirvana), sus palabras fueron transmitidas oralmente. No parece haberse escrito nada durante unos 400-500 años, es decir, hasta poco antes del comienzo de la era Cristiana; y para entonces, el Buda histórico, Sakyamuni, ya estaba envuelto en un aura de mito y de leyenda. Debe de haber hablado en maghadí, la lengua de la India oriental

cuando él vivía, pero los primeros escritos sagrados que han llegado hasta nosotros están escritos en las lenguas literarias, el pali y el sánscrito. Se cree que el canon pali fue el primero, y sigue siendo el escrito sagrado básico para los budistas Theravada de Sri Lanka y del sudeste de Asia. Consta de tres partes –los sermones del Buda (*suttas*), su regla para los monjes y monjas, y los primeros comentarios–; una reciente edición llenó 45 grandes volúmenes. Sin embargo, antes de que se escribieran estos textos en pali, los seguidores de la escuela de pensamiento budista Mahayana habían hecho numerosas adiciones a la tradición oral (véase p. 258), que fueron incorporadas en el canon sánscrito.

El propio Buda tenía tan poco interés por las imágenes como por los rituales. Sin embargo, un texto posterior, desde luego precedido por documentos escritos, le presenta recomendando meditaciones sobre su propio retrato pintado y sobre imágenes budistas. Las primeras conocidas datan del siglo II a.C. (6.12) y revelan habilidades de la representación narrativa y el simbolismo budistas que deben haber sido desarrolladas incluso antes. Sin duda, las pinturas sobre tela también fueron hechas para ser utilizadas como material de enseñanza en la instrucción religiosa, semejantes a los que sabemos que se mostraban en el siglo II a.C. por los «artistas de imágenes» que recitaban las epopeyas hindúes –tal como seguirían haciendo hasta el siglo XX–. El mensaje del Buda iba dirigido a todo el mundo, con independencia de su casta y nivel de educación y los artistas empezaban ilustrando aquellos aspectos de la vida y enseñanzas del maestro que podían ser entendidos más fácilmente, derivados, por supuesto, de las fuentes orales. Al principio, las creencias tradicionales sobre la vida del Buda se reunieron en el *Buddhacarita*, un poema sánscrito de Ashvaghosa, del siglo I d.C.; ni en el canon pali ni en el sánscrito se



6.12 El sueño de Maya y el nacimiento del Buda, placa tambor del stupa de Amaravati, India, c. 200 d.C. Mármol blanco, 160 x 97,8 cm. Museo Británico, Londres.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



6,18 Buda sedente procedente de Katta, Mathura, India, siglo I d.C. Arenisca roja, 69,2 cm de altura. Museo del Gobierno, Mathura.

yakshis de Sanchi (6,5) o incluso de las estatuillas del Valle del Indo, muy anteriores a ésta (2,22-23). Y lo mismo puede decirse de la muy distinta -extremadamente viril y energética, monumental a pesar de su pequeño tamaño- figura exenta, identificada, gracias a una inscripción, como Maitreya, el futuro Buda, ataviado con las joyas propias de los bodhisattvas y con su virilidad claramente marcada debajo de la ropa pegada al cuerpo (6,19).

Las imágenes de este tipo influyeron sobre los escultores de Gandhara. Aparecen, por ejemplo, en un friso de Gandhara (6,20), rodeadas por figuras que no resultarían fuera de lugar en un sarcófago romano de la misma época -hay un hombre vestido con una toga y, a su lado, otro en una postura clásica, en total desnudez, algo raro en el arte indio, incluso en las escenas eróticas más desinhibidas-. Pero el escultor tuvo una evidente dificultad para plasmar la postura de yoga, para la cual las artes occidentales no proporcionaban modelo alguno. (Las piernas dobladas parecen como un almohadón debajo del torso y el pie derecho vuelto hacia arriba se ha transformado en un remolino.) El friso describe el nacimiento del Buda, su meditación debajo del Árbol de la Sabiduría y, en la parte que ilustramos aquí, su primer sermón en el Parque del Ciervo (simbolizado por la rueda situada entre los dos ciervos que hay sobre el trono) y su muerte, con el último discípulo meditando frente a la cama. Las diferencias de tamaño indican la importancia relativa. El Buda del relieve de Mathura también es mucho más grande que sus asistentes; no son



6,19 Maitreya procedente de Kamnagar (Ahicchatra), India, siglo I d.C. Arenisca roja, 66 cm de altura. Museo Nacional de la India, Nueva Delhi.

más que vagas presencias al lado del maestro vivo, que se inclina ligeramente hacia delante con una compasiva expresión en su rostro, como para dirigirse al espectador. En el friso de Gandhara, las pequeñas figuras secundarias están llenas de vitalidad y



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

estaba pintado de blanco, como un pico de los Himalayas cubierto de nieve, formando un brillante contraste con la roca gris que lo rodea. Toda la superficie está animada con relieves figurativos que no sólo parecen materializarse fuera de la piedra (6.38), sino que, de hecho, son parte de la construcción (y no aplicados sobre ella, como en Europa y Occidente), elementos arquitectónicos tales como pilastras y dinteles que aquí, por supuesto, no tienen una función estructural. Y, al igual que en las cuevas, muchas de sus características tienen su origen en las construcciones de madera y paja. Esto es más evidente en Mamallapuram, donde la parte superior del Dharmaraja Ratha está decorada con numerosas maquetas de pequeños templos muy similares al cercano Bhima Ratha, con su techo simulado de paja. Sin embargo, los predecesores inmediatos de estos santuarios abiertos en la roca fueron templos construidos en piedra, decorados de forma parecida con motivos tomados de las construcciones realizadas en materiales efímeros, y que también producen una impresión de masa esculpida que no es inerte, sino que está dotada de vida.

Los templos hindúes exentos más antiguos que han llegado hasta nosotros fueron construidos durante el periodo Gupta (c. 300-500). Son relativamente pequeños, pero de tamaño suficiente para su objeto: alojar la imagen de una deidad o un *linga*, con espacio bastante para que el sacerdote pudiera celebrar los ritos en nombre de la comunidad. Como no había una adoración comunitaria, este espacio, reservado exclusivamente al sacerdote, siempre fue limitado y los templos se ampliaron a su alrededor, delante y encima de él. De esta forma, llegó a estar encerrado dentro del edificio como un santuario -llamado *garbhagriha* o «cámara matriz»- con un pasadizo en torno a él para el rito de la deambulación circular, tan importante en el hinduismo como en el budismo. Delante del tipo más sencillo de templo, se extendía un porche o terraza formando una o más salas (llamadas *mandapas*) en el mismo eje que el santuario, que puede vislumbrarse desde la entrada para que los adoradores pudieran tener *darshana* (una vista propicia) al avanzar hacia la imagen de culto, a veces a través de una sucesión de puertas que señalaban los grados de santidad. Exteriormente, el santuario está indicado mediante la elevada *sikhari* o torre, situada directamente encima de él y proyectando su carácter sagrado hacia arriba. Mientras que los interiores son casi invariablemente oscuros, con pocas esculturas que pudieran distraer la atención de la imagen de culto, los exteriores están, a menudo, abundantemente cubiertos con tallas en relieve para que los adoradores pudieran verlas a la brillante luz del día en la India y asimilar su mensaje mientras realizaban la deambulación circular antes de acceder al santuario.

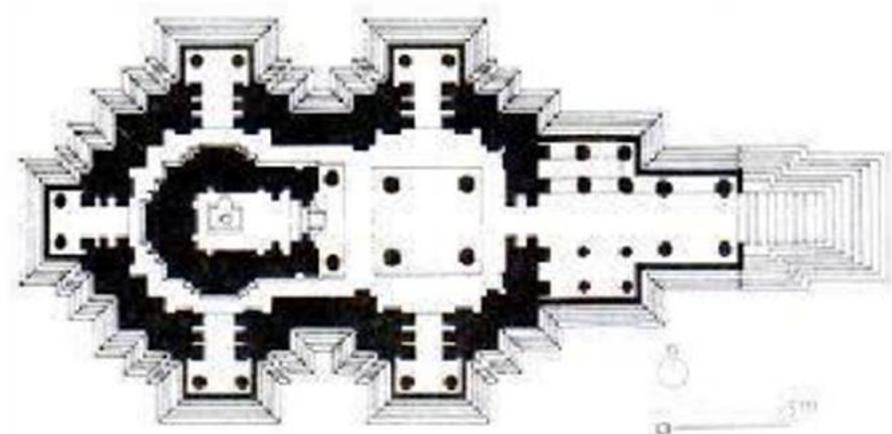
Los templos se construían en lugares que ya tenían algún significado religioso y, generalmente, estaban emplazados con un eje este-oeste precisamente calculado, en relación con la salida y la puesta del sol. Las diversas etapas de su diseño y construcción se determinaban astronómica o astrológicamente -que no se diferencian en el pensamiento indio- y la primera relación sobre su forma aparece en un tratado de astronomía que data del periodo Gupta (véase p. 252). Así, el templo del dios sol, Surya, en Konarak (6.42), se terminó y fue consagrado en 1258, en un día especialmente favorable, el cumpleaños del dios, que coincide con el domingo ario sólo una vez cada siete años. Un templo hindú también está asociado con la estructura formal del universo; es, de hecho, un microcosmos en el que cada medida, determinada

mediante una elaboradísima escala de proporciones, deriva de la base numérica mística del cosmos, tal como aparece gráficamente en un *mandala*, un soporte para la meditación sobre los conceptos abstractos. Con ello, podía convertirse en la morada de un dios -Siva o una de las diosas igualmente importantes-, cuya presencia podía invocarse mediante un ritual. Infinitamente más rico que el palacio de cualquier rey mortal, y construido con materiales duraderos, generalmente reservados para los edificios religiosos, el templo estaba decorado con motivos derivados de la arquitectura profana, pero multiplicados *ad infinitum*. Dintel sobre dintel, techo sobre techo se apilan en una sucesión aparentemente interminable; incluso la forma básica del edificio se repite una y otra vez y, a veces, fachadas completas están superpuestas una sobre otra. Los números siempre han fascinado a los indios. Según la doctrina popular, se dice que una sola encarnación de Indra, el rey de los dioses, duró 306.720.000 años humanos, y la de Brahma 1.103.760 veces más. Sin embargo, el alma humana puede trascender su temporalidad y evadirse del ciclo de nacimientos y renacimientos al que incluso los dioses están sujetos, alcanzando la unión con lo Absoluto. Y esta posibilidad está simbolizada mediante el elemento



6.38 Templo de Khajurahiya Mahadeva, Khajuraho, India, ca. 1000 d.C.

6.39 Plano del templo de Khajurahiya Mahadeva, Khajuraho.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



6,45 Figura-ménsula, templo de Chennakeshava, Belur, India, c. 1117.

dinastía Hoysala, y el más ornamentado de todo el continente. Parece haber sido concebido como una obra tanto escultórica como arquitectónica, y rara vez las dos artes han estado más íntimamente unidas, aunque la impresión general es de una masa esculpida más que de una forma arquitectónica. Las tallas, que bullen por cada una de las superficies de las paredes de múltiples facetas, también forman parte del marco estructural de columnas y dinteles. Aquí, como en otros templos Hoysala, como el de Belur, las figuras del exterior y también del interior, talladas en una dura piedra local, audazmente modeladas con mucho bajorrelieve y refinamiento minaturista del detalle, tienen la aguda definición de la metalistería complicadamente labrada (6,45). Excepcionalmente en la India, pero quizás por ello

significativo, muchas de estas proezas artísticas están firmadas por sus escultores.

Las esculturas de los templos hindúes nunca son meramente decorativas. Incluyen, además de las imágenes de los dioses, muchas figuras que parecen brotar de un mundo inferior al de los sentidos físicos. Son innumerables tallas de mujeres desnudas ricamente enjoyadas o ligeramente vestidas, mostrando sus opulentos senos y balanceando sus amplias caderas provocativamente mientras bailan o tocan instrumentos musicales. Principalmente en el norte, muy especialmente en Khajuraho y Konarak, todas las superficies de los muros exteriores están animadas con figuras haciendo el amor en todas las posturas posibles, entroscando sus ágiles miembros unos con otros en delirante abandono (6,46). Hay pocas tallas de templos, si es que hay alguna, posteriores al siglo XIII, tan abiertamente eróticas como las de Khajuraho y Konarak y, puesto que ningún texto anterior, religioso o de otro tipo, alude a ellas directamente, su significado original, aunque se ha discutido mucho sobre el tema, sigue siendo un misterio. Han sido descritas como metáforas del éxtasis del alma humana en su unión con lo divino. Se han asociado con la enseñanza tántrica de que el principio femenino es la fuerza dominante en el universo, sin la cual la fuerza masculina no puede ser impulsada a actuar —una doctrina que surgió en el siglo VII, influyendo sobre el budismo y también sobre el hinduismo, y que fomentaba la meditación para resolver la dualidad sexual dentro del alma microcósmica—. También se ha sugerido que las tallas de Konarak ilustran ritos orgiásticos que se llevaban a cabo realmente en el tiempo y que posteriormente fueron suprimidos por los brahmanes ortodoxos. Pero sea cual fuere su significado y propósito originales, son típicamente indios. Ninguna otra civilización en todo el mundo ha dado tal prominencia al erotismo abierto —ni, paradójicamente, puso tanto

6,46 Templo de Khandariya Mahadeva, Khajuraho, detalle del exterior, c. 1000 d.C.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



6,52 Borobudur, Java, finalizado c. 840 d.C.

6,53 Plano del templo de Borobudur.



limpias líneas de los *dagabas* y los abundantemente esculpidos templos hindúes.

El budismo Theravada, la «enseñanza de los ancianos», fomentaba el conservadurismo en las artes y limitaba la iconografía a temas directamente relacionados con el Buda histórico, Sakyamuni. Pero las sectas o escuelas del Mahayana, audazmente especulativas y en constante desarrollo, con su creencia en los bodhisattvas y sus cielos, sus esotéricos rituales y sus prácticas tántricas, inspiraron una gama más amplia de obras de arte, comparable con las de los cultos hindúes, en un sentido tanto religioso como estético. Ello se evidencia muy claramente en Java, donde tanto el budismo como el hinduismo fueron

introducidos desde la India aproximadamente en la misma época, siendo promovidos por los gobernantes de la isla. Allí, los edificios más antiguos que quedan son pequeños templos dedicados a Siva en el siglo VII d.C. Pero Borobudur, comenzado en c. 775-780, probablemente como monumento hindú, fue ampliado y elaborado en varias etapas hasta convertirse en uno de los mayores logros del arte budista, finalizado c. 840. Es una montaña sagrada de nueve terrazas, construido en torno al sólido núcleo de una colina natural y no tiene «interiores», aparte de una cámara sellada situada en la misma cima, que originalmente encerraba una estatua del Buda (6,52). El único rito que se llevaba a cabo allí era el de la deambulación circular. Borobudur mide unos 100 metros en la base y tiene 35 metros de altura, pero el acento se situaba no tanto en la magnitud como en la complejidad del detalle. La forma del stupa budista está multiplicada, más que magnificada. Hay 72 pequeños stupas con forma de campana rodeando al stupa principal, situado en las terrazas superiores; y más abajo hay todavía más, algunos de ellos cortados por la mitad formando hornacinas. Todos ellos contenían estatuas del Buda sentado en la postura de yoga y distintas entre sí solamente en los mudras, o posturas significativas de las manos –enseñando, girando la rueda de la ley, arrojando el mal o simplemente meditando–. De hecho, el nombre de Borobudur (o Baraburdur) probablemente significa «montaña de Budas».

El plano del edificio, formado por cuatro círculos concéntricos inscritos en cuadrados, que se abren hacia delante en el centro de cada lado, recuerda a un *mandala* o diagrama utilizado como guía en la meditación (6,53). Su forma, básicamente una pirámide truncada coronada por un cono, combina el simbolismo del Monte Meru (el centro de la cosmología budista e hindú) con el del stupa –tierra y cielo, existencia y Nirvana–. Las tallas en relieve que cubren las paredes de las terrazas rectangulares son más abiertamente didácticas, proporcionando una especie de evolución del peregrino budista desde el mundo ilusorio de los sentidos hasta la realidad trascendental definitiva. Los que están en el nivel inferior ilustran escenas de la vida humana sujeta al *karma*, el ciclo de nacimiento y renacimiento. Sin embargo, estaban totalmente ocultas a la vista por una muralla exterior maciza (ahora eliminada en una de sus esquinas), probablemente construida como refuerzo estructural de última hora para las

6,54 Escenas de la Vida Terrenal, Borobudur c. 780. Talla en relieve en andesita.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

personificación budista de la sabiduría trascendental, que hace girar la rueda de la ley (6,61). Entretanto, en Camboya, el proceso de identificar a los reyes con las deidades a las que adoraban, había ido mucho más lejos.

### ARTE BUDISTA E HINDÚ EN EL SUDESTE ASIÁTICO CONTINENTAL

Al parecer, los peregrinos y mercaderes de la ruta comercial entre la India y China fueron quienes introdujeron el budismo en la región de la actual Camboya. Alrededor del siglo V d.C., también estaba siendo propagado el culto de Siva por un grupo de ascetas indios que habían vencido a los reyes de sus diversos reinos en guerra. Se creía que el poder de Siva podía ser transmitido a las personas y a la tierra por medio de actos rituales del rey, y de ahí la erección de templos y la talla de imágenes. Al principio se

6,61 Harihara procedente de Prasat Andet, Camboya siglo VII, 1,95 m de altura. Museo de Phnom Penh.



seguían los modelos indios del periodo Gupta. Sin embargo, alrededor del siglo VII, ya se había desarrollado un estilo escultórico fuertemente individual, como el de la estatua de Harihara (6,61), un dios que reunía los atributos y poderes de Siva y los de Visnú. Bajo el cuerpo suavemente modelado, realizado por la delicada talla de las vestiduras, hay un atisbo de concentrada energía, de gran vitalidad interna. Y su fisonomía es típicamente camboyana, asociando al dios con sus adoradores. Quizá este extraordinario naturalismo sea más evidente para nosotros hoy en día de lo que habría sido originalmente, cuando la figura estaba totalmente rodeada por un marco ovalado de piedra parcialmente separado de ella. La cabeza, las manos y la base, habrían estado unidas a este marco, como en otras esculturas khmeres del mismo periodo, dando a la figura una presencia sobrehumana, omnisciente, incluso de deidad pagana, como la que produce el halo, cuya forma oval recuerda el marco, en el arte occidental.

A principios del siglo IX, el pueblo de lengua khmer que vivía cerca del Tonle Sap, o Gran Lago (unos 240 kilómetros al noroeste de Phnom Penh) fue consiguiendo gradualmente el control de toda Camboya bajo Jayavarman II quien, en el 802, se proclamó «monarca universal» en un ritual que unía política y religión –el culto del *Devaraja*, una palabra sánscrita que significa «rey de los dioses», aunque acabó significando para los khmeres, «rey deificado»–, un concepto extraño al pensamiento indio. El imperio que fundó pronto se convirtió en la potencia dominante en el sudeste asiático, expandiéndose hacia el este y hacia el oeste en las regiones de los actuales Vietnam y Tailandia, dejando un rico legado de arquitectura y escultura.

Los principales logros artísticos de los khmeres fueron grandes templos de piedra, erigidos por una sucesión de reyes desde el siglo IX hasta el siglo XII. Originalmente, descollaban por encima de las ciudades, construidas con materiales perecederos, hoy desaparecidas sin dejar rastro en las profundidades de la jungla. Angkor Wat (el nombre significa «templo de la capital»), es el más grandioso y probablemente el templo más grande del mundo: una montaña de piedra tallada que se eleva hasta una altura de unos 60 metros, rodeado por pasajes cubiertos y por un foso de casi 4 kilómetros de circunferencia (6,62). Fue comenzado durante el reinado de Suryavarman II (1112-c. 1150) como tumba para sí mismo y como templo dedicado a Visnú. Ningún otro edificio ha sido concebido tan metódicamente como símbolo cósmico, en su trazado, orientación, dimensiones, forma y en el programa iconográfico de sus esculturas. El plano de simetría axial está formado por cruces dentro de rectángulos orientados hacia el oeste (como era habitual en los templos mortuorios en muchas partes del mundo) (6,63). Una elevada plataforma, a la que se llegaba a través de empinados tramos de escalones, soporta el santuario central –que originalmente conservaba una estatua de metal de Visnú– y cuatro santuarios más pequeños, todos ellos coronados por agujas derivadas de las *sikhara* indias, para simbolizar los cinco picos del Monte Meru, originalmente repetidos en tamaño en disminución en las esquinas de los dos cercamientos. Rodeado por su foso, el templo ilustraba así el sistema cosmológico hindú con el Monte Meru en el centro de continentes concéntricos limitados por el océano. Las tendencias indias hacia la multiplicación de elementos únicos se extendieron tanto como fue posible y toda la maciza construcción fue



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



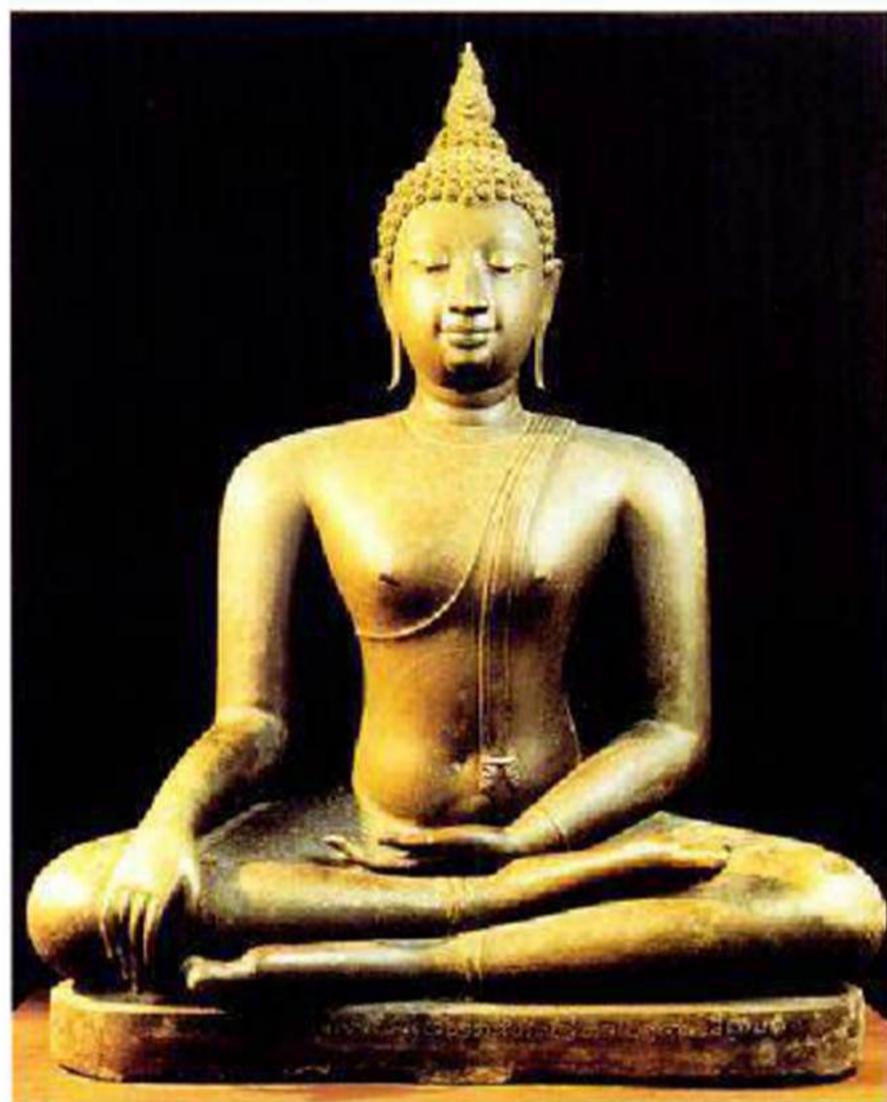
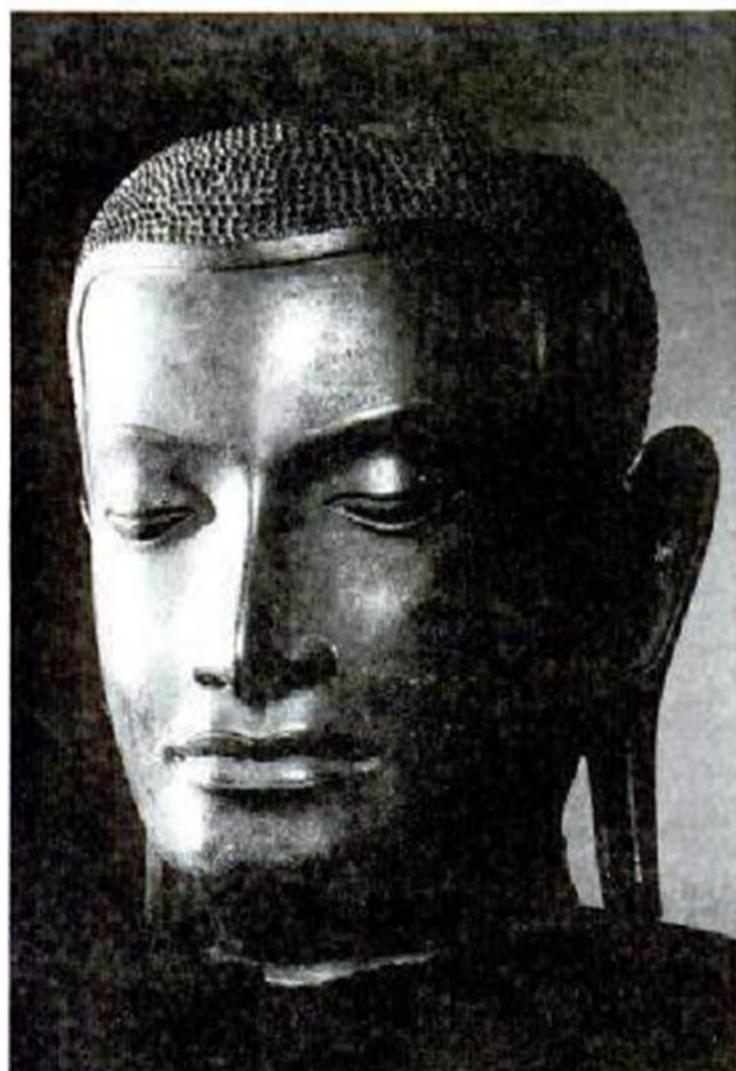
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

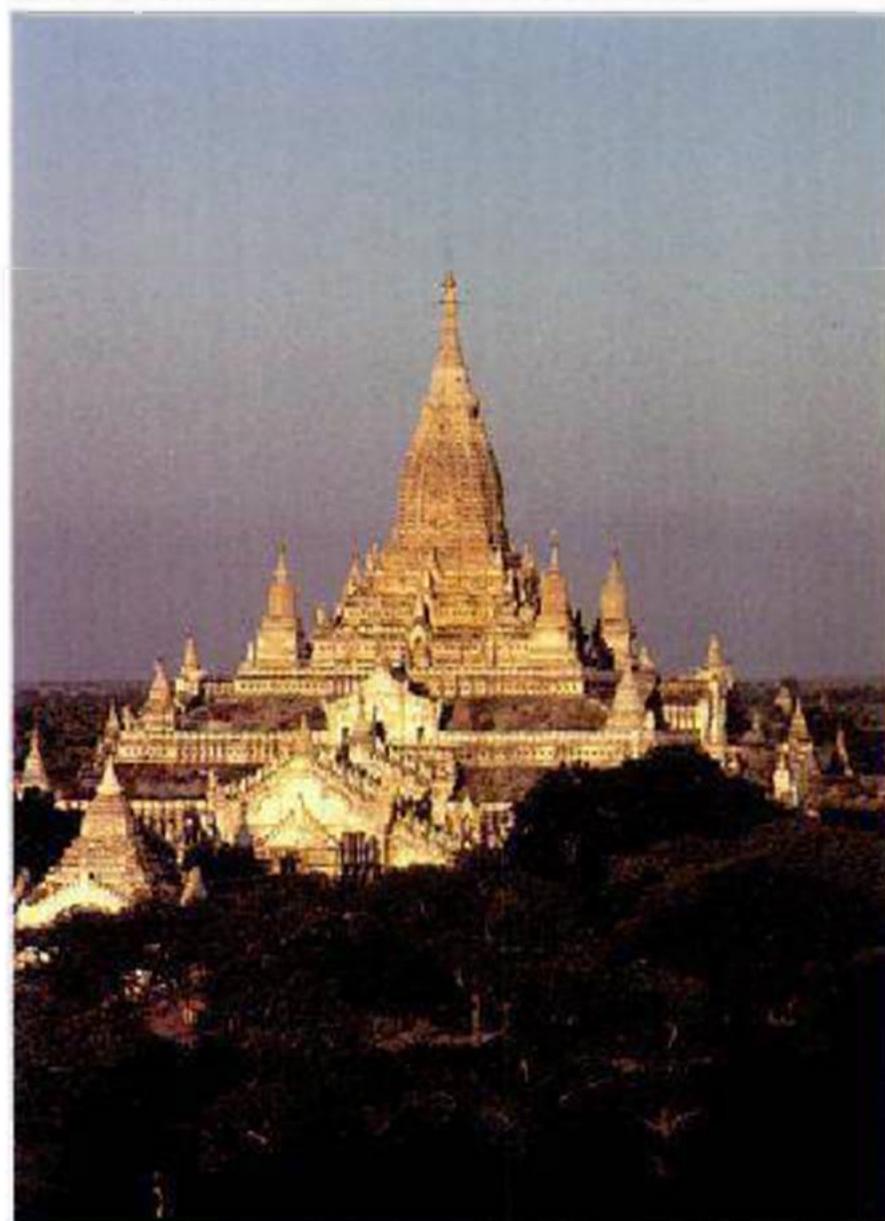
especialmente en Sukhothai. Pero los tailandeses (originalmente, emigrantes del sur de China), también desarrollaron unos estilos independientes y, casi podría decirse, anti-khmer. Las estatuas de Buda, con expresiones de meditativa caridad, son graciosas y receptivas más que imperativas, como en un Buda de bronce de Sukhothai, poniendo a la tierra por testigo (6.70). Estas imágenes representan la santidad trascendental, de acuerdo con un ideal de la belleza humana descrito en los antiguos tratados indios sobre la teoría y la práctica de las artes –una cabeza con forma de huevo, cabello que recuerda el aguijón de los escorpiones, la nariz como el pico de un loro, cejas arqueadas, la barbilla con la forma de un hueso de mango-. Los conocimientos técnicos para manipular un material fluido desplegados en estos broncees pueden haberse utilizado también en el siglo XIV, y mucho después, en el uso del estuco delicadamente modelado y pintado para recubrir edificios y estatuas de gran tamaño fabricados con laterita –una sustancia ferruginosa natural muy dura, basta, utilizada como principal material de construcción en las estructuras religiosas (todas las demás eran de madera)-. Desde luego, el estuco era mucho menos duradero que la piedra y las superficies, inevitablemente, se descomponían en el clima tropical, si no eran destruidas durante las guerras que periódicamente devastaban las ciudades del sudeste de Asia. Y, aunque las formas características de la arquitectura tailandesa –el elegante stupa coronado por una aguja, la elevada torre del relicario, llamada *prang* en tailandés, y las grandes salas monásticas de altos techos para la exhibición de las imágenes, los rezos comunitarios y las ordenaciones- pueden haberse desarrollado en Sukhothai, la ciudad más importante del centro del país a partir del siglo XIII, ninguno de los muchos

6.69 Cabeza de una estatua del Buda, procedente de Sankhaburi, Tailandia, c. 1300. Bronce, 30 cm de altura. Museo Nacional, Bangkok.



6.70 Buda poniendo a la tierra por testigo, procedente de Sawankhalok, cerca de Sukhothai, Tailandia, siglo XIV. Bronce con laca roja y pan de oro, 38,5 cm de altura. Museo Nacional, Bangkok.

6.71 Templo de Ananda, Pagan, Birmania, comenzado en 1091.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## EN CONTEXTO

## Confucio

## RELIEVES HAN

Las expresiones más directas de las ideas e ideales del confucianismo en el primitivo arte chino se encuentran en los santuarios o cámaras de ofrendas situadas al lado de las tumbas que datan del periodo de la dinastía Han Oriental (25-220 d.C.), posteriores en unos 300 años al emperador anticonfucianista Qin. El mensaje confucianista se transmite tanto por la pureza y simplicidad del estilo estrictamente lineal de estos relieves –en poderoso contraste con el naturalismo más relajado y técnicamente más avanzado de las anteriores esculturas de la tumba de Qin (673-74), al cual parecen haber renunciado los seguidores de Confucio–, como por las inscripciones que reflejan las virtudes confucianistas del fallecido. Encargadas por cuenta de los descendientes, son perdurables testimonios de ese respeto filial en el cual Confucio había hecho tanto hincapié, como la más íntima de las virtudes que garantizaban la armonía, no sólo socialmente, sino personalmente. Estaban pensadas para ser vistas por los vivos que abarmitaban los funerales, pero también tranquilizaban a los futuros miembros de la familia que llevaban a cabo el rito de venerar a los antepasados. En ninguna

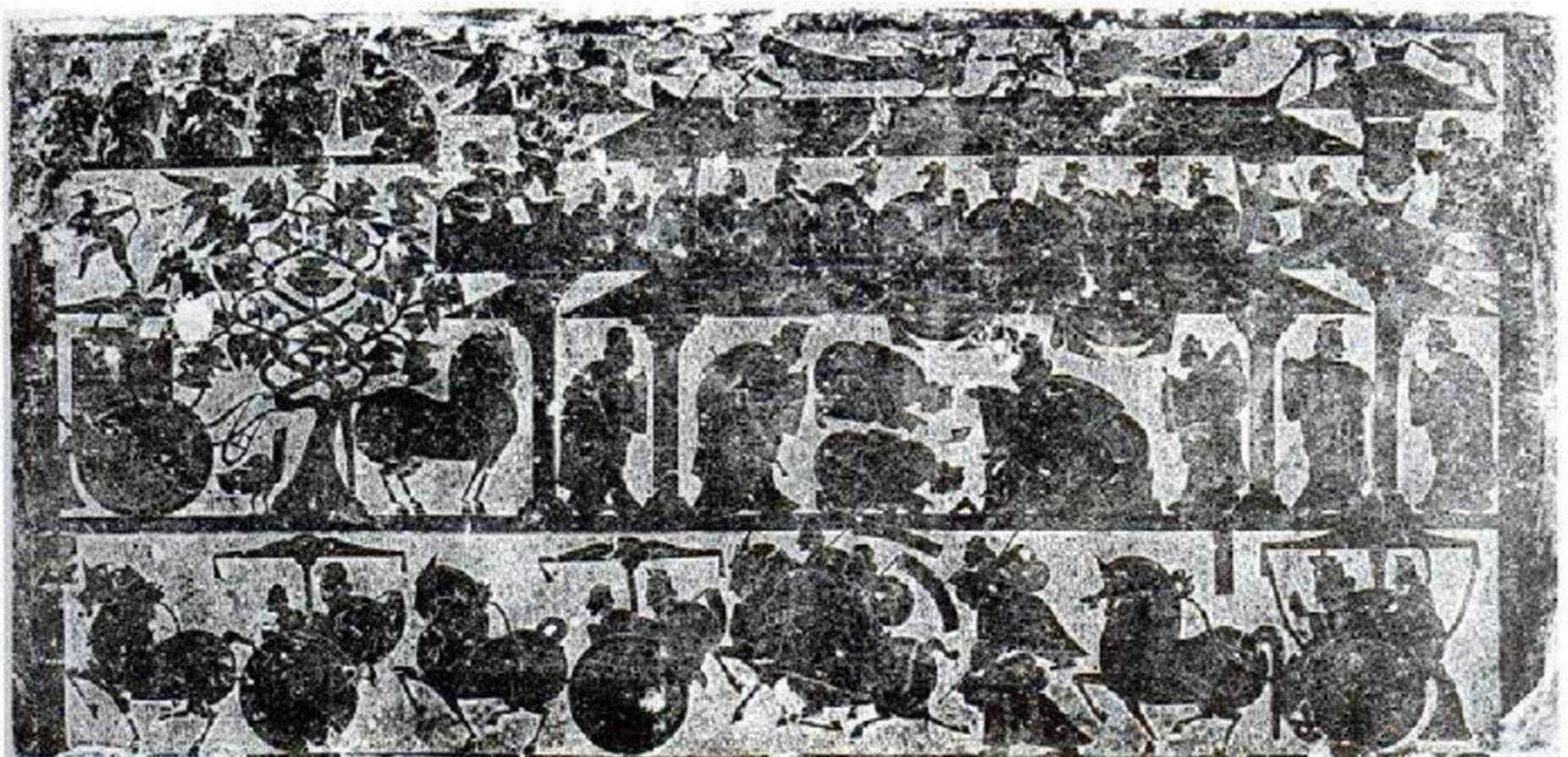
otra parte se nos ha transmitido tan de cerca el código de conducta austeramente escéptico, implacablemente consciente y totalmente desinteresado enseñado por Confucio. No se ofrecen recompensas, ni consuelo, ni esperanzas para el futuro. Al contrario que la gran mayoría de tumbas de otras civilizaciones, apenas aluden siquiera a la posibilidad de una vida futura.

Un grupo de tres santuarios para los miembros de la familia Wu, en el distrito de Jiaxiang de la provincia de Shandong, en el noroeste de China, es notable por la riqueza temática de los bloques de piedra tallados con siluetas en relieve. Era una técnica recién perfeccionada: las siluetas eran pulidas y el fondo sombreado. (Estos relieves son muy difíciles de interpretar a partir de fotografías y se han reproducido mediante frottages hechos colocando papel húmedo sobre la superficie de la piedra y dando pequeños toques sobre las partes en relieve con una almohadilla de seda empapada en tinta, como era habitual en China desde al menos el siglo I d.C. hasta la actualidad). Una inscripción conmemorativa da cuenta de que uno de estos santuarios fue construido para Wu Liang, que murió en el año 151

d.C., que se distinguía por sus virtudes, su lealtad y su respeto filial, su erguido porte y su inteligencia. Había dominado a todos los clásicos de la literatura y había enseñado a los demás. Aunque le ofrecieron un cargo oficial, rehusó y prefirió vivir modesta y sencillamente y dedicarse a sus estudios y a la búsqueda de la verdad. La inscripción sigue contando que sus dos hijos y su nieto siguieron su ejemplo de devoción filial y gastaron todo lo que tenían en su santuario. «Eligieron excelentes piedras sin imperfecciones ni color amarillo, en el sur de las montañas meridionales... El habil obrero Wei Gai grabó los textos y talló los dibujos, colocando cada cosa en el lugar adecuado y dando rienda suelta a su habilidad. La obra será transmitida a la posteridad y durará diez mil generaciones», sobre las cuales caerá la sabiduría de Wu Liang «como el aroma de una orquídea. Aunque su cuerpo haya muerto, su fama sigue viva».

Las tallas, con hombres de hinchados trajes y caballos con cuellos orgullosamente arqueados, musculosas grupas y delicados cascos, tirando de carros de dos ruedas, podrían parecer, a primera vista, simples escenas de género. De hecho, son de gran

6.77 Wei Gai, Escena alegórica, c. 151 d.C. Frottage con tinta de un relieve en piedra de los santuarios de la familia Wu, 70 x 155 cm, Jiaxiang, Shandong, China.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



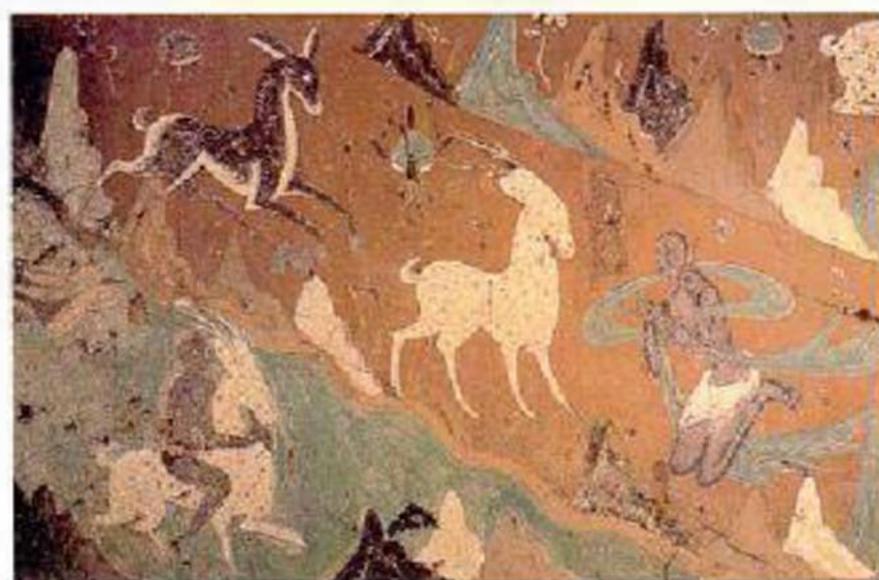
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

expresión visual y caligráfica por igual. (Una serie completa de estas estelas, grabadas en el año 837, se encuentra actualmente en el Museo Histórico de Xi'an.)

Otro rollo del siglo X que retrata emperadores notables es, probablemente, una copia fiel de Yan Liben (c. 600-673), el artista más célebre de su época en la corte Tang (6,09). Dominaron el arte de definir el volumen por medio de la línea sin sombreado para dar a las figuras enjundia y una imperturbable seguridad en sí mismas. A pesar de su pequeño tamaño, las composiciones son monumentales y la totalidad del rollo, al desarrollarlo, muestra un desfile de pompa imperial. Las pinturas de principios del siglo VIII de las paredes de la tumba, recientemente excavada cerca de Xi'an, del príncipe Zhang Huai, registran aspectos más alegres de la vida en la corte Tang —hombres cazando y jugando al polo, mujeres holgazaneando en el jardín—, plasmados con gran economía de líneas y seguridad en la pincelada para captar el momento más fugaz (6,14). Sin embargo, probablemente eran obra de artistas considerados simplemente como artesanos, para diferenciarlos de aquellos como Yan Liben, quien ocupó diversos puestos burocráticos importantes (quizá sinecuras) y fue uno de los primeros de la larga línea de artistas chinos que también eran eruditos y funcionarios.

Los estilos de pintura, escultura y arquitectura ajenos a China fueron introducidos con el budismo a través de las grandes caravanas transasiáticas —la llamada Ruta de la Seda—, a lo largo de la cual una cantidad de seda china siempre en aumento era transportada en dirección opuesta hacia India, Irán y Europa. Estas rutas, que empezaban en Dunhuang, pasaban a través de lo que es actualmente Xinjiang, la extensa provincia occidental de la República Popular China, limitada al norte por Kazajistán y al sur por el Tibet. En el siglo I d.C. era una zona poblada principalmente por tribus nómadas, pero con algunas ciudades-Estado bajo el influjo cultural de la India y de Occidente. Hubo un último reducto del arte de Gandhara (véase p. 237) en Miran, a sólo 180 kilómetros al oeste de Dunhuang, donde pinturas del siglo II o III sobre temas budistas estaban firmadas por un artista cuyo nombre, Tita o Titus, sugiere que procedían de una de las provincias orientales de Roma. Alrededor del siglo IV, en el noroeste, el pequeño estado de Kuqa, sobre el río Tarim, se convirtió en un destacado centro budista, con importantes

6,14 Pintura mural procedente de la tumba del príncipe Zhang Huai, cerca de Xi'an, China, principios del siglo VIII. Museo Provincial de Shaanxi, Xi'an.



6,09 El avatar del Buda como gacela, pintura mural, Dunhuang, China, siglo V d.C.

templos y monasterios independientes y tallados en la roca. Las maravillas de esta y otras ciudades de Asia central fueron celebradas por los viajeros chinos durante los siglos V a VII. Todas ellas fueron destruidas y el budismo eliminado como consecuencia de las invasiones musulmanas del siglo XI. Pero los templos-gruta excavados en las laderas de un acantilado en Dunhuang, un oasis del desierto de Gobi, han sobrevivido —casi 500, más de la mitad de ellos con pinturas en las paredes y techos, cuyas fechas van desde el siglo V hasta el siglo XI, y muchos de ellos conservados con sorprendente frescura—. Los primeros pertenecen a un estilo transmitido desde la India y sus figuras más importantes del Buda y los bodhisattvas fueron, probablemente, obra de pintores de Asia central, que trataron de dar contenido a sus rígidas figuras con cierto tosco modelado. Pero las *Apsaras* —véase el Glosario— cruzando los techos, y las pequeñas historias *Jataka* descritas en las paredes, muestran la influencia del arte chino que fue predominando gradualmente. En la pintura del avatar del Buda como una gacela dorada (6,09), los animales parecen proceder de Irán, pero las montañas y especialmente la figura arrodillada con vestiduras flotantes tienen su origen en China y recuerdan la lineal elegancia de las nubes y dragones de las lacas de la dinastía Zhou (341) y las figuras de los relieves Han (6,80). Por otra parte, la imagen devocional antropomórfica introducida por los budistas no tenía precedentes en China. Como el mensaje del Buda iba dirigido a todas las clases sociales era necesario que hubiera imágenes visuales para ilustrar los textos que solo una minoría podía leer. De ahí la adaptación de las estelas del arte caligráfico al representativo —en lugar de estar inscritas con textos, fueron talladas en relieve con escenas didácticas o narrativas—, como en una de las muchas que datan de principios del siglo VI, con figuras del Buda una sobre otra y enmarcadas con escenas de su vida a ambos lados (6,06).

Las imágenes budistas chinas más notables que quedan (aparte de las pinturas murales, cuya inmensa mayoría se encuentra en Dunhuang) son esculturas —un arte excluido del plan de estudios confucianista—. Un pequeño bronce inscrito con una fecha equivalente al año 338 d.C. es la primera (Asia Art Museum, San Francisco). Otras pocas sobrevivieron a una violenta persecución de los budistas y a la total destrucción de sus templos en el año 441 d.C. No obstante, en el año 452 se inició un periodo de



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



6.93 Paraíso budista, finales del siglo VIII. Pintura mural. Gruta 12, Dunhuang.

la fe nacional, y los confucianistas y taoístas le echaron la culpa de la pérdida de riqueza a los templos, y de la pérdida de fuerza a la improductiva vida de celibato de los monasterios. En el año 845 el emperador reinante prohibió todas las religiones «extranjeras», especialmente el budismo. Unos 4.600 templos y 40.000 santuarios fueron destruidos y 200.000 monjes enviados de nuevo a trabajar la tierra. Posteriormente, la prohibición se suavizó y, de hecho, se produjo un resurgimiento del budismo no mucho después. Pero no hubo una recuperación económica ni política y, en el 907, China se desintegró en un estado de confusión conocida como el periodo de las Cinco Dinastías.

Uno de los ejemplos más excelentes de la escultura Tang — y una de las imágenes religiosas más impresionantes del mundo — domina la ladera de un acantilado en Longmen (6.91 y pp. 276-277), donde estaba, originalmente, rodeado por un templo de madera. El contraste entre esta gigantesca y serena imagen, con su extremado refinamiento en la talla, y el anterior, e igualmente grande, Buda de la gruta de Yungang (6.88), es sorprendente. Personifica un concepto más avanzado y complejo, ya que representa a Vairocana quien, al contrario que el Buda histórico, no es un salvador, sino la personificación de un concepto filosófico del espíritu creativo original que abarca la ley budista y el cosmos. Está sentado en un trono de loto (ahora destruido) que representa el descrito como portador de 1.000 pétalos, cada uno de los cuales es un universo con su propio Buda, cada uno de los

cuales contiene, a su vez, cien millones de otros mundos budistas. Longmen se encuentra justo a las afueras de la ciudad de Luoyang, una de las dos capitales del imperio Tang, pero los estilos artísticos allí desarrollados se expandieron hasta puntos tan lejanos como Dunhuang, donde templos-cueva enteros todavía conservan sus pinturas y estatuas originales de este periodo. Como en este remoto oasis del desierto no había piedras adecuadas para la talla, las figuras se modelaban en una especie de estuco, un material frágil que requería una restauración y repintado periódicos. Este material facilitó un mayor naturalismo, como en las figuras de los bodhisattvas y, especialmente, los de los guardias armados, que flanqueaban a un Buda idealizado (6.92). Las paredes están pintadas de suelo a techo con representaciones de los cielos mahayanas tal como se describen en los *sutras*, pero imaginados como un palacio imperial con sus diversos edificios y jardines dispuestos simétricamente (6.93). El pintor y poeta del siglo VIII, Wang Wei, había comparado el jardín del emperador a las afueras de Luoyang con los jardines de los inmortales en sus nueve cielos — en los jardines imperiales de Luoyang fluía el agua por todas partes, con «risas de mujeres en las pintadas casas de verano y los rojos pabellones, las flautas de oro y jade que entristecían al paseante, muros de estandartes que llegaban hasta el río Jian, y mandarinos en flor».

En esta fase tardía del budismo chino, surgió con fuerza una figura que dio respuesta a las necesidades emocionales, más que intelectuales: Guanyin, el Bodhisattva de la Misericordia. En la India se le había llamado Avalokitesvara (véase p. 212), pero no

6.94 Guanyin como guía de las almas, procedente de Dunhuang, siglo X. Pintura sobre seda, 80 x 53,3 cm. Museo Británico, Londres.





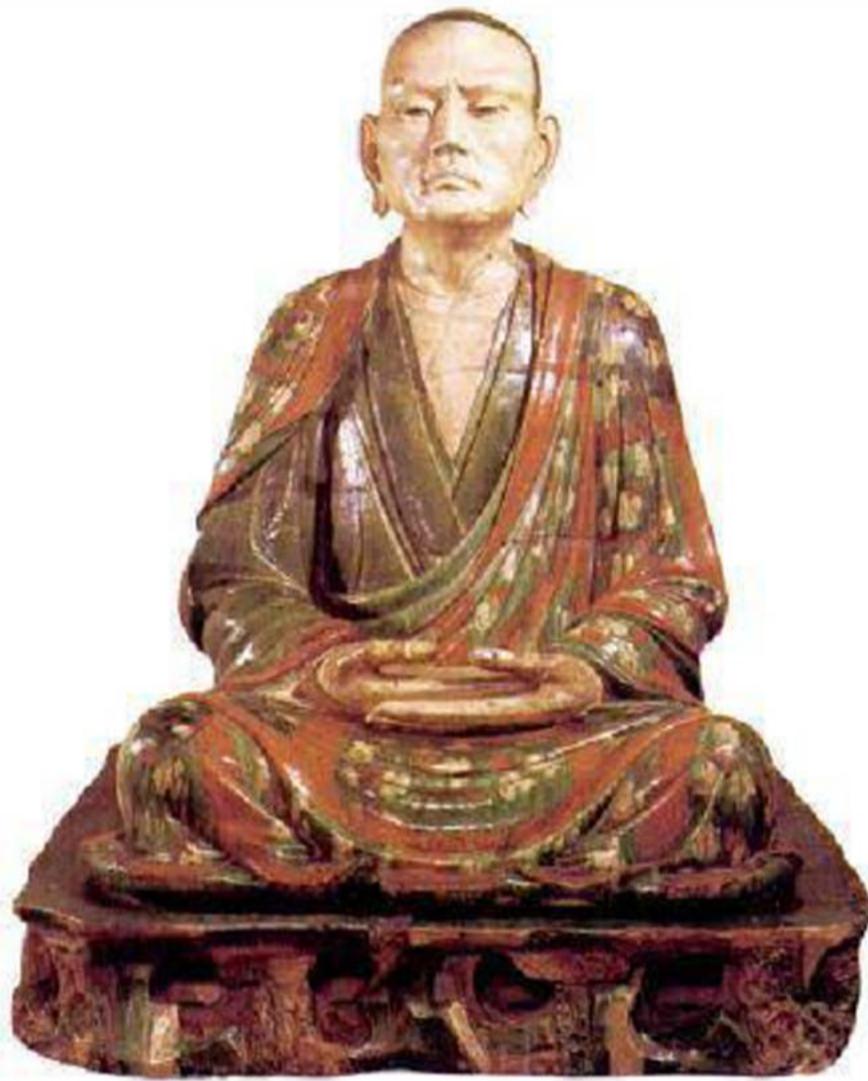
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



**6,99** Luohan, siglos X-XII. Cerámica vidriada de tres colores, 1,02 m de altura. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Adquisición: Nelson Trust).

parecer paradójico; pero era seguramente intencionada, sugiriendo que todo creyente podría, a pesar de su individualidad, encontrar el camino verdadero.

Esta estatua también es una demostración de la técnica del modelado, vidriado y cocción de la cerámica. Pero se encuentra al final de toda una tradición. La escultura de cerámica naturalista había aparecido por primera vez en las figuras de las tumbas del periodo Qin (673) y fue desarrollada aún más en los periodos Han y Tang, en que, a veces, era total o parcialmente cubierta con barnices coloreados (similares a los utilizados en las piezas domésticas). Ha llegado hasta nosotros un gran número de estatuillas Tang, pero dan una impresión engañosa del arte Tang y de la cerámica china en general. Las estatuillas nunca gozaron de un gran aprecio entre los chinos. Preferían las formas puras y las frías texturas uniformes semejantes al jade de los cuencos, vasos y otros recipientes de porcelana, fabricados por primera vez en el periodo Tang y perfeccionados bajo los Song (6,100). La escultura de figuras de gran tamaño, en el arte tardío de China, tampoco sería importante; se limitaba a repetitivas estatuas, a menudo en materiales efímeros cubiertos con tejidos y su calidad artística fue decayendo cuando la fe budista que las había introducido perdió su prestigio intelectual.

No obstante, la popularización del budismo ya había tenido una consecuencia de importancia o, más bien, potencialidad revolucionaria: la invención del grabado sobre madera, explotado por primera vez en toda su extensión en los periodos de las Cinco Dinastías y en el imperio Song. Las doctrinas tántricas, con su acento en los ritos esotéricos y los hechizos mágicos, que se

habían infiltrado desde el Tíbet y directamente desde la India en el siglo VII, habían creado una enorme demanda de amuletos e imágenes. Y ello se consiguió impresionando bloques de madera impregnados en tinta sobre seda o papel (también inventos chinos que datan de los periodos Shang y Han respectivamente). El siguiente paso, hacia la impresión de textos ilustrados, se dio mucho antes del año 868, fecha del primer rollo impreso que ha llegado hasta nosotros (el *Sutra del Diamante*, un texto budista hallado en Dunhuang y actualmente en la British Library, Londres). En el siglo siguiente, el grabado sobre madera fue utilizado para la publicación de los decretos imperiales y para el primer papel moneda. Y así comenzó la laboriosa tarea de imprimir libros, haciendo cada página a partir de un bloque de madera tallado: los clásicos confucianistas y los textos taoístas, así como las escrituras budistas o *Tripitaka* (260.000 páginas) —ayudando al neoconfucianismo en su búsqueda de una síntesis religioso-filosófica—. Alrededor del siglo XII, entre los libros impresos había enciclopedias, historias dinásticas y también obras ilustradas, como una *Materia medica* y catálogos de colecciones de arte. Y sin embargo, la impresión tuvo un impacto bastante menos potente en China que el que tendría en Europa cuando fue introducido, o reinventado, allí varios siglos después. La naturaleza de la escritura china, con unos 20.000 caracteres diferentes, limitó sobremanera la explotación del tipo móvil, que permitiría a los impresores europeos fabricar libros que eran infinitamente más baratos que los manuscritos. (Los caracteres móviles chinos se introdujeron alrededor del año 1050, pero se necesitaban varios miles, y la mayoría de los libros chinos

**6,100** Vaso Ru con borde de cobre, dinastía Song, siglo XI. Porcelana, 25 cm de altura. Percival David Foundation of Chinese Art, Londres.





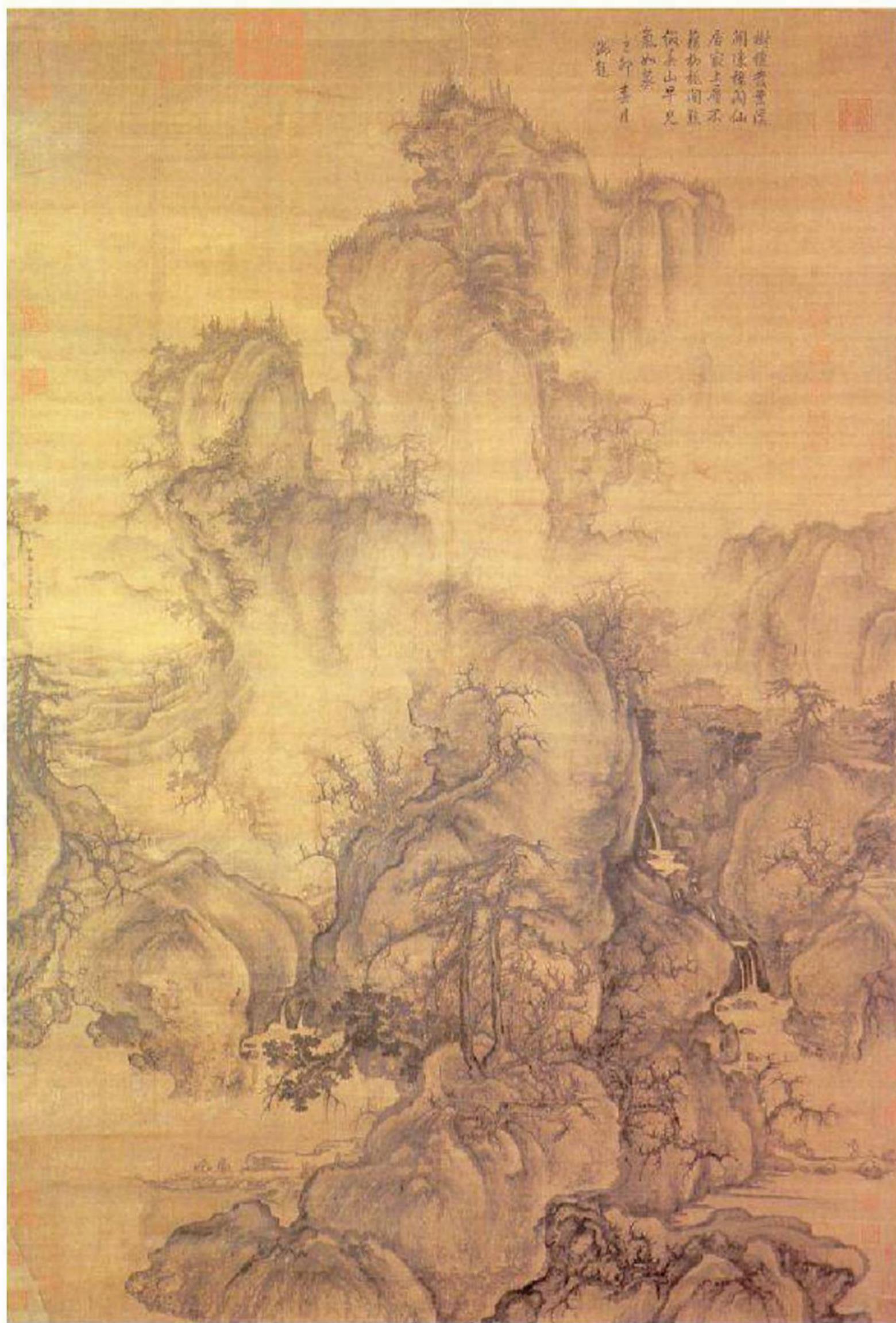
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



6,105 Guo Xi, *Primer monantial*, 1072. Tinta y ligero color sobre seda, 1,58 x 1,08 m. Museo del Palacio Nacional, Taipei (Taibei), Taiwan.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



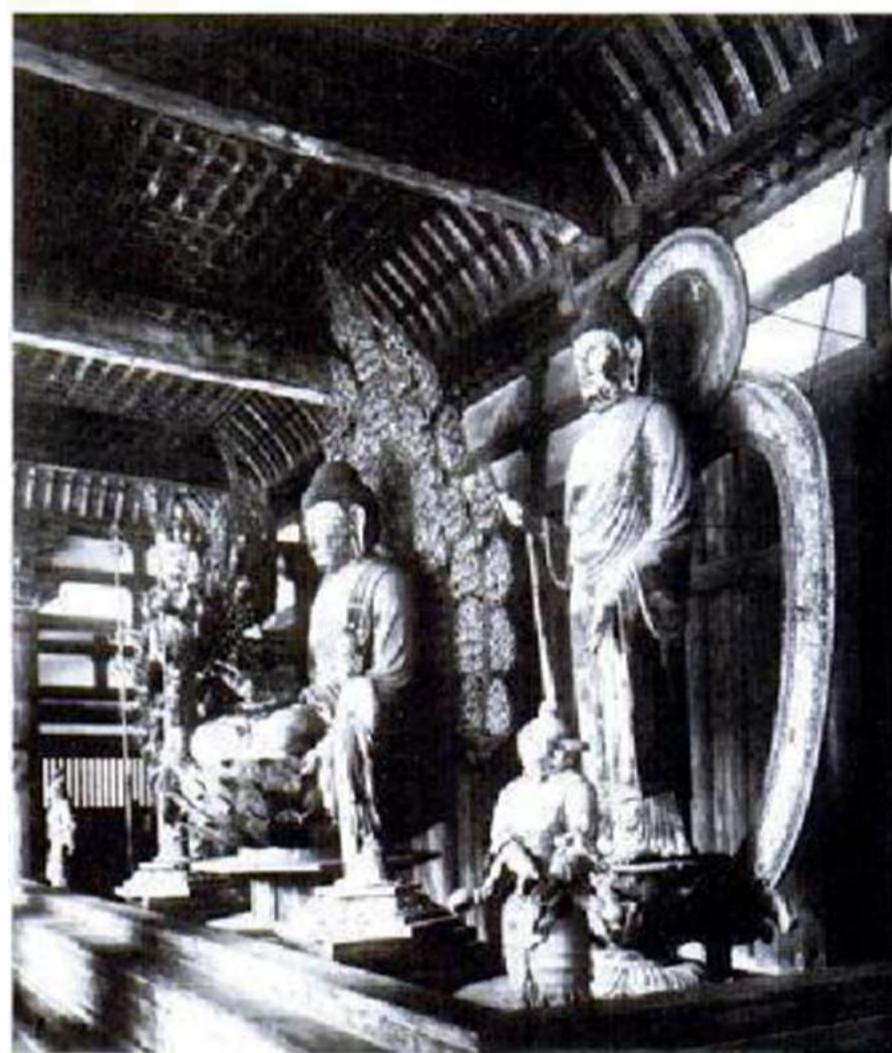
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



6.114 Yumedono, Huryu-ji, cerca de Nara, 739 d.C. y posterior. Patio siglos XIII-IV.

Cuando se fundó la ciudad de Nara como capital permanente en el 710 (rompiendo la tradición sintoísta de trasladar la capital tras la muerte de cada emperador para evitar la contaminación espiritual), se trazó de acuerdo con un plano de retícula, emulando la Chang'an de la dinastía Tang en China. Y se asignó la misma cantidad de terreno al palacio que al monasterio principal, Todai-ji, que se instituyó como centro administrativo para todos los monasterios japoneses. (Los conventos de monjas se administraban desde el Hokke-ji fundado por una emperatriz.)

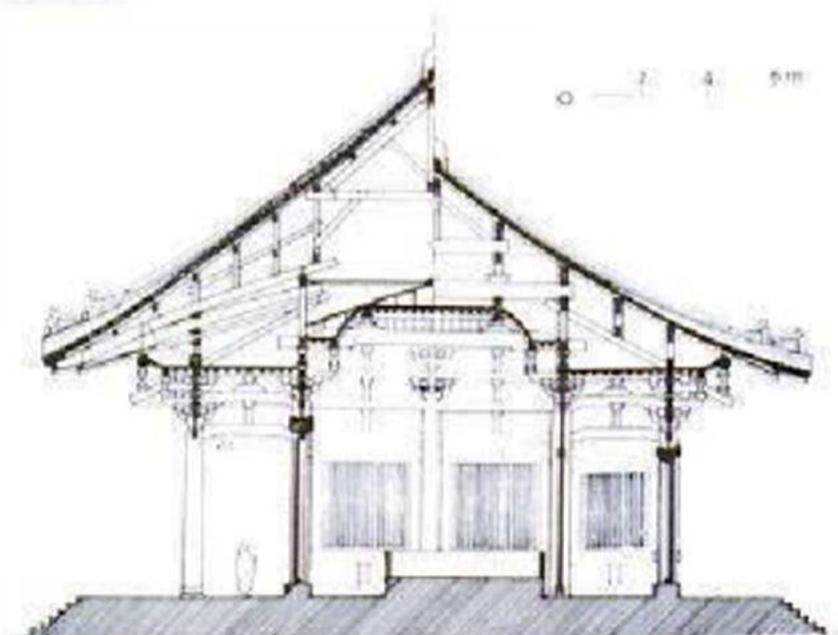
Los japoneses eran tan ortodoxos arquitectónicamente como teológicamente y siguieron estrictamente los precedentes chinos en cuanto al diseño, aunque no en cuanto al tamaño. Todai-ji se trazó sobre un plano simétrico, más amplio que cualquier monasterio de China, con pagodas gemelas y, en el centro, el gran salón de Buda o *daibutsuden*, levantado para alojar una estatua de bronce de 15 metros de altura encargada por el emperador Shomu en el 743 (6.117). Los edificios del siglo VIII fueron destruidos posteriormente, pero la estatua sobrevivió (está bastante mal restaurada, pero todavía resulta impresionante vista *in situ*, cuando uno la contempla desde el suelo del templo, escasamente iluminado). El propio *daibutsuden* fue reconstruido con un plano ligeramente reducido, pero siguiendo el diseño original, con una solidez inusual en la arquitectura japonesa: sigue siendo el edificio de madera más grande del mundo (6.118). El tamaño se determinó en función de la altura de la estatua, cubierta por un techo a cuatro aguas con un amplio alero que, junto con los del tejado inferior, situado sobre el deambulatorio, dan al edificio una sensación de ligereza. Los tejados parecen flotar sobre, en lugar de aplastar, la estructura.



6.115 Kondo en el Toshodai-ji, cerca de Nara, 759 d.C. (interior desde el este).

En el siglo VIII, sin embargo, los arquitectos japoneses empezaron a experimentar y a tomarse libertades con los precedentes chinos, desarrollando así un estilo propio, como en la pagoda este del Yakushi-ji de Nara (6.119), que difiere de forma muy evidente del de Horyu-ji. Originalmente una de una pareja, este edificio tiene su torre colocada sobre una base más ancha y los tejados de tamaño alterno que le prestan un carácter casi caligráfico. Se le da gran importancia a los soportes de los aleros y balcones, formados por bloques y barras de maderas limpiamente cortadas, pegados entre sí, aparentemente con tanta

6.116 Dibujo del tejado original (derecha) y del actual (izquierda). Kondo de Toshodai-ji.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

# Arte paleocristiano y bizantino

En los primeros años del siglo II d.C., el gran historiador romano Tácito aludía a

*una clase de personas odiadas por sus vicios, a quienes la muchedumbre llamaba cristianos. Cristo, de quien tomaban su nombre, había incurrido en la pena de muerte durante el reinado de Tiberio, por orden del procurador Pancio Pilatos, y la pernicioso superstición fue contenida durante un corto periodo para volver a surgir, no sólo en Judea, cuna del mal, sino también en la misma capital, donde se recoge todo lo horrible y vergonzoso del mundo y se pone de moda.*

(*Anales*, XV, 44)

Tal era la opinión de un prominente senador, cónsul y gobernador colonial. En esta época, el cristianismo no era más que una

pequeña secta bastante dispersa compuesta principalmente, hasta donde podemos afirmar, por los menos favorecidos –pequeños comerciantes, artesanos, etcétera–. Para alguien ajeno a la situación, podría parecer que se diferenciaba poco de otros cultos esotéricos orientales, que ofrecían esperanzas y promesas de una vida más allá de la tumba. Pero había ciertos rasgos que diferenciaban grandemente el cristianismo de todas las demás creencias religiosas de la época y que lo hacían potencialmente peligroso para el orden moral romano, esa compleja estructura de antiguas devociones, costumbres tradicionales y jerarquías sociales.

El cristianismo surgió del judaísmo (igual que el budismo había surgido de la religión de los brahmanes), con la adoración del mismo Dios creador, la aceptación de los mismos escritos sagrados y la observancia de los mismos diez mandamientos, pero se

## LAS ARTES VISUALES

c. 150 Sinagoga de Dura-Europos (7,5)

c. 300 El Buen Pastor (7,2)

310-330 Basilica de San Pedro, Roma (7,12).

c. 330-390 Sarcófago de los «Dos Hermanos» (7,17).

359 Sarcófago de Junio Basso (7,18).

388 Missorium de Teodosio (7,22).

402-417 Mosaico del abside de Santa Pudenziana (7,21)

413-414 Santa Sabina, Roma (7,11).

c. 415 Mausoleo de Gala Placidia, Ravena (7,18).

432-440 Mosaicos de S. Maria la Mayor, Roma (7,22).

c. 480-490 San Simeón Estilita, Qal'at Siman (7,37).

c. 504 Mosaico de San Apolinar Nuevo, Ravena (7,19).

532-537 Santa Sofía, Constantinopla (7,40-41).

540-547 San Vitale, Ravena (7,30).

793-803 Capilla Palatina, Aquisgrán (7,66).

c. 815 Libro de Beatos (7,55).

## HITOS HISTÓRICOS

284 Diocleciano divide el Imperio romano.

306-337 Emperador Constantino.

313 Edicto de Milán: legalización del cristianismo.

330 Constantinopla se convierte en la capital del Imperio romano.

374 Ambrosio, obispo de Milán.

391 El cristianismo se convierte en la religión oficial del Imperio romano de Oriente.

402 Ravena se convierte en la capital del Imperio romano de Occidente.

405 San Jerónimo termina la *Vulgata*.

406-409 Los vándalos asolan la Galia y España.

410 Los visigodos saquean Roma.

426 San Agustín termina *La Ciudad de Dios*.

432 San Patricio funda la Iglesia celta en Irlanda.

455 Los vándalos saquean Roma.

476 Los godos saquean Roma: caída del Imperio romano de Occidente.

493 Teodorico funda el reino ostrogodo en Ravena.

497 Conversión de los francos al cristianismo.

529 San Benito funda su orden monástica.

590-604 El papa Gregorio unifica la Iglesia de Occidente. Inicio del canto gregoriano.

732 Batalla de Poitiers: se detiene la expansión árabe en Europa.

800 Carlomagno es coronado emperador del Sacro Imperio Romano.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## EN CONTEXTO

## Las catacumbas

## ARTE PALEOCRISTIANO

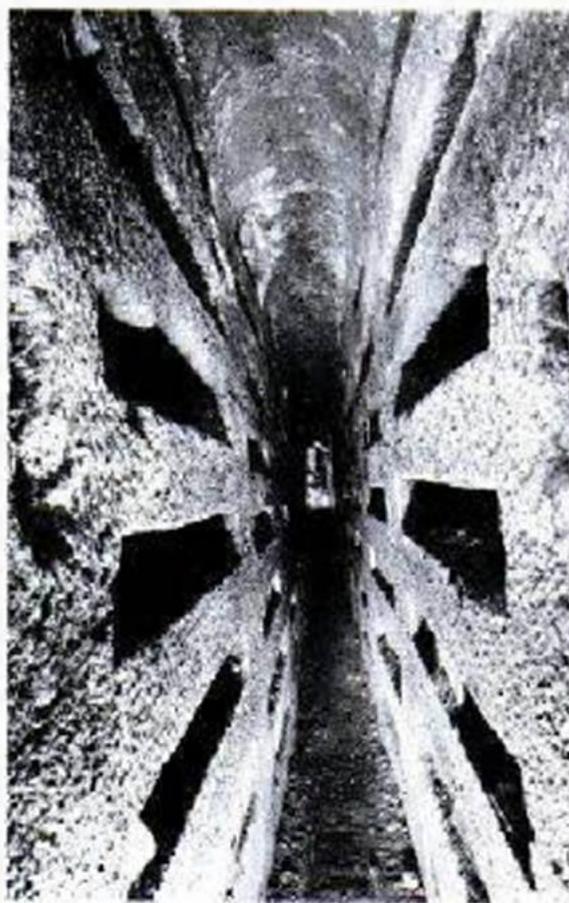
Las antiguas costumbres funerarias romanas no eran adecuadas para los primeros cristianos por varias razones, entre ellas el hecho de que la cremación les resultase especialmente aborrecible. Su creencia en la resurrección de la carne hacía que el enterramiento fuera algo esencial. Por ello, desde al menos el año 200 d.C. evitaron los cementerios romanos, o *columbaria* (palomares), como los llamaban, en los que había urnas para las cenizas apiladas en nichos o estantes en todas las paredes y estaban abiertos a todo el mundo, con independencia de sus creencias religiosas. Los cristianos, en cambio, buscaban lugares de enterramiento para su uso exclusivo, no contaminados por el paganismo.

Encontraron la solución en los cementerios subterráneos, o catacumbas, justo a las afueras de Roma, donde era fácil excavar en la blanda y porosa roca de toba que había bajo el campo abierto que rodeaba la ciudad. Unas condiciones similares llevaron a la excavación de catacumbas cerca de Nápoles y en otros lugares. Iniciadas a finales del siglo II o principios del III, se fueron extendiendo de forma constante; datan principalmente de la época de las grandes persecuciones, en especial las de los años 250 y 257-260 d.C. Sin embargo, las catacumbas no se utilizaron como refugio durante estas persecuciones. Se usaban solamente para los enterramientos, además de para las celebraciones conmemorativas, como las representadas en la catacumba de Priscilla (74).

Las catacumbas romanas, que a veces tienen su origen en una cantera en desuso o en la cámara de una tumba pagana abandonada, se ramifican unos 7-8 metros bajo tierra en un oscuro laberinto de túneles o corredores estrechos (no más de 91 cm de ancho y 2,4 m de altura), abiertos en la granulosa toba en un plano reticulado que permitía infinitas ampliaciones. A medida que fueron creciendo, se ampliaron tanto en horizontal como en vertical, en dos, tres o cuatro pisos bajo tierra, conectados por estrechas rampas o escaleras –no muy

distintos de nuestros actuales aparcamientos subterráneos, aunque, desde luego, mucho menos espaciosos—. Al final, esta red subterránea alcanzó una extensión entre 96 y 145 km de corredores donde fueron enterrados hasta cuatro millones de cristianos. Las paredes de estos corredores están perforadas con angostas hendiduras o tumbas a modo de anaqueles llamados *loculi*, donde se depositaban los cuerpos, con una capa de cal entre las mortajas que los envolvían (76). A continuación, estas *loculi* eran precintados con losas de mármol o cerámica, con el nombre del fallecido y una bendición. A veces, se incrustaba en el mortero una moneda, una medalla o un medallón de cristal con el retrato del difunto como recordatorio. Algunos de estos medallones de cristal, con láminas de pan de oro grabadas en su parte posterior, se encuentran entre los retratos más realistas que quedan de los tiempos de los primeros cristianos. Nos miran fijamente con una extraordinaria severidad y con melancólica intensidad (77).

76 Galería de la catacumba de Panfilo, Roma, siglos III-V d.C.



77 Medallón con retrato siglos III-V d.C. Oro sobre cristal, 3,8 cm de diámetro. Biblioteca Vaticana Vaticano

A intervalos, los corredores se amplían en cámaras cuadradas o poligonales, llamadas *cubicula*, hechas para las personas o familias adineradas; sus paredes y techos están decorados con pinturas al fresco. Las más antiguas se encuentran en la catacumba de Calixto, llamada así por uno de los grandes organizadores de la Iglesia primitiva, san Calixto (fallecido en el año 222), que fue diácono en funciones antes de ser nombrado papa en el año 217. Destacan por carecer totalmente de contenido cristiano. En lugar de ello, siguen fielmente la moda vigente en la Roma pagana de esquemas arquitectónicos decorativos, con diseños ligeros y etéreos en las paredes y techos. De hecho, no hay evidencia alguna de un arte específicamente cristiano –es decir, un arte con un contenido cristiano– hasta finales del siglo II. Parece probable que el motivo no fuera, tal como se pensó, tanto el precepto del Antiguo Testamento en contra de las imágenes esculpidas (véase p. 306), como una asociación natural, en las mentes de los primeros cristianos, de las imágenes y su elaboración con la religión y la forma de vida paganas. Sin embargo, a mediados del siglo III, hay en la literatura cristiana evidencias de un cambio de actitudes, y en el siglo siguiente empezaron a aparecer pinturas con significado religioso en un contexto cristiano, estableciendo así una clara ruptura con lo que hasta entonces había sido tabú.



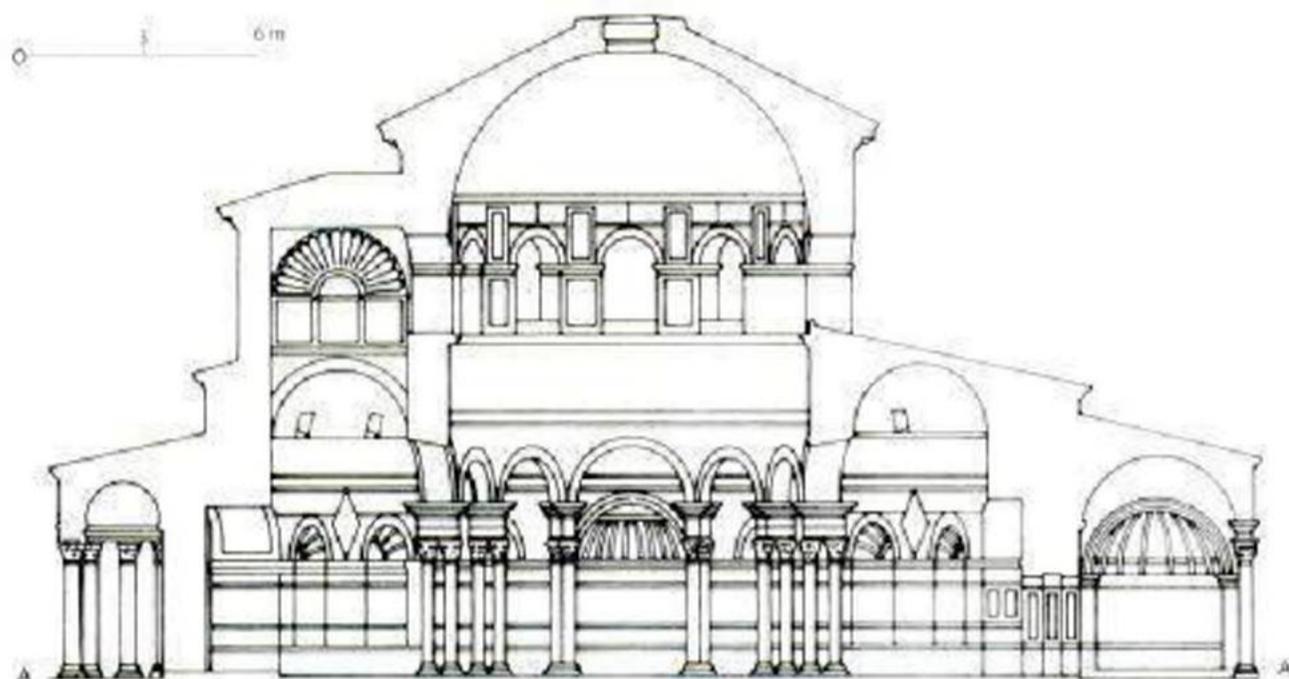
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



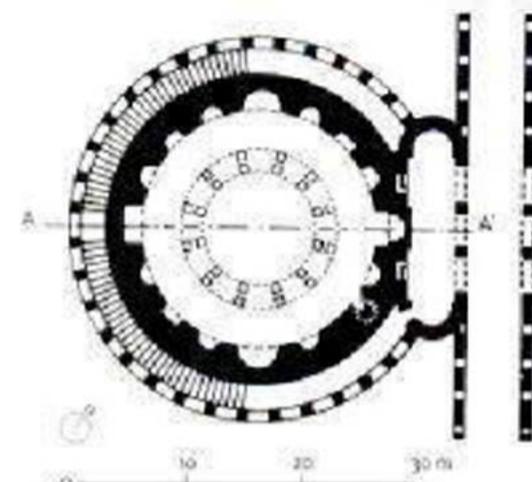
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



7.13 Sección de Santa Constanza, Roma.



7.15 Planta de Santa Constanza.

7.14 Santa Constanza, c. 350 d.C.



7.16 Santa Constanza, exterior.



con una bóveda soportada sobre doce pares de columnas (correspondientes a los doce Apóstoles). El círculo fue un símbolo religioso de antigüedad inmemorial en muchas culturas. Como hemos visto, la stupa budista semicircular simbolizaba el cosmos (véase p. 231); los griegos y los romanos también construyeron templos circulares para sus dioses, y para las tumbas y santuarios de los héroes deificados o semideificados (mortales que habían alcanzado la inmortalidad por sus méritos) había sido habitual una planta centralizada (a menudo circular). Esta tipología se introdujo ahora en la arquitectura cristiana con el *martyrium*, edificio levantado sobre un emplazamiento que, o bien había sido

santificado por un acontecimiento en vida de Cristo, o había sido la tumba de un cristiano que había dado testimonio de fe (significado de la palabra «mártir»). Se utilizó en el Santo Sepulcro en Jerusalén, en la tumba de Constanza, la hija de Constantino, en Roma, actualmente iglesia de Santa Constanza (7.13, 7.14, 7.15, 7.16), y, posteriormente, en San Simeón Estilita, en Qal'at Sim'an en Siria (237).

Los términos «tardoantiguo» y «paleocristiano», aplicados al arte de los siglos IV y V, son igualmente apropiados para la iglesia de Santa Constanza, que ilustra perfectamente cómo la forma pagana se fusionó con el significado cristiano. Su cúpula



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## FUENTES Y DOCUMENTOS

## Agnellus sobre San Apolinar Nuevo

Agnellus o Andrea Agnello (finales del siglo VIII—después del 841) nació en Rávena y pasó su vida allí como sacerdote y, durante un tiempo, como abad de un pequeño monasterio. Fue un ardiente defensor de la Iglesia y de su independencia, incluso de Roma en cuanto a disciplina y administración. Ello inspiró su *Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatis* (impreso por primera vez en 1708). En el extracto que mostramos a continuación, sobre la vida del obispo Agnellus (nacido en el año 487), narra cómo éste hizo cargo de San Apolinar Nuevo y:

... decoró la tribuna y ambos muros con mosaicos de imágenes de mártires y vírgenes en procesión. También colocó paneles de estuco [metula gipsea], que recubrió con oro, y revistió las paredes con distintos tipos de mármol, e hizo un maravilloso pavimento de piedra con incrustaciones [lithostratis]. Quien mire hacia el interior de la pared delantera, encontrará retratos de Justiniano Augusto y del obispo Agnellus decorados con cubos de mosaico dorados. No hay ninguna otra iglesia ni edificio como éste en cuanto a los paneles [laquearia] y las vigas del techo. Después de haber consagrado la iglesia, dio un banquete en el palacio episcopal del Director Espiritual.

Además, si alguien contempla con atención el abside, encontrará, encima de las ventanas, la inscripción siguiente en letras de piedra: «El rey Teodorico construyó esta iglesia desde sus cimientos en nombre de Nuestro Señor Jesucristo». [...] Y lo mismo puede verse en la pared. Como he dicho, aquí están representadas dos ciudades. En el lado de los hombres, los mártires salen en procesión de Rávena y se dirigen hacia Cristo, mientras que las vírgenes salen de Classis hacia la Santísima Virgen, y delante de ellas van los Reyes Magos con sus presentes. ¿Mas por qué están representados con ropas diferentes, y no todos iguales? Porque el pintor siguió las Sagradas Escrituras. Ahora bien, Gaspar ofrece oro y viste una prenda azul [iacintino], y con su ropaje denota matrimonio. Baltasar está ofreciendo incienso y viste una prenda amarilla, con la cual denota virginidad. Melchor está ofreciendo mirra y viste una prenda multicolor, y con ésta denota penitencia. El, que existía antes de todos los tiempos, lleva un vestido púrpura, con el que da a entender que nació Rey y que ha sufrido. El que está ofreciendo un presente al recién nacido con un vestido multicolor significa, al mismo tiempo, que Cristo cura a todos los que están enfermos, y que será flagelado por los

judíos con diversas insultos y flagelos. Porque está escrito: «Él ha soportado nuestras enfermedades y llevado nuestras penas, y nosotros Le hemos tratado como si fuera un leproso», etc. Y más adelante: «Estaba dolido por nuestros pecados y afligido por nuestras iniquidades». El, que hace su ofrenda con una prenda blanca, significa que después de la resurrección morará en la luz divina. Igual que estas tres regalos preciosos contienen un divino misterio, es decir, que con el oro se significa la riqueza propia de un rey, con el incienso la forma sacerdotal y con la mirra la muerte, así mediante todos ellos se muestra que Él, Cristo es quien ha asumido todo el peso de las iniquidades de los hombres; y así también, como hemos dicho, estos tres presentes están contenidos en sus prendas. ¿Por qué sólo vinieron de Oriente tres, y no cuatro o seis o dos? Es posible que signifique la plenitud perfecta de toda la Trinidad.

[Agnellus, *Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatis*, 11. a partir de C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Englewood Cliffs, 1972]

sufrimiento y de muerte, sino de triunfo y resurrección, a veces hecha de oro e incrustada con piedras preciosas.

Las dos imágenes de Cristo, totalmente distintas, que coexistieron en las mentes de los primeros cristianos, evolucionaron sobre un fondo de cuestionamiento teológico. El odio hacia la idolatría pagana, que los cristianos compartían con los judíos, llevó a algunos a una condena total del arte representativo. El escritor y polemista Tertuliano (c. 160-c. 225) afirmaba que el mal producía «escultores, pintores y creadores de todo tipo de retratos». Se observaba estrictamente la prohibición absoluta mosaica sobre las imágenes de Dios—hasta el siglo XII no sería representado más que como una mano surgiendo del cielo (746, 47)—y, a veces, se extendía a Cristo. Cuando la hermana del emperador Constantino solicitó a un obispo un retrato de Cristo, recibió una fuerte reprimenda por mostrar inclinaciones idólatras. Y antes del final del siglo IV, Epifanio (fallecido en el 403), obispo de Salamina, en una carta al emperador Teodosio, preguntaba: «¿Cuál de los antiguos Padres pintó en alguna ocasión una imagen de Cristo y la puso en una iglesia o en una vivienda particular? ¿Qué antiguo obispo faltó al respeto a Cristo

pintándolo en las cortinas de las puertas?». Las imágenes de los santos eran igualmente censurables, continuaba, porque los pintores, habitualmente «mentan» al describirlos «a su antojo», a veces como ancianos, a veces como jóvenes, etc. «Por lo cual», Epifanio rogaba al emperador que retirara o cubriera todas esas pinturas y que «no permitiera que nadie pintara de este modo en lo sucesivo. Porque nuestros padres no dibujaron nada salvo la beneficiosa señal de Cristo, tanto en sus puertas como en los demás sitios».

Sin embargo, podría encontrarse un soporte teológico al deseo generalizado de imágenes. La versión original del Credo de Nicea, formulado en el año 325, había establecido que Cristo era «de la misma naturaleza que el Padre» y que «por nosotros, los hombres, y por nuestra salvación, bajo del cielo y se hizo carne, y se hizo hombre». De ello se seguía que podía ser representado como un hombre y, de hecho, negarlo implicaba la adhesión a una herejía frecuente entre los gnósticos del siglo III—que la aparición de Cristo en la tierra era utópica—. Así pues, al final la imagen de Cristo llegó a verse como una afirmación de ortodoxia, especialmente más tarde, en el siglo V, en conexión



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



3.28 *El Buen Pastor*, c. 425 d.C. Mosaico del mausoleo de Gala Placidia, Ravena.

3.29 *Justiniano y su corte*, c. 547 d.C. Mosaico del abside de San Vital, Ravena.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

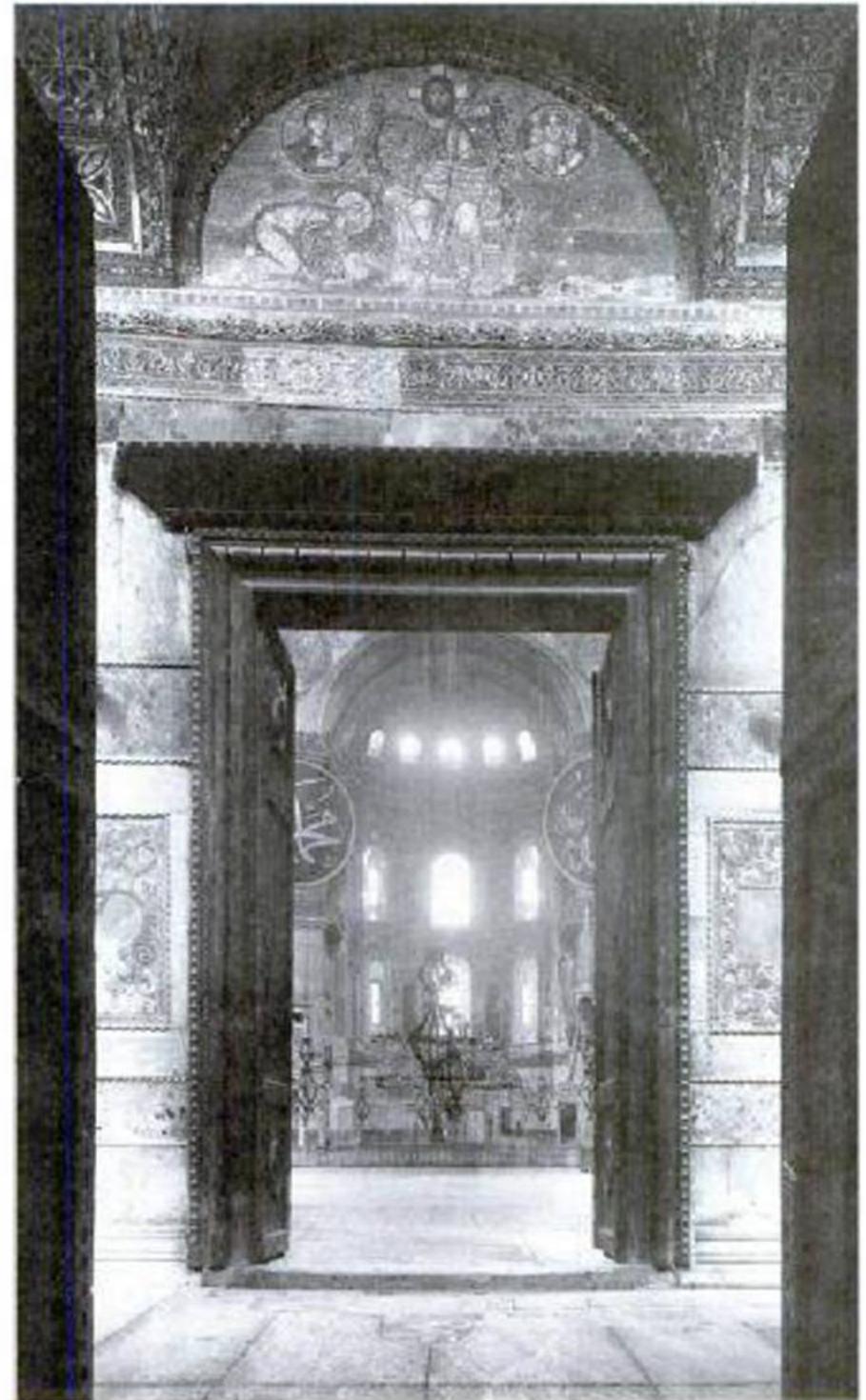


You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

este se abren los triples espacios de círculos cortados por la mitad y, encima, sobre el cuello vertical de los muros, se alza la cuarta parte de una esfera; así, sobre su dorso y su cabeza tres veces crestada, un pavo real levanta sus plumas de múltiples ojos».

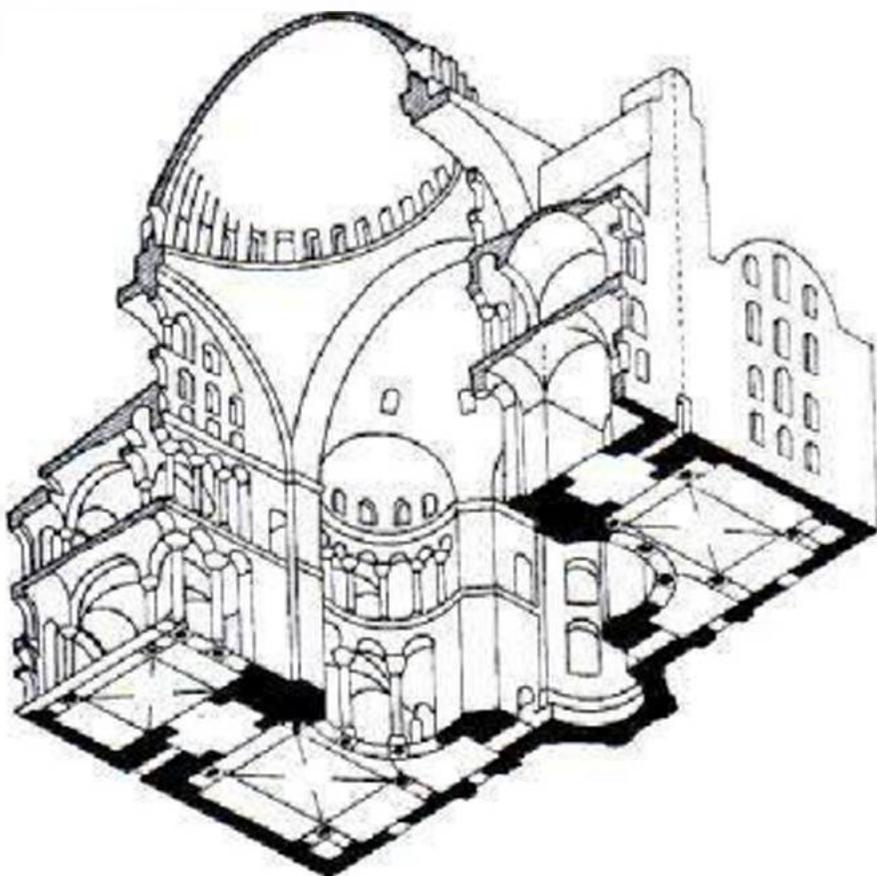
Santa Sofía fue construida por orden de Justiniano con el objetivo concreto de eclipsar a todos los demás edificios religiosos. Cuando fue consagrada en el año 537, apenas cinco años después de haber colocado los cimientos, se dice que hizo la siguiente observación: «Salomón, te he superado». Era mucho más grande que cualquier otra iglesia de Roma y siguió siendo durante muchos siglos, con diferencia, la mayor iglesia de la cristiandad. El momento era propicio para una empresa tan ambiciosa, tanto política como artísticamente. Justiniano estaba siendo objeto de ataques y críticas por revivir la gloria del imperio y establecer un poder autocrático —había sofocado salvajemente la insurrección popular en la que fue destruida una anterior iglesia de Santa Sofía—. A instancias suyas se había redactado un nuevo código legal y se había creado un servicio público nuevo e incorruptible. Un ejército reforzado, bajo el mando de brillantes generales, como Belisario, había empezado a recuperar el territorio occidental perdido a manos de los bárbaros en el siglo anterior. Resulta difícil considerar una simple coincidencia el hecho de que, en ese mismo momento, una arquitectura nueva haya alcanzado una repentina madurez. Y los dos arquitectos de Santa Sofía, que estaban muy lejos de la tradición de los maestros constructores romanos, tuvieron el valor, así como el genio inventivo, para diseñar una estructura con una forma sin precedentes.

La planta es de una sorprendente sencillez: un gran rectángulo que encierra un espacio cuadrado, en cuyas esquinas unos enormes pilares sustentan la cúpula. Parece como si se hubieran separado las mitades de una iglesia de planta octogonal (como San Vital en Ravena), colocando entre ellas una zona abovedada. Sin embargo, la cúpula es el rasgo dominante de toda la estructura. De un tipo creado en Oriente Próximo, no descansa sobre un tambor (como en el Panteón),



7.40 Santa Sofía, vista del interior desde la entrada

### 7.39 Axonometría de Santa Sofía



sino sobre cuatro triángulos esféricos o pechinas, que se elevan desde los pilares y que son, estructuralmente, las continuaciones óseas de una cúpula más baja y más ancha, de la que se han eliminado, en teoría, el vértice y los cuatro arcos semicirculares. (Los orígenes de la cúpula sobre pechinas se han rastreado a veces hasta Armenia, a veces hasta Irán, pero este método para cubrir un espacio de grandes dimensiones fue perfeccionado por los arquitectos bizantinos y constituye su principal aportación a la ingeniería estructural.) Al este y al oeste (litúrgicos) de la cúpula central, que expande su espacio a partir de los grandes arcos, hay unas semicúpulas de su mismo diámetro, y debajo de ellas, otras semicúpulas más pequeñas.

Tanto en sus materiales como en su forma, Santa Sofía difiere de las estructuras abovedadas de hormigón de la antigua Roma. Los pilares son de sillería; los muros y las bóvedas son de un ladrillo muy fino fabricado con mortero. El uso del ladrillo para el cubrimiento de un área tan amplia era una audaz innovación, mucho más audaz habida cuenta del resultado. La cúpula se hundió en el año 558 y tuvo que ser reemplazada por una ligeramente mayor, terminada en el 563. Hubo que realizar otras modificaciones para afianzar la estructura en la misma época y en



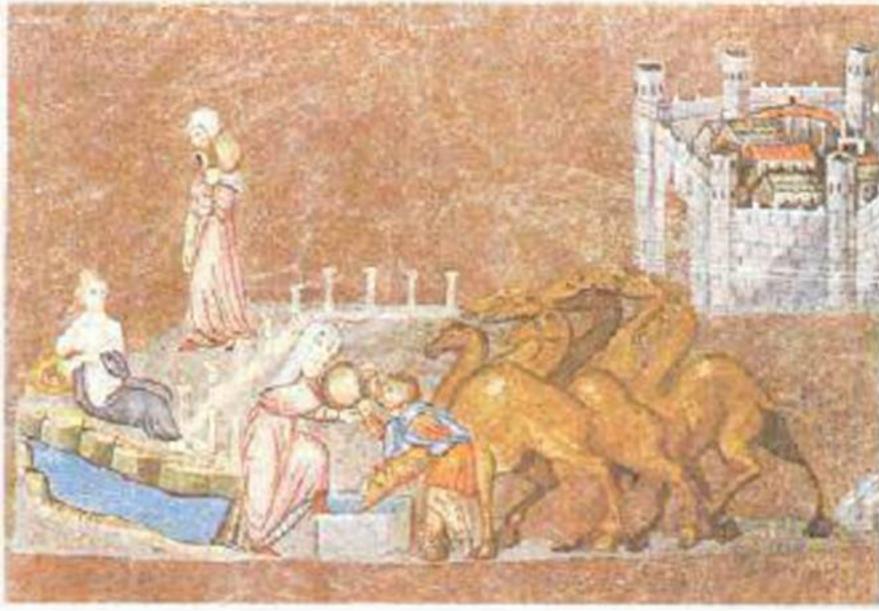
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



7.45 *Rebeca y Eleazar*, del llamado  *Génesis de Viena*, detalle, siglo VI d.C. Pigmento sobre pergamino, folio 33.5 x 25 cm. Österreichische Nationalbibliothek, Viena.

presencia. En una de las páginas del Génesis, se narra verbal y pictóricamente la historia de Rebeca y Eleazar, el siervo de Abraham que fue enviado a buscar esposa para Isaac (7.41). Rebeca, «muy agradable a la vista», aparece dos veces, una dirigiéndose al pozo y otra dándole agua a Eleazar. Se muestran claramente las cabezas de diez camellos (enumerados en la Biblia), pero sólo aparecen unos pocos cuerpos y patas. Tanto la ciudad amurallada como la ninfa de la fuente, que simboliza el pozo, parecen haber sido copiadas de fuentes clásicas –ninguna de ellas estaría fuera de lugar en la Columna de Trajano–. Pero se ha invertido la relación entre el texto y la ilustración. Aquí las palabras explican la imagen, que se concebía como un apoyo a la meditación sobre el significado trascendental de la historia. Rebeca, esposa de Isaac y madre de Esau y de Jacob, se veía como precursora de la Virgen María, y su reunión con Eleazar se interpretaba como un paralelismo veterotestamentario del anuncio del ángel a María de que iba a ser la madre de Jesús.

#### Iconos e iconoclastas

Durante los siglos VI y VII no estaba muy clara la distinción entre una imagen de apoyo al pensamiento o a la oración y otra objeto de veneración en sí misma. En todo el mundo bizantino había una creciente demanda de pequeñas imágenes portátiles de Cristo, la Virgen con el Niño o los santos, actualmente llamadas iconos (por una palabra griega cuyo significado original implicaba una diversidad mucho más amplia de «retratos» o «imágenes»). Tenían un atractivo emocional mucho más poderoso que el de los símbolos y alegorías doctrinales, intelectualmente concebidos, del anterior arte paleocristiano. En el año 692, este alejamiento del simbolismo fue sancionado oficialmente por el Concilio Trullano, que ordenó que «sea colocada la figura humana de Cristo nuestro Dios, el Cordero, que quitó los pecados del mundo, incluso en las imágenes, en lugar del antiguo cordero. A través de esta figura percibiremos el grado de humillación del Verbo y nos llevará a recordar Su vida en la carne, Su sufrimiento y Su muerte salvadora, y la redención que de ellos se deriva para el mundo». Para conseguir este objetivo, los pintores volvieron a un estilo más naturalista, como en una pintura sobre tabla de la Virgen con el Niño flanqueados por dos santos y dos ángeles, con la mano de Dios descendiendo

desde la parte superior (7.46). Las cabezas de los dos ángeles están escorzadas con la maestría de un pintor helenístico, la Virgen y el Niño tienen consistencia y peso, los dos santos, especialmente el enjuto san Teodoro, a la izquierda, podrían ser casi retratos de ascetas. La imagen está compuesta jerárquicamente, pero las figuras, que miran fijamente hacia el espectador, parecen haber sido concebidas como algo más que un apoyo a la meditación. Invitan a un encuentro cara a cara con las personas sagradas que representan. Y se prestaba devoción a tales iconos como si fueran en sí mismos reliquias sagradas. Este es uno de los pocos ejemplos que escaparon a la furia de los iconoclastas que, a principios del siglo VIII, arremetieron contra las, según su pensamiento, idólatras tendencias que dichos iconos estaban provocando.

Un edicto promulgado por el emperador León III en el año 730 ordenó la destrucción de todas las imágenes que mostraran a Cristo, la Virgen María, los santos o los ángeles en forma humana. Planteó así un conflicto que, durante los 113 años siguientes, iba a causar estragos entre los iconoclastas (destructores de imágenes) y, como ellos designaban a sus oponentes, los iconodulos (veneradores de imágenes) en todo el Imperio bizantino. (El edicto fue rechazado por el papa de Roma y por el cristianismo occidental.) Ninguna otra controversia sobre las obras de arte ha provocado jamás tan violentas pasiones, polarizando además los sentimientos sobre otros temas religiosos, políticos, sociales y

7.46 *La Virgen con el Niño en trono entre san Teodoro y san Jorge*, siglo VI d.C. Pintura sobre tabla, 68.6 x 47.9 cm. Monasterio de Santa Catalina, Monte Sinaí, Egipto.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

como se la conocía en Roma. El culto de Artemisa había sido suprimido oficialmente hacia poco tiempo, pero, en la práctica, todavía se mantenía, lo cual plantea la cuestión de si el incipiente culto de la Virgen María era un caso de recurrencia de un antiguo arquetipo, al cual pertenecen Artemisa-Diana, Cibele y las demás manifestaciones de la inmemorial diosa madre. La primitiva cristiandad, con sus ideales «femeninos» de compasión y no violencia, habría hecho que una recurrencia de ese tipo resultara más fácilmente aceptable en medio de la confusión y el derramamiento de sangre de la Roma del siglo V, que había sido saqueada en más de una ocasión por los vándalos durante esos años.

Las imágenes de la Virgen solo empezaron a proliferar después del Concilio de Éfeso. Las pinturas anteriores son dudosamente identificables como representaciones de la Virgen y el Niño, aun cuando se den en un contexto cristiano como, por ejemplo, las de las catacumbas romanas (p. 305). Pero cuando Sixto III fundó su nueva y gran iglesia en Roma, el año siguiente al Concilio de Éfeso, la consagró a la Virgen, Santa María Maggiore, y se le dio una gran prominencia en todas las decoraciones. La intención de Sixto III al glorificarla como Virgen María y Madre de Dios está claramente indicada en los mosaicos del arco que hay sobre el altar mayor. En la Anunciación aparece entronizada y ataviada con la ropa de una princesa bizantina, con diadema y joyas, casi como si estuviera concediendo una audiencia imperial (7,51). La asisten cuatro ángeles vestidos de blanco (que no se mencionan en la Biblia). Gabriel, como una figura simbólica de la Victoria romana, vuela sobre ella, y la paloma, que simboliza el Espíritu Santo, desciende sobre ella. Es el momento de la Encarnación. A la izquierda, un edículo con la puerta cerrada simboliza, probablemente, su virginidad. En esta época ya había tenido lugar el ascenso social de María, la esposa del carpintero, en los escritos. En ellos, generalmente se le asignaban unos padres ricos y de buena familia e incluso a veces se decía que habían sido doctos e instruidos. Desgraciadamente, el gran mosaico de la Coronación de la Virgen, situado en el ábside de Santa María Maggiore, fue sustituido en 1288-1292, pero probablemente representaba a la Virgen con



7,51 Pentecostés, del Evangelario de Rabbula (fol. 14v), 586 d.C. Vitela, folio 33,6 x 26,6 cm. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.

el Niño en su regazo, mientras una mano emerge del cielo y colocaba una corona en su cabeza, como en el mosaico de un ábside más antiguo que ha llegado hasta nosotros y que es sólo unos 100 años posterior (7,49).

En el año 586 d.C. se representó a la Virgen unos evangelios sirios escritos en el monasterio de San Juan, en Zagba, Mesopotamia. Aunque no lo exigen los textos bíblicos, está representada en las dos escenas de la Ascensión y de Pentecostés de forma muy prominente, una vez más como una majestuosa dama romana de clase alta, vestida de color azul oscuro, que la diferencia de las demás figuras (7,51). En la última escena está de pie, como si bendijera con su mano derecha, rodeada por los apóstoles, que también están de pie y no, como solían, sentados formando un semicírculo. Aproximadamente en la misma época, apareció una imponente y majestuosa representación suya en una imagen devocional en el Monte Sinai. Esta representada con el Niño, san Teodoro y san

Jorge y dos ángeles (7,46). En ella se evidencia claramente su papel de interesora.

Sin embargo, la Virgen no siempre se representaba de un modo tan imponente, aunque se conocen pocos ejemplos de sus otras manifestaciones. Una de las más antiguas es una pintura mural del siglo VI procedente del monasterio copto de Jeremías en Saqqara, cerca de El Cairo, Egipto, en el cual está representada amamantando al Niño. Se sujeta el pecho con la mano izquierda, mientras sostiene al Niño en sus rodillas. La íntima humanidad de esas pinturas era mucho más asequible y probablemente tenía un atractivo mucho mayor que los sofisticados mosaicos y pinturas de manuscritos mencionados anteriormente. De hecho, es muy posible que éste sea el motivo de que hayan sobrevivido tan pocos ejemplares. Sin embargo, la Virgen amamantando al Niño, o *Maria Lactans*, como era conocida dentro de la Iglesia, fue representada, con toda seguridad, en la escultura en época tan temprana como finales del siglo IV en Constantinopla.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

directa entre ellos (cuencos fabricados en Alejandría fueron enterrados en tumbas no cristianas en Inglaterra, y los monjes irlandeses parecen haber mantenido contactos con los monasterios egipcios). Pero el entrelazo se da en el arte de muchas culturas, especialmente en el norte, donde tuvo una influencia tan grande como la de la decoración vegetal en el Mediterráneo. En Escandinavia, se empleaban diseños de saqueado trenzado y enrollado en las estelas funerarias, las joyas, las armas y las proas talladas de los barcos con los que los vikingos – pueblo de las bahías – hostigaban las costas del norte de Europa entre los siglos VIII y XI (7,60). El contraste entre las labores de entrelazo y la forma que decoran es, a menudo, muy llamativo, tanto aquí como en las cruces talladas en piedra de Irlanda, Escocia y el norte de Inglaterra –por ejemplo, Bewcastle (7,61)–. No sabemos si el entrelazo tenía algún significado; se ha sugerido la posibilidad de que fuese un conjuro contra los espíritus malignos, a los que se atribuía el deseo humano de desentredar los nudos. Sin embargo, en ningún otro lugar se utilizó con mejor efecto artístico que en los manuscritos insulares. En el *Evangelario de Lindisfarne* es posible seguir el curso de una sola hebra a medida que va enrollándose y desenrollándose alrededor del folio, urdiendo una especie de tejido perfecto sin ningún cabo suelto. Hacer un dibujo así, en el que se ve con claridad en todos y cada uno de los puntos el paso del hilo por encima y por debajo, era un ejercicio de paciencia tan exigente como las proezas de resistencia, más extenuantes desde el punto de vista físico, que los monjes se imponían a sí mismos para mortificación de la carne y beneficio del alma. El enorme gasto de tiempo y pericia hecho en cada folio decorado, así como en la meticulosa copia del texto evangelico, era un acto de servicio a Dios.

El escriba y miniaturista del *Evangelario de Lindisfarne*, Eadfrith, obispo de Lindisfarne (698-721), debió de tomar el texto de un manuscrito italiano ilustrado con imágenes de los evangelistas, similares a las copiadas con tanto esmero en Iarrow (7,56). Pero Eadfrith omitió todos los recursos ilusionistas de estas cuando llegó a las páginas con la representación de cada evangelista, esquematizando las figuras prácticamente en diseños de colores planos. En cambio, no escatimó esfuerzos en la decoración abstracta de los llamados «folios-alfombra», que se colocaban al inicio de cada Evangelio (7,58). Estos folios, en los que el signo de la cruz está elaborado y colocado sobre un fondo no menos rico, con todas las circunvoluciones y repeticiones propias del canto gregoriano, son típicos de los manuscritos insulares. Los más antiguos conocidos son los del *Libro de Durrow*, de alrededor del año 680 (Biblioteca del Trinity College, Dublín). No son ilustraciones, sino, como las cubiertas de libros adornadas con materiales preciosos, indicadores terrenales del otro mundo, de la belleza espiritual y de la importancia del texto.

La otra innovación llevada a cabo por los miniaturistas de los manuscritos insulares fue la laberíntica complejidad con que se configuraban las grandes capitulares, tendencia que culminó en el *Libro de Kells*, copiado y decorado por los monjes de la comunidad de Iona muy poco antes de que la isla fuera saqueada por los vikingos en el año 807 o inmediatamente después de que hallaran refugio en la Irlanda central. Una elaborada capitular señala el comienzo de cada pasaje de los cuatro Evangelios, resaltando uno o más versículos para su meditación y estudio. En total hay más de 2.000, que difieren ampliamente en la forma en



7.57 Fibula, siglo II d.C. Bronce, 13 cm de largo. National Museum of Ireland, Dublin.

7.58 Folio-alfombra con una cruz, del *Evangelario de Lindisfarne* (fol. 2v), anterior a 698 d.C. Vitela, 34,3 x 23,8 cm. British Library, Londres.



7.59 Báculo con bisagras (procedente del barco funerario de Sutton Hoo, siglo VII d.C.). Oro con primates, mosaico, cristal y filigrana. Museo Británico, Londres.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## FUENTES Y DOCUMENTOS

## Eginardo y la Capilla Palatina

Eginardo (c. 771-840) fue enviado a Aquisgrán por el obispo de Fulda cuando tenía unos 20 años y llegó a ser un miembro influyente en la corte de Carlomagno. Se le encomendaron todos los edificios del emperador, incluida la Capilla Palatina, y otras obras. Entre las biografías medievales, su retrato de Carlomagno, en su *Vita Karoli Magni*, es excepcional.

*La religión cristiana, en la cual fue educado desde la infancia, fue sostenida por Carlomagno como lo más sagrado, siendo objeto de su veneración con la máxima piedad. Por este motivo, construyó en Aquisgrán una iglesia magnífica, que enriqueció con oro y plata y candelabros, y*

*también con rejas y puertas de bronce macizo. Cuando en ninguna parte podían conseguirse columnas y mármoles para su construcción, las hizo traer de Roma y de Ravena.*

*En tanto que su salud se lo permitía, asistía regularmente en la iglesia a los oficios matutinos y vespertinos, y también por la noche, en el momento del Sacrificio, y puso especial cuidado para que todos los servicios de la iglesia se llevaran a cabo de la forma más adecuada posible, advirtiéndole con frecuencia a los sacristanes que no permitieran que se llevara al edificio o se dejara en el nada inadecuado o indecoroso.*

*Proporcionó a la iglesia abundantes vasos sagrados de oro y plata, y vestiduras sacerdotales, de forma que, cuando se celebraba el servicio, ni siquiera los parteros, que son la orden más baja de los eclesiásticos, necesitaban llevar a cabo sus obligaciones con sus ropas particulares. Revisó cuidadosamente el orden de lectura y los cánticos, estando bien adiestrado en ambos, aunque no leía en público ni cantaba, excepto en voz baja y sólo en el coro.*

Eginardo *Vita de Carlomagno.*



2.66 Capilla Palatina de Carlomagno, Aquisgrán, 792-805 d.C.

puerta de entrada y orientado hacia el altar mayor, que se encontraba ubicado en un pequeño ábside cuadrado (posteriormente sustituido por una cabecera gótica). Esta parte del edificio estaba fuertemente marcada en el exterior por lo que



2.67 Puerta del monasterio de Lorsch, Alemania, 768-774 d.C.

se conoce con el nombre de «cuerpo occidental» (*triturium*), un atrio a nivel del suelo coronado por los grandes ventanales de una capilla, abierta a la nave en su interior, y flanqueado por torres que albergan escaleras para acceder a las galerías. El



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



778 Cristal de Lotario, 865 d.C. (P). Cristal de sosa, 10,5 cm de diámetro. Museo Británico, Londres.

Sin embargo, a lo largo del siglo IX los artistas empezaron a abandonar la construcción lógica de sus modelos clásicos por un nuevo lenguaje pictórico de gestos y posturas; un lenguaje que daba mayor importancia a las emociones internas y permitía la expresión de profundas ideas espirituales en un idioma formal o decorativo. Ésta sería su principal contribución al arte posterior de Europa occidental. En la enfebrecida pluma del *Evangelario de Ebbou* (771), el *Salterio de Utrecht* (772) y el exquisito grabado del Cristal de Lotario (775), las formas sólidas del arte clásico casi parecen disolverse en los intrincados ornamentos abstractos de los manuscritos insulares. Pero esta tendencia a la espiritualización no se manifestó en obras importantes de gran tamaño hasta que Europa hubo salido de otro siglo de conflictos, que marcó el final de la Alta Edad Media.

En la gran sala del Palacio de Ingelheim, realizado para Luis el Piadoso, hijo de Carlomagno, una de las paredes estaba

pintada con imágenes de Ciro, emperador de Persia, Rómulo y Remo, fundadores de Roma, Alejandro el Grande y Aníbal. Al otro lado, según narra una descripción de 835-836, estaban los emperadores Constantino, Teodosio y Carlomagno con su padre y su abuelo. Es en este contexto donde mejor puede entenderse la figura de Carlomagno como el último gran gobernante del mundo antiguo. El imperio que construyó no se parecía tanto al Sacro Imperio Romano en el que se convertiría en la Edad Media, con su elaborada estructura de vasallaje, como al de Alejandro —y se desmembró casi con igual rapidez—. En la historia del arte, el periodo carolingio señala, de modo similar, el final del mundo antiguo, el canto del cisne de la tradición clásica. Pero Carlomagno había conseguido trasladar el centro de la cultura y de la civilización occidental desde el Mediterráneo al triángulo limitado por el Rin, el Loira y el mar del Norte, donde seguiría durante los siguientes 600 años, hasta el Renacimiento italiano.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

**Fig. 3** Relieve con ornamentación sasánida procedente de Ctesifonte, siglo VI. Estuco, 1,02 x 1,03 m. Museum für islamische Kunst, Berlín.



los árabes encontraron no sólo muchas más obras, sino también mucho más sofisticadas. En Palestina y Siria encontraron las magníficas iglesias bizantinas y paleocristianas de piedra. En Mesopotamia e Irán vieron espectaculares estructuras levantadas durante la dinastía Sasánida, que había gobernado la zona desde el siglo III. El palacio de Ctesifonte, cerca de Bagdad, que data probablemente de los siglos IV-VI, es el más impresionante de los que todavía hoy sobreviven parcialmente (Fig. 3). Con su enorme *iwán*, o sala que se abre bajo un arco ligeramente apuntado, y sus paneles de estuco con motivos de flores y hojas (Fig. 3), este edificio ejercería una gran influencia en el desarrollo de la arquitectura y la decoración islámicas –aunque no sería hasta pasado un siglo o algo más después de la anexión musulmana de Mesopotamia en el año 640.

El Estado islámico se extendió con una rapidez que nunca ha dejado de sorprender. En el año 647 sus ejércitos habían conquistado Iraq, Palestina, Siria, Egipto, Irán, Cirenaica y Tripolitania. Dos años más tarde habían llegado hasta el Indo, en el actual Pakistán. El noroeste de África cayó bajo su poder en el 670. En el año 710 pasaron a Europa, conquistaron los reinos visigodos de España y atravesaron los Pirineos hasta Poitiers, en Francia, donde finalmente fueron contenidos por Carlos Martel (ahuelo de Carlomagno). En todos esos lugares, tomaron cualquier edificio que resultara apropiado como lugar de culto, ya se tratara de iglesias cristianas o de templos zoroástricos. Siempre que no tuviera un ídolo en su interior, cualquier edificio podía convertirse en una mezquita, una palabra derivada de la árabe *masjid*, que significa sencillamente «un lugar donde postrarse».

## ARTE Y ARQUITECTURA OMEYAS

Durante los primeros años de la expansión islámica, las mezquitas se construían solamente donde no había una estructura lo bastante grande para poder utilizarla como tal, como en las nuevas plazas fuertes. Las primeras ni siquiera estaban cubiertas: bastaba con un espacio rodeado por una valla. En Kufa, Iraq, en el año 638, se delimitó una gran plaza con una zanja y se cogieron columnas de los edificios vecinos, formando con ellas una columnata cubierta en el lado sur –es decir, el orientado hacia La Meca–. En Jerusalén, que cayó en manos de los árabes en el año 637, no hubo otra mezquita más elaborada que la que todavía seguía utilizándose unos 30 años después, cuando un peregrino cristiano la describió como un «lugar de oración cuadrangular, que construyeron toscamente, colocando grandes vigas sobre unas ruinas; se dice que esta casa podía albergar a 3.000 hombres a la vez.» Hasta el año 685 no comenzaron las obras del primer monumento de importancia de la arquitectura islámica, la Cúpula de la Roca, en Jerusalén (Fig. 4), construida cerca del emplazamiento del templo de Salomón por mandato del califa Abd al-Malik, de la primera dinastía del islam –los Omeyya, que descendían de un compañero del Profeta–. Sin embargo, fue concebida como un santuario especial, no como lugar ordinario de culto. Su diseño –un octógono con dos deambulatorios concéntricos que rodean un espacio central cubierto por una cúpula– derivaba de los *martiría* paleocristianos, de los cuales el más famoso era el que conservaba el Santo Sepulcro, al otro lado de Jerusalén.

El promontorio natural que circunda la Cúpula de la Roca ha sido venerado por los judíos como la tumba de Adán y también



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

palacios, casas y jardines de Damasco están todos inquietantemente deshabitados. Ha habido grandes debates sobre el posible significado simbólico de estos mosaicos y sobre si podrían haber sido concebidos para representar un lugar concreto (los alrededores de Damasco), la visión de un mundo islámico en paz o el paraíso. Pero parece más probable, en vista de la forma negativa y en cierto modo superficial en que se adaptaron las convenciones artísticas de Occidente, que fueran concebidos simplemente como fondos decorativos, como escenarios palaciegos y opulentos de la vida en el patio de la gran mezquita.

En los suelos de los palacios construidos en el campo para la familia Omeya y sus seguidores, a quienes se les habían entregado las tierras dejadas por los cristianos, se han encontrado mosaicos de un estilo similar. En ellos también había pinturas figurativas, tanto en las paredes como en los suelos, confirmando la ausencia de una prohibición absoluta sobre las imágenes fuera de un contexto religioso. La mayor parte de estas pinturas tiene su origen, como los mosaicos, en prototipos helenísticos. Pero una de las más vitales, con figuras de músicos de pie debajo de unos arcos y un jinete cazando gacelas, recuerda el arte sasánida y es posible que haya estado inspirada en un modelo iraní (■,10). En los relieves de piedra del más famoso de los palacios omeyas, el de Mshatta, en Jordania, leones, aves y bestias fabulosas, procedentes del arte sasánida y del arte del Próximo Oriente, se entredan en exuberantes vides, cuyos orígenes pueden remontarse al Egipto copto (■,11). No obstante, el efecto general es bastante novedoso y podría considerarse que esta gran franja de talla, que atravesaba toda la fachada del palacio justo a la altura de la vista –un zigzag formando

■,10 Pintura del suelo de Qasr al-Hayr al-Gharbi, Siria, c. 730. Fresco. Museo Nacional, Damasco.



■,11 Friso del palacio omeya de Mshatta, Jordania, detalle, c. 743. Piedra caliza, aproximadamente 2,9 m de altura. Staatliche Museen, Berlín.

triángulos, cada uno de ellos con una enorme roseta en el centro–, es el primer ejemplo de un arte peculiarmente islámico, sea cual fuere el posible origen de cada motivo individual. Es puramente ornamental y no está relacionado con la estructura del edificio (del que fue retirado en el siglo XIX) y no parece tener ningún significado simbólico ni de otro tipo. Era sencillamente un signo que denotaba la grandeza e importancia del palacio. En su diseño, cada triángulo está tan rigurosamente integrado que no dominan los motivos vegetales ni los animales. Las formas geométricas y orgánicas están mezcladas y equilibradas. Los motivos se repiten de un triángulo a otro y, aunque tienen sutiles variaciones, prevalece un efecto de repetición rítmica, como en el posterior arte decorativo islámico y también en la música y en la literatura árabe.

Mshatta, que se dejó inacabado alrededor del año 744, fue el último de los grandes palacios omeyas. Quedan restos de otros cincuenta aproximadamente (especialmente en Qirbert-al-Mafjar, en Jordania), ubicados lejos de las ciudades, no, como se ha pensado a veces, para satisfacer la nostalgia por los amplios espacios abiertos, sino para poder estar en el centro del territorio de caza y las tierras de labranza (ahora todo ello desierto). En su lujo y esplendor parecen un mundo muy apartado de las tiendas de los nómadas de la Arabia central y también de la sencilla casa de ladrillo con patio en la que había vivido y muerto el Profeta en Medina, poco más de un siglo



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

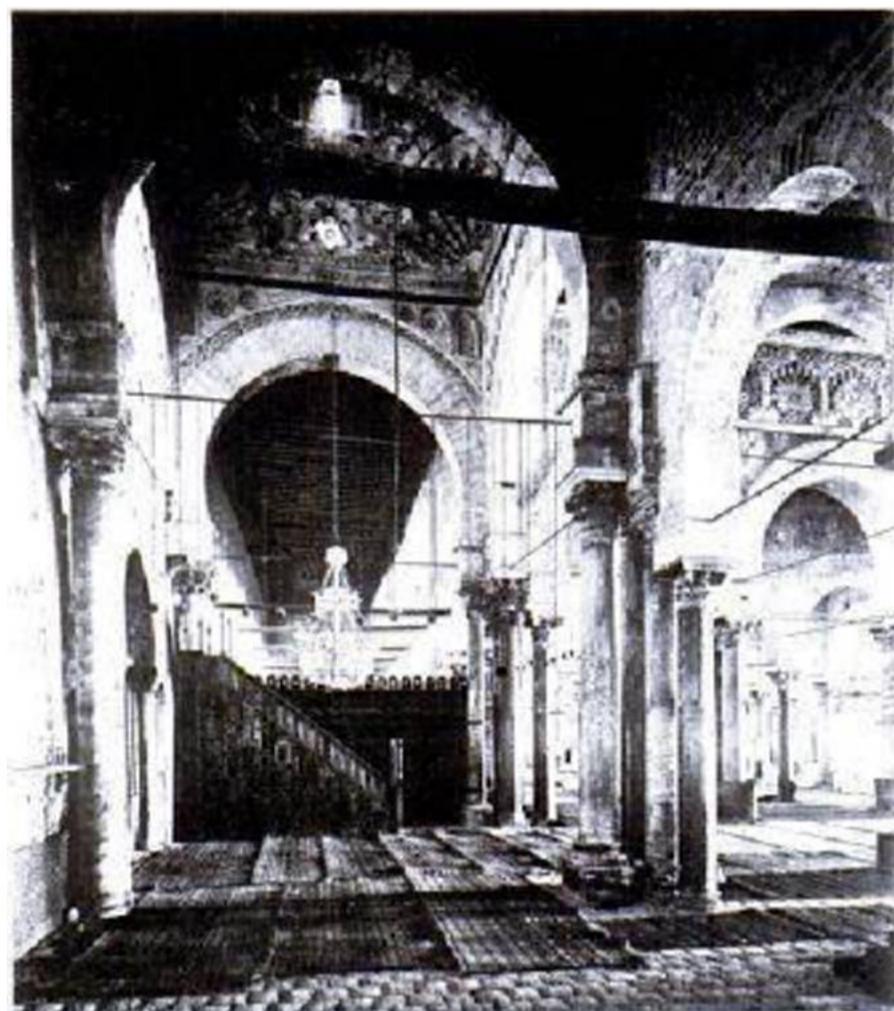


■.14 Vista aérea de la gran mezquita, Kairuán, Túnez, c. 772-863

consiguió el permiso del califa para ampliar una mezquita anterior, extendiéndola sobre un jardín adyacente y añadiendo un macizo minarete cuadrado. Todo, excepto el minarete, fue demolido y reconstruido en 772-774 y nuevamente en el año 836. Se hicieron modificaciones en los años 862-863, cuando se levantó una cúpula de madera sobre el tramo situado delante del *mihrab*, reservado para el gobernador. Al mismo tiempo, se redecoró el *mihrab* con azulejos de fayenza con barniz de lustre importados de Iraq y, a su lado, se colocó un *mihrab* de madera -el púlpito desde el que el *imam* se dirige a los fieles y conduce las oraciones de los viernes (■.15) -. Aproximadamente una década más tarde se amplió la sala de oración en uno de sus lados y hacia el patio, donde se colocó una segunda cúpula sobre la entrada central. Aunque Kairuan fue saqueada y abandonada después de la masacre de su población a manos de los bereberes en 1054-1055, quedó bastante de la mezquita para que pudiera ser restaurada, con mínimas modificaciones, a finales del siglo XIII. Es un notable caso de tenaz adaptabilidad y conservadurismo artístico. Durante estos siglos, una iglesia cristiana nunca habría sido ampliada y reconstruida una y otra vez con tal uniformidad estilística, sin cambios.

Así pues, tal como está actualmente, la gran mezquita de Kairuán es la obra de muchos periodos, y la historia tipológica de sus diversas partes se remonta a los tiempos preislámicos. La unidad básica de construcción es un arco de medio punto ligeramente comprimido para hincharse después en forma de herradura, encontrado por primera vez en las iglesias cristianas del siglo V en Siria, y que descansa sobre columnas con capiteles de tipo corintio. Hay siete de estos arcos en cada una de las 16 arcadas que discurren en la dirección de la pared de la *qibla*. Se evitó la monotonía, quizá de forma fortuita, utilizando columnas de tamaños muy diversos y de distintos tipos de mármol, algunas con base, para situarlas a una altura uniforme, otras sin base, y presumiblemente tomadas de edificios anteriores, bien cristianos o romanos primitivos. Pero no se intentó hacer ninguna adaptación. No se introdujeron modificaciones estilísticas que pudieran alterar la atmósfera de armonía necesaria para la oración. A pesar de la larga historia de su construcción, el conjunto de la mezquita es notablemente homogéneo y, a pesar de los diversos orígenes de los elementos utilizados en la misma, sigue siendo típicamente islámica.

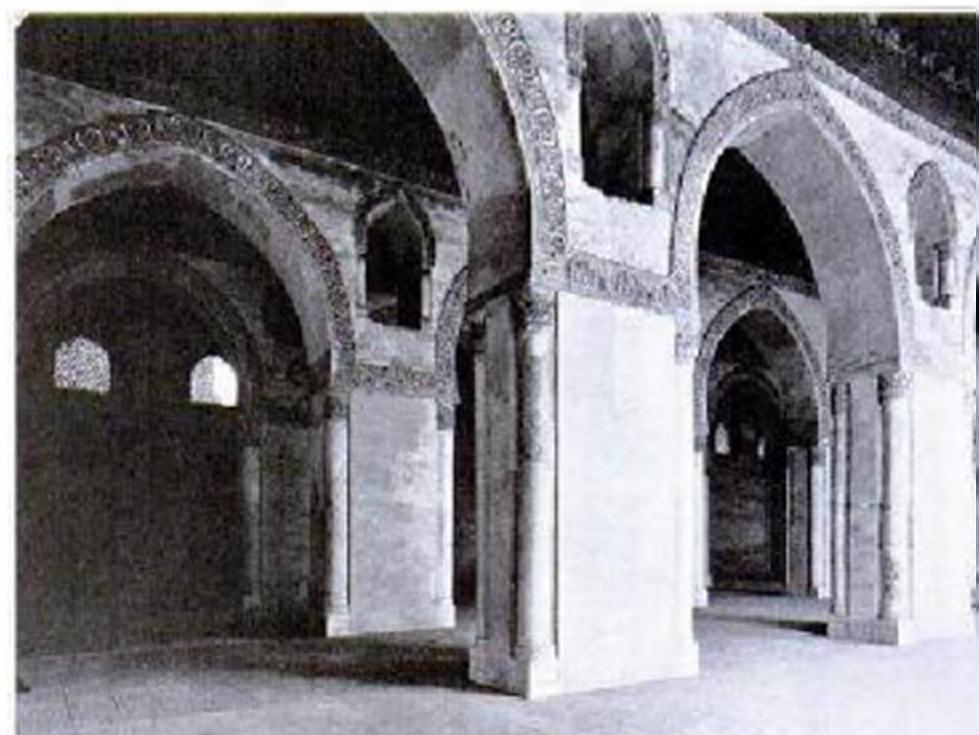
Sin embargo, la ampliación de una mezquita existente no siempre proporcionó una solución al problema de espacio para las oraciones de los viernes. También hubo que construir nuevas



■.15 Interior de la gran mezquita, Kairuán, c. 862-863.

mezquitas. Una de ellas, y quizá la más extraordinaria de todas, fue la de Ibn Tulun, en El Cairo. Diseñada y construida entre los años 877 y 879, y nunca ampliada ni modificada posteriormente, es un raro ejemplo de la concepción arquitectónica totalmente desarrollada en la primitiva arquitectura islámica. Su mecenas fue Ahmed Ibn Tulun, nacido en Samarra en el año 835, hijo de un esclavo turco llevado allí desde Buhara. Atrajo la atención del califa, quien se ocupó de su educación, y ascendió rápidamente en el servicio del califato, siempre abierto al talento. En el año 869 fue nombrado gobernador de Egipto, que él y sus descendientes gobernaron como un estado semindependiente hasta el año 907. Su mezquita fue construida con pilares de ladrillo, en lugar de columnas, debido quizá a la escasez de materiales y, según la leyenda, a su negativa a robar de las iglesias cristianas las 300

■.16 Arcada de la mezquita de Ibn Tulun, El Cairo (Egipto) c. 877-879.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

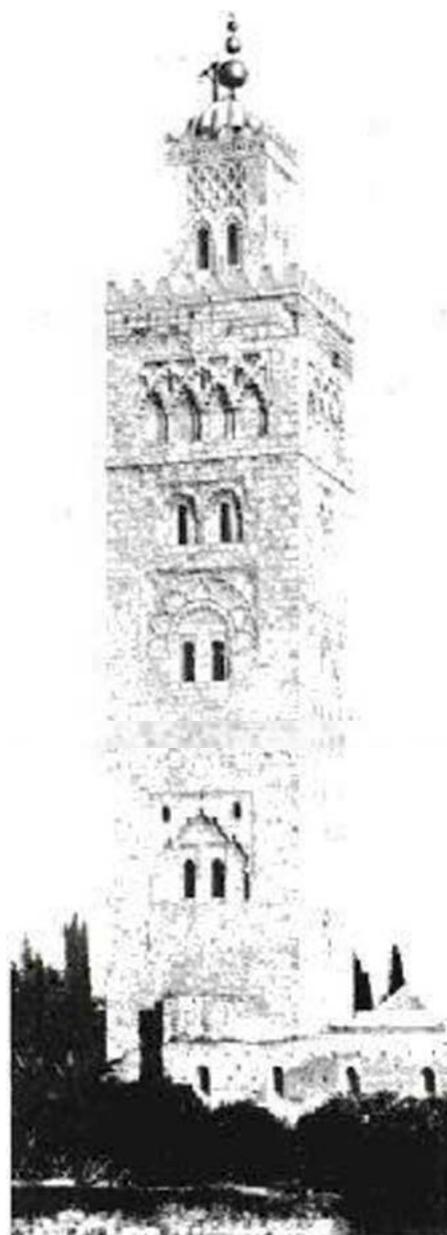


You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

**8.20** Minarete de la mezquita de Kutubiya, Marrakech, Marruecos, 1196



ostensible era proporcionar un lugar desde donde el muecín pudiera llamar a los fieles a la oración. Pero, a partir de cierto punto, la altura empieza a reducir, más que aumentar, el registro de la voz humana, y la función del elevado minarete debe de haber sido tanto, si no más, visual como auditiva –para señalar la ubicación de la mezquita en una ciudad superpoblada–. De modo semejante, se han levantado altas torres en o al lado de las iglesias cristianas, a veces, pero no siempre, como campanarios. El minarete de Kairuan procedía de una de aquellas y, a su vez, proporcionó el modelo seguido en todo el norte de África y en España. Hay un ejemplar muy bello del siglo XII en Marrakech, Marruecos, decorado con paneles de arcadas tallados en una textura tan elaborada que parecen telas colgadas de sus muros (**8.20**). Aproximadamente en la misma época, se construyó un minarete similar en Sevilla y no precisó grandes modificaciones cuando fue transformado en campanario de la catedral después de la conquista cristiana de la ciudad –un raro ejemplo de retorno de una estructura a su origen tipológico!

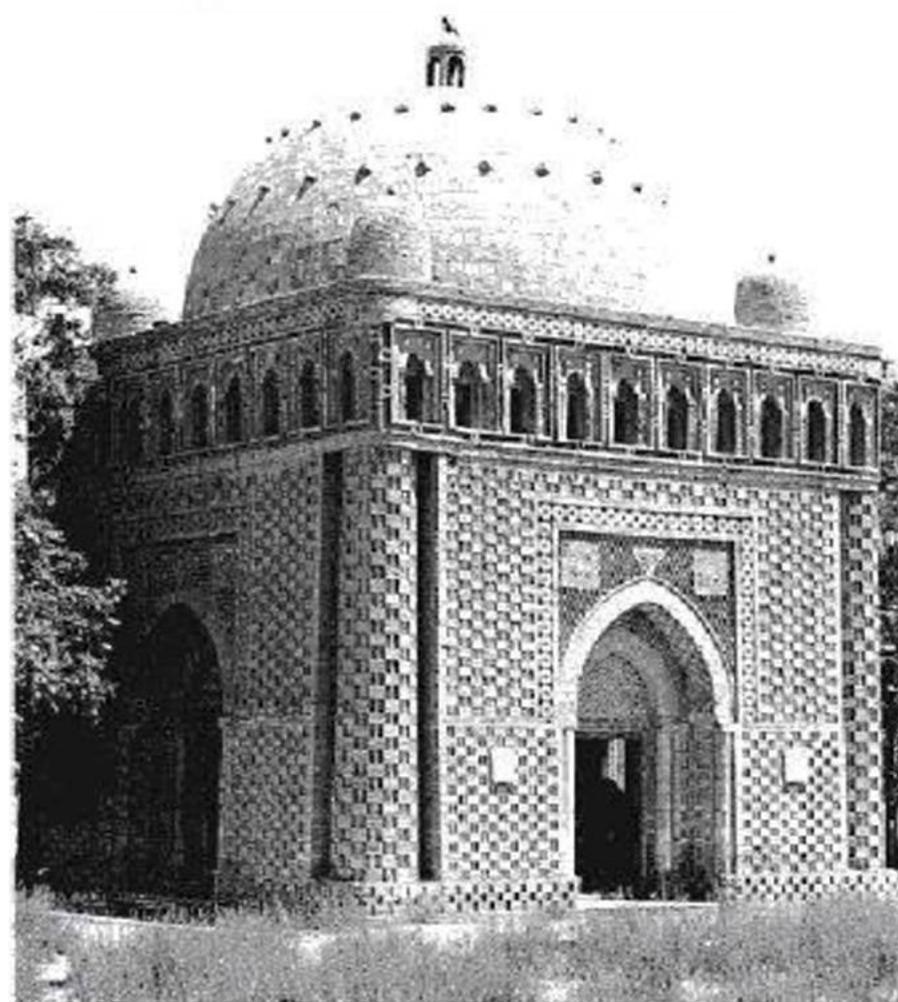
### ARQUITECTURA SAMÁNIDA Y SELYÚCIDA

Entretanto, estaba desarrollándose una variante arquitectónica en el otro extremo del mundo islámico, en las vastas llanuras situadas a ambos lados del río Oxus, en Asia central (ahora Turkmenistán y Uzbekistán). Sus mecenas eran miembros de una antigua familia aristocrática iraní, los Samaní, que se habían convertido del zoroastrismo al islam en el siglo VIII y gobernaron como emires prácticamente independientes del califato desde el año 874 hasta

el 999. Un mausoleo levantado en Bujara para uno de estos emires –quizás Ismael, que murió en el año 917– es el monumento más notable que ha llegado hasta nosotros y, a pesar de su pequeño tamaño (solamente 11 metros de ancho), uno de los edificios más notables de su época (**8.21**). Su forma procede, probablemente, de un templo del fuego zoroástrico, con cuatro columnas que soportan un techo abovedado, pero su elaboración decorativa no parece haber tenido precedentes. El ladrillo fue el material utilizado tanto para la construcción como para la decoración, con la adición de unos cuantos paneles de terracota. Se creó una extraordinaria variedad de diseños superficiales colocando los ladrillos verticalmente, diagonalmente y en círculos, y también horizontalmente. De hecho, se integran totalmente la estructura y la decoración, pero de una forma totalmente inusual, ya que aquella no se manifiesta a través de esta. Las columnas de las esquinas no tienen una función estructural –ni siquiera visualmente, como las embebidas en los pilares de la mezquita de Ibn Tulun (866)–. La impresión que produce no es tanto la de una sólida y pesada masa de ladrillo y mortero, como la de un pabellón provisional tejido con mimbre y recubierto de tela. De hecho, algunos de los diseños del entretecido están tomados de la cestería. Al contrario que la mayoría de los monumentos funerarios, desde las pirámides en adelante, este mausoleo sugiere transitoriedad, reflejando, quizás, de este modo las actitudes musulmanas ante la muerte.

El Corán prescribía que el difunto debía ser enterrado con la máxima sencillez, y el Hadit atribuía a Mahoma una prohibición de construir sobre las tumbas. Pero el impulso de conmemorar y perpetuar estaba demasiado profundamente enraizado, especialmente en las familias reinantes, para poder resistirse a él demasiado tiempo. Los califas abasíes sucumbieron antes que los samánidas. Los selyúcidas, una dinastía de gobernantes de un

**8.21** Mausoleo samánida, Bujara, Uzbekistán, anterior al año 943





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

ejemplos que pueden datarse). Posteriormente, los azulejos con inscripciones, diseños geométricos y ornamentos de hojas en una gama de colores fríos –negro, blanco, diversos azules y verdes– se convertirían en uno de los rasgos más característicos de la arquitectura islámica, como los órdenes de la arquitectura clásica o los techos de carpintería de los chinos y los japoneses. En el siglo XVI sustituyeron a los mosaicos en el exterior de la Cúpula de la Roca.

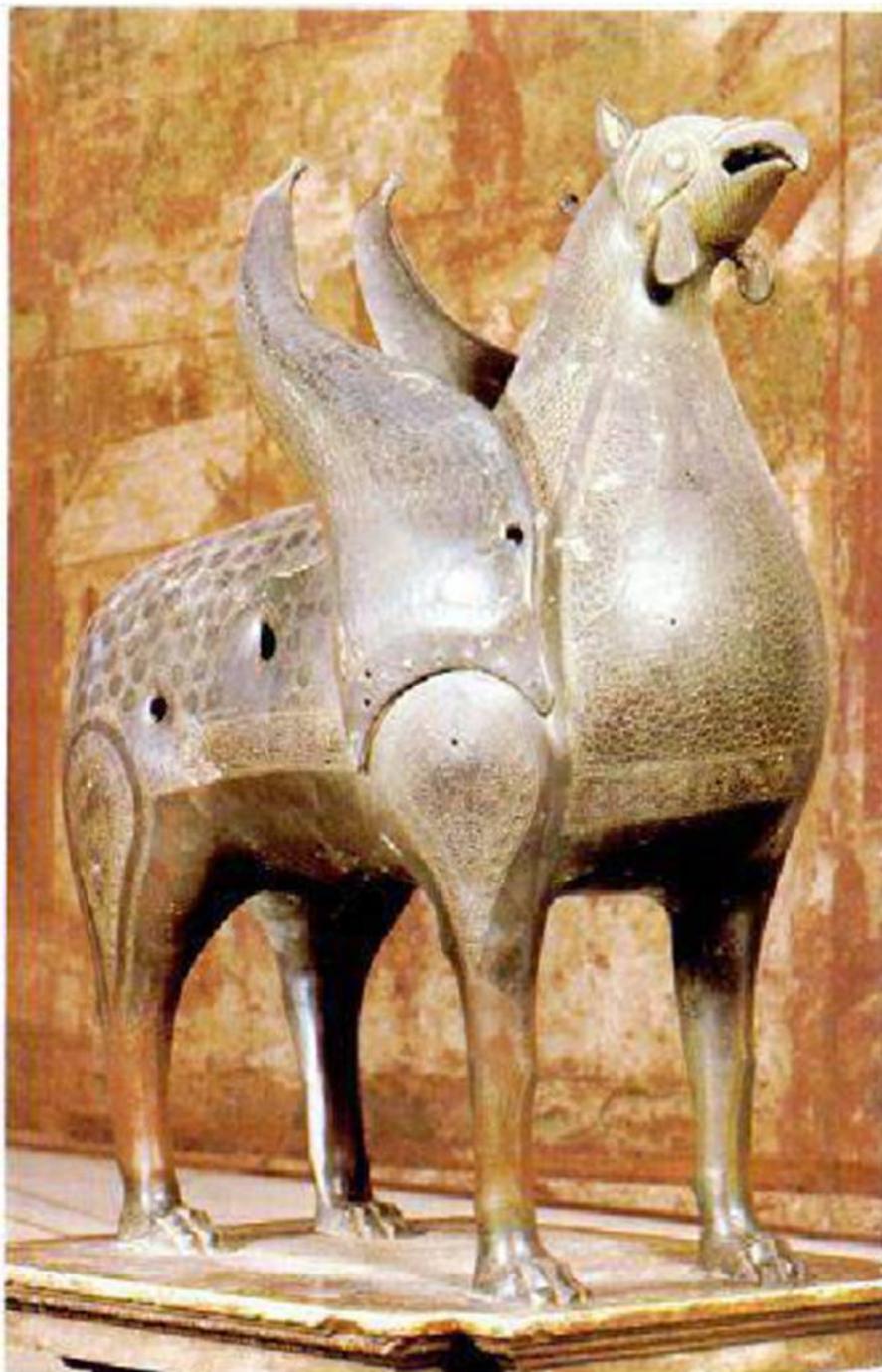
Oficialmente estaba prohibido hacer vasijas de oro o plata macizas; y aunque la prohibición (como la de las representaciones figurativas) se violaba a menudo, fomentó el refinamiento de la artesanía en metales más sencillos. También aquí, al igual que con la invención del barro cocido con barniz al estaño, probablemente fueron musulmanes de la clase comerciante o media los mecenas promotores, más que la élite de los visires y funcionarios de la corte, que seguramente podían conseguir porcelana de China y también oro y plata. Los centros más famosos de producción eran Herat (Afganistán) y Mosul (actualmente al norte de Iraq), donde, desde el periodo seljúcida hasta finales del siglo XV, se hicieron magníficos aguamaniles y cuencos para las abluciones, en casa y en la mezquita, bellos candeleros de bronce y otros objetos decorativos de bronce o de latón, a menudo incrustados o

parcialmente revestidos de oro o plata. Las superficies estaban totalmente cubiertas con ornamento delicadamente inciso –motivos geométricos y de plantas y animales, además de las omnipresentes inscripciones cúficas–. En Egipto, especialmente bajo los califas fatimíes (990-1171), y en España, se realizaban obras igualmente delicadas. El ejemplo más excelente que ha llegado hasta nosotros es un grifo de bronce, que se dice que fue llevado a Italia por el rey cruzado de Jerusalén, Amalrico I (1162-1173). Se acerca tanto como ningún artista musulmán se ha acercado nunca a la escultura de bulto redondo (8.28).

El arte islámico fue apreciado y admirado en la Europa cristiana casi desde sus comienzos, y desde todos los principales centros del mundo islámico se importaba cerámica, sedas y metalisteria. Las relaciones comerciales nunca estuvieron seriamente interrumpidas –ni por las guerras en España, por ejemplo, ni por las Cruzadas, que recuperaron la Tierra Santa para los cristianos en el año 1099 y la conservaron durante casi dos siglos–. Como no se utilizaban símbolos religiosos en su decoración, los objetos islámicos eran igualmente aceptables para los cristianos que para los musulmanes. En Sicilia, por ejemplo, los artesanos musulmanes siguieron trabajando en su propio estilo mucho después de que Mesina fuera conquistada por los normandos en 1061. El ejemplo más extraordinario del arte textil islámico fue, de hecho, fabricado en Palermo para el rey Roger II: un manto de seda escarlata bordado con hilo de oro y perlas (8.29). Un león atacando a un castiello, un motivo que se remonta hasta los mismos comienzos del arte del Próximo Oriente, aparece duplicado a ambos lados de un árbol de la vida persa. Alrededor del borde, una inscripción árabe en caracteres cúficos expresa exagerados buenos deseos para el que lo vista y está fechada, de acuerdo con el calendario musulmán, en el año 528 (es decir, 1133-1134 d.C.). Este soberbio vestido fue utilizado como manto de la coronación por los emperadores del Sacro Imperio Romano desde el siglo XVI en adelante.

El arte islámico plantea ciertas cuestiones generales sobre la naturaleza del arte y, en concreto, plantea el problema del estilo artístico y sus causas. Como hemos visto, puede apreciarse, casi desde sus comienzos, un «estilo islámico» coherente, bien definido y fácilmente reconocible –incluso en obras que, como no es poco frecuente durante los primeros siglos del islam, puede demostrarse con facilidad que están compuestas, en gran parte, por elementos heterogéneos tomados de otras culturas y civilizaciones–. Nadie, por ejemplo, podría dejar de identificar la Cúpula de la Roca como un edificio musulmán, aunque procede directamente, en su forma y estructura, de un prototipo cristiano. Este fenómeno es evidente en todo el mundo islámico, que cubre mucho tiempo y espacio –desde España hasta la India durante un periodo de más de mil años–, y agrupa muchos pueblos diferentes de diversos orígenes étnicos y culturales. Por lo tanto, las explicaciones basadas en las tradiciones geográficas y raciales son inadecuadas y, generalmente, no arrojan ninguna luz en este contexto. El arte islámico no es comparable con el arte mexicano, el arte español o el arte esquimal, por ejemplo. La religión también debe ser descartada como una explicación o causa, en ningún sentido simple y directo; porque muchas obras de arte islámico tienen muy poco o nada que ver con la fe, que, en todo caso, no tenía ningún interés por las artes plásticas, excepto

8.28 Grifo, siglos IX-XII. Bronce, 1,02 m de alto. Museo dell'Opera Primaziale, Pisa.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



9.30 *Cristo en Majestad*, página de la Biblia de Stavelot, 1093-5. Pergamino, 57,5 x 37 cm. British Library, Londres.

clásicos, muy alejados del arte bizantino, carolingio o incluso paleocristiano. Sus cuerpos, parcialmente desnudos, tienen el cuerpo esbelto y atlético, y el peinado uniforme de los jóvenes de la antigua Grecia. El contraste entre ellos y el Adán desnudo de las puertas de Hildesheim (9.8) o las figuras de los tímpanos románicos franceses es muy llamativo. Es muy probable que el escultor de la pila bautismal de Lieja, tradicionalmente identificado como Rainer de Huy, hubiera visto estatuas griegas. Quizá se encontrara entre los muchos cruzados de la región del Mosa del ejército de Godofredo de Bouillon, que pasaron por Constantinopla en 1096 camino de Tierra Santa. Constantinopla era el único lugar donde todavía podían verse numerosas ejemplares de la escultura de la antigua Grecia. (En esta época, quedaban muy pocas sobre tierra en Roma.) El clasicismo casi literal de estas figuras es único en el primer arte medieval.

Aunque no hay nada comparable en la iluminación de manuscritos de esta época en la región del Mosa, en ocasiones se evidencia una tendencia similar hacia la monumentalidad, como en la miniatura de Cristo en Majestad que hay en una Biblia del rico e importante monasterio de Stavelot (Bélgica) (9.30). El modelado es más audaz, las líneas están trazadas con más firmeza

que antes, con nerviosas pinceladas solo en el borde rizado del vestido. Además, Cristo parece proyectarse más allá del marco, superponiéndose a los medallones con los símbolos de los evangelistas que cubren parcialmente la nitida greca rectilínea del borde. El dibujo está compuesto por elementos independientes, como placas de metal repujado o esmaltado superpuestas sobre el fondo. Y quizá deba algo a la metalisteria, especialmente al esmalte *champlevé* (véase el Glosario), por la que la región del Mosa era famosa en esta época.

### Innovaciones en la arquitectura románica

Los desarrollos arquitectónicos de enorme importancia que tuvieron lugar a finales del siglo xi, tanto en Francia como en Alemania, estuvieron inspirados, al menos en parte, por la correlativa demanda de un efecto más uniforme. Como hemos visto (p. 379-380), a mediados de siglo se habían recuperado los conocimientos técnicos y la pericia necesarios para hacer bóvedas de piedra de gran tamaño, y las naves de las iglesias se cubrían con bóvedas de cañón simple o con una serie de bóvedas de cañón colocadas transversalmente. El sistema transversal, una ingeniosa alternativa, puede verse todavía en San Filiberto, en Tournus, cubierta poco después de 1060 con tal variedad de tipos que casi podría parecer un taller experimental. Probablemente, durante el desarrollo de estos dos sistemas principales, de cañón y transversal, fue cuando se hizo evidente la ventaja potencial de la bóveda de arista (véase el Glosario) —mitad de uno y mitad de

9.31 Interior de la catedral de Speyer, Alemania, ca. 1050.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

cuenta de cómo cinco arzobispos y 14 obispos celebraron misa en los nuevos altares del presbiterio, el deambulatorio y de la cripta que había debajo:

*... tan festiva, tan solemnemente, de forma tan distinta y, a pesar de ello, tan en consonancia, y con tal regocijo que su canto, maravilloso por su consonancia y unificada armonía, se consideró una sinfonía angelical más que humana; y todos exclamaron con el corazón y con la boca: «Bendita sea la gloria del Señor desde Su lugar, bendito y digno de alabanza y exaltado sobre todas las cosas sea Tu nombre, Señor Jesucristo... Tú, que reúnes de forma uniforme lo material con lo inmaterial, lo corpóreo con lo espiritual, lo humano con lo Divino...»*

[*Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, ed., tr. y anotaciones de E. Panofsky, Princeton 1979].

Las últimas palabras, especialmente, podrían referirse sin ningún problema a la arquitectura gótica. De hecho, indican su esencia de la forma más sucinta.

Conocemos una de las fuentes de inspiración de Suger para Saint-Denis. La biblioteca del monasterio tenía un manuscrito con escritos atribuidos a «Dionisio» (después llamado el pseudo-Areopagita), un importante teólogo que había vivido en Siria alrededor del año 500, pero que había sido erróneamente identificado con san Dionisio o Denis (forma francesa del nombre), que se creía había evangelizado Francia. Sin embargo, la confusión no habría podido ser más afortunada. De Dionisio, que había fusionado la filosofía de Plotino (veanse pp. 224-225) con la teología cristiana, Suger tomó la idea de Dios como la «luz suprasencial» reflejada en «la armonía y la luminosidad» sobre la

tierra. Así pues, el nuevo *chevet* «invadido por la luz nueva», como escribió Suger, estaba diseñado para ilustrar la teología neoplatónica del santo al que estaba dedicado. Las gemas de brillantes colores que Suger había incrustado en el altar mayor, la gran cruz y los vasos litúrgicos (9.37), también reflejaban la luz divina «transfiriendo lo que es material a lo que es inmaterial» y, declaró, transportándolo «por vía anagógica, desde este mundo inferior a aquel superior».

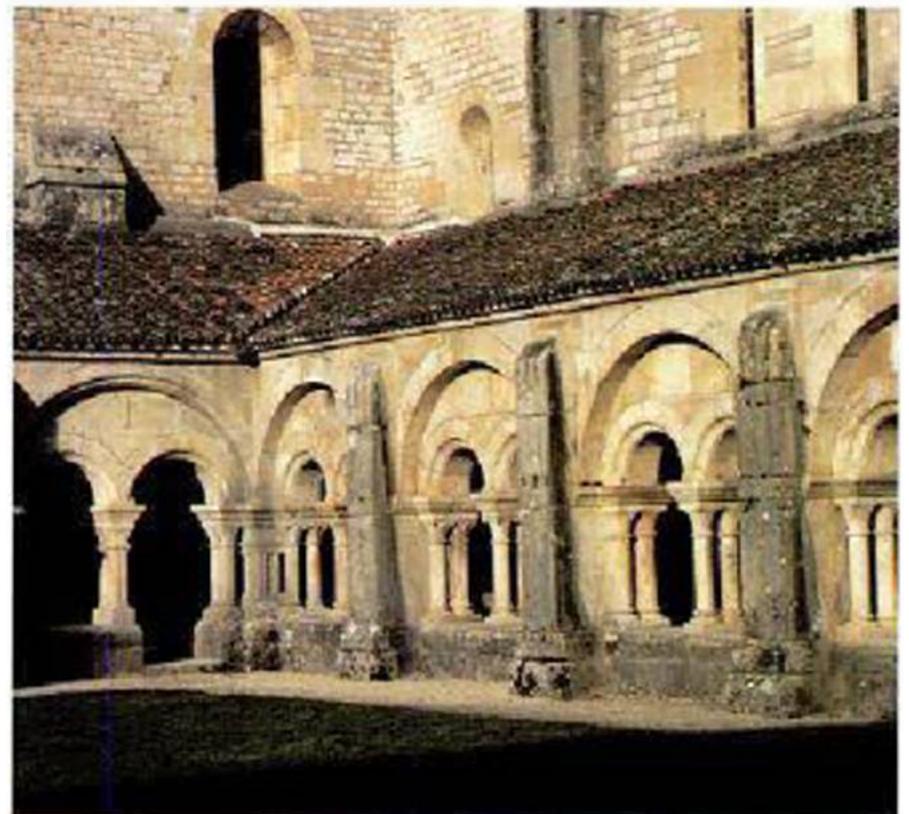
Pero la iglesia tenía un papel tanto político como religioso. Saint-Denis era una abadía real que conservaba las reliquias del santo patrono de Francia y desde Hugo Capeto en adelante, había sido el lugar de enterramiento de los reyes franceses. El propio Suger tenía estrechos lazos con la casa real y quizá fuera más activo en la esfera política que en la religiosa. Cuando fue elegido abad de Saint-Denis en 1122, el edificio estaba en un pésimo estado de conservación, las extensas fincas del monasterio estaban mal administradas y se decía que la moral de sus monjes estaba relajada. Un contemporáneo suyo lo llamó la «sinagoga de Satán». Suger reformaría todo esto. Consiguió los primeros fondos para la reconstrucción en 1124 y siguió haciéndolo, al tiempo que promovía el restablecimiento del poder real en Francia como primer ministro de Luis VI (1108-1137).

San Bernardo de Claraval (véase p. 382), severo crítico del monasterio en la época de la elección de Suger, se vio obligado a felicitar al abad por su reforma cinco años más tarde. Es imposible decir hasta qué punto inspiró el diseño de la nueva iglesia. Pero, alrededor de 1130, el arzobispo de Sens, que había caído bajo su hechizo, empezó a reconstruir el *chevet* de la catedral de Sens con pilares para las bóvedas similares a los de Saint-Denis (que se empezó más tarde, pero se terminó primero). San Bernardo, asceta, de alta cuna y altruista, era muy distinto de Suger, de origen humilde pero muy sofisticado, con su devoción por la realeza, su gusto por la pompa y la ceremonia, su contagioso deleite en los objetos hechos con materiales preciosos. Sin embargo, ambos contribuyeron a la creación del emergente estilo gótico.

9.37 Cáliz, c. 1140. Agata y plata dorada, 19 cm de alto. National Gallery of Art, Washington DC (Colección Widener).



9.38 Vista del claustro desde la sala capitular, abadía de Fontenay, Francia, c. 1147.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



parte de la *Divina Comedia*— donde se le cita como ejemplo de la vanidad de todo esfuerzo humano:

*De los pintores, en una ocasión, Cimabue considero  
que su nombre*

*No tenía rival; ahora Giotto está de moda;*

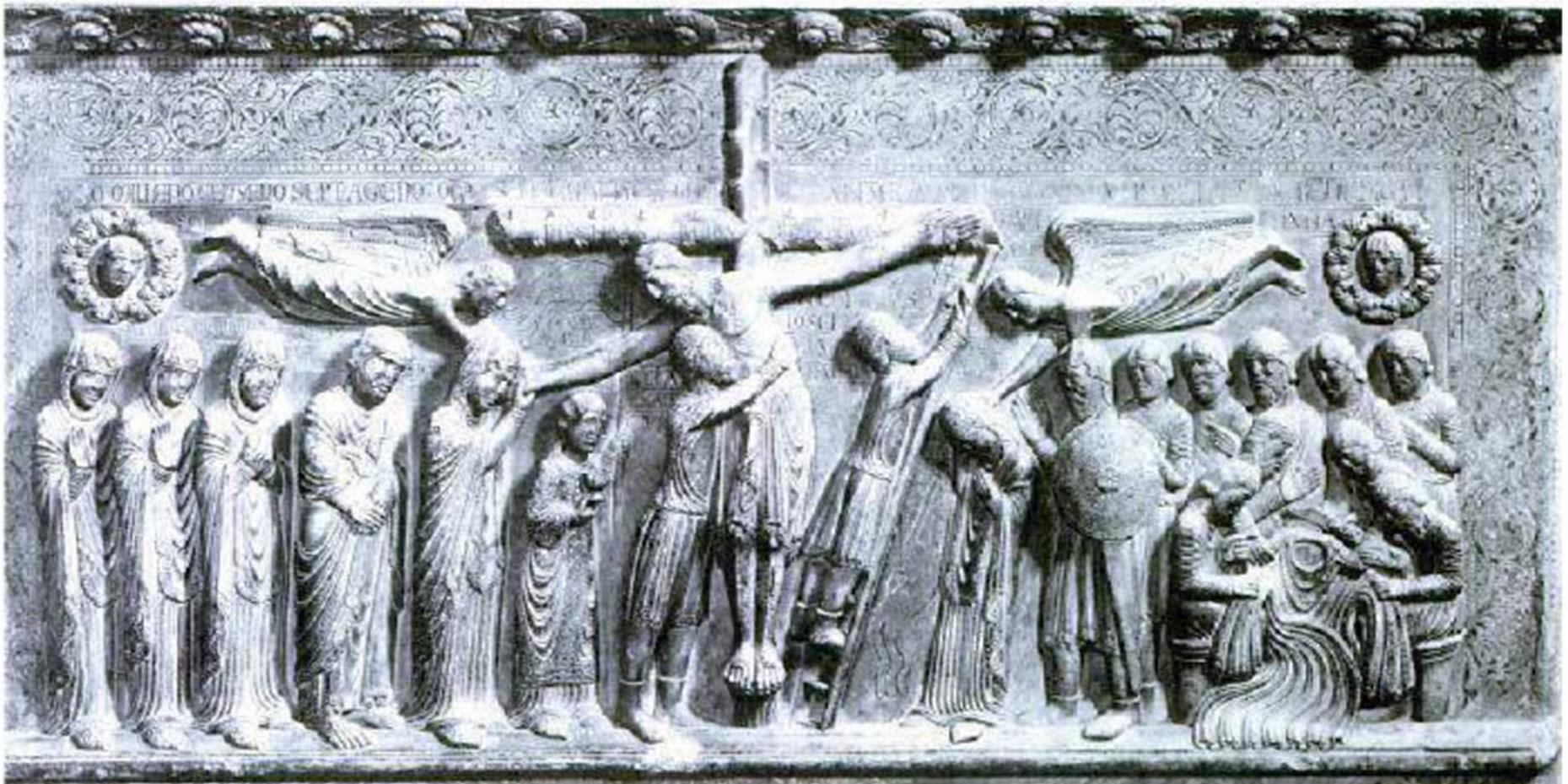
*Y ha eclipsado la fama de su predecessor.*

Sin embargo, no se atribuyeron obras concretas a Cimabue hasta unos 200 años después de su muerte. Su nombre, de hecho, es poco más que una adecuada etiqueta para un grupo de tablas y pinturas murales estrechamente relacionados entre sí.

De las pinturas atribuidas a Cimabue por los modernos eruditos, la más impresionante es un retablo, inusualmente alto, con una imagen de tamaño superior al natural de la Virgen y el Niño (9.74). Es posterior en no más de 50 años al *San Francisco* de Bonaventura Berlinghieri (9.70), pero señala un cambio radical en el estilo. La composición está estrechamente controlada, tanto en la forma como en el color, y la simetría general solo se ve rota por el Cristo Niño, que atrae así, de forma inmediata, la atención. Las figuras, sostenidas en tensa inmovilidad, tienen incisivos contornos y están modeladas con suaves gradaciones de tono, dando cierta sensación de corporeidad—los dos ángeles situados en primera fila y la Virgen tienen los pies en plano sobre las plataformas del trono (no suspendidos en el espacio como los de San Francisco)—. La recesión está indicada mediante la arquitectura del trono, que se eleva en etapas y está rodeado, no meramente flanqueado, por los ángeles. Todo está inmerso en la dorada luz del cielo, que titila a

**9.74** Figuras de Cimabue, *Madona con Bambino e Santi*, c. 1280-1290. Temple sobre tabla, 3,84 x 2,24 m. Uffizi, Florencia.

**9.75** Benedetto Antelami, *Descendimiento*, 1178. Relieve, anchura total 2,3 m. Catedral de Parma.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



9.81 Luneta del Sancta Sanctorum, Roma, 1277-1280. Fresco y pan de oro, aproximadamente 7 m de ancho.

frescos, recientemente restaurados y puestos a nuestro alcance por primera vez desde que se terminaron en 1280, del Sancta Sanctorum de Roma. El Sancta Sanctorum era un oratorio privado en el que el papa podía celebrar misa en soledad, en un altar que contenía algunas de las reliquias más sagradas de toda la cristiandad. Originalmente, la capilla en sí —un cubo de unos 7,5 m de lado, cubierta por una bóveda ojival y con un estrecho abside rectangular— estaba unida al palacio de Letrán y había sido construida para Nicolás III durante su breve pontificado (1277-1280), cuando promovió un resurgir de las artes como parte de su campaña para restablecer el poder y el prestigio del papado. Una inscripción declara que no hay un lugar más santo en todo el mundo y fue embellecido con un esplendor adecuadamente concentrado —como si fuera en sí mismo un relicario sagrado de fuera adentro— con mosaicos retulgiendo encima del abside, prodigo uso del oro y del pórfido, así como de otros tipos raros de piedras en el suelo y las paredes, bajo la dirección de «Magister Cosmatus», cuyo nombre está inscrito en la entrada. (A él deben su nombre las intrincadas incrustaciones de piedra realizadas en Roma en este periodo, denominadas *cosmatescas*.) En las paredes superiores, entre las enjutas de la bóveda, se mantiene el efecto de opulencia con las pinturas al fresco, consideradas en la época como inferiores al mosaico, pero que ya empezaban a ser explotadas como un material de mayor sutileza y poder expresivo.

Cada una de las ventanas lancetadas, con el marco de pórfido simulado, está flanqueada por dos escenas rectangulares que

parecen estar unidas como bordados (sus delgados contornos tienen un diseño textil) a un brillante fondo rojo, animado con motivos derivados de las decoraciones murales del arte antiguo tardío y del arte paleocristiano. En la posición más importante, encima del abside, Nicolás III, respaldado por san Pablo, entrega una maqueta del oratorio a san Pedro, como mediador con Cristo entronizado, situado al otro lado de la ventana —una clara afirmación de la fuente de la autoridad papal (9.81)—. Las cabezas de Cristo y de los dos santos siguen los diseños iconográficos tradicionalmente establecidos en Roma, pero sus cuerpos, bien indicados debajo de los ropajes de caídas naturales, tienen una nueva solidez y movimiento potenciado. El papa fue, casi con seguridad, aunque resultara muy inusual en este periodo, retratado del natural y la maqueta que sostiene es una exacta representación en perspectiva del exterior del Sancta Sanctorum. De hecho, estos frescos parecen anunciar los nuevos desarrollos en la pintura italiana, atribuidos al florentino Giotto di Bondone (c. 1267-1337).

#### Giotto

El hecho de que la fama de Giotto fuera a empañar la de sus contemporáneos en Siena y Roma se debió en parte, quizá en gran parte, al patriotismo local de los florentinos, que escribieron las primeras historias del arte italiano. Sin embargo, no cabe la menor duda de que fue, en todos los sentidos, un éxito. Los documentos registran su prosperidad económica, sus casas en Florencia y Roma, sus fincas agrícolas y su alquiler de telares —un



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

bajorrelieve-, en una especie de ventana transparente, más allá de la cual se traen a la vida, de forma muy realista, las escenas del Evangelio. Algunas de las figuras están parcialmente cortadas por el marco; el Cristo resucitado se representa como si estuviera a punto de salir del campo de visión del espectador. Sin embargo, a Giotto le preocupaban tanto los estados interiores de la mente como las apariencias externas. En la *Lamentación*, donde cada figura es individual y únicamente expresiva, la Virgen abraza a su hijo muerto y mira sus ojos cerrados, creando una inolvidable imagen de la desolación del dolor, que es tanto más conmovedora por el riguroso, casi podría decirse estoico, control con el que está plasmado (9.84).

Sin embargo, en la Capilla Scrovegni, hay dos niveles de realidad –o irrealidad–: el religioso y el mundano, o el poético y el prosaico. Mientras que las escenas narrativas elevan la mente, sus marcos engañan la vista con incrustaciones simuladas de pórfido, lapislázuli y otras piedras semipreciosas, y el friso –o dado (véase el Glosario)– imita el recubrimiento de mármol con tallas incrustadas. La pintura, de hecho, se utilizó aquí como un *trompe l'oeil* sustituto de otros materiales más caros. Hasta esta época, la pintura mural figurativa había sido considerada, generalmente, como una alternativa inferior al mosaico, que era, a la vez, caro y lento de realizar (18 hombres trabajaron durante 10 meses sin poder completar el mosaico del ábside de la catedral de Pisa). Venecia parece haber sido la única ciudad italiana lo bastante rica para poder permitirse los amplios programas de decoración de mosaicos (9.74) y, sin duda por este motivo, fue casi la única que no dio una escuela de pintores de murales en la Edad Media. Los franciscanos preferían la pintura, en parte porque era un material más humilde –en sus iglesias no se permitían mosaicos y sólo una cantidad muy limitada de

vidrieras– y por esta razón San Francisco, en Asís, tiene una amplia decoración de pinturas (9.68).

Los verdaderos frescos –a menudo la palabra fresco se utiliza incorrectamente para todas las formas de pintura mural– son casi tan duraderos como los mosaicos. Se pintaban sobre yeso fresco todavía húmedo, con lo que, al secar, los pigmentos de tierra solubles se unían químicamente, fijando los colores y prestándoles una transparencia única. Los pigmentos que no podían absorberse en el yeso por este procedimiento, sino que tenían que ser mezclados con algún aglutinante, podían ser añadidos *a secco* una vez que la superficie había secado aunque, en la Capilla Scrovegni, solo para los retoques finales. Estos pigmentos eran los mismos que los utilizados para las pinturas sobre tabla como la *Maestrà* de Duccio (9.79), que se aplicaban, capa tras capa, sobre el yeso o gesso seco molido con el que se recubría la tabla. Ya pintaran sobre las paredes o sobre tablas, los artistas de este periodo normalmente trabajaban con grupos de ayudantes. Pero la difícil técnica del fresco recalcó la importancia del virtuosismo del maestro, que requería una gran velocidad y seguridad de mano, así como la captación de la composición total, que tenía que ser terminada por etapas. No se extendía más yeso de una vez que la que el artista podía pintar en una sola sesión. Esto podía variar, por supuesto. En la Capilla Scrovegni, Giotto a veces pintaba todo un grupo de figuras en una sola sesión, a veces sólo una cabeza. De modo significativo, esta dependencia creciente de los ayudantes para sus posteriores pinturas murales (en Santa Croce, Florencia) estuvo acompañada por un uso más amplio de los pigmentos aplicados *a secco*.

El poeta Petrarca (1304-1374) escribió de una *Virgen con el Niño* de Giotto que él poseía, que su belleza no podía ser comprendida por los ignorantes, pero que dejaría atónitos a

9.84 Giotto. *Lamentación sobre Cristo muerto*, detalle de la ilustración 9.83. Fresco. 2,31 x 2,02 m.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



9.88 Palacio Ducal, Venecia, c. 1345-1438.

habitaciones pintadas de modo similar en la antigua Roma (5,30). La corte papal se había trasladado de Roma, principalmente por motivos políticos, y en 1309 se estableció en Aviñón, en el sur de Francia (en territorio del rey angevino de Nápoles), donde permaneció hasta 1376. Varios artistas italianos fueron allí, especialmente Simone Martini y, probablemente, el pintor desconocido de la habitación cubierta con frescos fue uno de ellos. Forma parte del palacio construido y decorado para Clemente VI (1342-1352), un aristócrata francés que había pasado la mayor parte de su carrera al servicio del rey en París y que se convirtió en el papa más amante del lujo de todos los que gobernaron desde Aviñón.

En 1348 Europa sufrió la mayor calamidad natural de toda su historia: la peste bubónica conocida como la Peste Negra, que muchas personas de la época creían que había sido enviada como castigo divino por el libertinaje de la Iglesia y, especialmente, la corte papal. En un solo verano murió al menos un tercio de la población. Sin embargo, los efectos del desastre a largo plazo son difíciles de estimar y, a menudo, parecen contradictorios. Muchos cambios que habían ido produciéndose de forma gradual, muy especialmente en las estructuras feudales obligacionistas (servicio a cambio de protección) llegaron a un punto crítico. Ya no había escasez de tierras y alimentos, ni un exceso de mano de obra; pero se suprimieron los intentos de explotar la escasez de trabajo, de forma que la riqueza volvió a estar concentrada, más que nunca y de forma exclusiva, en manos de unas clases de terratenientes y comerciantes. Hubo una oleada de fervor religioso popular, marcada por un mayor emocionalismo y actos públicos de penitencia, como por ejemplo, por los flagelantes que se azotaban en la espalda mientras desfilaban en las procesiones. Pero la proximidad de la muerte podía, y a menudo lo hizo, agudizar el apetito por los placeres terrenales.

Aunque deben haber muerto muchos artistas durante la peste (probablemente, Ambrogio Lorenzetti entre ellos), no hubo más que un breve paréntesis en la actividad artística en Italia. Los proyectos de construcción de primera magnitud se llevaron adelante sin ningún cambio en los planos ni en el estilo. En Venecia, por ejemplo, en el Palacio Ducal, que se había empezado en la década de 1340 (9,88), las obras continuaron sin apenas interrupciones. Su función principal era proporcionar una gran

sala para el *Maggior Consiglio*, la asamblea electiva de la república constituida en 1297, cuando se adoptó un sistema oligárquico –un sistema destinado a durar cinco siglos–. Mientras que los edificios civiles de Florencia y Siena eran fortalezas diseñadas para proteger a los administradores, el Palacio Ducal tiene una transparencia que refleja la tranquilidad de Venecia. Las dos filas de logias y el enladrillado semejante al damasco de encima le dan un aspecto casi insustancial. El estilo es una versión exclusivamente veneciana del gótico, influido, en cierta medida, por la arquitectura islámica y desarrollado principalmente para los palacios de su poderosa y rica clase comerciante.

De todos modos, los venecianos cayeron bajo el encanto de las pinturas y esculturas de un estilo gótico tardío, desarrollado alrededor de 1400 principalmente por artistas que trabajaban para las familias gobernantes, emparentadas entre sí pero celosamente competitivas. Este estilo se ha llamado gótico internacional, que es un nombre poco apropiado, toda vez que implica una corriente unificada de gusto e intención artísticas. La facilidad y rapidez con que los manuscritos iluminados y los tejidos circulaban en esa época, ciertamente facilitó la fertilización artística cruzada. Pero los artistas de los distintos lugares desarrollaron sus estilos locales tradicionales, que eran llamativamente individualistas, a pesar de compartir unas tendencias generales. La complicada elaboración y enriquecimiento del diseño superficial, y el detallado naturalismo con que los animales, flores y, en especial, los trajes de moda, estaban representados, todo ello se combinó con una acentuación de la elegancia característicamente gótica en la representación de las figuras, tanto humanas como divinas, para sugerir, a veces, una espiritualidad ascética aunque siempre, con sus amanerados gestos y elegancia, con un aire cortesano.

El *Díptico Wilton*, llamado así por la casa de campo inglesa a la que pertenecía hasta que pasó a la National Gallery de Londres, es un claro ejemplo, de hecho casi paradigmático, de este arte cortesano (9,89). Muestra al rey Ricardo II siendo presentado a la Virgen por sus tres santos patronos, san Edmundo, san Eduardo el Confesor –ambos anteriores reyes de Inglaterra– y san Juan Bautista. Ricardo viste un vestido exquisitamente tejido de brocado de hilo de oro con un venado agazapado, que era su insignia personal, que también está representado en el medallón de esmalte que lleva sobre el pecho. En torno al cuello lleva un collar de bayas de retama de oro, como uno que le había dado su suegro, Carlos VI de Francia, en 1396, que lo había adoptado como emblema, aunque la planta de la retama, *planta genista*, también era el juego de palabras de la familia Plantagenet, a la cual pertenecía Ricardo. Los ángeles que rodean a la Virgen tienen coronas de rosas y collares de bayas de retama, y llevan el emblema del venado blanco. Uno de ellos sostiene una bandera con una cruz roja sobre fondo blanco (el estandarte de Inglaterra y San Jorge y también símbolo de la Resurrección) y el gesto del Cristo Niño indica que o bien está a punto de recibirlo, o acaba de entregárselo a Ricardo, cuyas manos de largos dedos están abiertas. A pesar de la superabundancia de heráldica real, la pintura tiene un aura espiritual de otro mundo y, en este sentido, parece reflejar la combinación de orgullo, hedonismo y misticismo en la personalidad del propio Ricardo.

Gobernante inestable, Ricardo es recordado actualmente como el mártir-víctima de la obra de Shakespeare. En 1377, a la edad



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



9.92 Claus Sluter. *El pozo de Moisés*, 1395-1403. Figuras de 1,83 m de altura. Cartuja de Champmol, Dijon, Francia.

Algunas de las últimas grandes obras medievales del arte religioso fueron encargadas por el hermano menor del duque de Berry, Felipe el Atrevido de Borgoña. Los duques de Borgoña eran, probablemente, los gobernantes más poderosos de la Europa septentrional en torno al año 1400 y fue para el monasterio que Felipe fundó en Champmol, justo a las afueras de su capital, Dijon, donde el escultor holandés Claus Sluter (fl. 1379-1404) creó su mejor obra, el *Pozo de Moisés*. Solo queda intacta la base (9.92). El grupo de la Crucifixión que soportaba se conoce actualmente a partir de fragmentos (9.93). El hecho de que el misterio central de la fe cristiana haya formado parte, o más bien fuera hecho para formar parte de una fuente, es una concepción típica del período —el sacrificio de Cristo como fuente de vida—. Pero el sentido de dignidad humana y trágica intensidad que Sluter aportó a la concepción y ejecución de esta gran obra, la sitúa muy por encima de todas las demás muestras del gótico internacional, por muy exquisitas y sofisticadas que puedan ser algunas de ellas. Además, ahora se aprecia con fuerza la personalidad del artista como la de un gran maestro. Es preciso recordar que la fuente de Sluter está separada de las primeras obras de Donatello (véanse pp. 445-446) por poco más de una década.

Los profetas del Antiguo Testamento —los seis hombres cuyas palabras, inscritas en los rollos que portan, predijeron la Pasión— meditan sobre el significado de aquel terrible acontecimiento



9.93 Claus Sluter. *Cabeza de Cristo*, procedente de *El pozo de Moisés*, 1395-1403. Madera con restos de policromía. 61,2 cm de altura. Musée Archéologique, Dijon.

(9.91). Sus figuras de tamaño natural recuerdan las esculturas de los pórticos góticos (9.55-56, 57), pero van más allá que estas en el audaz realismo con que están plasmados los detalles y en su transparente corporeidad. Las cabezas son de una talla tan sensible que bien podrían ser tomadas por retratos; y la sensación de peso y masa de sus grandes formas bajo las onduladas vestiduras es tan abrumadora que parecen expandirse en el espacio circundante. Deben de haber sido desconcertantemente realistas cuando todavía conservaban su color original (parcialmente realizado por Jean Malouel, tío de los hermanos Limbourg). Jeremías llevaba unos anteojos de latón hechos por un orfebre de Dijon. Pero, viendo los fragmentos que han llegado hasta nosotros, la fascinación de Sluter por lo específico y lo tangible parecería haber dado paso a algo mucho más impresionante en el grupo principal. La cabeza de Cristo, rota por el dolor y ostentando todavía la corona trenzada de espinas con la que se habían burlado de él y le habían humillado, es una imagen totalmente nueva, tan noble y trágica en su humanidad, como sublime en su oculta divinidad. Alejado tanto de los idealizados Cristos de Bizancio (7.50) como de las terribles imágenes de sufrimiento de principios de la Edad Media (9.3), esta gran obra combina la espiritualidad y el realismo, el misticismo y la lógica que inspiraron, en diversos grados, las mejores obras del arte y la arquitectura góticos.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## EN CONTEXTO

# El Políptico de Gante

JAN VAN EYCK Y SUS MECENAS

El retablo del Cordero Místico de los hermanos Hubert y Jan Van Eyck es uno de los pocos grandes polípticos (pinturas de tablas múltiples) del siglo XV que todavía puede verse en su ubicación original (San Bavón, Gante), aunque recientemente ha sido trasladado de la capilla para la que fue pintado a un «entorno especial». Fue encargado por Jons Vijd (fallecido en 1439) y su esposa, Elisabeth Borluut (fallecida en 1443), quienes pagaron la construcción de la capilla, donde debían decirse misas diarias por ellos y por sus antepasados en lo que entonces era su iglesia parroquial, dedicada a san Juan Bautista, cuyo símbolo es un cordero. La capilla en sí, con altos ventanales y una bóveda de estilo gótico, difiere de las demás por unas discretas tallas de los escudos de armas de Vijd y Borluut en el ábside. Pero el retablo, comenzado antes de 1426 y terminado en 1432 es, en todos los aspectos, excepcional; se trata de uno de los primeros ejemplos, más delicados y de mayor tamaño, de la pintura flamenca del siglo XV. Cada detalle contribuye a su significado religioso en tanto que exposición de la doctrina de la Redención. Todo tiene un significado simbólico, aunque está plasmado con el vívido naturalismo que acababa de posibilitar el desarrollo de la pintura al óleo (véase p. 436). Las sombras de las figuras y los encuadres parecen proceder de la luz natural que cae desde las ventanas de la capilla. De este modo, la verdad espiritual de la doctrina cristiana quedaba corroborada por la fidelidad tangible con la que estaba representado el mundo sensible.

El retablo consta de 20 tablas, 16 de ellas montadas sobre las puertas que, cuando están cerradas, cubren las cuatro del centro. Originalmente, había debajo una predela que representaba el infierno o el limbo al que Cristo había descendido para redimir a los justos. En la parte exterior de las puertas, los donantes están retratados a tamaño natural, arrodillados delante de unas estatuas fingidas pintadas en grisalla (véase el Glosario), de san Juan Evangelista y san Juan

Bautista (10,14). Sobre ellos aparece el arcángel Gabriel anunciando a la Virgen que dará a luz al Redentor, como habían anunciado los dos profetas y las dos sibilas que aparecen en el registro superior. Las ventanas de la habitación de la Virgen dan a un paisaje urbano con edificios típicamente flamencos.

Al abrir las puertas, se muestra una visión celestial con un colorido aún más brillante (10,15). En el centro del registro superior, Cristo (a veces confundido con Dios Padre), de un tamaño superior al natural, está entronizado como «Rey de Reyes y Señor de Señores» (la inscripción bordada en el borde de su vestido), llevando la tiara papal, con la mano derecha levantada en señal de bendición y sosteniendo un cetro en la izquierda, con una corona real incrustada de piedras preciosas a sus pies (05). Está flanqueado por la Virgen y san Juan Bautista, con ángeles cantando y tocando a ambos lados de éstos. Adán y Eva, representados en las tablas de los extremos, en hornacinas bajo relieves fingidos con Cain y Abel, parecen haber sido colocados allí para dejar constancia del Pecado Original, que hizo necesaria la Redención. Las inscripciones rezan «Adán nos empuja a la muerte» y «Eva nos ha afligido con la muerte». La carne de sus cuerpos, maravillosamente pintada, fragil pero viva, las quemaduras del sol en las manos, las muñecas y la parte superior del cuello de Adán, son un recordatorio de la debilidad y fugacidad de los seres humanos (10,12). (Evidentemente, fue pintado a partir de un modelo vestido normalmente, y no en el estado de naturaleza en que vivía Adán.)

El registro inferior tiene un fondo unificado, un panorama de colinas con bosques que rodean una exuberante pradera que brilla con flores de todas las estaciones. Hay árboles que crecen en distintas partes de Europa, incluidos palmeras, cipreses, pinos pinoceros, granados, olivos y naranjos de la zona mediterránea. Golondrinas y otras pequeñas aves planean y bajan en picado en el claro cielo del verano. Es una visión del Paraíso donde

florece las plantas más bellas, y están representadas con tal precisión que pueden identificarse botánicamente. Entre las torres y chapiteles que se elevan sobre el horizonte están las de la catedral de Utrecht y las de la iglesia de San Nicolás de Gante; simbolizan la Jerusalén Celestial (véase p. 311), donde toda la comunidad de los salvados, los «rescatados por el Señor», se unirán en adoración. En las otras tablas, se acercan a la pradera, a través de la tierra destruida, jueces justos, guerreros cristianos, ermitaños y un gigantesco san Cristóbal guiando a los peregrinos. En el primer plano de la tabla principal están los patriarcas y los profetas (incluido Virgilio), papas, obispos y demás clérigos, así como los confesores que admitieron su fe cristiana a pesar de las persecuciones y, más allá, una interminable procesión de santas mujeres. En el centro, debajo de la paloma del Espíritu Santo, el Cordero de Dios está de pie sobre un altar, con la sangre que brota de su pecho cayendo dentro de un cáliz. En el primer

10,14 Hubert y Jan Van Eyck, *Políptico de Gante* (cerrado), terminado en 1432. Pintura al temple y óleo sobre tabla, aproximadamente 3,35 x 2,29 m. San Bavón, Gante.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



10,18 Diric Bouts, *La visitación*, c. 1445-1450. Tabla 80 x 56 cm. El Prado, Madrid.

ajustadas de la textura: bloques macizos para la planta baja, un suave aparejo rústico (véase el Glosario) encima y una superficie mural plana en la parte superior, sobre la que proyecta su sombra por una sólida cornisa saliente (10,20). Hay una mayor elegancia, y también más ornamentación, en las columnas compuestas del patio interior que soportan arcos de medio punto con relieves circulares encima (10,21). Todo está estrictamente controlado e integrado –en llamativo contraste con la casa de otro acaudalado financiero que se construía en Francia en esos mismos años (10,22)–. Aunque ambas están dispuestas en torno a un patio central, la casa de Jacques Coeur se extiende en habitaciones de formas diversas, yuxtapuestas horizontal y verticalmente, en función de su utilidad o capricho. Lo mismo en la decoración: una es gravemente clásica y solemnemente decorosa, mientras que la otra es de una profusión gótica con toques caprichosos (figuras de carácter ilusionista inclinadas sobre ventanas simuladas e innumerables tallas alusivas al nombre de su propietario).

Ambos mecenas debieron de desempeñar algún papel en la determinación de los diseños, pues la casa de Jacques Coeur produce una impresión de extravagante opulencia y la de Cósimo de Médicis una de abundante y sólida riqueza. Jefe del banco de los Médicis y el hombre más rico de Florencia, Cósimo era el primer ciudadano de la república y se tomaba muy en serio sus responsabilidades cívicas. Su palacio pretendía ser, al mismo tiempo, vivienda y ornamento para su ciudad, un modelo de «decoro», lo cual implicaba algo más que buen gusto. Se dice que rechazó un diseño de Brunelleschi porque era demasiado ostentoso y se volvió hacia Michelozzo di Bartolommeo (1396-1472), cuyo arte y, si creemos a Vasari, cuya vida estaban regulados por una prudente economía. Quizás él le haya recomendado ante Cósimo. Curiosamente, no hay constancia del nombre del arquitecto de Jacques Coeur. No porque un arquitecto fuera menos importante para un edificio gótico que para uno de estilo renacentista, sino porque, en la Florencia del siglo XV, el papel del arquitecto experimentó un cambio fundamental (como ya mencionamos en la p. 430), debido fundamentalmente a un solo hombre: Leon Battista Alberti (1404-1472).

10,19 Hugo van der Goes, *Retablo Portinari* (abierto): *La Natividad entre los donantes y sus santos patronos*, c. 1476. Tabla, central 2,53 x 3,04 m, laterales 2,53 x 1,41 m. Uffizi, Florencia.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

También se hacían relieves de la Virgen y el Niño en lo que era un nuevo material en la escultura, el barro vidriado policromo (anteriormente se empleaba sólo para platos, jarras y otros utensilios domésticos), desarrollado por primera vez por Luca della Robbia (1399/1400-1482) y explotado por su sobrino Andrea (1435-1525), cuyos hijos siguieron utilizándolo hasta después de mediados del siglo XVI. Luca della Robbia, miembro del selecto grupo de artistas elogiados por Alberti en 1435 (véase p. 422), era un escultor muy capacitado que había trabajado el mármol y el bronce antes de dedicarse al barro vidriado alrededor de 1440. Parece que este material se adoptó, en parte, como alternativa barata al mármol y el bronce y, en parte, por su textura y color.

Los medallones de la Capilla Pazzi (101) producen el efecto de elementos pintados más que esculpidos, pero la posterior *Virgen con el Niño* (10,36) combina lo que en la época se consideraba el mayor mérito de la escultura y de la pintura: la forma y el color. Luca della Robbia no se esforzaba por conseguir efectos ilusionistas. La meditativa serenidad que emana de sus relieves es fruto de una idealización de su gran sencillez. A menudo, los colores se limitan a un fondo de un hermoso azul cielo, a plantas y frutos en flor, mientras que las figuras, con sus vestiduras modeladas a la manera clásica en blanco, emiten un resplandor celestial.

10,35 Andrea del Verrocchio, *Virgen con el Niño*, c. 1470-1480. Terracota parcialmente pintada, 86 x 66 cm. Museo Nazionale del Bargello, Florencia.



10,36 Luca della Robbia, *Virgen con el Niño*, c. 1455-1460. Barro vidriado, aproximadamente 1,83 m de diámetro, Orsanmichele, Florencia.

Sin embargo, en gran parte de la escultura italiana del siglo XV fuera de Florencia había una tendencia al ilusionismo. Guido Mazzoni (fallecido en 1518), de Módena, fue uno de los primeros, y de mayor talento, de un grupo de escultores que modelaron figuras de tamaño natural, de inquietante realismo, que representaban escenas del Evangelio –generalmente grupos de la Natividad y de la Lamentación (10,37)–. Las figuras, que visten trajes de la época, debían parecerse bastante a los actores de los dramas sacros que se representaban al aire libre en las fiestas religiosas, pensados para que el significado de la historia bíblica pudiera llegar a un público amplio en su mayoría analfabeto. Su extremado naturalismo les confiere la misma sensación de actualidad que deben haber tenido las susodichas representaciones dramáticas. Pero mientras que éstas, y las miniaturas de manuscritos góticos en ocasiones ligadas a ellas, a menudo se permitían cierta tensión grotesca, en los grupos de Mazzoni se ha eliminado todo lo que no era esencial.

### LA PINTURA ITALIANA Y LA IGLESIA

A mediados del siglo XV un conocido predicador franciscano observó que había tres razones por las cuales se habían introducido imágenes religiosas en las iglesias:

*En primer lugar, por la ignorancia del pueblo llano, para que los que no puedan leer los escrituras puedan, al menos, aprenderlas viendo en imágenes los sacramentos de nuestra salvación y fe... En*



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



10.41 Domenico Ghirlandaio, Capilla Sassetti, 1479-1486, Santísima Trinidad, Florencia



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Por tanto, la escasez de metales preciosos puede haber tenido algo que ver, –aunque su importancia pocas veces se haya reconocido– con la desviación del talento al arte de la pintura. Dio, ciertamente, un impulso a la producción de pequeños objetos hechos con materiales modestos, pero diseñados y decorados con consumada habilidad –cerámica pintada de modo tan bello como las vasijas de oro esmaltadas (10,52), o pequeñas arca de boda de madera cubiertas con la pasta moldeada llamada *pastiglia* y trabajadas con no menos delicadeza que los joyeros de oro o plata–. El mobiliario doméstico era generalmente sencillo –de madera lisa cubierta en ocasiones especiales con sedas o alfombras procedentes del Mediterráneo oriental–, excepto el *cassone* o arca que se utilizaba para guardar los vestidos y la ropa blanca, hecho a menudo para guardar el ajuar de la novia y decorado con los escudos de armas de las familias de ésta y de su esposo. A veces, los *cassoni* estaban muy elaborados, para reflejar la importancia del matrimonio como medio de establecer alianzas políticas y comerciales entre familias gobernantes. Desgraciadamente quedan pocos intactos, pero muestran preferencia por una sobria ornamentación clásica, combinada con animadas escenas figurativas de brillante colorido en las tablas pintadas.

Muchas de estas tablas se conservaron como pinturas independientes al desmontarse los *cassoni* que habían decorado. Generalmente describen escenas de la historia antigua o de la mitología –las que tenían motivos cristianos probablemente adornaron las arca que las monjas llevaban consigo al entrar en los conventos–. Sin embargo, en cuanto a su estilo, todas mantienen,

hasta bastante después de mediados del siglo XV, las tradiciones del arte gótico internacional, llenas de motivos anecdóticos y abarrotadas de figuras relacionadas entre sí en intrincados diseños superficiales. Algunas de las historias proceden de Homero o de Virgilio, pero las figuras siempre van vestidas a la última moda; de hecho, no pueden distinguirse de las que animan las escenas de Boccaccio. Los griegos y los troyanos visten brillantes armaduras, como los caballeros de torneos. Estas pinturas tienen un aire netamente cortesano que nos recuerda que los florentinos, si bien habitantes de la ciudad, comerciantes y republicanos de nombre, todavía defendían a ultranza los ideales feudales de la caballería. Algunas aluden directamente al matrimonio, siendo la historia de los romanos y las sabinas se encuentra entre las más populares. El *cassone* de nuestra ilustración forma parte de una pareja con pinturas sobre este tema; la tabla representa la reconciliación entre los dos pueblos después de que Rómulo y sus camaradas se hubieran llevado a las mujeres sabinas para hacerlas sus esposas (10,44). En el interior de las tapas de estas arca hay pinturas de desnudos, que deben de haber sido vistas sólo por la novia y que probablemente pretendían ser amuletos de la suerte para que el matrimonio tuviera hijos sanos.

#### Botticelli

De tamaño mucho mayor, y mucho más delicadas, también se esperaba que las pinturas mitológicas fueran encantadoras, en el sentido original, mágico, de la palabra. *La Primavera* de Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi, c. 1445-1510) es una de las

10,44 Sandro Botticelli, *La Primavera*, c. 1478. Pintura sobre tabla, 2,03 x 3,15 m. Uffizi, Florencia.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Francesco Colonna, y publicado con elegantes xilografías en Venecia en 1499 (10,47). La combinación de un texto oscuro con una tipografía de una claridad sin precedentes y unas ilustraciones en las que las formas están plenamente definidas con unos cuantos trazos seguros, difícilmente podría ser más característica de la época.

El arte de imprimir con tipos móviles, desarrollado por primera vez en Europa a mediados del siglo xv (aunque había sido inventado en China 400 años antes), fue utilizado inicialmente para difundir los textos religiosos, que seguirían siendo los principales productos de las imprentas durante siglos. El primer libro importante fue una edición de la Biblia impresa por Johann Gutenberg en Mainz en 1455. Los primeros libros impresos estaban concebidos como sustitutos de los manuscritos, y muchos impresores dejaban espacio para que los iluminadores realizaran las mayúsculas que marcaban el inicio de los capítulos. Los humanistas (algunos de los cuales desaprobaban el nuevo invento) y los impresores parecen haber tenido poca influencia recíproca hasta la última década del siglo, cuando Aldo Manuzio instaló su prensa en Venecia y publicó los primeros textos griegos impresos con exactitud y ediciones fiables de los autores latinos, así como curiosidades tales como la *Hypnerotomachia*. Hasta ese momento, la imprenta no empezó a afectar a la vida intelectual de Europa, a la que finalmente acabaría transformando.

## LA SÍNTESIS VENECIANA

### Mantegna y Bellini

Una pequeña pintura de *San Sebastián* realizada por Andrea Mantegna (c. 1432-1506), que data aproximadamente de 1460, realza muchos de los rasgos que habían ido caracterizando gradualmente el arte italiano en las cuatro décadas anteriores –claridad espacial por medio de la perspectiva, fondos de paisaje naturalistas, motivos arquitectónicos y decorativos antiguos, y un ser humano idealizado, armoniosamente proporcionado y casi desnudo (10,48)–. Está firmado, debajo del codo derecho del santo, en griego, como para resaltar el insistente clasicismo del pintor. La historia de san Sebastián, un miembro de la guardia imperial de Diocleciano convertido al cristianismo y condenado a morir aseteado, justificaba la presencia de un escenario antiguo.

Mantegna se había formado en Padua, cuya universidad era uno de los principales centros de estudios humanistas de Italia –o de Europa–, aunque el estilo artístico local seguía siendo todavía predominantemente gótico. Donatello llegó a Padua para hacer el monumento a Gattamelata y los relieves de estilo clásico del altar de la iglesia de San Antonio (véase p. 446) justo cuando acababa de terminar su aprendizaje. Posteriormente, en Venecia, Mantegna contrajo matrimonio con la hija del pintor Jacopo Bellini (c. 1440-1470/71), cuyos dibujos de antigüedades clásicas (Louvre y British Museum) son notables por su precisión y comprensión arqueológicas. En esta fecha, no había un lugar donde la escultura antigua resultase más evidente que Venecia, la ciudad italiana que tenía un contacto más estrecho con Grecia, gran parte de la cual fue posesión suya desde principios del siglo xiv hasta 1460. En la fachada de San Marcos había cuatro caballos de bronce del siglo I d.C. y es muy posible que se hubieran llevado a la ciudad otras estatuas de bronce



10.48 Andrea Mantegna, *San Sebastián*, c. 1460. Tabla, 68 x 90 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



14,51 Vittore Carpaccio, *Curación de un endemoniado por el patriarca de Grado*, 1494, lienzo, 3,65 x 3,59 m, Accademia Venecia.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



10,58 Albrecht Dürer, *Autoretrato*, 1500. Tabla, 67 x 49 cm. Alte Pinakothek, Munich.

la pintura ha sido tenido en gran estima por los reyes más poderosos hace muchos cientos de años. Enriquecieron a los artistas excepcionales y los trataron con distinción porque sentían que los grandes maestros tenían cierta igualdad con Dios, como está escrito. Pues un buen pintor está lleno de figuras, y si le fuera posible seguir viviendo para siempre, siempre habría tenido algo que ofrecer, algo nuevo de las ideas interiores sobre las que escribe Platón».

La alusión a Platón recuerda a los humanistas florentinos, pero la actitud de Dürer era básicamente distinta. No le preocupaba la teoría platónica de las ideas tanto como el poder creador, recibido de Dios, del artista. Hacia el final de su vida escribió: «Sólo los artistas poderosos serán capaces de entender en este extraño discurso que estoy diciendo la verdad: un hombre puede

esbozar algo con su pluma en media hoja de papel en un solo día, o puede recortarlo en una diminuta pieza de madera con una navaja, y resulta ser mejor y más artístico que la gran obra de otro en la que su autor estuvo trabajando con diligencia durante todo un año. Y este don es milagroso. Pues Dios da a menudo la capacidad de aprender y la intuición para hacer algo bueno a un hombre como no hay otro igual en sus propios días, ni lo ha habido antes que él durante mucho tiempo, ni lo habrá igual después que él en bastantes años». Esta notable profesión de fe en el valor del individuo difícilmente podría haber sido hecha de no haber mediado la gran revolución en las actitudes hacia las artes iniciada por el Renacimiento italiano, que a finales del siglo XV había conseguido mucho más que un resurgir de las formas antiguas.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



11.4 Hieronymus Bosch h. El Bosco e. El Infierno (tabla derecha del Jardín de las delicias), c. 1505, 218,5 x 91,5 cm. El Prado Madrid.

El estilo «perpendicular» es característico de Inglaterra. Se desarrolló por primera vez a mediados del siglo XIV y persistió hasta finales del siglo XVI (aunque principalmente para edificios civiles después de la Reforma inglesa de 1532). En Francia, en el siglo XV, el gótico había evolucionado en el estilo «flamígero», con una intrincada tracería curvilínea que no quedó en desuso hasta mediados del siglo XVI. En los Países Bajos se desarrolló una versión del gótico más sólida, pero igualmente elaborada. El Ayuntamiento de Gante es un notable ejemplo, donde la opulencia de un gran centro comercial halló su expresión en una gran abundancia de recargadas tallas (11.2). Fue comenzado en 1518, un año después de que la regente de Flandes, Margarita de Austria, construyera un anexo a su palacio de Mechelen (Malinas) en un estilo puramente renacentista. No hay duda de que el estilo se elegía en cada caso de forma deliberada –los ciudadanos adinerados de Gante se aferraban conservadoramente al gótico asociado con sus libertades civiles, mientras que la regente adoptaba el nuevo estilo de retorno al clasicismo patrocinado por las familias reinantes del sur.

#### Hieronymus Bosch (El Bosco)

En la pintura holandesa, la tradición establecida por Jan van Eyck (véase p. 436) se mantuvo hasta la segunda década del siglo XVI. Pero el pintor más interesante de la época, Hieronymus Bosch (Jeroen van Aken, c. 1450-1516), tenía unos orígenes artísticos más distantes. Vivía en la ciudad provinciana de 's-Hertogenbosch (llamada generalmente Den Bosch y, de ahí, su nombre) y, trabajando aparentemente solo –aunque versado en una amplia gama de literatura religiosa, astrológica, astronómica y de viajes–, desarrolló una iconografía de inquietante individualidad. Un gran tríptico de más de 215 cm de altura es, quizá, la más extraordinaria, pero también la más desconcertante, de sus obras (11.3). Actualmente se conoce como *El jardín de las delicias*, aunque su motivo exacto y su función original siguen siendo oscuros (ya que no puede haber sido concebido como retablo). A finales del siglo XVI se la conocía como *Lujuria* o *Pintura de la Fresa*. La interpretación más convincente es que las tablas exteriores, cerradas, representan el mundo bajo el Diluvio, flanqueado por el Paraíso a la izquierda y el Infierno a la derecha, ilustrando así el origen, la tolerancia y el castigo del pecado.

No hay ninguna pintura de la época más alejada del espíritu del renacimiento italiano que las del Bosco, casi exactamente contemporáneo de Leonardo da Vinci. El Bosco hace hincapié en la flaqueza y la perversidad de la humanidad, no en su belleza y nobleza. Condena los placeres de la carne, que los artistas italianos celebraban, con la misma severidad que el autor de la *Imitación de Cristo* –«¡Oh, cuán breves, cuán falsos, cuán desmedidos e indecentes son todos esos placeres!»–. Los instrumentos musicales, que para Giorgione y otros artistas italianos simbolizaban una armonía tranquilizadora y celestial, eran para El Bosco agentes del diablo. En su visión del infierno rodean a los condenados, uno de los cuales está crucificado en un arpa. Es posible que tuviera en mente las palabras de Isaías (5:11-14):

*¡Ay de aquellos que desde la mañana / se dan a las bebidas fuertes / y de noche hasta muy tarde continúan / bien calientes de vino!*



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



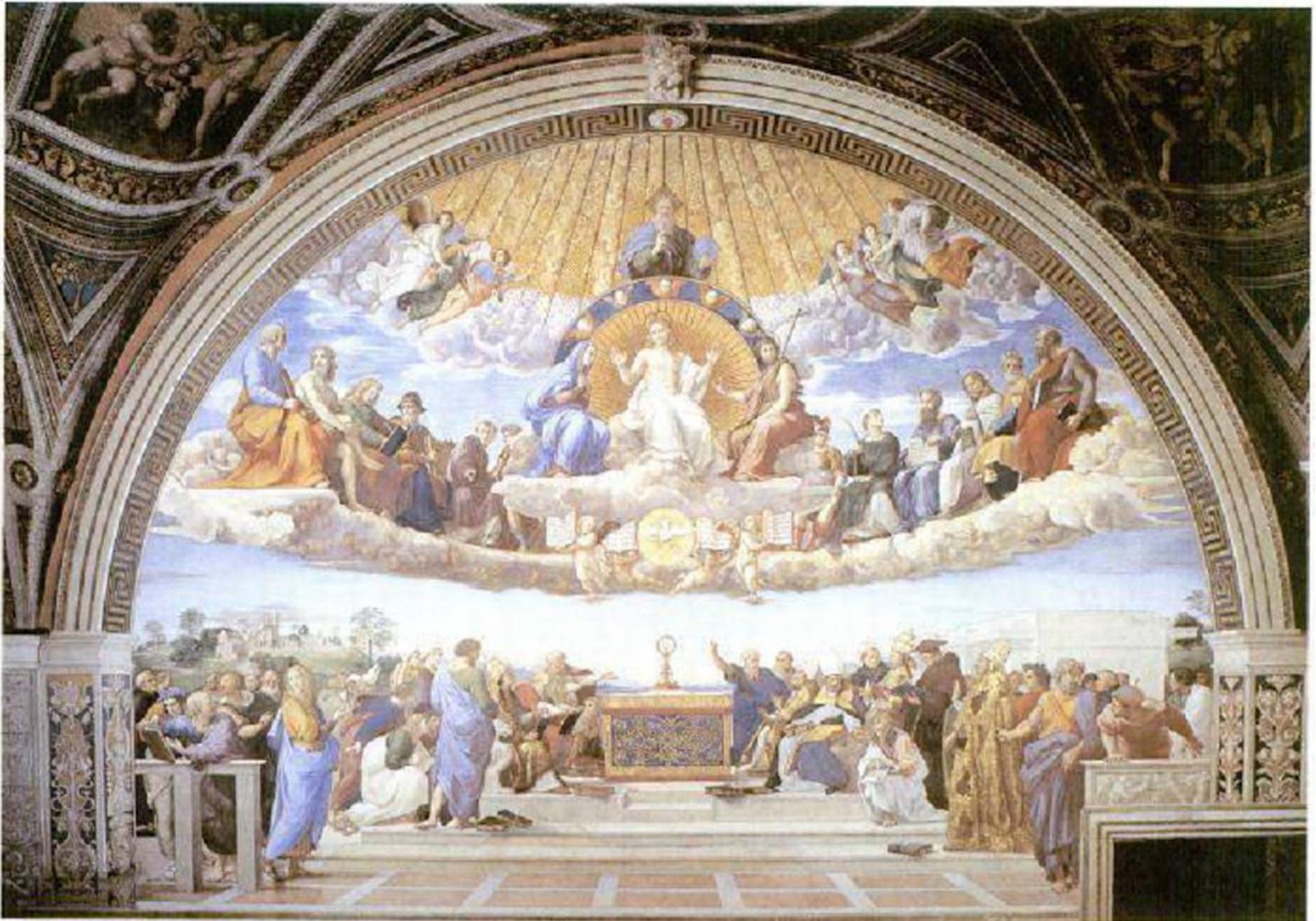
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



11.24 Rafael, *Disputa del Santísimo Sacramento*, 1509-1511. Fresco, Stanza della Segnatura, Vaticano, Roma.

(debajo del luneto), con la ley civil representada en la que está al lado de la *Escuela de Atenas* y la ley canónica entre las distintas corrientes de la cultura humanista cristiana.

El programa iconográfico general parece haber sido ideado antes de que Rafael se hiciera cargo del mismo en 1509, porque ya se había empezado en el techo. De allí en adelante, se le concedió mano libre para realizar las grandes composiciones, como atestiguan sus numerosos dibujos preliminares. Abandonó el antiguo sistema de personificaciones alegóricas de ideas abstractas (excepto en los medallones del techo), en favor de escenas donde las figuras históricas representan los motivos. Para la *Escuela de Atenas* evocó una reunión ideal de pensadores activamente comprometidos en el discurso filosófico, la enseñanza, el aprendizaje, hablando y reflexionando con absortas expresiones de concentración mental. En el centro, Platón señala hacia arriba, quizá para indicar la fuente de las ideas platónicas, de pie al lado de Aristóteles, cuyo gesto de introspección sugiere su preocupación por los fenómenos naturales. Los pensadores especulativos están agrupados al lado de Platón; en el otro lado están los «científicos», incluidos el geógrafo Ptolomeo y Euclides (que se dice que es un retrato de Bramante), haciendo una demostración de un teorema geométrico.

El recurso de colocar las dos figuras principales dentro de un arco de encuadre contra el cielo recuerda *La última cena* de Leonardo. Sin embargo, la composición de Rafael es más compleja

que la de Leonardo, con 52 figuras en tantas otras posturas diferentes, aunque se ha conseguido la misma unidad dentro de la diversidad sin menoscabo de la sensación de simetría. La inserción del inquietante hombre situado en el primer plano, identificado como Heráclito, justo a la izquierda del centro, fue una idea magistral de última hora —como han demostrado los exámenes de la capa de yeso, ya que esta sección de la pared tuvo que ser picada y enlucida de nuevo para que Rafael pudiera hacer la modificación—. (Seguramente Heráclito es un retrato de Miguel Ángel y Platón, de Leonardo.) Los contrastes de color, verdes fuertes, azules claros y unos pocos trazos cortos de rojos y amarillos, crean un animado diseño, que libera aún más la formalidad y exaltada solemnidad del esquema general. Pero la gran innovación de la pintura es la relación entre las figuras y el escenario arquitectónico, una grandiosa estructura abovedada con reminiscencias de los diseños no ejecutados de Bramante para San Pedro. Mientras que en *La última cena* de Leonardo las figuras están ubicadas en una caja de perspectiva predeterminada, aquí son ellas las que determinan el espacio pictórico, que ya no está concebido como una extensión de la habitación, sino como uno mucho mayor y totalmente independiente, pero que ni limita ni abruma. En el cartón de tamaño natural de Rafael para el fresco (Ambrosiana, Milán) no hay indicación alguna del fondo arquitectónico, que probablemente fue ideado posteriormente y, por decirlo de algún modo, construido alrededor de las figuras.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



11,21 Rafael, *La Transfiguración*, 1517. Tabla, 4,6 x 2,8 m. Museos Vaticanos, Roma

Miguel Ángel que diseñara una nueva fachada (que no llegó a construirse) y, posteriormente, un mausoleo familiar, la Capilla Medici (11,34). En su planta, en el uso de un orden corintio colosal y en el esquema de color gris oscuro y blanco, Miguel Ángel siguió a Brunelleschi, cuya sacristía hacía juego con la nueva capilla, situada al otro lado de la iglesia. Pero en todos los demás aspectos, su diseño era revolucionario, especialmente en la forma en que rompió libremente con la tiranía de los órdenes clásicos. Las ventanas se estrechan, los capiteles desaparecen de las pilastras, que tienen paneles rehundidos en lugar de acanaladuras, los frontones abruman con su peso los vanos de debajo. Muchos de los elementos arquitectónicos no tienen ninguna función estructural y el

recubrimiento de mármol está simplemente tallado en formas arquitectónicas simuladas. De este modo, Miguel Ángel desarrolló una nueva concepción de la arquitectura, en la que los muros ya no son un plano inerte al que puede aplicarse el ornamento, sino un organismo vivo con múltiples capas. Su enfoque fue el del escultor que elimina la piedra de un bloque, más que la del constructor que levanta un elemento estructural sobre otro.

«En la dura y escarpada piedra, la mera eliminación de su superficie da ser a una figura, que crece más cuanto más piedra es eliminada», escribió en uno de sus poemas. Su práctica habitual era hacer un pequeño modelo de arcilla o de cera y, a continuación, con pocos o ningún ayudante, atacar el bloque de



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



**n.45** Tiziano, *La Asunción de la Virgen*, 1516-1518. Tabla, 6,9 x 3,6 m. Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecia.

Explotó, por primera vez, todas sus posibilidades, desde la animación de la superficie pictórica con vigorosas pinceladas sobre la aspera textura del lienzo, hasta el contraste entre los ricos y cremosos toques de luz aplicados en gruesas capas, y los profundos tonos oscuros delicadamente modulados con veladuras.

La *Asunción* fue el primero de varios retablos importantes, pero Tiziano estaba cada vez más ocupado con encargos seculares, especialmente después de 1532/1533, cuando pintó al emperador Carlos V (El Prado, Madrid). Diez años después le pidieron que hiciera un retrato del papa Pablo III (**n.46**). La cómoda longitud de tres cuartos y la postura de tres cuartos de rostro fue inventada por Rafael, pero ahora Tiziano la desarrolló en su propio estilo, más decorativo, absorbiéndolo todo en una composición de colores, donde los realzados tonos carne del rostro contrastan con el esquema de color circundante, de intensos valores de los mismos

tonos. Las formas y las texturas están plasmadas con increíble habilidad, pero sólo mediante gradaciones de tono y distinta intensidad de toque. De modo semejante, la convincente impresión de autoridad se transmite por medios puramente pictóricos. La figura sedente, con largos dedos huesudos y un rostro enjuto y sagaz, lanza una dura mirada hacia abajo, hacia el espectador.

Pablo III trató de atraer a Tiziano a Roma. Carlos V le ofreció hacerle miembro de la casa imperial, enviándole una patente de nobleza. Pero Tiziano rehusó. Aunque lejos de ser poco materialista, resistió todos sus incentivos y se alerró a su independencia. Ayudado por su gran amigo, el brillante, culto y escandaloso escritor Pietro Aretino (1492-1556), hizo de sí mismo el pintor más buscado de toda Europa. Esta posición única le permitió trabajar, en gran medida, para quien quiso, a su propio ritmo y en motivos de su propia elección. Ningun artista anterior había conseguido tal libertad y el contraste entre su carrera y la del constantemente frustrado y enojado Miguel Ángel es muy llamativo.

Una pintura de una mujer reclinada, desnuda y de tamaño natural, se conoce desde hace tiempo como la *Venus de Urbino*, aunque le faltan todos los atributos de una diosa (**n.47**). Tiziano tomó la postura de la más casta *Venus durmiente en un paisaje*, de Giorgione (Dresden Gallery), con ligeras variaciones para mostrar la figura no sólo despierta, sino imitando abiertamente a su amante (el espectador) con inocente expectación. También la trasladó desde los campos hasta el dormitorio, donde está reclinada sobre unas sábanas revueltas, con un perro faldero

**n.46** Tiziano, *El papa Pablo III*, 1543. Lienzo, 106 x 85 cm. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



11,70 El Greco, *La Resurrección*, c. 1597-1604. Lienzo, 2,75 x 1,27 m. El Prado, Madrid.

pero purgado de toda su sensualidad. En 1576-1577, El Greco fue a España y se estableció en Toledo, donde pasó el resto de su vida. España era entonces la principal potencia de Europa, con dominios que se extendían desde Holanda hasta México y Perú. En 1571 había conseguido una gran victoria para la cristiandad con la destrucción de la flota turca en la batalla de Lepanto. Y, por supuesto, no había ningún otro lugar donde la Contrarreforma fuera promovida con más vehemencia, tanto por la Iglesia como por el Estado, que en España. Los místicos católicos más profundamente espirituales del siglo XVI fueron españoles, especialmente santa Teresa de Ávila (1515-1582) y san Juan de la Cruz (1542-1591), y también san Ignacio de Loyola, el fundador de la Compañía de Jesús.

La intención del arte del Greco era provocar fervor religioso y elevar el espíritu por encima del mundo cotidiano de las percepciones sensoriales. Pero mientras santa Teresa, por ejemplo, visualizaba sus experiencias trascendentales en una imaginería concreta, él tradujo lo físico en una incandescente espiritualidad. En su última pintura de la Resurrección, las flameantes formas oscilan hacia arriba en curvas parabólicas (11,70). La pincelada es estáticamente libre, los colores están utilizados con gran expresividad, el estandarte blanco de la mano de Cristo está equilibrado por la brillante tela roja que no tiene otra función que la de añadir vibración a las partes superiores de la pintura. Las figuras están alargadas hasta la máxima tensión, sus brazos están dislocados mediante entáticos gestos. Para el cuerpo del hombre desnudo cayendo hacia atrás, y para las espinillas y las rodillas de la figura durmiente que está a su lado se ha utilizado un violento escorzo para conseguir un efecto carente por completo de ilusionismo. La iluminación y las relaciones espaciales también son similarmente irracionales. Y también se ha dejado atrás la iconografía tradicional del motivo. No se ve ninguna tumba. De hecho, la radiante figura de Cristo sugiere tanto la Ascensión como la Resurrección, y sus pies están cruzados como si todavía estuviera crucificado.

El Greco era un visionario. Aunque descrito por un contemporáneo en 1611 como un «gran filósofo», podría haber dicho, con san Juan de la Cruz, que no tenía «mas luz ni guía que la que ardía en su corazón». Entre los libros de su biblioteca de Toledo había dos ediciones de las obras de Dionisio, cuyo concepto de la luz divina había inflamado al abad Suger más de cuatro siglos antes (véase p. 389). Y su pintura de la Resurrección recuerda la metáfora de Dionisio de Cristo como «el primer resplandor» de Dios Padre. Su arte parece haber estado inspirado en la creencia de que si la mente humana pudiera abandonarse a la «armonía y el resplandor» de la verdadera belleza terrenal, sería guiada hacia arriba, hacia la causa divina trascendente. Fue el último pintor europeo que expresó tales ideales trascendentales y su obra lleva a su fin a una gran etapa del arte cristiano.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

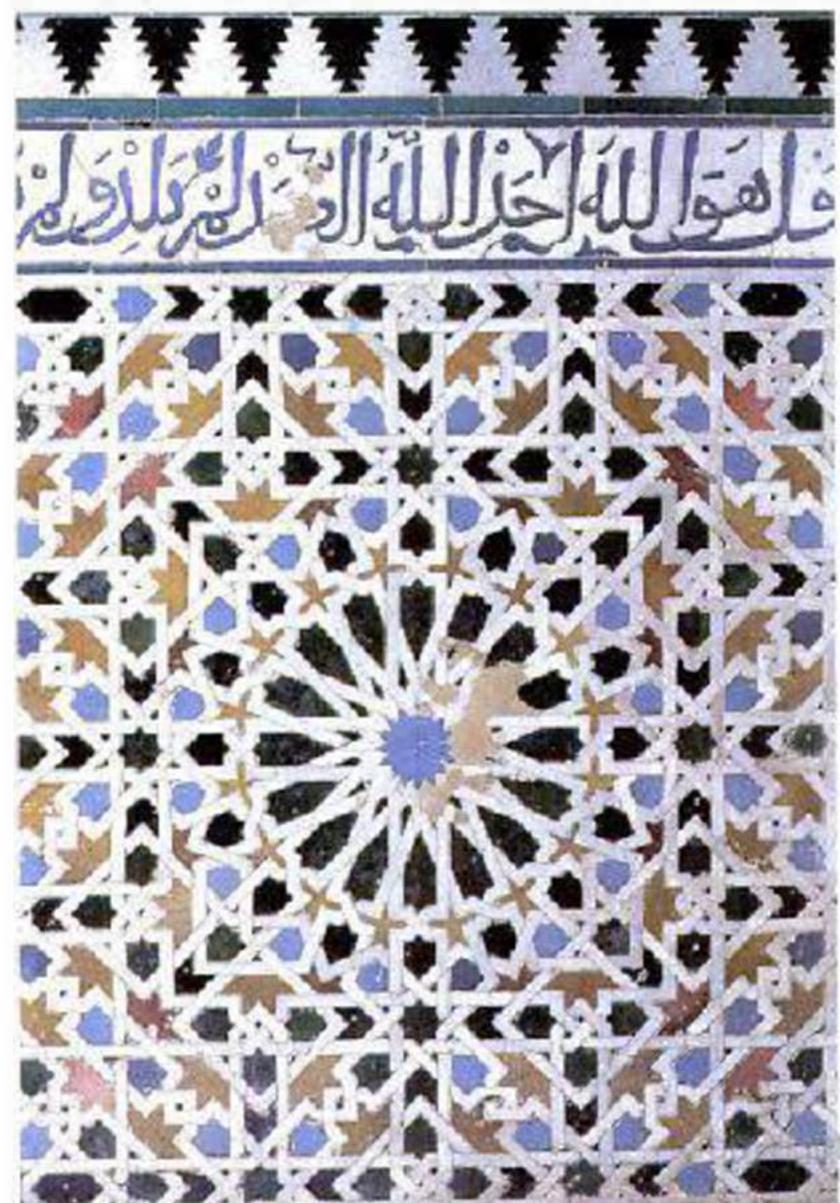


12.21 Patio de los Leones, La Alhambra, Granada, 1354-1391

Alá, con apropiadas alusiones a lo efímero de todas las cosas terrenales—. Hay patios interiores con columnas, llenos de plantas y agua corriente, como en el palacio de Domiciano en Roma y en la villa de Adriano en Tivoli, e incluso salas abovedadas de simbolismo cósmico como la de la Domus Aurea de Nerón; pero en la Alhambra, todos estos imponentes espacios, simétricamente agrupados, dan paso inesperadamente al siguiente, como incidentes sucesivos de alguna laberíntica historia de *Las mil y una noches*.

La parte más elaborada de la Alhambra, el Patio de los Leones, es un peristilo helenístico al que se le ha dado una nueva vida y una gama más amplia de asociaciones a través del pensamiento y la cultura islámicos (12.20). Las esbeltas columnas, sobre las que están ligeramente suspendidos los arcos, no están igualmente espaciadas, a veces solas y otras en parejas, con una irregular pero rítmica secuencia, avanzando graciosamente hasta formar pabellones a ambos extremos. Los espacios cubiertos y abiertos que penetran uno en otro modulan la luz y eliminan los contrastes violentos. A medida que varía de intensidad y dirección, desde el amanecer hasta el anochecer, la luz cambia sutilmente el aspecto estructural del patio y de las habitaciones que salen del mismo, creando unos efectos casi alucinatorios de insustancialidad. El estuco y los paneles de azulejos envuelven las paredes con diseños de ornamentación abstracta en toda su

12.20 Decoración de azulejos de la Alhambra, 1354-1391





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



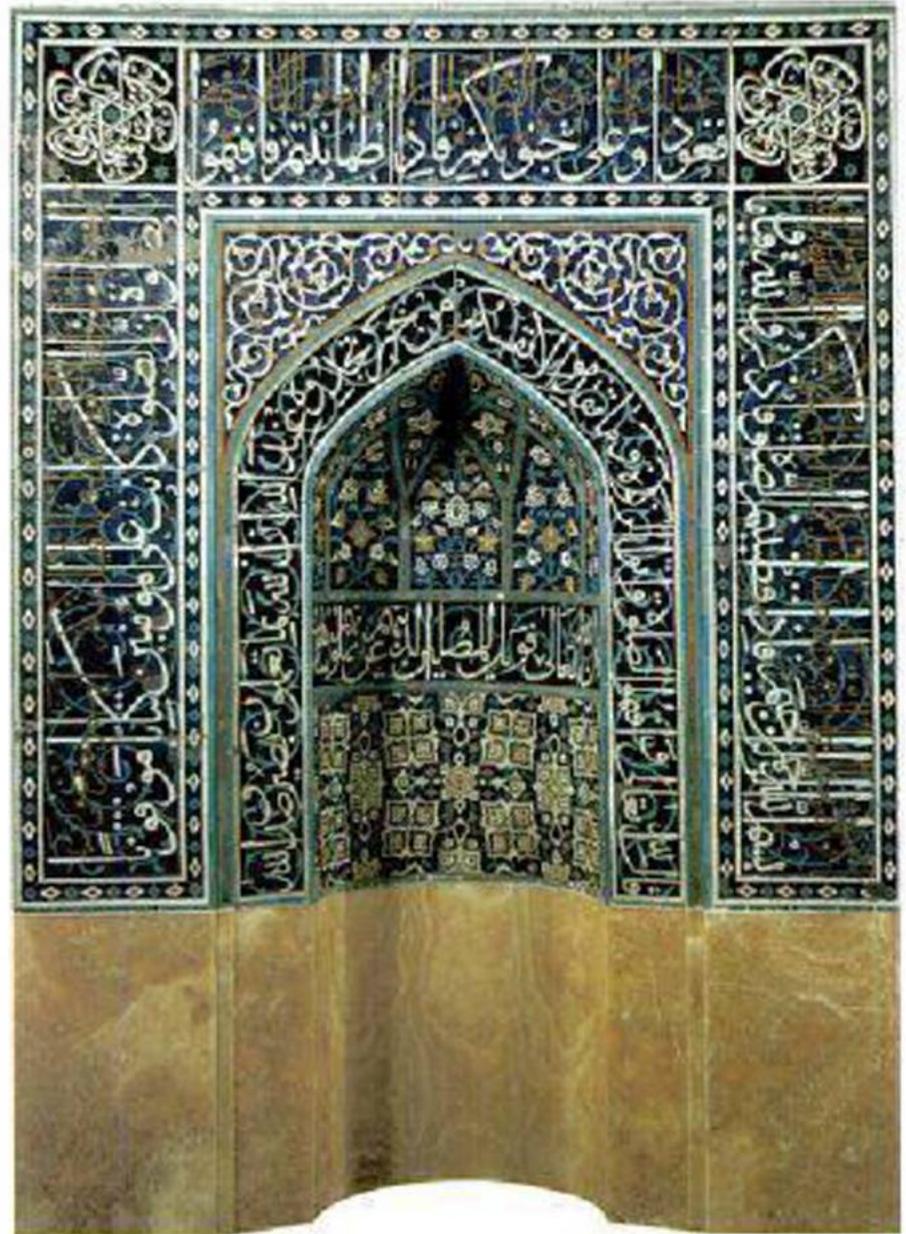
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

forma en que algunas escenas están estrechamente confinadas dentro de un rectángulo, mientras que otras salen de él, de modo que el borde salpicado de oro se interpreta más como un fondo que como un marco. El sha Tahmasp contrató a toda una serie de artistas que observaron las mismas convenciones básicas –la recesión indicada mediante la posición en la página, en vez de la disminución de tamaño, color plano con trama pero sin sombreado– y satisficieron las mismas exigencias de una meticulosa habilidad, aunque fueron capaces de conseguir una sorprendente gama de efectos, desde los líricos y utópicos hasta los humorísticos y delicadamente eróticos.

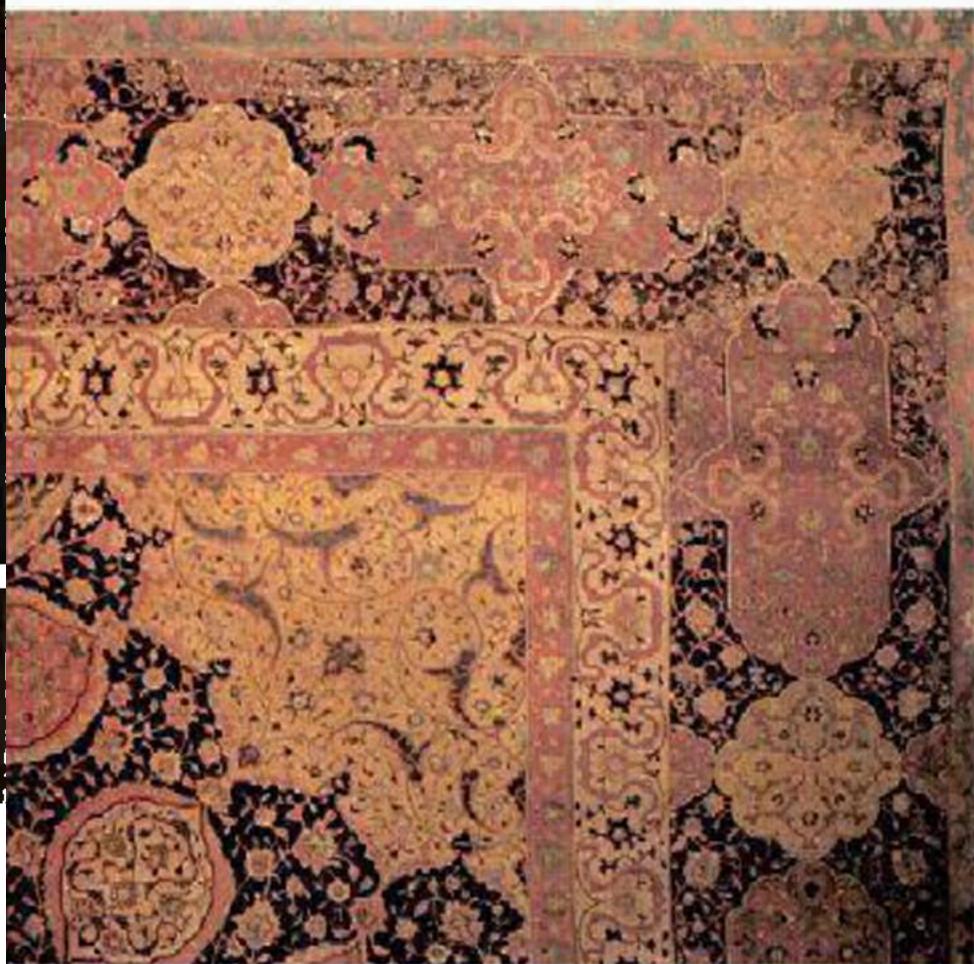
Los miniaturistas y los calígrafos ocupaban puestos importantes en la corte de los safawies, próximos a los shas, que practicaban también estas artes. También proporcionaban dibujos para las alfombras que se hacían en los talleres reales. El arte de hacer alfombras de nudos empezó con los nómadas de Asia central en los tiempos prehistóricos (véase p. 165). Las fabricadas en Anatolia, y altamente cotizadas en Europa occidental durante la Baja Edad Media y el Renacimiento, conservaron las tradiciones antiguas, con formas vegetales y animales reducidas a las formas geométricas establecidas por el tejido rectangular del fondo, al cual se anudaban los mechones de lana. Sin embargo, bajo los safawies se desarrolló un tipo completamente distinto, técnicamente más fino, con fondos de seda y hasta 400 nudos de lana de diversos colores por pulgada cuadrada (6,45 cm), y decorados con una profusión de flores reproducidas de forma naturalista y, a veces, animales dispersos sobre los diseños simétricos. Dos de las más delicadas y mayores, que se dice que fueron hechas para el santuario de un antepasado de los shas safawies de Ardabil, están firmadas por «un siervo de la corte, Muhsud de Kashan» que fue, probablemente, el responsable del diseño y de supervisar su ejecución por los numerosos trabajadores, principalmente mujeres (12,40).



12,41 Mihrab procedente de Irán, principios del siglo XVI. Azulejos vidriados, 2 m de altura. Museum für Islamische Kunst, Berlín.

Los calígrafos de los estudios de manuscritos influían y a veces diseñaban las inscripciones pintadas sobre los azulejos de cerámica para las mezquitas y otros edificios religiosos. En uno de los más excelentes mihrabs de principios del siglo XVI, espirales y diseños florales estrechamente integrados rodean los versos del Corán en la bella escritura ondulante *thuluth* (12,41). El texto de la hornacina en sí es una advertencia a los que rezan con negligencia o hipócritamente y el que rodea el arco dice: «Sed constantes en la oración y dad limosna, y lo bueno que hayáis enviado por delante de vuestras almas, lo encontraréis con Alá, seguros de que Alá ve lo que hacéis.» Inscripciones como ésta cumplen la misma función que la imaginería figurativa de un retablo cristiano pero, incorporados en una aparente eternidad de motivos intrincadamente tejidos, sin un punto focal y sin transmitir ninguna sensación de espacio o de tiempo, ayudan a concentrar la atención del fiel más allá de la pared que cubren los azulejos como un brillante velo. Los azulejos pintados y de cerámica vidriada aclaran, mejor que ningún otro material, los propósitos contradictorios del mihrab: indicar la dirección de la oración sin convertirse en un objeto de devoción. Simultáneamente, tenía que proclamar físicamente y negar espiritualmente la importancia de la pared de la qibla. Los únicos motivos naturalistas son florales y, aunque no tienen significados simbólicos concretos (como el lirio en el arte cristiano y el loto en el budista), pueden reflejar tanto lo efímero de la vida como las ideas místicas sufíes de la inmanencia de lo divino en el mundo natural.

12,40 Alfombra de Ardabil, detalle, 1540. Pelo de lana, 10,5 x 5,3 m. Victoria & Albert Museum, Londres.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



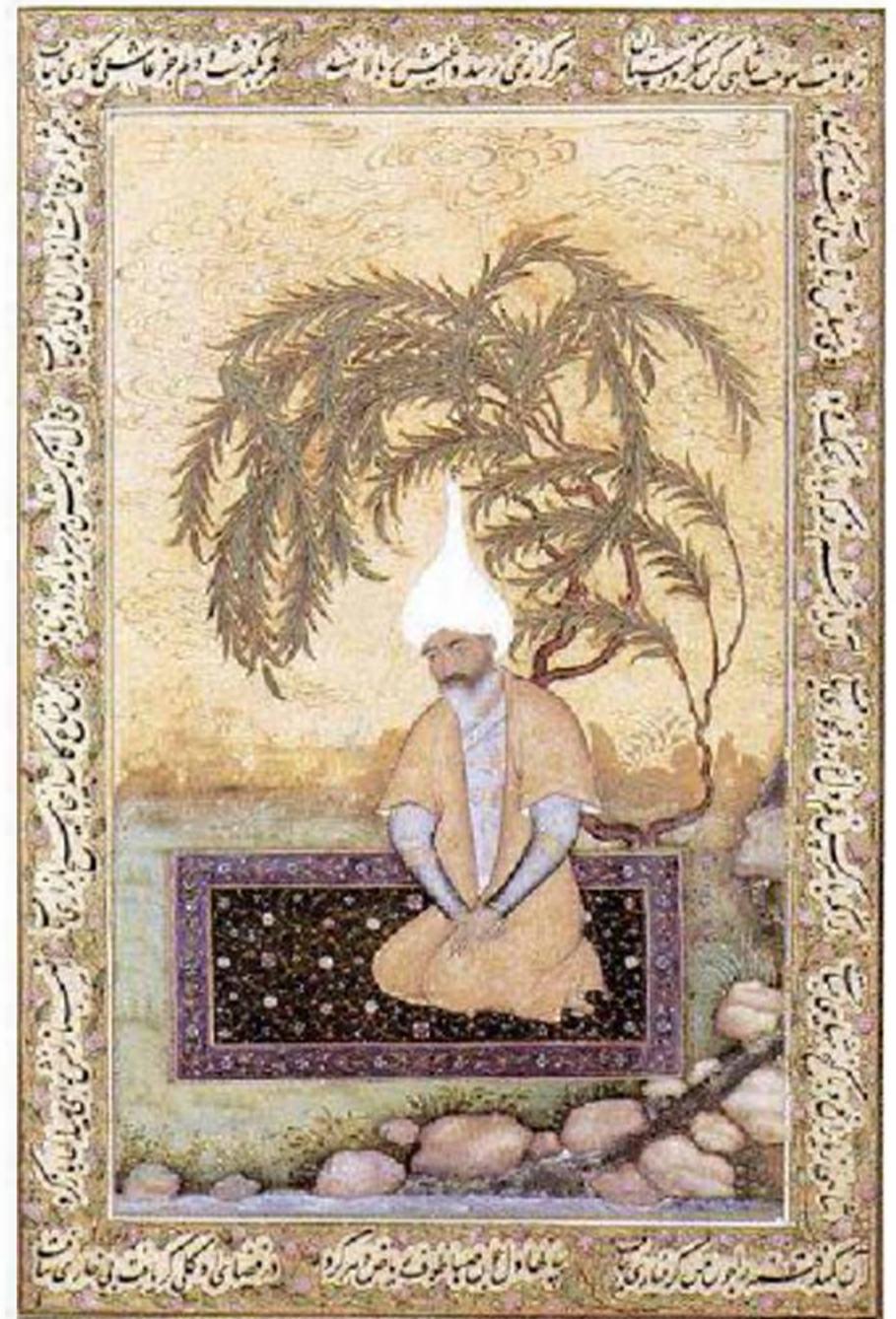
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

proporcionales (12,43; 44). Todas estas superficies, incluidas las de las dos salas interiores de oración, para el invierno, están revestidas de azulejos de cerámica vidriada que disuelven la estructura y envuelven al fiel o visitante, que se siente como suspendido en una neblina. Ambas mezquitas están orientadas hacia La Meca, por supuesto, pero mientras sus fachadas dan al *maidan* rectangular -el gran espacio público para las ceremonias regias, paradas militares, juegos de polo y los negocios, construido antes de que fueran comenzadas-, las entradas están sesgadas, mediando así entre la vida y el arte profanos y religiosos.

**Arte y arquitectura mogoles**

Desde Irán, el arte safawí de la pintura de miniaturas se introdujo en la India. A comienzos del siglo XVI, hacía ya mucho tiempo que la mayor parte del subcontinente estaba gobernada por sultanes musulmanes. En 1526, dos militares oportunistas procedentes del Turkestán, Babur (fallecido en 1530) y su hijo Humayun (1508-1556), tomaron el poder y fundaron el Imperio mongol, o mogol. Sin embargo, Humayun encontró oposición y tuvo que refugiarse durante 12 años en Irán, en la corte de Tahmasp, que le ayudó en su restauración. Durante su exilio,

12,48 Basawan, *Akbar domina Hawa'*, c. 1590. Pigmento sobre papel, 34,5 x 21,2 cm. Victoria & Albert Museum, Londres.



12,49 *Sahifa Banu*. Retrato del sha Tahmasp principios del siglo XVI. Pigmento sobre papel, 15 x 9,5 cm. Victoria & Albert Museum, Londres.

adquirió el gusto por el arte iraní, especialmente las miniaturas, y tomó a su servicio a dos de los mejores pintores contratados por el sha, que estaba empezando a perder el interés por los libros ilustrados. El hijo de Humayun, Akbar (1542-1605), que consolidó y extendió el Imperio mogol hasta Bengala en el este y hasta el río Godavari, fue un mecenas aun más activo y reunió los talleres de la corte en Agra, Delhi y Fatehpur Sikri con artistas de todas partes de la India, incluidos muchos hindúes. Como consecuencia de ello, el arte islámico experimentó su más radical transformación.

Aunque fue uno de los gobernantes más prudentes -quizas el mayor en un siglo dominado por emperadores como Carlos V en Europa occidental y Solimán en Turquía- Akbar era casi, si no totalmente, analfabeto. Y a ello puede deberse, en parte, su pasión por las pinturas, especialmente por aquellas con un fuerte contenido narrativo claramente expresado -al contrario que la mayoría de las miniaturas iraníes-. La historia de su largo reinado fue brillantemente ilustrada en la copia, hecha por el mismo, de su biografía, escrita alrededor de 1586-1590 por su ministro Abu'l Fazl. Una lámina del pintor hindú Basawan (fl. 1590-1605), que creó el estilo clásico de la narrativa mogol, registra una proeza juvenil: Akbar montando un elefante, notoriamente obstinado, y enfrentándolo en lucha contra otro, después de haberlo alcanzado al cruzar un pontón (12,48). En



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

antiislámicos en su abundancia de escultura figurativa, haciendo alarde de su creencia en la pluralidad de deidades. En el imperio de Vijayanagar se amplió el concepto de templo, pasando de ser un único santuario, a un complejo de edificios dispersos dentro de recintos concéntricos a los que se accedía a través de elevadas *gopuras* (torres de entrada), de tamaño creciente desde las murallas interiores a las exteriores, que empujaban el santuario principal (generalmente uno antiguo) pero que hacían sentir su presencia desde muy lejos. Entre los edificios hay santuarios subsidiarios para los consortes de los dioses y para sus vehículos (el toro de Shiva, el águila de Visnú), columnatas alrededor de tanques de agua para las abluciones rituales, *mandapas* (salas) para las representaciones y danzas sagradas, la enseñanza y las reuniones cívicas. Estos templos estaban más integrados que antes en la vida de una ciudad y, al mismo tiempo,

ponían de manifiesto la religión del Estado. Tienen una extraordinaria abundancia de esculturas. Las columnas exteriores de las *mandapas* estaban talladas con cohortes enteras de guerreros a caballo, de tamaño natural, saltando sobre hombres y tigres (11,60). Las *gopuras* estaban totalmente cubiertas con frisos superpuestos, sobre los cuales estaban, modeladas en estuco y brillantemente coloreadas, todas las deidades del panteón hindú (12,58). El proceso de ampliación y enriquecimiento de los templos continuó durante más de un siglo después de la caída de Vijayanagar, muy especialmente en el gran templo de la ciudad de Madurai. Estas estructuras producen un violento contraste con los planos uniformes y las masas claramente definidas de edificios islámicos como el Taj Mahal. La sensualidad de sus montañas de formas retorcidas sigue la antigua concepción india de la arquitectura como escultura, como una masa orgánica, viva.

## FUENTES Y DOCUMENTOS

# Domingo Paes sobre Vijayanagar

Domingo Paes, un comerciante portugués y viajero procedente de Goa, vio la gran ciudad hindú de Vijayanagar en la cúspide de su grandeza y magnificencia. Su relato, escrito poco después de 1520-1522, es inusualmente vívido y gráfico:

*En esta ciudad podrá encontrar hombres pertenecientes a todas las naciones y pueblos, debido a su gran comercio y a las muchas piedras preciosas que hay allí, especialmente diamantes.*

No pudo describir su tamaño y extensión

*... porque no puede verse todo de una vez, pero subí a una colina desde donde pude ver gran parte de ella; no pude verla todo porque está situada entre varias hileras de colinas. Lo que vi desde allí me pareció tan grande como Roma, y muy hermosa a la vista; en su interior hay muchos bosquecillos de árboles en los jardines de las casas, y muchas conductos de agua que fluyen en medio de ellos, y en algunos lugares hay lagos; y el rey tiene un bosquecillo de palmeras y otros árboles frutales al lado de su palacio.*

Pocos de los edificios que describió pueden reconocerse actualmente, pero entre ellos, el Mahal del Loto es el más notable. Paes lo llama la «casita».

*Justo al entrar, a mano izquierda, hay dos cámaras, una sobre otra, que son como sigue: la inferior está debajo del nivel del suelo, con dos pequeños escalones que están cubiertos con cobre dorado, y desde allí hasta la parte superior todo está revestido de oro (no digo «dorado», sino «revestido» en su interior), y fuera tiene forma de cúpula. Tiene un porche de cuatro lados hecho de caña, sobre la cual hay una obra de rubíes y diamantes y otro tipo de piedras preciosas, y perlas, y encima del porche hay dos colgantes de oro: todo el precioso trabajo de labra de piedra tiene forma de corazones y, entrelazados uno con otro, hay una vuelta de gruesos aljófares; en la cúpula hay colgantes de lo mismo. En esta cámara había una cama que tenía unos pies similares al porche, con los largueros cubiertos de oro, y encima de ella había un colchón de satén negro; tenía todo a su alrededor una verja de perlas de un palma de ancho; sobre el colchón había dos cojines y ninguna otra cobertura. De la habitación de encima no diré si tenía algo porque no la vi, sino sólo la de debajo a mano derecha. En esta casa hay una habitación con pilares de piedra tallada; esta habitación es toda de marfil, tanto la cámara como las paredes, de abajo arriba, y los pilares de las vigas superiores tienen rosas y flores de loto todas de marfil, y todas bien ejecutadas, de forma*

*que no podría ser mejor, -es tan rica y tan hermosa que difícilmente podría encontrar otra igual en ningún sitio-. En este mismo lado están pintadas todas las formas de vida de los hombres que han estado aquí, incluso las de los portugueses, a partir de las cuales las esposas de los reyes pueden entender la forma en que cada uno vive en su propio país, incluso el ciego y los mendigos. En este caso hay dos sillas cubiertas de oro, y una cama de plata con sus cortinas.*

Menos de cincuenta años después, en 1567, un viajero italiano, Cesare Federici, visitó Vijayanagar. Relató que después del saqueo, cuando los musulmanes volvieron al norte, se hizo un intento de repoblar la ciudad. Escribió:

*No ha sido destruida totalmente, de hecho las casas todavía están en pie, pero vacías, y no vive nadie en ellas, como se ha informado, salvo tigres y otras bestias salvajes.*

(It. a partir de R. Sewell, *A Forgotten Empire*, Londres, 1924 [Paes], y S. Purchas, *Purchas His Pilgrimes*, Londres, 1625 [Federici])



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



12,66 Cuan Daosheng. *Diez mil cañas de bambú en la niebla*, rolla, 1308. Tinta sobre papel, 15 cm de alto. Museo del Palacio Nacional, Taipei (Taipei), Taiwan.

### La dinastía Ming

Aunque los mongoles solo provocaron una respuesta negativa de los pintores, tuvieron una poderosa y duradera influencia sobre las artes decorativas con la introducción de nuevas técnicas. El esquema de color azul y blanco, tan íntimamente ligado a la porcelana china —especialmente en Occidente— fue desarrollado bajo su mandato, mediante una unión entre los procesos y materiales chinos e iraníes. China proporcionó la porcelana, que había sido inventada mucho antes (p. 282), e Irán el óxido de cobalto utilizado para la decoración del barro cocido en el Próximo Oriente. Este era el material más fácilmente controlable para las decoraciones aplicadas antes del vidriado y fue utilizado por primera vez en China para los motivos de un moldeado iraní en vasijas de porcelana trabajadas como la metalisteria de los mongoles. Durante el período Ming, se mantuvo el esquema de color pero se eliminó todo rastro de influencia extranjera en los diseños, y la porcelana Ming azul y blanca es tan puramente china en su decoración como en su forma (12,67). De modo similar, empezó a utilizarse el esmalte *chünghua*, introducido bajo los mongoles, para embellecer vasijas de bronce de formas que se remontan al período Shang con ornamento brillantemente coloreado de estilo Tang.

El primer emperador Ming, Hongwu (1368-1399), era un hombre del pueblo y ganó el trono por la fuerza de las armas contra un odiado opresor extranjero. De este modo, se produjo un retorno a las antiguas tradiciones nacionales. Se restauró el funcionariado con una organización aún menos flexible que antes. Se resucitó la erudición de la China clásica y, en 1403, el tercer emperador Ming, Yongle, inició la compilación de todos los conocimientos en una enciclopedia de 11.095 volúmenes. Sin embargo, el respeto por la tradición estuvo atemperado por un creciente gusto por la ostentación. Cuando Yongle trasladó su capital de Nanjing a Pekín en 1417, mandó hacer el trazado de su palacio de acuerdo con el ritual de la dinastía Zhou, que prescribía que el «Hijo del Cielo» tenía que gobernar desde tres patios. Levantado en el emplazamiento del palacio de Kublai y utilizando algunos de los antiguos cimientos, también estaba

12,67 Jarrión de Meigong, 1426-1435. Dinastía Ming (época Xuande). Porcelana, 55,2 cm de altura. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Adquisición: Nelson Trust).





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

que llegó a llamarse la Escuela Meridional-. Pero el énfasis que ponía en las cualidades espirituales de las obras de arte le llevó a hacer una salvedad ignorada por muchos pintores chinos posteriores: «Los que estudian a los viejos maestros y no introducen algunos cambios es como si estuvieran cercados por una valla. Si uno imita los modelos demasiado fielmente, a menudo se aleja de ellos todavía más.» De este modo justificaba su propia audaz originalidad –y también la individualidad, aún más radical, manifestada por unos pocos pintores chinos a finales del siglo XVII y en el siglo XVIII (véase Capítulo 16).

### JAPÓN – DE KAMAKURA A EDO

Los intentos por parte de los mongoles de invadir Japón en 1274 y 1281 fracasaron y el estilo nacional creado más de un siglo antes (véase p. 294) siguió floreciendo en soledad a lo largo del período

Kamakura (1185-1333). Se aprecia una tendencia hacia el naturalismo, más evidente en la obra profana que en las imágenes religiosas –que derivaban iconográficamente del arte budista de China–, especialmente en el retrato, un arte en el que los japoneses ya habían destacado anteriormente (6127) y que ahora se desarrolló tanto en la pintura como en la escultura, quizás en conexión con el culto de los antepasados. Por ejemplo, en un templo construido por sus descendientes, se conserva una estatua de un militar noble, Uesugi Shigetusa (12,80). Formal, en posición frontal con una mínima desviación de la simetría en la posición de las manos solamente, con el cuerpo completamente enfundado en las abullonadas vestiduras del traje de la corte, que indica su posición en la sociedad feudal japonesa, es, sin embargo, el retrato de un individuo, un retrato parlante de un miembro de la clase dirigente –aunque de hecho fue tallado un siglo después de su

## FUENTES Y DOCUMENTOS

# Dong Qichang sobre la pintura: el estudio de la naturaleza y los antiguos maestros

Los voluminosos escritos de Dong Qichang (sin fecha, pero publicados poco después de su muerte en 1636) estaban dedicados principalmente a establecer un canon de maestros de la pintura paisajística, todos hombres de letras de los períodos Song y Yuan, que proporcionaron los modelos a seguir.

*Algunos dijo que cada uno debe crear su propia escuela, pero eso no es cierto, declaró, citando a los distintos artistas que habían sobresalido en la representación de sauces, pinos y árboles centenarios respectivamente.*

*Éstos son tradicionales y no pueden ser alterados, e incluso si se modificaran no se apartarían demasiado de sus fuentes originales... Por lo tanto, si, al dibujar árboles, uno combina los aspectos más bellos de los antiguos maestros y no gasta sus fuerzas en vano, los árboles se volverán, de forma natural, bellos y frescos. Los que realmente deseen seguir a los antiguos maestros, que preparen un volumen de copias de sus árboles para que les sirvan de material de reserva.*

Sin embargo, nunca debería mezclarse el copiado con la observación directa:

*Uno debería observar todas las mañanas los efectos cambiantes de las nubes, dejar de*

*practicar a partir de montañas pintadas y salir a pasear por las montañas reales. Cuando uno ve árboles extraños, debería tratar de captarlos desde los cuatro lados. Los árboles tienen un lado izquierdo, que no entra en la imagen, y un lado derecho que sí entra; y lo mismo sucede con la parte delantera y la trasera. Uno debe observarlos cuidadosamente y transmitir su espíritu de forma natural, y para ello es necesaria la forma. La forma, el corazón y la mano deben corresponderse mutuamente, y uno debe olvidarse por completo de la imaginación (lo que ofrece el espíritu). Entonces realmente habrá árboles en la imagen, árboles que también tienen vida en la seda; serán exuberantes sin resultar recargados, vigorosos y elegantes sin obstruir la vista, y todo encajará como los miembros de una misma familia.*

También dio su opinión sobre otros elementos de un paisaje:

*Las figuras pintadas deben estar mirando a su alrededor y hablando. Las flores y las frutas deben moverse con el viento y estar salpicadas de rocío; los pájaros deben revolotear y los animales correr. Debe tomarse el espíritu de las cosas reales. Las montañas y las aguas, los bosques y los arroyos deben ser puros, tranquilos, solitarios y grandes. Las casas y*

*cabañas deben tener profundidad y retroceder (dentro de la imagen). Los puentes y las balsas deben representarse con gente que va y viene.*

Estos detalles dependían, sin duda, del estudio de la naturaleza pero los principios de composición habían sido establecidos por los antiguos maestros:

*Cuando los antiguos maestros compusieron grandes imágenes, solo hicieron tres o cuatro grandes divisiones y realizaron así toda la composición. Contienen muchas partes delicadas, pero éstas estaban sometidas al efecto general que era el punto principal.*

En otro pasaje, que tiene una relevancia general, observó:

*Siempre que uno pinta un paisaje debe prestar atención a la adecuada división y combinación; el espaciado (distribución de las partes) es el principio fundamental. El espaciado de toda la composición y el espaciado de las partes de la pintura. Si uno entiende esto, ya ha captado más de la mitad de los principios de la pintura.*

[Tr. a partir de D. Suen, *The Chinese on the Art of Painting*, Pekín, 1936]



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## EN CONTEXTO

## Biombos Namban

## EL ENCUENTRO ENTRE LOS JAPONESES Y LOS EUROPEOS

La llegada de los europeos a Japón, a mediados del siglo XVI, fue vívidamente registrada por los pintores japoneses en biombos de forma tradicional, pero en un estilo completamente distinto del desarrollado por los maestros Zen (11,85). Con los brillantes y claros colores de la paleta nacional de las *Yamato-e* (véase p. 570), y abundante uso del pan de oro, representan escenas narrativas, que ocupan toda la superficie, de grandes galeones y multitud de animadas figuras de comerciantes y marinos, incluidos algunos africanos (12,92). Todos ellos están plasmados con la máxima atención a sus gestos característicos y a los detalles de sus ropas y fisonomías. Sin embargo, no es sólo en su fría y práctica forma descriptiva en lo que difieren de la obra de los artistas Zen y de otros artistas de la época. Dejan constancia de un fenómeno cultural que no se había dado en ninguna otra parte de Asia: esa fascinación por lo nuevo, típicamente japonesa, y la curiosidad por las culturas extranjeras.

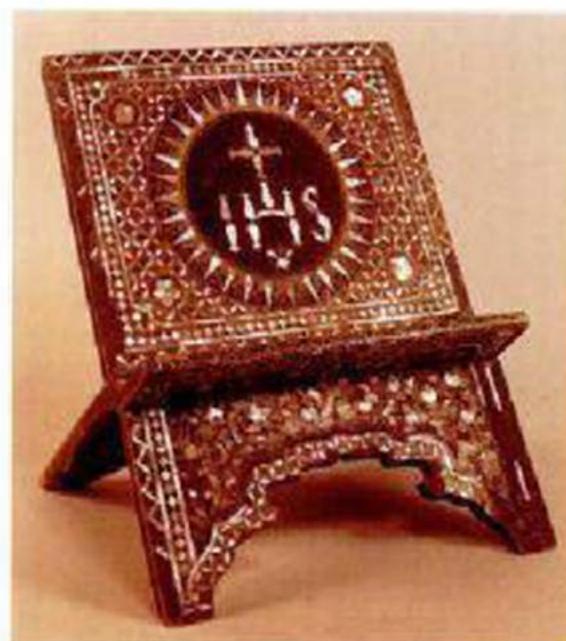
Los primeros europeos que llegaron a Japón fueron los portugueses –algunos marineros procedentes de un naufragio en 1511, seguidos por una expedición comercial dos años después–. Como llegaron desde el sur fueron llamados *namban* o bárbaros del sur, de acuerdo con la cosmología japonesa. En esta época el país estaba inmerso en las guerras entre *daimyo*, o barones feudales, que estaban poniendo fin al periodo Muromachi (véase p. 573). Así, los comerciantes encontraron un acogedor mercado para las armas de fuego europeas, anteriormente desconocidas en Japón. En 1549 el jesuita Francisco Javier desembarcó con tres compañeros y, como representante del rey de Portugal, fue bien recibido en la corte imperial de Kyoto, concediéndosele permiso para predicar y para fundar una misión cristiana que tendría más éxito que cualquier otra en China. Los jesuitas se centraron en convertir a los miembros de la clase alta feudal, que parecían haberse sentido atraídos por la

separación de los jesuitas de China y de todo lo chino; aunque quizá todavía más por la perspectiva de comprar armas de los comerciantes que acompañaban a los misioneros. Los franciscanos españoles, que llegaron poco después, predicaron el Evangelio a las masas. En 1582 había unos 150.000 cristianos conversos y el número seguía creciendo. Parecía posible que el cristianismo se estableciera en breve con tanta firmeza como lo había hecho el budismo un milenio antes (véase p. 291).

Los misioneros y los comerciantes llevaron con ellos unos muebles nunca vistos anteriormente por los japoneses, que copiaron sus formas pero los decoraron con incrustaciones de un tipo recientemente introducido desde Corea. Un atril plegable para sostener un misal abierto en un altar se encuentra entre los más extraordinarios; es de madera cubierta con incrustaciones de laca, con pan de oro y láminas de madreperla (12,91). El emblema de los jesuitas –las letras IHS, la cruz y los clavos de la Crucifixión– está rodeado por motivos geométricos. En la base hay flores típicas del arte decorativo japonés.

La expansión del cristianismo en Japón fue favorecida por Oda Nobunaga, un

12,91 Atril para misal, finales del siglo XVI. Madera decorada con laca negra, oro e incrustaciones de laca y concha, 35,8 x 34 x 46 cm. Museo Nacional de Tokio.



general que, con la ayuda de las armas europeas, tomó el control de Japón en 1576 y dio su apoyo a los cristianos como contrapeso a las ricas e influyentes comunidades budistas, y como mediadores en el comercio con Occidente. Sin embargo, fue asesinado en 1582 y su sucesor, Toyotomi Hideyoshi, más despiadado y más poderoso, empezó a recelar cada vez más de los misioneros. Estaban bajo la protección de los reyes de Portugal y de España que ya habían establecido colonias en otros lugares de Asia y en las islas Filipinas. En 1587 lanzó un edicto expulsando a los sacerdotes europeos con la esperanza de poder controlar el movimiento religioso sin perder las ventajas del comercio exterior. Pero los franciscanos españoles siguieron con su proselitismo entre las descontentas clases bajas. En 1597, siete de ellos y diecinueve japoneses conversos fueron crucificados en Nagasaki. Ésta fue la primera de muchas campañas de persecución, que continuaron de forma intermitente hasta que sólo quedaron vivos unos pocos cristianos indígenas. Entretanto, todos los extranjeros habían sido expulsados, salvo los comerciantes holandeses protestantes, que fueron confinados a una isla en la bahía de Nagasaki.

Hideyoshi era, como tantos otros soldados, un apasionado de la ceremonia del té Zen (véase p. 575). También estaba ansioso por unificar el país y resucitar el confucianismo como ideología oficial, «la base de nuestras relaciones entre soberano y ministro, padre e hijo, esposo y esposa», que, desgraciadamente, está siendo minada actualmente por el cristianismo, como escribió en una carta en 1591. Por una curiosa coincidencia, ese mismo año encargó, para uno de sus castillos, el primer *namban byōbu* registrado –biombos en los que se representaban europeos–. Además, le divertían mucho, quizá incluso le impresionaban, los «bárbaros del sur», con cuyos sombreros, capas y sueltos bombachos a la moda portuguesa se distraían a veces él y sus cortesanos. Otros japoneses también



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

# El siglo XVII en Europa

El auge de la república holandesa fue el acontecimiento más trascendental de la historia del siglo XVII en Europa, que coincidió con el declive de España y con la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), que devastó Alemania y destruyó la autoridad del Sacro Imperio. Holanda y otras seis provincias de los Países Bajos, que se habían rebelado contra el dominio español (1579-1609), se convirtieron en uno de los Estados más ricos del continente y, con mucho, el menos intolerante. Su prosperidad se basaba en la libre empresa, tanto en el comercio interior como en el comercio marítimo en todo el mundo. Y lo mismo sucedió en Inglaterra, donde el principio del gobierno parlamentario iba siendo aceptado gradualmente. En el conjunto de Europa, sobre todo en el norte, se produjo una rebelión contra la autoridad establecida desde hacía mucho tiempo, especialmente en el pensamiento científico, en el que se hicieron grandes avances en astronomía y matemáticas. El enfoque inductivo y experimental de las ciencias

físicas, propuesto por Francis Bacon (1561-1626) a comienzos de siglo, fue aceptado de forma generalizada a finales del mismo. Pero, sobre todo, la filosofía occidental se liberó de dos milenios de dependencia de Platón y Aristóteles con René Descartes (1596-1650), cuyo *Discurso del método* (1637) estableció una nueva teoría del conocimiento, una forma extrema de escepticismo que conducía, mediante un proceso sistemático de duda, a la famosa conclusión: «Pienso, luego existo». De este modo, la mente resultó más cierta y segura que la materia –y la más cierta de todas, la mente individual–, con implicaciones subjetivas que iban a ser de largo alcance. Aunque católico y francés, Descartes escribió y publicó sus obras en la república holandesa.

Esta gran explosión del pensamiento especulativo no tuvo un efecto inmediato sobre las artes plásticas. (Durante algún tiempo, arte y pensamiento estuvieron «desfasados», aunque el repentino florecimiento de la pintura holandesa tuvo lugar

## LAS ARTES VISUALES

- 1597-1600 Carracci, techo del Palazzo Farnese (13,2)
- c. 1601 Caravaggio, *La conversión de san Pablo* (13,1)
- 1616-1617 Rubens, *Los milagros de san Francisco Javier* (13,5)
- c. 1620 Artemisia Gentileschi, *Judith y Holofernes* (13,11)
- 1624-1633 Bernini, *Baldaquino* (13,15)
- 1633 Van Dyck, *Carlos I* (13,10)
- 1635 Rubens, *Paisaje con arco iris* (13,8)
- 1642 Rembrandt, *Ronda nocturna* (13,37)
- Borromini, comienzo de la Sapienza (13,23)
- 1643-1652 Bernini, *Éxtasis de santa Teresa* (13,17)
- 1646 Velázquez, *Las meninas* (13,29)
- 1660-1670 Claudia de Lorena, *Paisaje* (13,27)
- c. 1669 Rembrandt, *El regreso del hijo pródigo* (13,38)
- c. 1670 Vermeer, *El arte de la pintura* (13,18)
- 1675-1710 Wren, San Pablo (13,49)
- 1689 Hobbema, *La avenida de Middelhaarns* (13,41)

## HITOS HISTÓRICOS

- 1600 Giordano Bruno es condenado a la hoguera en Roma por herejía.
- 1605 Cervantes, *Don Quijote*, 1.ª parte. Bacon, *El avance del conocimiento*
- 1616 Muerte de Shakespeare. La Iglesia de Roma condena a Copérnico.
- 1618 Comienzo de la Guerra de los Treinta Años.
- 1620 Llegada de los puritanos a Nueva Inglaterra.
- 1623 Elección del papa Urbano VIII.
- 1624 El cardenal Richelieu, primer ministro de Francia.
- 1625 Carlos I, rey de Inglaterra.
- 1632 Galileo Galilei, *Diálogo sobre Copérnico*, es obligado a abjurar en 1633.
- 1638 Richelieu funda la Académie française.
- 1637 Descartes *Discurso del método*
- 1642 El jansenismo es condenado por el papa. Empieza la guerra civil en Inglaterra.
- 1643 Luis XIV, rey de Francia.
- 1649 Carlos I es decapitado. Inglaterra, una Commonwealth libre.
- 1656-1657 Blaise Pascal, *Cartas provinciales* contra los jesuitas.
- 1660 Restauración de Carlos II como rey de Inglaterra.
- 1661 Se inicia el reinado personal de Luis XIV en Francia.
- 1667 John Milton, *El paraíso perdido*
- 1671 Isaac Newton, ley de la Gravitación Universal.
- 1685 Revocación del Edicto de Nantes: emigración de los protestantes franceses.
- 1689 Pedro I, zar de Rusia.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

celebran el divino poder del amor, están plasmadas como cuadros enmarcados (*fumidi riportati*) colocados delante de la estructura decorativa. Están pintadas en un estilo inspirado en Rafael y en la escultura antigua, con una luz uniforme y compuestas a la manera clásica, situando las figuras en paralelo al plano de imagen.

Annibale Carracci también difiere de Caravaggio en sus métodos de trabajo. En el proceso de elaboración del diseño del techo Farnese se hicieron unos 300 dibujos. Él, su hermano Agostino (1557-1602) y el sobrino de ambos, Ludovico Carracci (1555-1619), eran dibujantes infatigables. Lo dibujaban todo, las composiciones para la pintura, los modelos del estudio, la gente de la calle y las primeras caricaturas (ellos inventaron la palabra). A la hora de comer, se sentaban con un trozo de pan en una mano y un carboncillo en la otra. Su intención era la de ser fieles a la naturaleza, pero a una naturaleza purgada de sus elementos más burdos, y en esa búsqueda recurrieron como guía a la escultura antigua y a los maestros del Alto Renacimiento. Annibale Carracci no era un teórico, pero pronto se elogió su obra como modelo de una versión racionalizada de la teoría estética del siglo XVI, que sustituía la «klea» metafísica neoplatónica (véanse pp. 224-225) por un ideal derivado exclusivamente del arte en sí. Durante más de dos siglos, proporcionaría las bases de toda la enseñanza académica.

En la década de 1580, en Bolonia, los Carracci organizaron unas reuniones de artistas bajo el nombre de *Accademia degli Incamminati* (academia de los iniciados). Era uno de los varios grupos informales que permitían a los artistas comentar sus problemas y practicar el dibujo en una atmósfera más tranquila y más erudita que la de los talleres de pintura. En aquella época, el término «academia» se aplicaba más generalmente a las asociaciones literarias, y la pertenencia a las mismas confería categoría intelectual. La primera academia de artistas se fundó en 1563 en Florencia y tenía unos fines sociales similares, además del más práctico de liberar a los pintores y escultores de las limitaciones de los gremios de artesanos. Ambos tipos de academia se combinaron en la Academia de San Lucas de Roma, que desde principios del siglo XVII impartía clases sobre teoría, instruía en el dibujo y facilitaba las clases del natural destinadas a complementar la formación que recibía el aprendiz en el taller de un maestro. Surgieron academias como esta en otros lugares de Italia y en el norte de Europa, especialmente en París, donde la educación artística llegaría a estar mejor organizada que en ninguna otra parte (véase p. 617).

En el siglo XVII, junto a las academias, y quizás no ajenas a ellas, se dio un crecimiento generalizado del coleccionismo artístico, tanto de los maestros antiguos como de obras coetáneas que llevó de forma natural a un comercio de arte. Este hecho desvió la atención de la pintura mural de gran tamaño y demás formas tradicionales hacia la pintura de caballete, más fácil de transportar y vender, y que en ese momento empezaba a ocupar un lugar preferente en Europa. Fue, y sigue siendo, un fenómeno único, sin un equivalente en otras culturas. Carlos I de Inglaterra, Felipe IV de España, la reina Cristina de Suecia, exilada voluntariamente, y el cardenal Mazarino, a cargo del gobierno de Francia durante la larga minoría de edad de Luis XIV, por no mencionar a otros nobles menores y ricos banqueros, todos ellos hicieron grandes colecciones. Parte de la del archiduque

Leopoldo Guillermo de Austria, gobernador de los Países Bajos españoles, está documentada visualmente: una habitación atestada de pinturas de Giorgione (los *Tres filósofos* [p. 22] pueden verse a la derecha), Tiziano (la hilerá superior) y otros pintores venecianos (p. 23). La *Santa Margarita* de Rafael está apoyada contra un gran boceto de Rubens para una *Circuncisión*. En ese ambiente, las imágenes devocionales tan sólo estaban separadas de los retratos, las naturalezas muertas, los paisajes y las escenas mitológicas por sus marcos dorados; de este modo, empezaron a perder cualquier significado religioso que hubieran podido tener en origen. Se contemplaban, sencillamente, como cualquier otra obra de arte: pinturas compradas sobre todo para poner de manifiesto la posición, la riqueza y el gusto refinado de su propietario. La preferencia por las obras del Alto Renacimiento, ya entonces raras y muy caras, coincidía con las enseñanzas académicas, pero a mediados del siglo XVII también había perspicaces coleccionistas sensibles a cualidades —como la libertad en el tratamiento y la sensualidad del motivo— distintas de aquellas en las que hacían hincapié los teóricos, y su gusto iba a ser cada vez más importante en la historia posterior de la pintura europea.

## ARTE Y ARQUITECTURA DEL BARROCO

Como muchas otras etiquetas estilísticas, «barroco» se utilizó por primera vez como término de insulto crítico. Tiene una etimología curiosa, ya que deriva de dos palabras corrientes en el siglo XVI, el italiano *barocco*, que alude a la tortuosa escrupulosidad medieval, y el portugués *barroco*, que es una perla irregular. Ambos términos significan una desviación de una norma, y fue este el sentido en que lo utilizaron los teóricos del siglo XVIII para describir las obras de arte, y en especial la arquitectura, que les parecían contaminadas e irracionales. Aunque desprovisto de su matiz peyorativo, el término sigue utilizándose para aislar una sola tendencia dentro de la rigurosa estructura del arte del siglo XVII, la tendencia de sentimentalismo predominantemente religioso, dinámica energía y exuberante riqueza decorativa que se generó en Roma y se extendió por toda Europa y más allá, incluidas las colonias europeas en América y la India. La distinción entre este llamado estilo «Barroco» y otros estilos del siglo XVII como el «Naturalismo» y el «Clasicismo» no es fácil de establecer. A pesar de las diferencias superficiales, hay grandes semejanzas, y el mejor modo de entender el arte del siglo XVII es como un todo, como un nexo de diversas tendencias estilísticas. Básicamente, fue la creación de individualidades decididas, entre las que se encuentran algunos de los más grandes de los artistas europeos. Al margen de Petrus Paulus Rubens (1577-1640), todos nacieron con una diferencia de pocos años: Nicolás Poussin (1594-1665), Gianlorenzo Bernini (1598-1664), Anthony Van Dyck (1599-1611), Diego Velázquez (1599-1660), Claudio de Lorena (1600-1682) y Rembrandt Van Rijn (1606-1669).

### Rubens y Van Dyck

En cierto modo, Rubens se sitúa aparte, no sólo por su edad, sino también por su trasfondo social, ya que era diplomático de alto rango en activo además de pintor. Hijo de un destacado abogado y regidor de Amberes, recibió una educación clásica y después vivió un tiempo en casa de un noble para adquirir



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



13.11 Artemisia Gentileschi, *Judith y Holofernes*, c. 1620. Oleo sobre lienzo, 1,99 x 1,63 m. Uffizi, Florencia.

Artemisia se especializó en escenas en las que la mujer desempeña un papel dominante. Pero aunque tenía buenas razones para no confiar en los hombres –fue violada por su profesor de perspectiva y, cuando su padre le llevó ante los tribunales, ella fue torturada con las empulgueras para determinar la veracidad de sus pruebas–, su elección de motivos probablemente estaba determinada tanto por las expectativas de sus patrones como por sus propios sentimientos. En sus cartas muestra un carácter bastante frío y serio.

13.12 Guido Reni, *Atalanta e Hipomenes*, c. 1625. Oleo sobre lienzo, 2,06 x 2,97 m. El Prado, Madrid.



13.13 Guercino, *Mujer desnudándose*, c. 1620. Pluma, tinta y aguada sobre papel, 25,6 x 20,7 cm. Museo Británico, Londres.

Artemisia Gentileschi trabajó la mayor parte de su carrera en Nápoles, donde el naturalismo floreció bajo el mecenazgo de los virreyes españoles y el estímulo de pintores como José de Ribera (1591-1652), que vivió allí a partir de 1616. En Roma, por otra parte, a pesar de la gran popularidad de las pequeñas pinturas de campesinos y mendigos –generalmente de artistas flamencos establecidos en la ciudad–, en las grandes obras religiosas y mitológicas se pedía idealización. De ahí el éxito de Guido Reni (1575-1642), un pintor bolonés residente durante mucho tiempo en la ciudad, que adoptó el dramático *chiaroscuro* de Caravaggio para realzar la nobleza de sus figuras. Prácticamente coetáneo de Rubens, su primer maestro fue un pintor manierista de Amberes, pero pronto se pasó al círculo de los Carracci. Incluso en una obra ya madura como *Atalanta e Hipomenes*, las poses de baile de las figuras, el delicado diseño de sus miembros y las ondulantes bandas de tela, sin propósito funcional alguno, recuerdan la elegancia del siglo XVI (13.12). Sin embargo, estos cuerpos juveniles son más sustanciales y están proporcionalmente de un modo más natural, y la sensual pintura de su carne alude claramente a Correggio. Además, la pintura está compuesta como un bajorrelieve antiguo –o como uno de los *quadri riportati* del techo del Palazzo Farnese–, con un movimiento paralelo al plano de imagen. Guido Reni tomó el motivo de Ovidio, pasando por alto sus implicaciones feministas para crear, como Artemisia Gentileschi, lo que es básicamente una pieza de coleccionista.

Otro artista de la región de Bolonia, conocido por su apodo, el Guercino, «el bizzo» (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

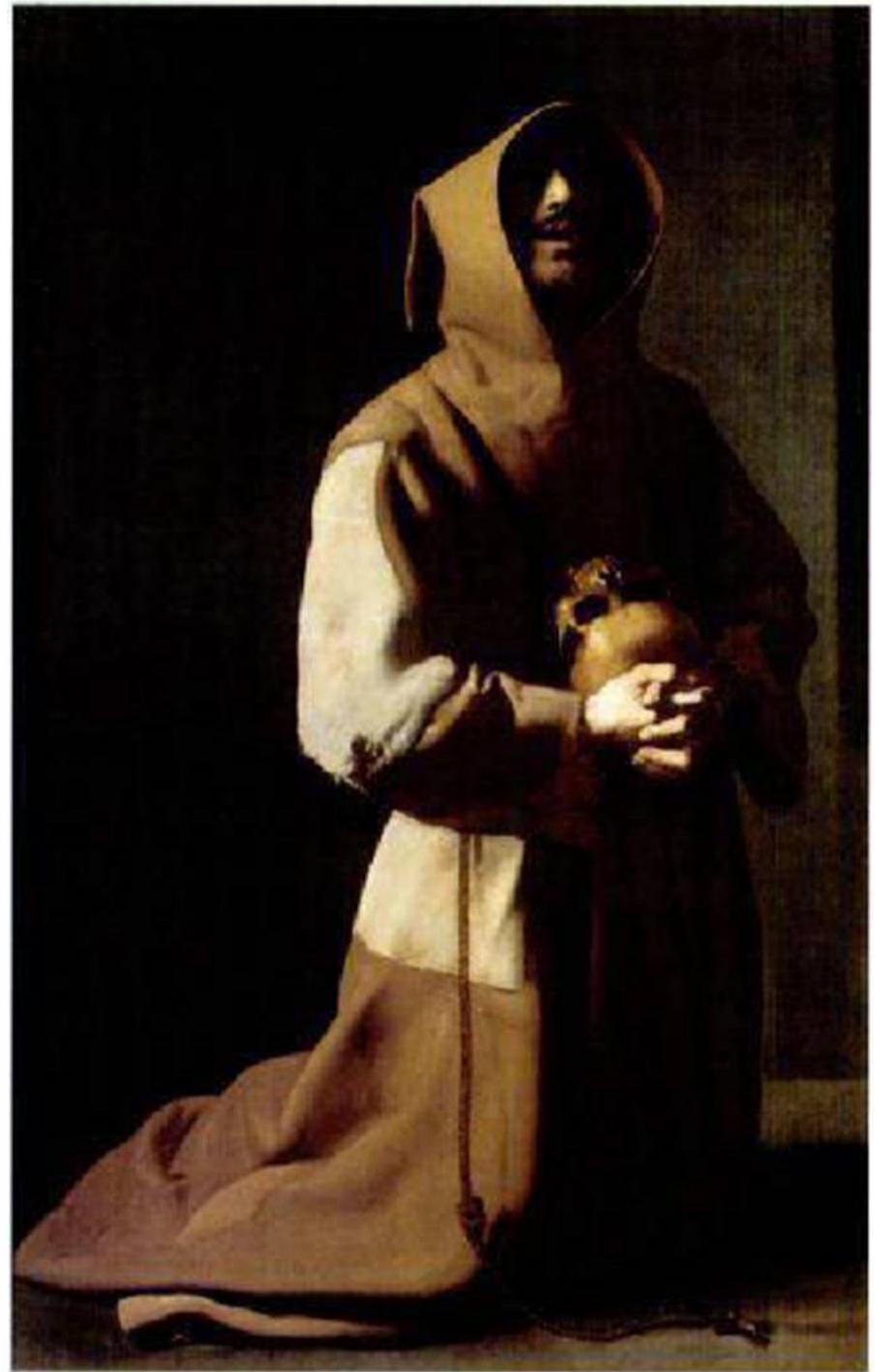
fuera del centro o a un lado, y aquí y allá elementos situados con habilidad y discreción, como un puente o un bosquecillo, para conducir la mirada a lo largo de un camino de lentas ondulaciones a través de las más sutiles gradaciones de tono hasta el brillante horizonte-. Su principal innovación se encontraba en el tratamiento de la luz que emana desde el horizonte hacia el espectador -reflejada por agua, absorbida por la piedra, penetrando en las ramas exteriores de los grandes robles que proyectan sombras en el primer plano- y que unifica toda la composición. Por lo general, evitaba el resplandor del atardecer, con sus dramáticos contrastes de luz y de sombra, prefiriendo el brillo más uniformemente difuminado de la mañana y de las primeras horas de la tarde. Nada le une más a sus contemporáneos que su preocupación por la luz, que le conecta con artistas tan distintos en todo lo demás como Caravaggio, Bernini, Rembrandt, Vermeer y Velázquez.

### Velázquez

Diego de Silva Velázquez (1599-1660) se encontraba entre los muchos artistas que visitaron Roma a mediados del siglo XVII -estuvo allí en 1630 y nuevamente en 1650-1651- atraído, al igual que la mayoría, por las ruinas de la Antigüedad más que por el arte y la arquitectura romanos de la época. Empezó con un estilo de un realismo sólido, casi escultórico, influido -aunque de forma indirecta- por Caravaggio, cuya obra empezaba a llegar entonces a España. Los españoles respondieron de forma instintiva ante un realismo tan directo. Miguel de Cervantes (1547-1616), en el prólogo de *Don Quijote* (1605), utilizó una metáfora pictórica para describir el «liso y sencillo» estilo de escritura que trataba de conseguir, y Francisco de Zurbarán (1598-1664), prácticamente coetáneo de Velázquez, empezó del mismo modo. Las pinturas de Zurbarán de monjes en oración -pintados principalmente para los monasterios de España y de América del Sur- combinan, en grado único, una realidad práctica con la absoluta intensidad del misticismo de la Contrarreforma (13,28). Sin embargo, la evolución posterior del arte de Velázquez fue muy diferente.

En 1623 Velázquez entró al servicio del joven rey Felipe IV (1621-1665), que le tomó un gran aprecio y casi monopolizó su producción durante el resto de su vida. La colección real abrió los ojos de Velázquez al esplendor del arte veneciano, especialmente Tiziano, cuya gran serie de *poesie* adornaba el palacio de Madrid. Esta confirmó la natural predilección de Velázquez por lo plástico -y su indiferencia hacia Rafael y la tradición más dibujística-. Al final, acabaría yendo más allá del sutil tratamiento de Tiziano, con unas pinceladas fluidas y sueltas, y aplicando a veces la pintura en capas tan finas que a través de ellas puede percibirse la trama del lienzo.

El cuadro llamado «La familia de Felipe IV», más conocido como *Las meninas*, es el logro supremo de Velázquez, una demostración conscientemente calculada de lo que puede lograr la pintura, y quizás el comentario más perspicaz (a más hecho sobre las posibilidades de la pintura de caballete) (13,29). A finales del siglo XVII, un artista italiano lo llamó «La Teología de la Pintura» y, de hecho, es básicamente una pintura sobre la pintura. La figura central es la infanta Margarita, de cinco años de edad, hija de Felipe IV y de su segunda esposa, que están reflejados en el espejo de la pared del fondo. Está asistida por



13,28 Francisco de Zurbarán, *San Francisco de Asís en éxtasis*, c. 1639. Óleo sobre lienzo, 157 x 99 cm. National Gallery, Londres

dos damas de honor o meninas, de las que toma su actual título. Detrás del gran perro que duerme, hay dos enanos de la corte: una «guarda damas» y un oficial conversando, y a través de la puerta que hay en el otro extremo de la estancia, puede verse a un miembro del séquito de la reina. El propio Velázquez, paleta y pinceles en mano, está de pie al lado de un gigantesco lienzo. Todas las figuras son miembros de la casa real, incluido el pintor, que había ascendido al rango de aposentador mayor de palacio. No había precedentes de una pintura semejante, que registraba un incidente aparentemente casual, sin importancia en la vida de la corte, pintado en un tamaño hasta entonces reservado a los retratos formales de cuerpo entero y a los asuntos históricos. Pero detrás de lo que parece no ser más que un momento captado en el espejo del arte, hay varios estratos de significado.

*Las meninas* es, en primer lugar, una demostración de la capacidad única del pintor para representar la vida tal como se presenta ante nuestra vista y, de ese modo, detener el tiempo, parar el reloj para siempre en un momento dado. La disposición aparentemente caprichosa de las figuras y la actitud neutral del pintor, aiena a ellas, son tales que en ocasiones se ha



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



13.30 Rembrandt, *Ronda nocturna (la compañía del capitán Frans Banning Cocq)*, 1642. Oleo sobre lienzo, 3,7 x 4,45 m. Rijksmuseum, Amsterdam

de Caravaggio. Durante toda su vida, Rembrandt iba a ser inusualmente receptivo a la obra de otros artistas, especialmente los italianos del Renacimiento e incluso, algo muy excepcional en la época, artistas no europeos –tenía y copiaba miniaturas mogolas–. Pero todas las influencias quedaron plenamente asimiladas en su obra, que refleja un desarrollo ininterrumpido a lo largo de su vida, tanto artística como espiritual. Después de 1631-1632, cuando se trasladó de su Leiden natal a la más próspera Amsterdam, principal centro comercial de la república holandesa, pronto fue reconocido como el pintor más destacado del momento, especialmente en el retrato. La obra llamada tradicionalmente *La ronda nocturna* (13.30) –aunque no es ni una escena nocturna ni representa a unos soldados haciendo guardia– fue encargada como retrato de grupo de una compañía de la milicia y fue terminada en 1642. Por entonces, las compañías de la milicia holandesa se habían convertido en poco más que clubes masculinos para comer y beber. Frans Hals retrató a la de Haarlem sentada en torno a una mesa de banquete. Pero Rembrandt ideó una solución más dramática al problema de integrar numerosos

retratos en una composición pictórica, representando la compañía al salir del cuartel general para una parada militar, quizá la que hubo con motivo de la recepción oficial de María de Médicis en Amsterdam en 1638. Ello le permitió presentar un acontecimiento sin particular trascendencia como un gran espectáculo histórico en gran formato –las figuras son de tamaño natural y, en origen, el lienzo era mayor (fue cortado por todas partes al ser trasladado al ayuntamiento de la ciudad en 1715, con una seria pérdida en la parte izquierda que acabó con la simetría de la composición arquitectónica del fondo).

Todo el enorme lienzo vibra lleno de actividad: un tambor redobla, un perro ladra, se levantan las picas y los estandartes, unos niños corren entre los soldados de la milicia. Rembrandt aprovechó todas las pausas para crear una atmósfera emocionante llena de sonido, con ricos contrastes de luz y de sombras, colores brillantes y apagados, gran diversidad de posturas, gestos y expresiones faciales en movimientos opuestos a través y fuera del plano de imagen, en un complejo diseño espacial que conduce la vista en zigzag atrás y adelante. La composición está centrada en el capitán, vestido de



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## EL ROCOCÓ EN ALEMANIA E ITALIA

En Francia el Rococó surgió como oposición al programa de enseñanza de la Academia que, sin embargo, siguió ejerciendo una influencia limitadora y reafirmó con fuerza su autoridad en la década de 1750. Por otra parte, el rococó alemán, aunque a veces en deuda directa con Francia, evolucionó a partir de un exuberante barroco italiano. Borromini (véase p. 596) y el arquitecto italiano Guarino Guarini (1624-1683), que siempre habían sido vistos con recelo por los franceses, inspiraron la complejidad espacial, de la forma y de las texturas superficiales que los arquitectos alemanes aprovecharon hasta un punto en que las verticales y horizontales arquitectónicas casi se desvanecen. La distinción entre el Barroco y el Rococó en Alemania, y también en Italia, es una distinción de grado, que sólo puede medirse subjetivamente. (La presencia o ausencia de los órdenes clásicos no es más que una cómoda ayuda genérica para una establecer una clasificación.)

El Zwinger de Dresde (14,11) tiene una vitalidad tan desenfadada que está por encima de cualquier clasificación estilística. Por increíble que pueda parecer, el arquitecto Matthaeus Daniel Pöppelmann (1662-1736) decía haberla diseñado conforme a las normas de Vitruvio; ¡lo llamaba un «teatro romano»! Por supuesto, pueden encontrarse prototipos clásicos en todos los elementos decorativos, que él dilató y contrajo, combinó y desarmó y volvió a armar, sin la menor deferencia hacia el sentido romano del decoro. Sin embargo, en su concepción, este extraordinario edificio se remonta a la efímera arquitectura para «fiestas». Las elaboradas fiestas al aire libre habían representado una parte importante de la vida cortesana europea desde el Renacimiento, en las que se combinaba la distracción con la instrucción «sobre la magnificencia, sabiduría y el poder de los príncipes». El Zwinger (la palabra significa simplemente «patio exterior») sustituyó a un anfiteatro de madera destinado a proporcionar un escenario permanente para paradas, carruseles y otros desfiles.

Su mecenas fue Federico Augusto I el Fuerte (1694-1733) y la estatua de Hércules que corona la «gran tribuna» del Zwinger

simbolizaba tanto su fuerza, como la tarea que había asumido como rey de Polonia y elector de Sajonia. Con la pretensión de construir un palacio que deslumbrara a todos los demás, envió a Pöppelmann a realizar un viaje de estudios por Austria e Italia en busca de ideas, pero el Zwinger fue la única parte que llegó a levantarse. A su vuelta, Pöppelmann hizo una serie de diseños que evidenciaban, cada vez más, su alejamiento de la audacia y solidez favorecidas en el siglo XVII, hacia una complejidad y riqueza siempre mayores, quizás a instancias de Augusto, cuyos gustos artísticos se inclinaban por lo exquisito y lo opulento. (En 1710 fundó la fábrica de Meissen, la primera que fabricaría verdadera porcelana en Europa.) El Zwinger debe gran parte de su encantador efecto a la inusualmente afortunada colaboración entre el arquitecto y el escultor, Balthasar Permoser (1651-1732), bajo cuya dirección las superficies murales se animaron con flores y máscaras, sátiros de lasciva mirada y musculosas figuras de termes. Juntos consiguieron una integración única de la arquitectura y la escultura. Lo único que falta es el color, que originalmente proporcionaban los trajes de los intérpretes de los festejos para los cuales se creó el Zwinger.

El Zwinger es una arquitectura de exteriores (las habitaciones de los pabellones constituían una especie de anticlímox incluso antes de que se quemaran en 1945), aunque de un tipo muy poco habitual. Porque el vasto patio estaba concebido como si fuera un interior, un espacio cerrado que sólo puede apreciarse en su totalidad caminando a través del mismo o mirándolo desde las ventanas superiores de los pabellones. En general, los arquitectos de principios del siglo XVIII, estaban más interesados por la manipulación del espacio que por la forma. Es algo que también puede apreciarse en las casas francesas de ciudad y en las iglesias alemanas, que rara vez dejan traslucir exteriormente su esplendor interior.

La iglesia de Wies (Wieskirche o «iglesia del prado»), en el campo, cerca de Füssen y Oberammergau, al sur de Baviera, tiene un exterior mediocre. Su interior es un milagro de luz y color y de motivos decorativos en espiral en todo su entorno, que dan al visitante que atraviesa la puerta un extraordinario sentimiento de bienvenida y alegría (14,12,13). Ese era, por supuesto, el efecto pretendido, ya que se trata de una iglesia de peregrinación. El arquitecto, Dominikus Zimmermann (1685-1766) era artesano de formación «estuquista», y conservó durante toda su vida una vitalidad de campesino y una devoción incondicional. Pero tenía un conocimiento altamente sofisticado del espacio arquitectónico y una sensibilidad del máximo refinamiento para los ornamentos. En la Wieskirche, el gran óvalo de la nave discurre dentro de un presbiterio alargado que conduce al visitante hacia el altar, no sólo mediante la curvatura de las paredes y la disposición de las columnas, sino también por la intensificación del color y la riqueza de la decoración —desde la nave, predominantemente blanca, con motivos realzados en oro, rosas y azules, hasta el deslumbrante presbiterio rosa, con detalles de blanco resplandeciente—. La estructura se desvanece, dejando los motivos decorativos como suspendidos en el espacio; incluso el grande y elaborado púlpito parece flotar a media altura.

Tales interiores de iglesia —y hay muchas en Centroeuropa— dan al visitante, y especialmente al peregrino del campo, una

14,11 Matthaeus Daniel Pöppelmann, pabellón del Zwinger, Dresde, 1711-1722.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Repin volvió su atención a los motivos revolucionarios en la época de las detenciones en masa de los populistas en la década de 1870, pintando obras con títulos tales como *Detención de un propagandista*, *Reunión revolucionaria* y *Mujer revolucionaria esperando la ejecución*, que eran, sin embargo, demasiado explícitas políticamente para ser expuestas. Por eso fallaron a la hora de llevar su mensaje más allá de su estudio. Aunque no era un revolucionario activo, reconocía que «toda la esclavitud, el castigo inmisericorde, la arbitrariedad del poder exigen tan horrible oposición y tales terribles acontecimientos» como el asesinato del zar Alejandro II en 1881. En una carta a un amigo en 1883 observó: «Con todas mis escasas fuerzas, trato de plasmar mis ideas con veracidad. La vida en torno a mí me preocupa demasiado; no me da descanso, exige el lienzo. La realidad es demasiado impresionante para permitirse bordar sus diseños pacíficamente, como una joven dama de buena cuna.» En aquella época estaba empezando a trabajar en su gran obra *No le esperaban*, que expuso en una exposición itinerante en 1884 (95,44).

Entre las pinturas realistas con motivación política, esta obra es inusual en la calculada oblicuidad de su enfoque. Muestra un interior evidentemente de clase media, plasmado con gran detalle, de forma bastante neutral, incluida una criada con un delantal. El hombre de rasgos demacrados cuyo regreso no es esperado, es uno de los populistas encarcelado o exilado en Siberia, pero amnistiado por Alejandro III, cuya política se concentraba en agrupar a los revolucionarios potencialmente más violentos. En la pared hay un retrato de un escritor populista que había colaborado con Chernyshevskii. Pero también hay una fotografía de Alejandro II, que sugiere que la familia del exilado había permanecido leal al zar mientras que el había seguido la petición de Bakunin de «soltar todos los tiernos sentimientos de vida de familia, amistad, amor y gratitud... por una sola y fría pasión por la causa revolucionaria». Repin se centró en el problema moral al

que se enfrentaban los revolucionarios, cuyas actividades podían poner en peligro tanto a sus familias como a ellos mismos. Aunque había estado en buenos términos con los populistas, en esta fecha era políticamente moderado, amigo del gran abogado de la resistencia pasiva, el pensador, reformador social y novelista Liev Nikoláievich Tolstói. Repin llegaría a ser presidente de la Academia de San Petersburgo y, en 1917, dejó la Rusia revolucionaria por Finlandia, donde pasó sus últimos años. Sus obras, sin embargo, serían elogiadas por el régimen comunista como modelos para los pintores social-realistas.

### Los Estados Unidos

En los Estados Unidos, los artistas equiparaban el ser de su propio tiempo con ser de su propio país. Los motivos tomados de la Biblia, la mitología clásica y la historia antigua tenían poca aceptación. Preferían los retratos, las escenas de género, las naturalezas muertas y, especialmente, los paisajes. Thomas Cole (1801-1848) afirmaba que los artistas que describían el paisaje americano tenían «privilegios superiores a los de los demás. Toda la naturaleza de aquí es nueva para el arte.» No había partes del campo, como la campiña romana, que hubieran sido pintadas una y otra vez durante siglos. Había nacido en Inglaterra y hasta después de emigrar a los Estados Unidos, a los diecisiete años, no empezó a trabajar como artista, pintando vistas del valle del río Hudson que enseguida encontraron compradores en Nueva York. En 1839 fue uno de los fundadores de la Asociación Apolo de Nueva York, posteriormente llamada la American Art Union, que exponía, compraba y vendía obras de arte americano contemporáneo. Vendiendo pinturas a través de la lotería, y proporcionando grabados de las mismas a todo el que compraba una participación, la organización amplió la posibilidad de coleccionar a una gran sección de la población en todo el continente. Sus directivos se impusieron la tarea de construir una «escuela nacional de arte». La inspiración procedente de las antiguas estatuas y los antiguos maestros europeos «desafía el espíritu de la época», afirmaban. «Los artistas modernos sólo aspiran al arte moderno.»

Uno de los primeros críticos designó a Cole y a otros varios artistas de Nueva York con el nombre de «Escuela del río Hudson» y ese nombre se mantuvo, aunque no se limitaban a pintar el paisaje del valle. Pintaban al aire libre y preferían la naturaleza salvaje «erizada de lecciones de elevado y santo significado, sólo superado por la luz de la Revelación», como uno de sus teóricos, Asher B. Durand (1796-1886), escribió en sus *Cartas sobre la pintura paisajística* (Nueva York, 1855). En sus pinturas acabadas, sin embargo, adoptaron las convenciones formales de los pintores europeos, la oscura banda del primer plano y los fuertes *repoussoirs* (véase el Glosario) y, generalmente, incluían unas pocas figuras humanas pequeñas para indicar la escala. Un pintor más joven, Frederic Edwin Church (1826-1900), abandonó esos recursos en su gran vista panorámica de las cataratas del Niágara (95,45), que fue expuesta en solitario en una galería comercial de Nueva York en 1857 y elogiada como «quizá la más extraordinaria pintura realizada hasta el momento por un americano; al menos la que está más llena de sentimiento». Una de las maravillas del mundo, las cataratas situadas en la frontera con Canadá, habían llegado a considerarse una especie de emblema americano, atraían a

95,44 (Ira). Repin, *No le esperaban*, 1884. Oleo sobre lienzo, 1,61 x 1,68 m. Galería Tretyakov, Moscú.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

influencias de los pintores de las dos o tres décadas anteriores. En 1867 visitó Francia y, poco después de su regreso, pintó su vista de *Long Branch, New Jersey* (19,49), un popular balneario con figuras vestidas a la última moda –el tipo de escena representada a menudo por artistas franceses como Eugène Boudin (véase p. 714)–. En su asimetría, sus formas en silueta y su luminoso y brillante esquema de color (blanco, azules claros, frescos verdes y arenosos amarillos) también está muy próximo a la obra contemporánea de Manet. Aunque quizá esto sólo sea una coincidencia, la forma en que está cortada la composición (especialmente en la esquina inferior izquierda) podría haber sido tomada de los grabados japoneses (véanse pp. 724-727) o de las fotografías. La pintura tiene un aire característicamente americano, una insistencia en la vulgar, sólida y sana realidad de todos los días –la caseta de playa con su pared inflexiblemente lisa–, y también una sensación de espacio abierto en el que las figuras están individualizadas, a veces casi separadas una de otra. La semejanza en el porte de las dos mujeres del primer plano sólo recalca la ausencia de relaciones entre ellas. Incluso miran en distintas direcciones. Como en otras pinturas de Homer, hay corrientes subyacentes de tensión psicológica y la nitidez del enfoque sugiere también el alejamiento del artista, como una mirada observadora. A veces recuerdan pasajes de ficción de Henry James (1843-1916), que admiraba a Homer, aunque en términos bastante simples. «Es un pintor genuino, es decir, su única preocupación es ver y reproducir lo que ve», escribió sobre él en 1875. «No sólo no tiene imaginación, sino que se esfuerza por elevar este oscuro negativo en un resplandeciente y honroso positivo.»

De hecho, a Homer le preocupaba mucho más que a ningún otro artista de su generación lo que era, ciertamente, el problema más serio del periodo de la posguerra: la difícil situación de los afroamericanos liberados de la esclavitud, pero no integrados en la sociedad democrática. A primera vista, *Vistiéndose para el*

*carnaval*, de 1877, pintado con brillantes y vibrantes pigmentos, podría dar la impresión de que plasma únicamente una pintoresca escena sureña llena de sol, en la que la luz incide sobre unas formas de gran solidez (19,52). Una inspección más próxima revela la pena al sol. Dos mujeres, cuyas expresiones son todo, menos festivas, visten al hombre situado en el centro con un traje de payaso. Incluso los niños se muestran anormalmente apagados. Que dos de ellos sostengan banderas americanas en miniatura sugiere que el hombre está preparándose para tomar parte en las celebraciones del centenario del Cuatro de Julio, y es muy posible que Homer hubiera presenciado una escena parecida en ese mismo día en Virginia. Sin embargo, en una ciudad sureña, unos afroamericanos que vestían uniformes de la milicia y habían tomado parte en un desfile del centenario habían sido hostigados y varios de ellos fueron asesinados unos días más tarde. Antes de que Homer terminara la pintura, la situación había empeorado. La disputada elección del otoño de 1876 llevó a un compromiso por el que los demócratas sureños aceptaban a un presidente republicano en el tácito entendimiento de que las tropas federales serían retiradas del sur y no se haría ningún otro esfuerzo para implantar la 5.ª Enmienda, que concedía el voto a todas las personas con independencia de su «raza, color o anterior condición de servidumbre». El periodo lleno de esperanzas de la Reconstrucción había terminado y se impondría con más fuerza si cabe la segregación. Por ello, es posible que la puerta cerrada y el vestido de payaso de la obra *Vistiéndose para el carnaval* puedan tener algún significado simbólico.

Durante las décadas siguientes, las escenas de género incorporaron a los afroamericanos con más frecuencia que nunca, casi siempre en la forma en que los blancos deseaban verlos en la realidad, al otro lado de la barrera de color. Siguieron siendo representados de acuerdo con las fórmulas que se habían ideado para sugerir que los esclavos eran felices: bien sonriendo o bailando, si no en actitudes de servil deferencia. Tales imágenes

19,52 Winslow Homer, *Vistiéndose para el carnaval*, 1877. Óleo sobre lienzo, 50,8 x 76,2 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Amelia B. Lazarus Fund, 1922)





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

## EN CONTEXTO

Wang Hui y otros: *Retrato de An Qi*

PINTORES Y MECENAS BAJO LA DINASTÍA QING

Un rollo que representa el *Retrato de An Qi* está claramente marcado por las actitudes ante las artes predominantes en la China de principios del siglo XVIII (16,4). La inscripción indica que, en 1715, Tu Luo pintó el retrato, Yangjin el paisaje y «Wang Hui, de 94 años de edad, añadió el bambú y la roca». Tu Luo, desconocido por otra parte, probablemente era un profesional especializado en el retrato y, como tal, fue excluido de las historias del arte escritas por los *literati*. Uno de los pocos teóricos que comentaron los retratos (Wang Yi durante el periodo Yuan) escribió que el pintor de retratos debería actuar como si

16,4 Tu Luo, Yangjin y Wang Hui. *Retrato de An Qi*, 1715. Tinta y color sobre papel, 121,8 x 53,5 cm. Cleveland Museum of Arts.



estuviera pintando un paisaje, memorizando las «cinco montañas» o proyecciones del rostro del motivo durante una «conversación animada» —no durante una pose formal— y trabajar de memoria. A finales del periodo Ming (principios del siglo XVII), algunos de los *literati* pintaron retratos de sus amigos de este modo. Por lo demás, los retratos no se consideraban obras de arte en absoluto. El gran número de ellos pintados en el siglo XVII, incluidos los de los emperadores y sus concubinas, eran obra de profesionales despreciados que raramente se atrevían a firmar con sus nombres. Tu Luo dio cierto carácter personal a los rasgos de An Qi, quizás influido por el arte europeo, especialmente por la obra del jesuita Giuseppe Castiglione (1688-1766), que se había establecido en China y había sido muy favorecido por el emperador Kangxi. Sin embargo, desde un punto de vista chino, el mérito artístico de este rollo está en el paisaje pintado por el anciano Wang Hui (1632-1717) y su ayudante Yangjin (1644-después de 1726).

Wang Hui se esforzaba por mantener el estilo de vida y las normas artísticas de los *literati*, aunque se veía obligado a vivir del pincel. Su objetivo era, escribió, sintetizar los estilos del pasado: «la pincelada de los Yuan, la construcción de las montañas de los Song, y la resonancia de espíritu de los Tang». De hecho, fue contratado principalmente para hacer copias e imitaciones en estos distintos estilos. Sin embargo, en 1692 fue llamado a Pekín para dirigir una comisión imperial de 12 rollos de mano con una longitud total de unos 200 metros que ilustraran «el viaje del emperador Kangxi por el sur» y representarían con brillantes colores miles, quizá casi un millón, de diminutas figuras cruzando montañas, a lo largo de los ríos y en las ciudades (actualmente en el Museo del Palacio en Pekín). Ninguno de los verdaderos *literati* habría emprendido una tarea tan alejada de sus ideales de pintura. Para ellos la pintura era una forma de meditación sobre la naturaleza. Sin embargo, cuando finalizó «el viaje del

emperador Kangxi por el sur», Wang Hui fue nombrado el pintor de paisajes «puro y brillante» y el emperador le ofreció un puesto permanente en la corte. Pero él prefirió seguir como estaba y volvió a pintar obras en su estilo anterior, con una reputación reforzada que puede haber impresionado a mecenas tales como An Qi.

An Qi era hijo de un coreano que se había establecido en Tianjin (en la costa, no lejos de Pekín), encontró trabajo al servicio del gobierno e hizo una fortuna en el mercado semiclandestino de la sal. Fue uno de los muchos beneficiarios de la creciente prosperidad de China durante el pacífico reinado de Kangxi. Como los propios emperadores manchúes, se sumergió en la cultura china y llegó a ser un gran conocedor de la misma, reuniendo y catalogando una notable colección de caligrafía y pinturas, entre las que se cuenta uno de los pocos rollos que quedan que pueden datar de épocas tan tempranas como el siglo VI, así como muchos de periodos posteriores, la mayoría de los cuales pasarían finalmente al emperador Qianlong, comprador insaciable, y están ahora en el Museo del Palacio Nacional de Taipei. An Qi había sido retratado por Tu Luo como un erudito, como los que se representaban a principios del siglo XVII. Sosteniendo un rollo y con un paquete de otros más a su lado, está sentado sobre una piel de tigre y es servido por un diminuto criado niño. El jardín es del tipo artificialmente natural creado por los *literati* para su propio deleite y placer privados, con las antiguas rocas que tanto admiraban. También tiene matices simbólicos. La grulla situada en el primer plano era un ave asociada con los inmortales daoístas. El bambú pintado con tan tierno sentimiento por Wang Hui era un símbolo del caballero perfectamente educado (véase p. 559). Hay prometedores crisantemos otoñales en flor, y un árbol cargado con frutos dorados alude, falazmente, a las antiguas riquezas.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

intelectualidad cultivada. Al final, Monet tuvo tanto éxito que contrató seis jardineros para su casa de campo en Giverny. Pero se dice que, incluso en fechas tan tardías como 1900, el académico Jean-Léon Gérôme (1824-1904) impidió al presidente francés entrar en la sala impresionista en la Exposición Universal con las siguientes palabras: «¡Deténgase, señor presidente, ahí está la deshonra de Francia!». Este tipo de anécdotas alimentaron un romántico mito sobre la «marginación» social del artista.

Pocos impresionistas, si hubo alguno, pensaban de sí mismos en esos términos. Lejos de ser rebeldes, algunos tenían, como Manet, sólidos orígenes burgueses y disfrutaban plenamente de las ventajas de su posición. Sus pinturas personifican con precisión aquellos valores que los verdaderos rebeldes habrían despreciado. Transmiten una imagen de la felicidad típica de la clase media –de forma inintencionada, por supuesto, ya que los impresionistas pretendían estar desvinculados emocionalmente de sus motivos–. Es el suyo un mundo lleno de sol, amistoso, cordial, en el que todo el mundo disfruta de una estupenda salud y descansa al aire libre durante un perpetuo fin de semana de verano. Despreocupados y extrovertidos, con más que suficiente para comer y beber, dejan transcurrir las horas entre música, risas y ocasionales devaneos amorosos (177).

Esto puede apreciarse ya en el enorme cuadro de tamaño natural de un picnic con el que Claude Monet (1849-1926) había

esperado hacerse un nombre en el Salón de 1866 pero que nunca llegó a terminar (173). Como muchos otros jóvenes parisinos, Monet y sus amigos pasaban los fines de semana del verano haciendo picnic en Fontainebleau y con esta pintura trataba de dar respuesta a la exigencia de Baudelaire de un arte de la «vida moderna», registrando un tema cotidiano, con un espíritu estrictamente objetivo y desapasionado de la observación *in situ*. En su doble preocupación por la contemporaneidad del motivo y la fidelidad óptica, las pinturas de Monet sintetizan los objetivos de los jóvenes artistas de vanguardia de mediados del siglo XIX en París. Pero hasta 1869, cuando Monet y Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) pasaron juntos el verano en Bougival, a las orillas del Sena, no puede decirse que hubiera nacido el Impresionismo. Trabajaban en tan estrecha colaboración que resulta difícil diferenciar algunas de sus pinturas, especialmente las del restaurante y lugar de baños «La Grenouillère» (174). Ninguna pintura había mostrado anteriormente un disfrute tan inocente e incondicional del mundo visible.

El Impresionismo no tiene una teoría estética ni un programa definible –tanto Monet como Renoir detestaban teorizar– pero, en términos generales, puede considerarse como la etapa final del Realismo (véanse pp. 681-686). Refleja las actitudes positivistas y científicas de mediados del siglo, cuando Hermann L. F. von

173 Claude Monet, boceto para *El picnic*, 1865-1866. Óleo sobre lienzo, 1,3 x 1,81 m. Museo Pushkin, Moscú.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

**Seurat, Divisionismo y Socialismo**

Una de las soluciones a la crisis fue dada por Georges Seurat (1859-1891) en *Un baño en Asnières* (17,21). Esta monumental reproducción de una escena de fin de semana, a la orilla del río cerca de París, es una mezcla de elementos opuestos, de la contemporaneidad y el naturalismo impresionistas con la gravedad y la formalidad académicas. Es una exaltación de la luz tan jubilosa como cualquiera de las de Monet o Renoir, pero la transitoriedad y lo escueto de las representaciones de aquellos de motivos similares, típicamente impresionistas (17,4), han sido sustituidas por una sensación de universalidad intemporal –como en algunas escenas mitológicas de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), un pintor académico cuya sutileza y refinamiento fueron admirados por los artistas a pesar de su pálida imaginaria idealizadora–. La comparación entre *Un baño en Asnières* y la *Escena pastoril* de Puvis (17,22), expuesta en el Salón el año anterior, muestra que la relación de Seurat con este maestro académico era más profunda de lo que podría pensarse. Pero Seurat era mucho más que una «modernización de Puvis». Basada en numerosos pequeños bocetos impresionistas, realizados rápidamente en el lugar de los hechos, *Un baño en Asnières* fue compuesta en el estudio y pintada lenta y metódicamente con una nueva técnica inventada por Seurat para imponer lógica y disciplina en los descubrimientos impresionistas. La llamó «cromo-luminarismo», pero es más conocida como «Divisionismo» (o «Puntillismo»). *Un baño en Asnières* está pintada de forma uniforme en toda su extensión, con cortas pinceladas uniformemente separadas –en obras posteriores, éstas se convierten en puntos, como las teselas de un

mosaico–, cada una de un color puro yuxtapuesto (o «dividido»), en lugar de mezclarse en la paleta, que se funden ópticamente en el ojo del espectador cuando se contemplan a la distancia adecuada. Esperaban conseguir una mayor luminosidad, especialmente cuando los colores yuxtapuestos eran complementarios (rojo-verde, amarillo-violeta, naranja-azul, etc.). El divisionismo era una sistematización de la práctica impresionista (a partir del color y otras teorías de Michel Eugène Chevreul, Ogden N. Rood y Charles Henry especialmente), pero su laboriosa y meticulosa aplicación contrasta con la frescura y espontaneidad de la pincelada impresionista. De modo semejante, los marcados contornos de las figuras de Seurat y su disposición a lo largo de diagonales paralelas, combinadas con la horizontalidad predominante, que insinúa la dirección izquierda-derecha hacia donde miran todas las figuras excepto una, crean un firme efecto estructural muy distinto de la evanescente imprecisión ambiental de la pintura impresionista.

Las escenas de Seurat de la vida moderna de la ciudad también difieren de las de los impresionistas en que son menos burguesas y más de la clase trabajadora. No es segura su tendencia política, pero varios de sus seguidores, especialmente Paul Signac (1863-1935), que llegó a ser el portavoz de los divisionistas o neoimpresionistas, como se denominaron a partir de 1886, fueron partidarios activos del movimiento anarcosocialista en Francia. Signac era muy explícito en cuanto a la inspiración social y política de su arte. Al renunciar a cualquier hurda intención propagandística, los neoimpresionistas, escribió, daban testimonio con pinturas de motivos proletarios de la «gran lucha social que está teniendo lugar actualmente entre los trabajadores y

17,22 Pierre Puvis de Chavannes. *Escena pastoril* 1882. Óleo sobre lienzo, 25,7 x 39,7 cm. Galería de Arte de la Universidad de Yale (Mary Cortrude Abbey Fund)





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



17.26 Auguste Rodin. *Las puertas del Infierno* detalle, 1880-1917.

## EL ART NOUVEAU Y LA NUEVA ARQUITECTURA

*El grito* de Munch es exactamente de la misma época que la Casa Tassel de Bruselas (17.26) de Victor Horta (1861-1947), y tres años más tarde, en 1896, la primera exposición de Munch en París tuvo lugar en una galería recientemente abierta llamada «Art Nouveau», que dio su nombre al nuevo estilo y que había sido diseñada por otro arquitecto belga, Henry Van de Velde (1863-1957). Estas coincidencias no carecen de importancia. Porque los

deslizantes y ondulantes diseños curvilíneos, semejantes a una planta, del interior de la Casa Tassel, tan característicos del Art Nouveau, tienen afinidades con las abultadas y retorcidas líneas de *El grito* y de otras obras de pintores simbolistas, incluidos Gauguin y Van Gogh.

Sin embargo, la conexión entre el Simbolismo y el Art Nouveau es solo formal. Mientras que las torturadas líneas de *El grito* tienen una gran fuerza sugestiva y expresiva, los lineales diseños de la Casa Tassel son suaves y relajados, y puramente decorativos.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



17.41 Charles F. A. Voysey, Norrey, cerca de Shackleford, Surrey, Inglaterra, 1897

## CÉZANNE

La misma nostalgia de la vida rural que siguió a la Revolución Industrial inspiró gran parte del arte del siglo XIX, sobre todo el Impresionismo, e informó profundamente la del mayor artista de finales del siglo XIX, Paul Cézanne (1839-1906). Sin embargo, Cézanne iría mucho más allá de las exaltaciones de la luz del mundo natural de Monet y de Renoir. Ningún otro pintor entendió tan bien las limitaciones y contradicciones internas del Impresionismo. Dice que afirmaba que «es preciso reflexionar». «La vista no es suficiente, es necesaria la reflexión.» Sus pinturas son el resultado de una prolongada meditación ante la naturaleza, no el registro instantáneo de sus fugaces efectos. Él quería hacer «algo sólido y duradero» fuera del Impresionismo que, en su opinión, carecía de simplicidad, de grandeza y, en especial, de esa sensación de unidad estructural subyacente que puede transformar en un todo hasta la vista más fragmentaria.

«El arte es una armonía paralela a la naturaleza», escribió en una frase citada a menudo. El problema estaba en adaptar los hallazgos del impresionismo a este fin; como permanecer fiel a la verdad de las sensaciones visuales sin sacrificar toda sensación de orden; cómo recuperar la forma y la solidez sin perder el esplendor del color Impresionista; de hecho, cómo recuperarlas únicamente por medio del color y, además, reconciliar la superficie plana del lienzo con una ilusión de profundidad. Porque Cézanne tenía la facultad de ver, al mismo tiempo, tanto la profundidad como el diseño y sentía que una imagen debía existir como un dibujo plano antes de que él creara la ilusión tridimensional. A los jóvenes artistas de finales del siglo, cuando empezaba a conocerse su obra, les parecía heroica la magnitud y soledad de su búsqueda.

Cézanne había expuesto con los impresionistas en 1873 y en 1877, pero dejó París después de unos años y volvió a su ciudad natal, Aix-en-Provence, donde su padre era un próspero

banquero. Allí se dedicó a su arte en soledad. Con medios económicos propios, no tenía necesidad de encontrar compradores para sus pinturas y fue olvidado y desconocido casi por completo hasta 1895, cuando se tuvo lugar su primera muestra monográfica en París, a instancias de Camille Pissarro, con quien Cézanne había trabajado muchos años antes. A partir de entonces su obra fue alcanzando reconocimiento gradualmente, aunque solo llegó a ser conocido de forma generalizada —incluso entre los artistas y coleccionistas de vanguardia— con la exposición conmemorativa de 56 pinturas en el Salón de 1907.

Desde el principio, Cézanne se sintió atraído por la naturaleza muerta. Era capaz de colocar en su estudio manzanas y otras frutas duraderas y mantenerlas casi indefinidamente para poder observarlas, aunque a veces tenían que ser sustituidas por replicas de cera antes de que terminara de pintarlas. Totalmente absorto en lo que tenía ante sus ojos, organizaba y reorganizaba sus respuestas visuales hasta ver su motivo «correctamente». «Si pudiera captar» era una frase que estaba repetidamente en sus labios y el término «captar» era, evidentemente, de crucial importancia en la concepción de su objetivo. Con él parece haber querido significar el proceso de transformar la naturaleza en algo que pudiera llevarse al mundo cerrado y artificial del lienzo pintado. Y, a su entender, esto solo podía conseguirse materializando esa armonía unificadora que se desvela poco a poco al artista en respuesta a alguna profunda exigencia del espíritu.

Era la agónica dificultad que tenía para «captar», junto con la constante lucha para integrar su sentido natural del diseño plano con su conciencia de la forma sólida, lo que le llevó a lo que a veces se consideraron torpezas y distorsiones en su obra. En una de sus naturalezas muertas más conocidas, por ejemplo, las superficies horizontales parecen inclinarse hacia arriba y hay



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

*Tjukurrpa* (o *Sueño*) del *canguro*, de Tim Leurah Tiapaltjarri (1939-1984), que vivía en Papunya, en el centro del continente, es una especie de paisaje tanto espiritual como geográfico (18,17). El escudo circular central, que representa un emplazamiento sagrado asociado con el canguro de la rusa, está rodeado por semicírculos de participantes en la ceremonia, representados por puntos, y varias configuraciones similares representan el emplazamiento de campamentos. A la izquierda hay un escudo decorado para una ceremonia y, más a la izquierda, un grupo de hombres representados de forma naturalista. La esquina superior derecha está rellena con un gran lagarto cuyas huellas están representadas, junto con las del canguro, en la parte inferior derecha. Los cazadores están representados por medio de sus huellas y armas -bumeranes, un hacha con mango de piedra, un garrote y una flecha-. El fondo está compuesto por puntos delicadamente aplicados de gris ahumado, verde oliva, amarillo, violeta, negro rojo y sombra para crear un resplandor opalescente como el del entorno del propio artista visto a través de una ligera neblina. Ésta es una de las muchas pinturas realizadas, de forma creciente a partir de la década de 1960, por artistas profesionales, tanto hombres como mujeres, para vender a los extranjeros. Ayudaron a reforzar las tradiciones culturales que habían sido atacadas desde la llegada de los pobladores ingleses y, más recientemente, por una política oficial de asimilación, así como por la urbanización de muchos aborígenes. Y su dispersión llamó la atención internacional hacia los valores de la cultura aborigen y la difícil situación de la gente desposeída de la tierra donde radica dicha cultura.

### LA COSTA NOROESTE DE AMÉRICA DEL NORTE

La franja de 1.600 kilómetros de la costa noroeste de América del Norte, desde el sur de Alaska, pasando por Canadá, hasta el estado de Washington, proporcionó un entorno ideal para el desarrollo de comunidades estables. A pesar de su latitud septentrional, el clima es moderado. Originalmente, los recursos naturales eran tan ricos que sus habitantes podían subsistir gracias a la pesca, la caza y la recolección, sin necesidad de domesticar ganado ni cultivar la tierra. Los bosques proporcionaban madera abundante para los edificios, los barcos y también para la escultura, a veces de gran tamaño. Más allá, las Montañas Rocosas constituían una barrera impenetrable contra los merodeadores. La historia de la región es oscura hasta la década de 1770, cuando empezó su exploración por parte de los europeos -James Cook estuvo entre los primeros y recogió las muestras de su arte más antiguas que quedan-. A mediados del primer milenio d.C., parecen haberse establecido allí pueblos de distintos orígenes, que hablaban diversas lenguas ininteligibles entre sí: desde el norte, los tlingit, los haíka, principalmente en el archipiélago de la Reina Carlota, los tsimshian y los bella-coola en la costa y, al sur, los kwakiutl y los nootka (conocidos también como nuachanuta) en Vancouver. La cultura a la cual contribuyeron tiene, sin embargo, una homogeneidad subyacente y un carácter visual tan distinto del de los polinesios como del de los nómadas de las llanuras y bosques de América del Norte.

Los pueblos de la costa noroeste se dedicaban al comercio y a guerrear entre ellos y a esto puede deberse, en parte, la difusión de los rasgos culturales y de los motivos artísticos en toda la región. También estaban unidos por la práctica del chamanismo, esa antigua forma de creencia en lo sobrenatural



18,18 - Poste tótem - tlingit en Sitka, Alaska, finales del siglo XIX. Madera tallada y pintada.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



19.6 Gelett Burgess, *Picasso en su estudio de Bateau-Lavoir*, 1908. Fotografía. Musée Picasso, París.

intelectuales. El gran interés que se apoderó repentinamente de Picasso y de sus amigos anarquistas por el «continente negro» y el arte africano obedecía a la siguiente motivación: era un gesto radical de vanguardia, una respuesta provocadora y no simplemente apreciativa, y mucho menos estética.

El íntimo compromiso de Picasso está ilustrado en una fotografía suya tomada en su estudio en París, en 1908, por un escritor americano, Gelett Burgess, que la publicó en 1910 en un artículo titulado «Los hombres salvajes de París». Para ella, Picasso posó rodeado por sus esculturas de África y de Oceanía (19.6). El año anterior había pintado una obra más salvaje y aún más provocativa que *Las señoritas de Arignou*, una pequeña pintura titulada *Madre e hijo*, basada muy claramente en una composición tradicional de la Virgen y el Niño, incluso con el halo y la túnica azul celeste que viste tradicionalmente la Virgen (19.7). La transformación de un icono sagrado del hombre blanco, tan inmediata y fácilmente reconocible, por medio de lo que, en 1907, habría sido considerado como un crudo e insensible estilo africano de pintura, que evocaba asociaciones con la magia tribal, la superstición, la irracionalidad, la oscuridad y el horror, fue un gesto inconfundiblemente anárquico. Aprovechó una conocida estrategia anárquica de inversión para equiparar lo «salvaje» con lo «civilizado».

Picasso se mostró bastante reservado a la hora de hablar sobre el arte africano y sobre lo que había significado para él. Pero en 1937 dio al escritor André Malraux una versión inusualmente cálida de su primera visita al Museo Etnográfico, unos 30 años antes. Cada detalle estaba grabado en su memoria como si hubiera tenido lugar el día anterior. «Estaba solo. Quería marcharme. Pero no me fui. Me quedé, me di cuenta de que era muy importantes», le dijo a Malraux. «Las máscaras no eran simplemente como otras obras escultóricas. En absoluto. Eran cosas mágicas... Las había contra todo -contra lo

desconocido, contra los espíritus amenazadores-. Siempre miraba los fetiches. Comprendí también yo estoy contra todo... Los espíritus, el inconsciente (la gente todavía no hablaba demasiado sobre ello), la emoción -son una misma cosa-. Comprendí por qué era pintor. Completamente solo en aquel horrible museo, con máscaras, muñecas hechas por las pieles rojas, polvorientos maniqués. *Las señoritas de Arignou* debe de haberseme ocurrido aquel mismo día, aunque no por las formas: sino porque era mi primera pintura-exorcismo -sí, ¡rotundamente!»

19.7 Pablo Picasso, *Madre e hijo*, 1907. Lienzo, 81 x 60 cm. Musée Picasso, París.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



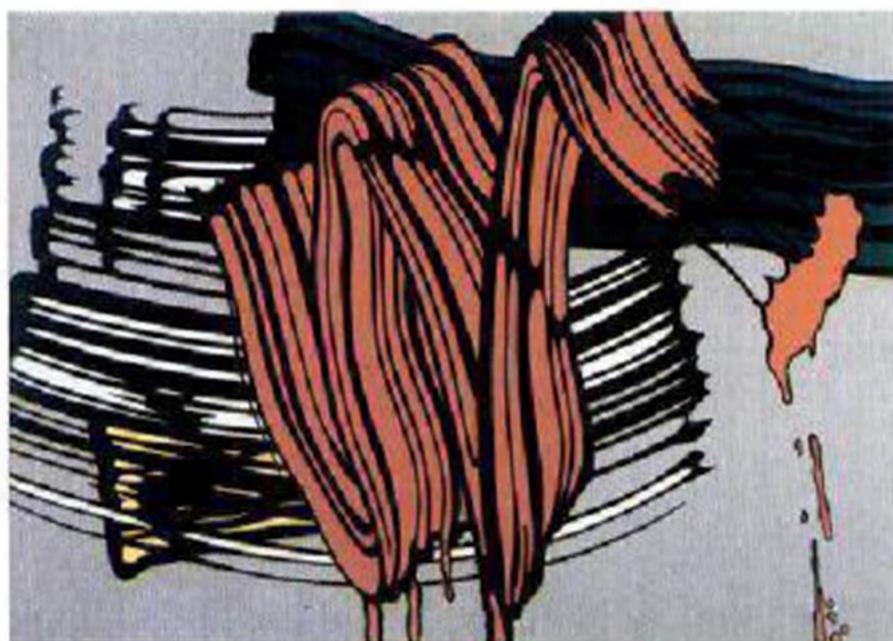
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



21,19 Roy Lichtenstein, *Gran pintura n.º 6*, 1965. Acrílico sobre lienzo, 2,34 x 3,28 m. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

21,20 Richard Hamilton, *¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan distintos, tan atractivos?*, 1956. Collage, 26 x 23,5 cm. Kunsthalle, Tübingen.



El Pop Art —que se define como «hacer de la impersonalidad un estilo» utilizando la imaginería del arte comercial y otras fuentes de comunicación de masas— emergió de forma simultánea, pero totalmente independiente, en Gran Bretaña y en Estados Unidos. El collage *¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan distintos, tan atractivos?*, del pintor inglés Richard Hamilton (nacido en 1922) puede considerarse la primera obra de arte verdaderamente Pop Art (21,20). Incorpora o alude a fotografías masculinas y femeninas, televisión, sexo fácil, bienes de consumo duraderos, embalajes, cine, heráldica automovilística —incluso la palabra Pop en la raqueta del musculoso hombre—. Cuando se exhibió en Londres por primera vez, fue malinterpretada como un ataque al arte y a la sociedad de consumo. Por el contrario, según explicó

Hamilton, su objetivo era un nuevo arte que fuera «popular, pasajero, prescindible, barato, producido en serie, joven, ingenioso, sexy, ecléctico, glamoroso y un gran negocio». No fue concebida como un «sardónico comentario sobre nuestra sociedad», dijo, «me gustaría que pensarán que mi objetivo era la búsqueda de lo que hay de épico en los motivos y actitudes cotidianos».

Pero, mientras que las imágenes de los medios de comunicación de masas tenían un exótico glamour para los europeos, para los artistas americanos era simplemente banal y habitual. Por ello, el Pop Art americano tuvo desde el principio una ambivalencia y una complejidad de las que carecían sus homologos europeos. Se plantearon cuestiones incómodas y provocativas como, por ejemplo, en el caso de la *Hamburguesa gigante* (21,21) de Claes Oldenburg (nacido en 1929). Hecha de lona pintada, de exagerado tamaño (mide unos 2 metros) y rellena de espuma, de modo que es inquietantemente blanda, como una cama de plumas. La *Hamburguesa gigante* niega todas las nociones tradicionales de la escultura en cuya superficie se generan volúmenes y amplió las fronteras del arte al hacer que el espectador tenga conciencia de algo como arte, que no se parece en absoluto a una obra de arte. Oldenburg tenía la apasionada necesidad de devolver el arte a la vida normal después de las silenciosas solemnidades y la gran seriedad del Expresionismo Abstracto. Vendía sus obras en tiendas simuladas con otros diversos artículos, como si estuvieran pensadas para un supermercado y no para una galería de arte. «Estoy a favor de un arte que se mezcla con la mierda de todos los días y sale a la superficie», decía.

Si Lichtenstein y Oldenburg representan el Pop Art en su forma más descarada, Andy Warhol (1928-1987) lo hace en su forma más extrema y subversiva. Warhol era un artista comercial de éxito de Madison Avenue, que trabajaba para *Glamour* y otras revistas antes de hacerse pintor y, posteriormente, cineasta, escultor, escritor, director de un grupo pop y creador del estilo de vida Pop. Invalidó todas las teorías previas de cultura de masas, especialmente las predicciones marxistas de Walter Benjamin sobre la asfixia del arte en el exceso de imágenes comerciales. Warhol decía que le gustaba la repetición mecánica y que le gustaría ser una máquina. «Creo

21,21 Claes Oldenburg, *Hamburguesa gigante*, 1962. Lona pintada rellena de espuma, 2,32 x 2,13 m. Art Gallery of Ontario, Toronto (Adquisición, 1967).





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



**22,48** Jacques Herzog y Pierre de Meuron, vista interior de la conversión de la Central Eléctrica de Bankside en la Tate Modern, Londres, 2000.

como una reinterpretación de los principios puristas es una parte esencial de la actividad del espectador, y no un tedioso preliminar para contemplar el arte (22,47). En contraste con el purismo recreado de Meier, la obra de Herzog (nacido en 1950) y de Meuron (nacido en 1950) se caracteriza por la simplicidad formal y por su atención a las cualidades específicas de los materiales, ya sea el revestimiento de cobre utilizado en un puesto de señales de Basilea, la piedra vista de la pared de una casa, o el ladrillo original de la Bankside Power Station de la Tate Modern (22,48). Esa franqueza a menudo lleva a sorprendentes efectos, como en su edificio para el Sammlung Goetz de Munich (22,49), que adopta la forma de una caja de madera emparedada entre dos capas de cristal. Los dos pisos de galerías son similares; cada uno de ellos consiste en una secuencia de espacios iluminados por una ventana corrida en la parte superior de las paredes. Como la planta baja está hundida en la tierra, sus ventanas constituyen el nivel inferior de la fachada de la galería. Al igual que el MACBA, la Tate Modern tiene un atrio que ocupa una gran proporción del volumen total del edificio, aunque en este caso es consecuencia de una decisión de ser fieles a la

**22,49** Jacques Herzog y Pierre de Meuron, vista exterior del Sammlung Goetz, Munich, Alemania, 1991.



historia y de mantener intacta, en la medida de lo posible, la gran sala de turbinas que era el núcleo de trabajo del edificio durante su primera vida. Una vez más, sin embargo, el propio edificio se convierte en objeto de atención y, junto con la imagen de las ventanas que proporcionan una vista de la ciudad de Londres a un lado de las galerías, hay otras áreas de descanso y observación que miran a la sala de turbinas por el otro.

Aunque la amplia fachada de entrada de una sola planta del Kunsthal de Rotterdam es limpia y sin agrupaciones, da acceso a un espacio rico y complejo (22,50). La oficina diseñada por Rem Koolhaas (nacido en 1944) recibió el nombre de Oficina para la Arquitectura Metropolitana (OMA), que posteriormente se amplió a OMA/AMO. La inversión sin significado (AMO) del nombre original pretendía indicar que el interés de Koolhaas estaba tanto en la búsqueda, la investigación y la «deconstrucción» crítica de todas las actitudes y asunciones arquitectónicas, como en hacer edificios individuales. Por lo tanto, las paredes, los suelos y los techos de cristal, que son uno de los rasgos característicos del Kunsthal, pueden ser vistos como una referencia a la sala de entrada de cristal de la Neue Nationalgalerie de Mies y como un esfuerzo para disolver la objetividad animal del espacio en capas de translucidez y transparencia. Las columnas que soportan la galería de la planta baja son de hormigón vaciado que imitan troncos de árboles, mientras que la iluminación, en lugar de los usuales puntos de luz cuidadosamente angulados, se proporciona mediante una disposición aparentemente aleatoria de tubos estándar de neón.

**22,50** Rem Koolhaas, vista interior del Kunsthal, Rotterdam, Holanda, 1992.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

(1,34). Una **cupula** es una bóveda de curvatura uniforme sobre **planta** circular y de sección rebajada, semicircular, apuntada o bulbosa. La forma más simple se construye mediante **aproximación de hiladas**, (falsa cupula) véase p. 85. Si una cupula se levanta sobre una base cuadrada, deben interpolarse **pechinas** o **trompas** en las esquinas que permitan la transición entre el cuadrado y el círculo.

**bóveda de cañón** Véase **bóveda**.

**bravario** Libro que contiene las oraciones, salmos e himnos diarios, generalmente pensado para uso del clero.

**bronce** Aleación, principalmente de **cobre** (95-99%) y estaño, a veces con pequeñas cantidades de plomo y/u otros metales, que puede modelarse mediante **vaciado**. Se fabricó por primera vez alrededor del segundo milenio a.C. (Época del Bronce) en Mesopotamia y China y, aunque fue sustituido poco a poco por el hierro en la mayoría de sus usos iniciales (herramientas, armas, etc.), siguió siendo el metal utilizado con más frecuencia en la escultura hasta el siglo XX. El término «bronce» ha sido aplicado con frecuencia de forma poco rigurosa a la escultura en **latón** y **cobre**.

**burl** Instrumento con una aguda punta de metal que se utiliza para **grabar**, principalmente sobre metal, sobre todo en el campo de los **grabados**.

**caligrafía** Buena letra (literalmente, «bella») (8,11).

**cálica** Vaso para el vino que se utiliza en la misa; en las Iglesias Reformadas se denomina «vaso de la comunión».

**calotipo** Nombre patentado en 1841 por W. H. Fox Talbot para su procesado fotográfico mediante el cual una imagen proyectada sobre una hoja de papel sensibilizado se fija químicamente como negativo y puede colocarse sobre otra hoja de papel sensibilizado y ser expuesto a la luz para hacer una  **copia**  positiva. Fue el primer procesado negativo-positivo, base de otros posteriores que lo reemplazaron.

**camafes** Gema, piedra dura o concha con dos capas de color, la primera de las cuales puede tallarse en **relieve** y la inferior utilizarse como **fondo** (1,38).

**camera obscura, cámara oscura** Precursores de la cámara fotográfica; se trata de una estancia oscura en cuya pared se proyectan imágenes de objetos del exterior mediante la luz admitida a través de una **abertura localizada o lente**. Desarrollado en el siglo XVIII como una caja portátil con un espejo donde se reflejaba la imagen, que se veía a través de una pantalla de vidrio molido situada en la parte superior, fue utilizada ocasionalmente por los artistas como ayuda a la hora de dibujar. La invención de la fotografía estuvo vinculada al descubrimiento de sustancias químicas sensibles a la luz que podían fijar esas imágenes.

**campanile** Palabra italiana para designar el campanario, generalmente el que se construye separado, pero cerca, de una iglesia.

**capitel** Elemento superior de una **columna**. Véase **órdenes**.

**carbancillo** Madera carbonizada utilizada para dibujar, probablemente desde épocas muy remotas, aunque la primera referencia documentada es de la antigua Roma.

**cardina** Diseño decorativo, generalmente con forma de **hoja rizada**, que se proyecta a intervalos regulares por las agujas, **pináculos**, **gabletes**, etc., en la **arquitectura gótica**.

**carlinda** Estatua femenina de cuerpo entero o de medio cuerpo utilizada a modo de **columna**,

realzando; si lleva una cesta se llama **canéfora**. El término también se utiliza de forma poco rigurosa para las estatuas masculinas que realizan la misma función, véase **atlantes**. Véase también **hermes**, **termes**.

**cartela** Motivo decorativo a modo de rollo o de hoja de papel con los bordes rizados.

**cartón** (1) Tipo de papel prensado, grueso y rígido, que a partir del siglo XIX se utiliza a veces en Occidente como soporte de **pinturas al óleo**, generalmente de pequeño tamaño (1,27). (2) Estudio previo del mismo tamaño que la obra definitiva, por ejemplo para una pintura al fresco, un tapiz o una vidriera.

**casamata** Habitación **abovedada** construida en el grueso de una **muralla** u otra fortificación.

**caseína** Proteína de la leche que se mezcla con pigmentos en las pinturas.

**casetonada** Decoración de un techo, una **bóveda** o el intradós de un arco, consistente en paneles cuadrados o poligonales rebundidos, como en el Panteón de Roma (1,49).

**cela** Cuerpo principal de un templo clásico, para diferenciarlo del **pórtico** y de la **columnata**, que albergaba la imagen de la divinidad; por extensión, la cámara destinada a una imagen de culto en cualquier templo.

**cera perdida** Véase **cire perdue**.

**cerámica** Término decimonónico que incluye la **porcelana**, la **fayenza** y todos los tipos de **alfarera**.

**chaitya** Palabra sanscrita para designar un **tumulo** sagrado, especialmente el **stupa** budista. La sala **chaitya** es un edificio, o más generalmente, una gruta artificial, con un **ábside** que encierra una **stupa** (1,68; 9). El término inglés **chaitya arch** alude a un motivo recurrente en la arquitectura hindú parecido, en miniatura, a los arcos (derivados de la sección transversal de un edificio de madera abovedado) que coronan las entradas de las salas **chaitya**.

**chamán** Sacerdote que se cree que tiene contacto con los espíritus benignos y malignos, así como la capacidad para controlarlos, especialmente en las culturas del noreste asiático y el noroeste americano.

**champlevé** Véase **esmalte**.

**charkitsu** Pequeño edificio, o habitación, japones para la ceremonia del té (11,89).

**chhatra** Palla honorífico en forma de sombrilla utilizado en la India; también el simulado en piedra, como en el mástil de un **stupa** budista (1,68), en los templos hindúes o en los palacios indios.

**chevet** Palabra francesa para designar el extremo oriental de una iglesia, que abarca el **coro**, el **presbiterio**, el **deambulatorio**, el **ábside** y las capillas radiales, en caso de haberlas (9,36).

**chigi** Nombre japonés de los **fiorones** a modo de tijeras que hay en los tejados de los templos sintoístas.

**cliborio** Tipo de **baldaquino**, es un dosel soportado por **columnas** sobre el altar de una iglesia.

**climacio** Bloque de ladrillos biselados que se coloca entre el **ábaco** y el **capitel**.

**climbra** Armazaón de madera que se utiliza en la construcción de **arcos** y **bóvedas**, y que se retira cuando ha fraguado el mortero.

**cinzelado** Trabajo realizado con un instrumento sobre una superficie metálica para decorarla (como en la **plata**) o eliminar las imperfecciones resultantes del **vaciado** (por ejemplo, en **bronce**).

**cire perdue** Procedimiento de **vaciado** a partir de un modelo de cera, una vez recubierto de arcilla, se funde la cera y el molde resultante se rellena con la colada (generalmente **bronce**) o con escayola.

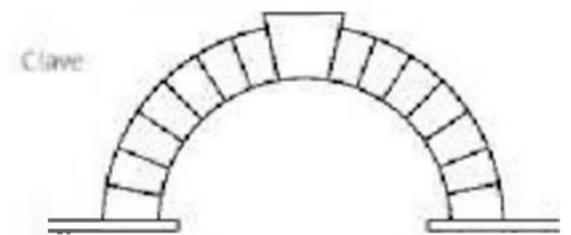
**claristorio** Véase **cuerpo de luces**.

**claroscuro** En pintura, la manipulación de la luz y la sombra para producir el efecto de **modelado**.

**clase con modelos vivos** En una academia de arte, sesión dedicada a dibujar, pintar o modelar a partir de un hombre o una mujer vivos, generalmente desnudos.

**claustro** Espacio cerrado —generalmente un patio abierto rodeado por pasajes cubiertos— en un **monasterio** cristiano.

**clave** Piedra central con que se cierra un **arco** o una **bóveda de crucería**; en estas últimas, se aplica también a los elementos con función tectónica u ornamental situados en la intersección de los nervios.



**cloromán** Véase **esmalte**.

**clorita o esquistita de clorita** Piedra dura de color verde oscuro utilizada en la escultura en el antiguo Egipto (2,43).

**cobre** Metal puro al que se puede dar forma con el martillo o mediante **vaciado**. En escultura se utilizó a veces tal cual, aunque es más frecuentemente en aleaciones como el **latón** y el **bronce**.

**códice** Manuscrito encuadrado a modo de libro, a diferencia del **rollo**, al que sustituyó en el siglo IV d.C.

**color** Sensación producida en el ojo por los rayos de luz. Los siete rayos principales que constituyen el espectro visible se subdividen en tres colores o tonos primarios —rojo, amarillo y azul—, cada uno de los cuales tiene un color complementario compuesto por los otros dos. Los valores del color están determinados por la cantidad de luz que reflejan los distintos tonos (el amarillo tiene un valor alto, el azul, bajo), con independencia de la  **saturación**  o pureza del tono. Véase también **color local**.

**color local** Color que tiene un objeto al mirarlo de cerca con luz clara, para diferenciarlo del color que parece tener al verlo desde cierta distancia, o el que adquiere por la reflexión procedente de otros objetos o de la atmósfera, por ejemplo, al atardecer.

**colosa** Estatua que excede mucho el tamaño natural.

**columna** Elemento vertical esento de sección circular, concebido normalmente como soporte, aunque a veces se han construido como monumentos en sí (1,66; 61). En la arquitectura clásica, consta de **base** —excepto en el dórico griego—, **fuste** y **capitel**; véase **órdenes**. La columna de desarrollo helicoidal que aparece en la arquitectura barroca se suponía que derivaba de prototipos del Templo de Salomón, de ahí su nombre de **columna salomónica**.

**columna —o fuste— adosada** La que está adherida a un muro o **pilas**. De modo semejante, un **pilastro adosado** es aquel **anclado** a una **fachada** que continúa a su alrededor y por encima de él.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

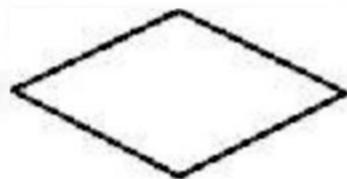


You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

**loggia** En la arquitectura italiana del Renacimiento, estancia o edificio pequeño abierto por uno o más lados, a modo de galería sostenida por columnas.

**losanga** Voz francesa que significa rombo y que se aplica en ocasiones a este motivo decorativo, especialmente en el campo de la heráldica.

Losange



**luneto** Porción de pared de forma semicircular delimitada por el intradós de una bóveda.

**lustro** En cerámica, superficie metálica iridiscente inventada en los siglos VII-VIII probablemente en Egipto, perfeccionada en Iraq en el siglo IX y posteriormente utilizada con profusión en el mundo islámico, especialmente en España, y a partir del siglo XV en Italia.

**madrasa** Escuela islámica para la enseñanza de teología y de la ley canónica.

**Maestà** Nombre italiano dado a una pintura de la Virgen con el Niño entronizados en majestad, es decir, rodeados por una corte celestial de santos y ángeles (4,79).

**Magna** Nombre comercial de una marca de colores acrílicos.

**maidan** Término de origen persa que designa una plaza o espacio abierto dentro o nada más salir de una ciudad, para ceremonias, paradas militares, etc.; rasgo notable del urbanismo de Asia central y de la India mogola.

**mainel** Véase *parteluz*.

**malanggan** Rito que se lleva a cabo en Nueva Irlanda (Melanesia) y los objetos que se utilizan en el mismo (18,14).

**mandala** Diagrama circular del cosmos utilizado como apoyo a la meditación o como ofrenda mágica o simbólica en las religiones budista, hindú y jain. También puede servir como base para la planta de un edificio, por ejemplo, Borobudur (6,53).

**mandapa** Gran sala abierta, especialmente en el complejo de un templo hindú (12,60).

**mandorla** Forma de almendra en vertical; se aplica en especial a la gloria de esta forma que rodea la figura de Cristo en el arte medieval.

**manuscrito iluminado** Manuscrito decorado con dibujos o pinturas (7,46; 56; 56). Véase también *miniatura*.

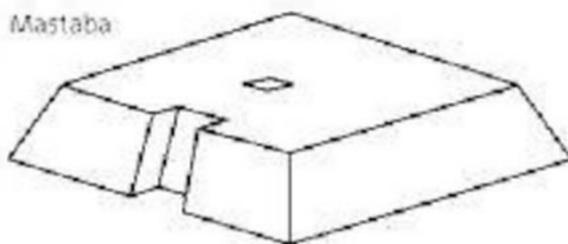
**mármol** Término impreciso desde el punto de vista mineralógico que designa la piedra caliza metamórfica dura que se puede cortar en losas y que adquiere un gran brillo.

**martyrium** Iglesia o edificio levantado sobre un lugar que da testimonio de la fe cristiana, bien porque hace referencia a un acontecimiento de la vida o de la Pasión de Cristo, bien porque encierra la tumba de un mártir, testigo en virtud de la sangre derramada. En la arquitectura paleocristiana, los *martyria* eran generalmente circulares, mientras que las iglesias eran rectangulares. Véase *basílica*.

**masa** Volumen tridimensional de un objeto, para diferenciarla del área bidimensional que cubre o del plano único de su superficie.

**mastaba** Superestructura de una tumba del antiguo Egipto: tumulo macizo de ladrillo o piedra con muros en talud sobre una planta rectangular.

Mastaba



**materiales reutilizados** Materiales procedentes de edificios de una época anterior a aquella en la que se incorporan, como por ejemplo, varios de los relieves del arco de Constantino en Roma (5,79) o las columnas romanas de la mezquita de Córdoba (8,17).

**mausoleo** Tumba o edificio imponente que encierra una tumba, llamado así por Mausolo de Halicarnaso, c. 350 a.C.

**mayólica** Véase *fayenza*.

**móbil** Poste conmemorativo de madera tallada erigido por los asmat de Nueva Guinea (18,11).

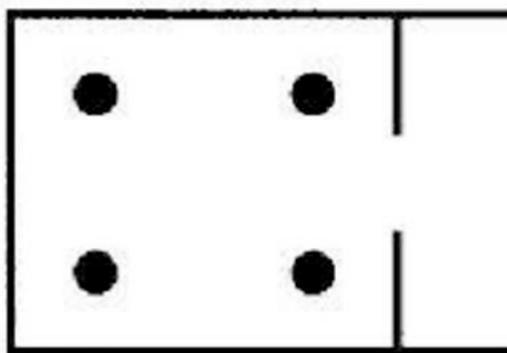
**medalla** Término aplicado originalmente a las monedas fuera de la circunferencia; a partir del siglo XV se aplica a los relieves pequeños en metal similares a monedas, véanse pp. 446-447 (10,29; 30), y a partir del siglo XIX a los otorgados a soldados, estudiantes, etcétera.

**media tleta** Grabado realizado a partir de una plancha de cobre en la que se ha levantado una rebaba generalizada que se suaviza después en los puntos que llevarán menos tinta, lo que permite registrar la imagen con una mayor gama de tonos.

**megaito** Pieza grande de piedra de forma irregular y factura tosca, incluso sin trabajar (1,25).

**megaron** «Habitación grande» en griego; el término se utiliza actualmente para designar una habitación rectangular o cuadrada, generalmente con cuatro columnas que sustentan la cubierta; los muros laterales se proyectan más allá del muro de entrada formando una especie de pórtico. Tradicional en Grecia desde la época micénica, a veces se la ha considerado precursora del templo dórico.

Megaron



**memento mori** Imagen concebida para servir como recordatorio de la muerte, generalmente un cráneo humano.

**ménsula** Pequeña pieza portante, de piedra u otro material, que sobresale del muro a menudo con forma de milia o voluta.

**metopa** Véase *órdenes*.

**mezquita** Edificio islámico para la oración comunitaria, véanse pp. 348-366.

**mihrab** Nicho plano situado en el muro de la qibla de una mezquita.

**minareto** Torre desde la que se llama a los musulmanes a la oración, anexa a una mezquita (10,13; 12,47).

**mihrab** Pulpito elevado desde el que el imam conduce las oraciones comunitarias y se dirige a la congregación en una mezquita.

**miniatura** Este término, que se aplica en general a la iluminación de manuscritos, en origen hacía referencia a las figuras que, como en los susodichos manuscritos, están delimitadas con minio (un pigmento rojo anaranjado). En sentido más amplio, es decir, pintura de muy pequeño formato, a menudo un retrato de busto, en la que se suele utilizar una técnica específica.

**morábar, muqarnas** En la arquitectura islámica, ornamento característico de las techumbres con forma de prismas yuxtapuestos que recuerdan a las estalactitas.

**modelado** Proceso de dar forma a materiales blandos como la arcilla o la cera; por extensión (en pintura, dibujo, etc.), indicación de la forma sólida por medio del sombreado.

**modelo** Estudio terminado de una pintura o escultura; en este último caso, a veces de arcilla o escayola del tamaño de la obra que va a ser realizada en mármol con ayuda del aparato para la saca de puntos.

**módulo** Unidad de medida utilizada para regular las proporciones de un edificio.

**moldura** Contorno dado a los elementos salientes en arquitectura.

**monocromo** Pintura realizada en tonos de un mismo color, por ejemplo, la grisalla.

**monilita** Literalmente, «una piedra»; por ejemplo una columna tallada en una sola pieza en lugar de estar formada por bloques ensamblados.

**monotipo** Grabado hecho a partir de una imagen pintada (no grabada) sobre una plancha metálica o de cristal. Como la plancha tiene que repintarse parcialmente cada vez que se usa, cada uno de los grabados resultantes «generalmente pocos» es único.

**montaje** Obra constituida por grabados, fotografías, etc., recortados y montados (20,18).

**mosaico** Composición pictórica hecha con pequeñas piedras coloreadas (*mosaico de guijarros*) (5,8) o cubos de piedra, vidrio, etc., que se ligan en argamasa (5,24; 7,16).

**mosaico de guijarros** Véase *mosaico*.

**motivo geométrico** Diseño de pequeñas unidades no figurativas idénticas, generalmente geométricas, que se adapta para cubrir una superficie o como fondo de una obra figurativa.

Motivo geométrico



**móvil** Obra plástica tridimensional cuyas piezas pueden moverse por una corriente de aire, para diferenciarla de la llamada *escultura cinética*, cuyo movimiento se controla mecánicamente.

**mudras** En las imágenes budistas, posturas de las manos que transmiten significados claramente definidos.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

# Índice

- Aa 750, 18,4  
abancos japoneses 295-296, [6.124](#)  
abasias 353, 354, 358, [360](#), [361](#); arte y arquitectura 354, 357  
Abbas I, sha 544, 546  
Abbas II, sha 547  
Abd al-Malik, califa [348](#), 349  
Abraham [52](#), 303, 346, 347, 403, [9.60](#)  
Abramson, Charles *véase* Rodríguez, Jorge  
Abstracción pospictórica 851-852  
Abstracción *verde-gris* (U.Kleeff) [843](#), [21.2](#)  
Abu Simbel, Egipto: templo de Ramsés II [105](#), [3.19](#)  
abyección 902-904  
academias [129](#), 582, [585](#); *véase también* Académie française; Royal Academy  
Académie française 582, 623, 626, [630](#); en Roma 671  
acadus [57](#), [58](#), [77](#), [104](#); lengua [51](#), [93](#); escultura [57](#), [58](#), [2.9](#)-[2.11](#)  
Accardi, Vito 864, 887; *Doce fotografías* 864  
acelchado 885, [22.23](#)  
Acosta, José 589  
acrílicas, pinturas 19  
Acropolis [135](#), [138](#), [135](#), [4.15](#); Erecteón [137](#), [141](#), [4.19](#); Partenón [138](#), [138](#), [10.12](#), [145](#), [148](#), [149](#), [4.14](#), [4.29](#)-[4.31](#); Propileos [112](#), [4.17](#); templo de Atena [134](#), [142](#), [143](#), [4.18](#)  
Action painting 844-846, 847  
actar *sayama* *Tomisaburo emu* Yaderiya, JI (Sharaku) 707, [16.11](#)  
acueductos romanos 201; *véase* Pont du Gard, Nîmes  
Adam, Robert 637, 640; Syon House, cerca de Londres 637, [14.22](#)  
Adams, condado de, Ohio: Túmulo de la Gran Serpiente [123](#), [3.49](#)  
Adamson, Robert y Hill, David Octavius 673; *Guando de los Highlands* 673, [15.32](#)  
Adán y Eva (Van Eyck) 437, [10.12](#)  
Addaura, Sicilia: grabados en piedra [45](#), [1.15](#)  
Addison, Joseph 636  
adivinación de los yoruba 770, [18.37](#)  
adivinación de los Mayas (El Bosco) [29](#), [0.12](#)  
Adonación de los Magos (Gentile da Fabriano) 425-427, [9.91](#)  
Adonación de los Magos (Leonardo) 479  
Adorno, Theodor 896  
Adriano, emperador 205, 207, 214, 225; Villa de Adriano (Tivoli) 207  
Aeropuerto mundial (Hirschhorn) 915, [22.62](#)  
Alaya, templo de: esculturas [144](#), [4.21](#)  
África [29](#), [30](#), [36](#), 530; arte/escultura [30](#), [126](#), 530-536, 764-777; influencias sobre el arte occidental 781, 783, 795, 800; mapa 531; tráfico de esclavos [22](#), 668  
afroamericanos [29](#)-[30](#), 669, 672, 691, [692](#)-[693](#), 885  
Afrodita [132](#); *Afrodita de Cnido* (Praxíteles) [154](#), [4.38](#)  
Afrodita Capitolina [154](#), [4.39](#)  
Agamenón [131](#); «máscara de» [86](#), [2.60](#)  
agape 303  
aguardar, El (Rivera) 819, [20.13](#)  
Agnellus (Andrea Agnello): *Libro Pinturas celestiales Ravennatis* [315](#)  
Agra, India [548](#); Taj Mahal 551, [12.52](#); tumba de Imdad-ud-Daula 552, [12.54](#)  
Agripa, Marco 202-203, 205, 211  
aguafuertes [20](#), 608-609  
Agustín, san 314, 341-342, 510  
Ahal Trutitis 175  
Ahmose Nefertari 98-99  
Ahutep [98](#)  
Aiguës-Mortes, Francia 394, [9.46](#)  
Ainawaywe I, rey yoruba, 764, [18.29](#)  
Ajanta, cuevas de, India: pinturas murales 242, [6.23](#); relieves 236, 240, 242, [6.10](#), [6.23](#)  
Akasaka 246  
Akbar, emperador mogol [548](#), 549; *Akbar domina* *Hawa'i* (Basawan) [548](#)-[549](#), [12.48](#); tumba 551  
Akenatón (Amenofis IV) [97](#), [102](#), [103](#), [108](#), [105](#), [3.15](#)  
Akenzide, Mark 645  
Akenatón [102](#), [3.14](#)  
Akh 62  
Akrotiri, Thera (Santorini): pinturas murales *opp.* [35](#), [80](#), [86](#), [7.48](#), [7.61](#), [7.67](#)  
Al Mina, Turquía [133](#)  
Al telefona (Rodehenkas) 831, [20.32](#)  
Alá 765, [18.52](#)  
Alberto, Alex 898  
Albers, Josef 842, 858; *Fluorente al cuadrado* 858  
Alberti, Leon Battista [22](#), 428, 430, 432, [442](#), 443-444, 447, 449, 460, 470, 498, 502; San Francisco, Rimini 444, [16.23](#)  
Alberto Magno 406  
Alberto, príncipe consorte 698  
albigenses 401, 406  
Aldo Manuzio [461](#)  
Alegoría de la Fortaleza (N. Pisano) 413, [9.26](#)  
Alegoría de la Paz (Lorenzetti) 422, [9.86](#)  
Alegoría del Antiguo y del Nuevo Testamento (Holbein) 477, [11.9](#)  
alegonas 185-186, 588-589, 591, 733, y *véase a continuación*  
alegre bebedor, El (Hals) 604-605, [13.30](#)  
alegría de vivir, La (Matisse) 783, 787, [19.3](#)  
Alejandria, Egipto [180](#), 181, 189, 229, 318, 335  
Alejandro Magno [186](#), [115](#), 179, [180](#), 181, 185, [186](#), 190, 192  
Alejandra, sacerdotisa de 177, 178, 179, 181-182, 192, 51, 52  
Alemania 338, 378; arte y arquitectura [37](#), [38](#) (prehistóricos), 166 (s. v a C.), 222 (s. ix), 338, 341, 343 (s. viii-ix), 368-369, 370-374, 394, 395 (medievales), 386, 405 (románicos), 405-406 (góticos), 474-477 (s. xv), 514 (manieristas), [630](#), 632 (neocó), 684-685 (realistas), 786, 788-790, 793-794, 808, 815, 821, 827, 831-833, 835, 838, 872-783, 879, 882, 905, [907](#), 911-912 (s. xx); filósofos 663, 677, 788, *véase también* Kant; fotografía 875-876, 898-901; *véase también* Berlin, Durem, Alberto, Martin, Lutero  
Alepo, Siria: madrasa de Firdawsí 362, [8.24](#), [8.25](#)  
Alfeld, Alemania: Fabrica Fagus (Gropius y Meyer) 808, [19.46](#)  
alifonbras: safiawies (Ardabili) [543](#), [12.40](#); turcas 361  
Alhambra, Granada, España 355, 536-538, [12.31](#), [12.32](#)  
Al-Hiba, Iraq *véase* Lagash  
Al-Khatir 353  
al-Mansur: Pavo 550, [12.50](#)  
Almanzor, califa 354, 362  
almuerzo de los remeros, El (Renoir) 718, [17.7](#)  
Almuerzo en la hierba (Manet) 683, 713, 721, [15.30](#)  
Almuerzo en pie (Oppenheim) 821, [20.18](#)  
Almaniza, España: pinturas rupestres [39](#), [1.10](#)  
Altar de Zeus, Pergamo 187, 188, 189, 207, 5, 17, 5, 19  
Altdorfer, Albrecht 479; *Flujo del Danubio* 479, [11.11](#)  
Altintepe, Turquía [134](#)  
al-Walid, califa 350  
Alá en el cielo (Mollet) 902, [22.42](#)  
Amalrico I, rey de Jerusalén [364](#)  
Amapolas (escuela de Sotavento) 573, [12.87](#)  
Amaraoti, India: relieve del stupa 235, [6.11](#)  
Amarillo, valle del río [88](#), [89](#)  
Amarra, Tell el- [103](#), [103](#)  
Amberes, Bélgica 516, [585](#), [586](#)  
Ambrosio, san 343, [2.74](#)  
Amenofis III [97](#), [101](#), [103](#)  
Amenofis IV *véase* Akenatón  
América *véase* arte indio-americano, Estados Unidos  
American Art Union [986](#), 689  
Amiens, Francia: catedral 393, [396](#), 398, 399, 400, [9.43](#), [9.44](#)  
Amón (Amun) [100](#), [101](#), [102](#), [104](#), [105](#), 129  
Amón-Re [98](#), [100](#); templos [100](#), [101](#), 3, 12  
Amungos: figura eclíptica 78, 2, 45  
Amun, faraón de Egipto [98](#)  
An (Qi) [201](#); retrato (Lu Lan, Yangjin y Wang Hui) 501, 702, [16.4](#)  
Ananda, templo de, Pagan, Birmania 267, [6.71](#), [6.72](#)  
Anastasia (miniaturista) 31  
ancestros, figuras de los: maories 752, [18.7](#); melanesias 755-756, [18.14](#)  
Andhras, figura de marfil de los 229-230, [6.3](#)  
Andre, Carl 858, 876, 905; *Equivalentes* 858, [21.28](#)  
anfiteatros romanos 201, 394; *véase* Coliseo  
anjónis: búlgaras 159, [4.45](#); griegas [130](#), [136](#), [146](#), 155, [163](#), [4.1](#), [4.12](#), [4.25](#)  
Angkor Thom, Camboya 264, 749; Hayon 264, 265, [6.67](#)  
Angkor Wat, Camboya [262](#), [263](#), [6.63](#)-[6.65](#)  
Anglo: cabeza zoomórfica 531, [12.19](#); funda de cojin 531, [12.20](#)  
Anguisciola, Sofonisba 513; *Auto-retrato* [37](#), [11.62](#)  
Antelami, Benedetto: *Desenmascaramiento* 413, [9.72](#)  
Antemio de Tralles: Santa Sofía 322  
Antica (Piero Bonacolsi) 447; Venus Fefa 447, [10.32](#)  
Antígono 179, 229  
Antioja 207, [5.52](#)  
Antioco III 191, 229  
Antioquia [180](#), 189, 318  
Antoninos, emperadores 190, 214, 219, 301  
antropología 747  
Antubis [98](#)  
anunciación, La (Fra Angelico) 450, [10.38](#)  
Anunciación (mosaico) [131](#), [2.51](#)  
Anuncios de televisión (Douglas) 896, 897  
Anuradhapura, Sri Lanka: diyaba de Mahathupa Ruvanveliya 256, [6.48](#)  
Anyang, China [89](#), [91](#)  
Apeltes 181, 196  
Apolinar, san 317  
Apolo (Bologna) 514, 723, [11.63](#)  
Apolo (de Olimpia) [145](#), 149, [4.23](#)  
Apolo [146](#), [147](#), [170](#), [3.11](#)  
Apolo de Ven [172](#), [173](#), [4.70](#)  
Apolo del Bebedor [180](#), 181, 207, 643, [5.5](#)  
Apollinaire, Guillaume 781, 801, 802  
apuanos 263, [274](#), 276, [6.65](#)  
apantes 671, 715  
aqueménida, arte y arquitectura [114](#)-[117](#), [3.35](#), [3.36](#)  
Aquiles [136](#), 171; escudo 132  
Aquino, santo Tomás de 400, *1099 Summa theologiae* 400  
Aquisgrán, Alemania: Cruz de Lotario 370-371, [9.23](#)  
Capilla Palatina 338-339, 341, [7.64](#)-[7.66](#)  
Ara Pacis Augustae 211, 218, 223, [5.56](#), [5.57](#)  
arabes 336, 345, 346, 347-348, 353  
Aragon, Louis 820, 829  
arbitantes 398-399  
Arbus, Diane 857; *Muchacho con sombrero de paja...* 1967 857, [21.25](#)  
Arco melancólico (Serra) 874-875, [22.4](#)  
arcos [15](#), 201, 203, 251; triunfal romano 203, 214, 216, 225, [5.64](#), [5.63](#), [5.79](#)  
Arca

*archiducado Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas de Housch, El (Temiers) 585, 13,3*  
 Archipenko, Alexander 801  
 Ardiabil, alambra 543, 12,40  
 Ardèche, Francia: pinturas rupestres de Chauvet 39-42, 13, 1,6-4,8  
 Arena *pau gatus* (Gober) 886-887, 22,24  
 Arena, frescos de la relice Capilla Scrovegni, Padua  
 Aretino, Pietri 503, 506, 511, 514  
 Argos 137  
 Arin-berd, Armenia 111  
 arion 64, 230  
 Aristofanes 136  
 Aristóteles/Aristotelismo 153, 158, 163, 180, 181, 183-184, 224, 402, 426, 471, 480, 486, 487; *Poemas* 181  
 Arjuna 245, 246  
 Arlequin (Picasso) 801, 19,29  
 Arlequin sentido (Picasso) 809, 20,3  
 Arles, Francia 394  
*armano nopeni*, El (de Housch) 615, 13,47  
 Armonía en rojo (Matisse) 787, 19,10  
 Army Show, Nueva York (1911) 794, 811, 847  
 Arnaldo de Brescia 406  
 Arp, Jean (Hans) 811, 821  
 Arquimedes 180  
 arquitectura 22,28  
 Art Déco 840  
 Art Nouveau 733-732, 787  
 Artaterjes 116  
 Arte aborigen de Australia 756-758, 18,15-18,12  
 Arte abstracto 790-791, 805-807  
 arte de la pintura, El (Vermeer) 613, 13,48  
 arte popular 23  
 arte rupestre prehistórico 19, 38, 39,45  
 Artemisa 170, 330-331  
 Arzobispado (diario) 854, 859, 875  
 artista y su tipo, La (Vigee-Lebrun) 627, 14,8  
 Arts & Crafts, movimiento 737, 831  
 Ashanti, reino de 765; telas *kente* 765, 18,32; cabeza troleo 766, 18,33  
 Ashvaghata: *Buddhacarita* 214-215  
 asirios 60, 106, 107, 108, 114, 115; *formas* 25, 208-209, 3,26; literatura 108; relieves 21, 109,12, 112, 3,27-3,31; religión 109; sellos 106, 3,24  
 Asis, Italia 408; san Francisco 408, 407, 417, 419, 9,68, 9,69  
 Asmat, Tiel (Iraq): estatuillas 35, 36, 2,5  
 asmat, postes conmemorativos de los 754, 18,11  
 Asoka, emperador de la dinastía Maurya 228, 231, 255, 256, 406; columnas 228-229, 6,1, 6,2  
 Aspero, Perú 123  
 Assanga 290  
 Assise *de Beurne*, L' (seminario) 784, 19,5  
 Assur (Ashur) (dios) 102  
 Assur (ciudad) 103  
 Assurbanipal 60, 108, 111, 112, 3,30  
 Assurnasirpal II 102, 108, 110  
 Astarte 132  
 astrología 354, 384, 460  
 astronomía 354, 460, 526  
 Asuka, Japón: *Hoko-ji* 289, 291, 6,112  
*Asunción de la Virgen, La* (Carrreggio) 510, 11,55  
*Asunción de la Virgen, La* (Inimitata) 391, 9,39  
*Asunción de la Virgen, La* (Frisano) 502-503, 510, 11,43  
*Atalanta e Hipomenes* (Reni) 592, 13,12  
*Atalaya III* (Palke) 892, 22,17  
 Atalo I, de Pergamo 163, 187  
 Atalo II, de Pergamo 163, 189  
 Atenas 139, 147, 138, 146, 148, 136, 159, 162, 177, 179-180, *agora* 159, 162-163, 189, 4,52; Bouleuterion 162; moneda 160, 4,47; gimnasio 163; Academia de Platón 139; cerámica 129-130, 4,1; *stoa* 159, 162, 163, 4,54; templo de Atena 162; templo de Zeus Olímpico 189, 5,21; *tetrastoma* 160, 4,47; teatro de Dioniso 158, 164; *véase también* Acropolis; *Panateneas*, *procesión de las Menes* 180; templos dedicados a 128, 142, 143, 162, 4,18  
 Atenea (Dios) 138, 150  
 Atenolono véase Hagesandro  
 Aténia 230  
 Atón 162  
 atrios 198, 306, 5,34  
 Augusto, emperador 190, 191, 195, 200, 201, 202, 211, 214, 216  
*Augusto de Prima Porta* 200, 5,54  
 Aurangzeb, emperador mogol 535  
 Aureliano, emperador 222  
 aureolas 237  
 Aurigo (de Delfos) 141-143, 146-147, 4,22, 4,28  
 Australes, islas Au 750, 18,4  
 Australia 756, 902; Arte aborigen 756-758, 18,15, 18,12  
 Austria véase Cultura de Hallstatt; cultura de La Tene; Viena

*Andimata* (Hopper) 815, 20,10  
 Anamnetato (Anguisciola) 513, 11,62  
 Ananretato (Turero) 468, 10,52 (1493), 468, 10,58 (1500)  
 Anamnetato (Rembrandt) 607, 611, 13,53  
*Anamnetato como fuente* (Naummi) 864, 874, 21,38  
 Autun, catedral de, Francia 340, 384, 9,26  
 Avalokitesvara 278, Avalokitesvara Padmapani 242  
 Avaris, Egipto: frescos del palacio 22  
*avenida de Middlehamis*, La (Hobbe na) 613, 13,41  
 Avignon, Francia 421, 498; Palacio Papal 422-423, 9,87  
 Avon 126  
 Ayutthaya, Tailandia: arquitectura de 710, 711  
 azulejos 521, 527-528; escultura 527, 12,14, 12,15  
 azulejos vidriados islámicos 363-364  
 Ba 67, 68  
 Baader-Meinbot 890-891  
 Baalbek, Líbano 190, 220; templo de Baal 221, 5,71, 5,72; templo de Júpiter 201, 220, 5,72  
 Babel, Torre de 112  
 Babilonia Imperio babilónico 30,60, 92, 112, 117, 179; Puerta de Ishtar 112, 116, 3,32  
 Bahur, emperador mogol 538  
 Bacon, Francis (1561-1626) 580  
 Bacon, Francis (1909-1992) 856-857; *Des apures pour une Crucifixion* 857, 21,24  
 Bach, Johann Sebastian 621  
 Bagdad, Iraq 353, 354-355, 538  
 Bailarina (bronce helenístico) 182-183, 5,10  
*Balaia de L'amos* (Degas) 723  
*Balaia sui naranjose la planta del pie derecho* (Degas) 723, 17,14  
 Balcanes 323, 332  
 Baldessari, John 865  
*Balsa de La Medusa*, La (Gericault) 658-659, 660, 668, 15,12  
 Balhus (Balthazar Kibrowski) de Roda 862  
 Balla, Giacomo 826; *Velocidad abstracta - el coche rojo* 802, 19,32; *Dinamismo de un perro con correa* (Correa de perro en movimiento) 802; *Interpretación sobre vidrios* 802  
 Bambu (Li Kan) 560, 12,65  
 bambu, pinturas de 559-560  
 Bamyan, Afganistán: figuras del Buda 274  
 Banalidad (Koons) 877  
 Bangkok, Tailandia 710; Wat Phra Kae 711, 16,16  
*Banquete de Buda* (Brueghel) 517, 11,68  
 Bano, Sahifa: *Retrato del sha Tahmasp* 590, 12,19  
*Bano en Asnières*, Un (Seurat) 728, 17,21  
*baño turco*, El (Ingres) 659, 781, 15,14  
*Bar de La Folie-Berghe* (Manet) 718, 722, 17,9  
 -barbaros 120, 129, 159, 168  
 Barbazan, Escuela de 681-682, 715  
*Barba de Dante*, La (Delacroix) 660  
 Barcelona, España 824; Casa Mila (Gaudí) 737, 17,33, 17,34; Museo el Arte Contemporáneo (Meier) 906-907, 22,47  
*Barba naciente*, El (Turner) 666-667, 668, 669, 670, 15,24  
 Barney, Matthew: *Camarero* 2898, 22,37; *El Ushali* 897, 898  
 barnices al óleo 19  
 Barozzi da Vigola, Giacomo 512; El Gesù, Roma 512-513, 11,39  
 Barroco, estilo 26, 33, 201, 285, 746, 590-598, 643  
 Barry, Marianne du 626, 627  
 Barry, Sir Charles y Pugin, A.W.N.: Casas del Parlamento, Londres 675, 676, 15,34  
 Bartholdi, Fredens: *Estatuas de la Libertad* 739, 12,42  
 Bartók, Bela 842  
 Bartolommeo, Fra 482, 502; *Retablo Carradolet* 482, 11,16  
 Basavari: *Alta donata Hans* 548, 549, 12,18  
 Baselitz, Georg: *La burla* (Die Verspottung) 879, 22,13  
 Basilea, Suiza: Vitra Design Museum (Herly) 875, 22,5  
 basílicas andaluzas 341; paleocristianas 26, 106, 307, 314, 318, 350; romanas 222, 307  
 Basilio I, emperador: moneda 332, 7,54  
 Basquiat, Jean Michel 879  
 Basse-Yutz, Francia: Aguamail de La Vene 167-168, 4,61  
 Bastin, János: sarcófago 309, 311, 7,18  
 Bastin, Jean 124  
*Batalla de los Moscovos* 182, 190, 192, 5,24  
*Batalla de las Comas Island* (J. Stella) 803, 19,35  
 Baudelaire, Charles 652, 674, 680, 682, 713, 715, 729, 851  
 Bauhaus 831-833, 835, 842, 20,33  
 baule, escultura 768, 18,35  
*bautismo de Crispa* (Pietro della Francesca) 452, 454, 461, 10,40  
 Bayeux, tapiz de 31, 381, 9,24  
 Beaulieu, Francia: catedral 398  
 Beckmann, Max 842

Becher, Hilla y Bernhard 865, 873-876, 898; *Plantas deparientes de gas* 875, 22,6  
 Beda el Venerable 334  
 Behrens, Peter: fábrica de turbinas de AEG, Berlín 790, 19,16  
 Bel 306  
 Bélgica 138, 194, 395, 436, 516, 585-586, 747; arquitectura 473, 735, 736; pintura 821-822, 912-913; escultura 861-865; véase *Pintura Flamenca*  
 Belisario 323  
 Belin, India: figura del templo de Chennakeshava 251, 6,45  
 Belle-Époque, los 768  
 Bellini, Gentile 463-464, 466; *Procesión en la Plaza de San Marcos* 464, 10,51  
 Bellini, Giovanni 501; *La Virgen del peñol* 463, 10,50; *Retablo de San Giobbe* 462-463, 10,49  
 Bellini, Jacopo 461  
 Bellini, Giovanni Pietro 582, 584  
*Benito tu entre las torres* (Käselin) 21, 0,6  
 benedictinos 340, 621  
*Benito tu, La* (Cezanne) 629, 11,10  
 Benin, Nigeria 535, 765, 766; escultura en bronce 531-535, 12,26; máscaras de marfil 535, 768, 12,27; palacio 535, 536; placas 535-536, 12,28  
 Benito de Nursia, san 340; Regla 340, 311, 382  
 Benjamin, Walter 827, 855, 899  
 Benoist, Marie Guillemine 654-655; *Retrato de una mujer negra* 654, 15,6  
 Benton, Thomas Hart 814, 845, 862  
 Berg, Max: Palacio del Cementerio, Wroclaw 790  
 Berpon, Henri 740, 701  
 Berkeley, George 691  
 Berlín, Alemania 906-909; fábrica de turbinas de AEG (Behrens) 790, 19,16; Berlín *laterbau* 908, 22,53; Frankfurter-Allee 908, 22,51; *Entrada del Gendarmenmarkt* (Schinkel) 674, 15,13; *Grosse Schauspielhaus* (Poelzig) 790; *proyecto de casa* (Mies) 835, 838, 20,44; complejo de viviendas IBA (Hadi) 909, 22,53; Museo Judío (Libeskind) 909, 909, 910, 22,54; Neue Nationalgalerie (Mies) 908, 907, 908; Auditorio de la Filarmónica (Scharoun) 908; Reichstag (Foster) 909; Biblioteca Estatal (Scharoun) 908  
 Berlinghieri, Bonaventura: San Francisco 407, 9,70  
 Bernard, Emile 730, 742  
 Bernardino, san 372  
 Bernardo de Angers 369  
 Bernardo de Clerval, san 382, 384, 389, 390, 392, 400  
 Bernini, Gianlorenzo 525, 543, 597, 617, 635; *Baldacchino de San Pedro* 593, 595, 13,15; *Capilla Cornaro* 595, 13,16; *Exonarte de santa Teresa* 595-596, 13,12; *Fuente de los cuatro ríos* 596, 13,18, 13,19; *Francesca I di Este* 593, 13,14  
 Berri, John, duque de 424, 425, 17, 439  
 Bersheh, Egipto: sarcófago de Djehutihotep 74, 2,42  
 Bertoldo di Giovanni 446, 472, 488  
 Besençon, catedral de, Francia: *Retablo Carradolet* (Fra Bartolommeo) 482, 11,16  
 Bester, Wilko: *Sensación* (Sufrimientos del emigrante) 769, 777, 18,53  
 Beys, Joseph 872, 876, 878, 881, 888; *Como explicar un cuadro a una señora nueva* 872-873, 22,4; *Sinarchia difícil* 873, 22,1  
 Beverley, catedral de, Inglaterra: Tumba de Percy 803, 9,62  
 Bewcastle, Inglaterra: cruz de piedra 322, 7,41  
*Bhagavad Gita* 214, 215  
 Bharhut, stupas de, India: esculturas 235, 236, 6,13, 6,14  
 Bhuvaneshvar, India: templo de Lingaraja 232-233, 263, 6,40, 6,41  
 de 84, 119, 3,40  
 Bierl, Auguste-François 608; *Trata de los bríos* 668-669, 15,26  
 Biblia's 59, 187, 314, 343; de Savelot 385, 9,48  
*Biblia de Lova* (Catedral) 918  
 Bickardt, Albert 687, 688; *En las montañas de Sierra Nevada en California* 687, 16,46  
 Bilbao, España 909; *pau me* (Cataluña) 906; Museo Guggenheim (Gehry) 905-906, 22,46; *Calderón* (Koons) 917  
 Bingham, George Caleb: *Carruñeros de pieles* (desafiando el Missouri) 689, 690, 13,48; *Figura traba - El extranjero* 691-691, 13,30  
*Bionda nana* (de Matisse) 812-813, 20,8  
 biombo japonés 572-573, 576, 577, 578, 710, 12,92, 12,96  
 Biscepp, san Benito 334  
*Biter Not Parte II: Fiesta del nacimiento de Harlem* (Ringgold) 885, 22,23  
 Bizancio véase Constantinopla  
 Bizantino Imperio: arquitectura 318-319, 322-325, 327-378; monedas 332; *romos* 327, 328, 410;

manuscritos 326-327; mapa 319; mosaicos 326, 328-329; escultura 328, 331; sedas 328; véase también Constantinopla

Blake, William 29, 652, 664-665; *Nube voladora* 664, 15, 20; *Negro colgado vivo de una horca por el torso* 20, 11, 14

Blanca, Reina 400

Blanc-René, Der (-El metro azul-) 1976, 970, 793, 794, 833

Bleekner, Ross 910

Blow, Leon 788

Boccaccio, Giovanni: *De claris mulieribus* (De mujeres famosas) 31, 0, 15

Boccioni, Umberto 800, 802, 803; *La ciudad se levanta* 802, 19, 33; *Estados de la mente* 802; *Formas únicas de continuidad en el espacio* 802-803, 19, 34

Bodas de Caná, Las (Giotto) 21, 318, 9, 83

Boflega de un banyo negro La (Rugendas) 668, 15, 25

Bodogon (Kali) 611, 11, 43

Bodhisattvas 236, 240, 258, 260, 264, 276, 281, 6, 22, 6, 98; Gran Bodhisattva 242, 6, 24

Body art (arte corporal) 864; véase también tatuajes

Boffrand, Gabriel-Germain: Salón de la Princesa, Hôtel Soubise, París 624-625, 14, 4

Bonll, Ricardo 868; Palacio de Abraxas 868, 21, 48

Bogardus, James 738

Boghazkoy, Turquía 84, 93, 3, 1, 3, 2

Bologna, Giovanni 514; Apolo 514, 723, 11, 63

Bolonia, Italia 591, 592, 633; Academia degli Incamminati 593; San Petronio (púntico) 31, 116, 0, 11

Boner, Alice 251

Bonifacio IV, papa 206

Bonnard, Pierre 812, 813, 814; *Desnudo en el baño* 812, 813, 20, 9

Bondados 19, 405, 9, 63; mogoles 553, 12, 56; véase también Bayeux, tapiz de

Boreobudur, Java 258, 260, 261, 6, 52, 6, 58

Borromini, Francesco 596, 597, 630, 635; Santa Inés in Agone, Roma 596, 13, 20; San Ivo della Sapienza, Roma 598, 13, 21, 13, 23

Bosch, Hieronymus (El Bosco) 473, 474; *Aclamación de los Magos* 29, 0, 12; *El jardín de las Delicias* 473-474, 11, 3, 11, 3

Boss: *Banza* (McCarthy) 904, 22, 44

Botticelli, Sandro 436, 488, 489; *La Primavera* 437-458, 460, 10, 44

Boucher, François 626; *Hércules y Omphale* 625, 14, 5

Boudin, Eugène 692, 715

Boudryat du Temple, París (Diagnone) 672, 15, 29

Boullée, Étienne-Louis 643, 674; *Dibujo para el monumento a Isaac Newton* 615, 14, 31

Boutiges, Franck: casa de Jacques Chéret 112, 10, 22

Bourke-White, Margaret 828

Bouts, Dirk 411; *La visión* 10, 18

brvedas, construcción de 15, 201, 203, 383, 387, 403

Brady, Matthew 696

Brahman 230

brahmán 246, 247, 248, 250

brahmanismo 240, 241, 232, 244, 252

Bramante, Donato 483, 487, 497, 498; San Pedro, Roma 485, 486; Tempietto, San Pietro in Montorio 483, 484, 485, 486, 11, 10

Branca, Constantin 804-805, 833, 839; *Pujaro en el espacio* 805, 839, 20, 45; *El hijo prodigo* 805, 19, 37

Braque, Georges 781, 793, 796, 799, 801, 805, 809; *Le Courier* 799, 19, 26; *La Guernica* 812-813, 20, 21; *Casas y árboles* 796, 19, 22; *El portugués* 797, 19, 25

Brassenspouy, cabeza de mujer procedente de 32, 38, 1, 3

Brecht, Bertolt 827, 915

Breton, André 817, 820, 821, 823, 824, 843, 844

Breuer, Marcel 842; sillas 833, 838

Brno, hombre de 37, 39, 1, 2

Bronce, Edad del 39, 31, 88

Brown, Ford Madox 715

Brown, Denise Scott 867

Brücke, Die (-El puente-) 789, 790, 19, 15

Brucehél el Veno, Pietro 315-318; *Parábola de los capos* 318, 11, 69; *Los segadores* 316, 318, 11, 65; *Cazadores en la nieve* 316, 317, 11, 66; *Banquete de boda* 317, 11, 68

Brujas, Bélgica 394, 395, 436, 9, 43

Brunelleschi, Filippo 22, 428, 430-432, 442, 495; cúpula de la catedral de Florencia 430; Hospital de los Inocentes, Florencia 431, 10, 4; Capilla Pazzi 430, 10, 1, 10, 2

Bruni, Leonardo 431, 435

Bruno, arzobispo 372

Bruscia (Carter-Bresson) 829, 20, 29

Bruselas, Bélgica: Casa Tassel (Lorra) 235-236, 17, 30

Bruto (bronce) 176, 4, 26

Buda 231, 234, 236, 340; imágenes y estatuas 20, 235-236, 237-239, 257-258, 260, 265-266, 275-276, 711, 6, 12, 6, 13-6, 19, 6, 20, 6, 21, 6, 30, 6, 31, 6, 69, 6, 70, 6, 88, 6, 89, 16, 35

Budhhuarita (Ashvaghosa) 231, 235

budismo: arte y arquitectura budistas 346 Birmania 267; Camboya 262-264-265; China 235, 242, 267-268, 269, 274, 278, 282, 285, 287, 289, 557, 706; India 228-229, 230, 231-232, 235, 255, 340; Japón 235, 242, 289, 291-294, 295, 299, 708; véase también budismo Zen; Java 258, 260-261; Sri Lanka 256-258, 260-261; Tailandia 265-267, 710-711; véase también Buda

Buen Pastor, El (matrón) 302, 7, 2

Buen Pastor, El (mosaico) 315, 7, 28

Bufo, N.Y. Guaranty Building (Sullivan) 737, 740, 807, 17, 39; Edificio Larkin (Wright) 808, 19, 44, 19, 15

Bujara, Uzbekistán; Mausoleo samanida 540, 8, 21

Bunbury, Lady: *Lady Sarah Stanbury looking into a crowd at the Gracias* (Reynolds) 638, 14, 23

Bunnagga: *Trozo de mar* 757, 18, 16

Bunshall, Gordon: *Lever House*, Nueva York 865

Buondelmonte, Christopher: mapa de Constantinopla 321, 7, 34

Burgess, Gelett: *Picasso en su estudio de Batou-Lavoie* 755, 12, 6

Burda, La (Basella) 879, 22, 13

Burlington, Richard Boyle, conde de 675

Birmania (Myanmar) 710; templo de Ananda, Pagan 267, 6, 71, 6, 72

Busche (arquitecto) 375, 377

Buschi, Tom 293

Busto de una dama (Desiderio da Settignano) 448, 10, 34

Kyudojin, templo de, Un. Japón 295, 6, 122

Caballo al galope (Moxbridge) 696-697, 15, 58

Caballo saltando (Constable) 666, 15, 22

caballo volador, bounce (Hau) 269, 6, 75

caballo, El (Duchamp-Villon) 804, 19, 36

Caballos rojos y caballos azules (Marc) 794

cabana del río Tom, Lu (Stowe) 30

Cabeza de Diego II (Giacometti) 851, 21, 13

Cabeza de mujer (Miro) 823, 20, 21

Cabeza de mujer (Picasso) 824, 20, 22

Cabeza de toro (Picasso) 824

cabeza prehistórica de coyote 11, 1, 13

Cachibos (Koons) 917

Caen, Francia: San Esteban 386, 387, 499, 9, 34

Caen: *route Carveteri*

Café nocturno (Van Gogh) 24, 7, 30, 17, 24

Cape, John 854; 431, 859

Car Guo Qiang 916; *Hitos de recatadura de reatas* 916-917, 22, 64

caja de resonancia de arpa sumeria 36, 57, 2, 7, 2, 8

Calatrava, Santiago: puente de Hilsan 906

Calcedonia, Consejo de (451) 313

Calder, Alexander 825; *Nasa y cola de pez* 825, 20, 24

Caldwell, Erskine 828

Calícrates: Partenón 338

caligrafía china 36, 57, 267, 273, 298; islámica 345-346, 363; japonesa 296, 297, 298, 710, 6, 122; sánscrita 543

caligrafías véase escritura

Caligula, emperador 214

Calixto, san 304

caliz de ágata y plata 389, 9, 37

Calle de Berlín (Kitchner) 789, 19, 14

Calthorpe, Peter Anthony 809

calvinismo/calvinistas 604, 611, 807

Calvino, Juan 471

Canal (Rauschenberg) 453

camaleos/cristal de camaleón 191; *Germania Augusta* 211, 5, 58; *Vasa Portulac* 191, 5, 26

cámara oscura 21, 672

Canbisés II 116

Camboya 263, 710; estatua de Hanhara 262, 6, 62; véase también Angkor Thom; Angkor Wat

Cameron, Julia Margaret 695; *Hielo y Virginia* 695, 15, 36

Cameroon: escultura bangwa 772, 18, 42

canonista ante el mar de niebla, El (Friedrich) 663-664, 13, 19

Camp, Sokari Douglas: *Carnaval de Ocho* 776-777, 18, 51

Campbell, Cole 635

Campo de rosas (De Maria) 861

campos de urnas, culturas de los 166-167

Canaal (Frankenthaler) 852, 11, 14

Canalotto (Giovanni Antonio Canal) 633, 672; *Venecia: la laguna de San Marcos el día de la Asunción* 14, 17

Canon (Delidelo) 151

Canova, Antonio 643; *Capido y Pisano* 643, 14, 28

Canterbury, Inglaterra: catedral 302, 9, 41

Cao Xueqin: *Historia de la piedra* 703

Capa pluvial de Butler-Bowdon 405, 9, 63

Capeto, Hugo 378, 288

capiteles de hoja de parra 401, 9, 54

Capitulation de Madrid (Gros) 656

Caracalla, emperador: termas (Roma) 200-201, 221, 5, 74; busto-nirato 213, 5, 61

caracol, El (Matisse) 851, 21, 12

Caradosso, Cristoforo Foppa: medalla 483, 11, 20

Caravaggio (Michelangelo Merisi) 581, 582, 583; *La conversión de san Pablo* 581, 583, 13, 1

Caravaggio, escuela de 584, 593-592

Cares de Lindos: Columna de Rodas 186

caricaturistas 661-662

Carlomagno 338-339, 341-343-344-348, 354

Carlos I, de Inglaterra 385, 591; *Carlos I con el conde de St. Antoine* (Van Dyck) 591, 13, 10

Carlos V, emperador 479, 503, 520, 528

Carlos VI, de Francia 41, 123, 424

Carlos Martel 238

Carlele, Thomas 695

Carnaval de Ocho (Camp) 776-777, 18, 51

carolingio, periodo 338, 344; arquitectura 338-339, 341; orfebrenia 342-343; márfiles 341-343; manuscritos 338, 341, 343

-Carolíngios, Libros- 341-342

Carpaçcio, Vittore 466, 10, 58; *Caracalla de un cruce moicano...* 464, 10, 52

Carpeaux, Jean-Baptiste: *La danza* 713, 17, 2

Carracci, Agostino 585

Carracci, Annibale 581-584-585; frescos del techo del Palazzo Farnese 382-384-385, 598, 13, 2

Carracci, Ludovico 585

Carraloni, Francesco: *Intervento Elementare per gli Studiosi della Scultura* 16, 0, 2

Carrera, Rosalba (Charles Seckoff), segundo duque de Doria 633, 14, 18

Cartagocartagineses 171, 190, 216; véase también carteles 725, 736, 17, 19, 17, 32

Carter-Bresson, Henri 829; *Bruselas* 829, 20, 29

cartones (dibujos) 18

Casa (Whitread) 914, 22, 61

caso del futuro, La (Hammons) 889, 22, 27

Casa Mia, Barcelona (Gaudí) 737, 12, 35, 17, 34

Casa Roja, Beoley Heath, Inglaterra (Webb) 740

Casamiento a la moda, serie (Hogarth) 638-636, 14, 19

Casos y árboles (Braque) 796, 19, 22

casitas, edificios 112

Cassatt, Mary 725; *El portado* 17, 18

cassone: escuela florentina 157, 16, 43

Castelgripio, Italia: frescos 37, 7, 63

Castiglione, Baldassare 182; *El coronado* 488, 513

Castiglione, Giuseppe 701, 703

catácumbas, pinturas de las (Roma) 302, 303-304-305, 331, 7, 4, 7, 6, 2, 8, 7, 9

Catal Hüyük, Anatolia 45-46-47, 163, 1, 18; *Caracalla budista* 46, 48, 1, 20; *Diosa madre* 46-47, 1, 16; santuarios 47, 1, 17

Catalina II (la Grande), de Rusia 625

catanos véase albigenses

Cathach de san Catombano 334

Catón 191

Catelan, Maurizio 918; *Wittoldwölfs* 918; *Hollywood* 918, 22, 66; *Madey* 918; *La Nueva Ora* 918, 22, 67

Cavallini, Pietro 414

Cavaliere italiano (pintura mural mexicana) 46, 48, 1, 20

Cazadores en la nieve (Brueghel) 316, 317, 11, 66

celtas 51, 166, 168; arte de La Tène 167-168; véase también arte nublado

Callim, Benvenuto salero de Francisco I 313, 11, 60

cerca, La (Chicago) 882-884, 22, 18

Ceas en casa de Levi (Veronesi) 305, 306, 307, 11, 50

cerámicas 340

cerámicas africanas 30; Chavin 125; china 87, 261, 262, 363; véase también porcelana; egipcia 63; Etrusca 155; vasos griegos véase Grecia; de harappa 62; islámica 363; japonesa 575; maya 524-525; minúscula 81, 82; moche 529; de Nazca 530; prehistórica 49, 87; sumeria 53; de Susa 52-53; Wedgwood 29, 637

Cerdas 168, 190, 377; *unaghi* 168-169; escultura 169, 4, 64

ceremonia japonesa del té 573, 575, 576, 12, 89

Cernavoda, Rumania: «pensadores» 49, 1, 22

Cervantes, Miguel de: *Don Quijote* 601-602

Cerveteri (Caiet), Italia: sarcófago 175-176, 4, 75; escultura 171-172, 4, 69; *Juntos de los Reberes* 173, 4, 22

César, Julio 193, 200, 202

cestaria, americana 30, 763-764, 18, 28

Cezanne, Paul 717, 725, 741-742, 744-745, 780, 783, 794-795; *Los jugadores de cartas* 745, 12, 45; *Fruto en copa y anaranjado* 741-742, 744, 17, 42; *Monte Sainte-Victoire* 17, 43; *Alma Sainte-Victoire visto desde Les Lauves* 741, 17, 44

Chac Abad (procedente de Chichen Itzá) 525, 12, 9

Chagall, Marc 829, 843

chaitys, Karli, India 233, 6, 8, 6, 9



coneiforme, escritura [33](#), [92](#), [93](#)  
 Cupido y Psique (Caravaggio) [643](#), [14](#), [28](#)  
 Cupula de la Roca, Jerusalén [348](#), [349](#), [354](#), [8](#), [4](#), [8](#), [5](#)  
 cúpulas, construcción de [204](#)-[205](#), [206](#), [207](#), [251](#), [323](#), [329](#), [338](#)  
*Curva sin de un emblematizado* ... (Carpacio) [464](#), [10](#), [52](#)  
 Curry, John Steuart [814](#)  
 Cavallies, François [632](#)  
 Cury, Aelbert [613](#); *Vista de Dombrova* [613](#), [13](#), [42](#)  
 Cuzco, Perú: metalisteria de plata [530](#), [12](#), [18](#)

Dacia / dacios [217](#), [218](#)  
 Dada (Dadaísmo/Dadaístas) [810](#)-[811](#), [812](#), [817](#), [826](#), [893](#)  
 Dadaísta de Xiamen, grupo [893](#)  
 Dafne, Grecia: Cristo Pontonitico (mosaico) [329](#), [2](#), [50](#)  
*dagabris* [256](#), [257](#), [258](#), [6](#), [48](#)  
 Daguerre, Louis-Jacques-Mande [20](#), [671](#), [672](#): *Banquete en el Templo*, París [672](#), [13](#), [29](#)  
 daguerrotipos [20](#), [672](#), [673](#), [15](#), [29](#), [13](#), [30](#)  
 Dahomey [765](#)  
 Daimabad, India [64](#); carro de bronce [64](#), [2](#), [24](#)  
 daimyo [571](#), [573](#), [576](#)  
 Daijokuj, monasterio de, Kyoto, Japón [575](#), [12](#), [89](#)  
 Dali, Salvador [821](#), [843](#); *La persistencia de la memoria* [821](#), [20](#), [17](#)  
 Damasco, Siria [350](#), [346](#); gran mezquita [318](#)-[321](#), [358](#), [8](#), [6](#), [8](#), [9](#)  
 Dan, los máscara [776](#), [18](#), [50](#)  
 Danne (Corregio) [310](#), [11](#), [56](#)  
 Dante Alighieri [107](#); *La Divina Comedia* [410](#)-[411](#), [414](#), [417](#); *La Vita Nuova* [381](#)  
*danza*, *La* (Carpeaux) [713](#), [17](#), [2](#)  
*Danza de guerra de los japuyá* (Eckhout) [589](#), [13](#), [7](#)  
*danza* (*Fiestas venenimas*), *La* (Watteau) [624](#), [14](#), [2](#)  
 Dapper, Olfert [535](#)  
 Dara Shikoh [551](#), [355](#)  
 Dario I [115](#), [116](#), [117](#), [138](#), [179](#), [192](#); estatua [115](#)  
 Darwin, Charles [646](#); *El origen de las especies* [677](#), [747](#)  
 Dai So La Lee (Hanssa Keyser) cesta [30](#), [764](#), [18](#), [2](#)  
 Daitong, China: Bodhisattva [281](#), [6](#), [98](#)  
 Daubigny, Charles-François [715](#)  
 Daumier, Honoré [661](#); *Delante de la pintura del señor Manet* [720](#), [17](#), [10](#); *Libertad de prensa* [661](#)-[662](#), [15](#), [18](#)  
*Dauad* (Miguel Ángel) [488](#), [489](#), [11](#), [25](#)  
 David, Jacques-Louis [643](#), [644](#), [651](#), [655](#); *La muerte de Marat* [644](#)-[645](#), [14](#), [30](#); *Instrumento de los Hanuans* [643](#)-[644](#), [656](#), [14](#), [28](#)  
 Daru, China: tallas en piedra [281](#), [6](#), [96](#), [6](#), [97](#)  
*De claris mulieribus* (*De mujeres famosas*) (Boccaccio) [21](#), [0](#), [15](#)  
 de Chirico vase Chirico, Giorgio de *De donde venimos ...?* (Gauguin) [733](#), [17](#), [26](#)  
 de Kooning, Willem [843](#), [846](#); *Excavación* [846](#), [21](#), [5](#)  
 De Maria, Walter: *Carro de rayos* [861](#); *Dibujo de una milha de longitud* [860](#)-[861](#)  
*De Stoff*, movimiento [794](#), [806](#)-[807](#), [831](#), [833](#)  
 Decio, emperador [301](#)  
 Declaración de Independencia americana [620](#), [640](#)  
 Deconstructivismo/deconstructivistas [872](#), [893](#)  
 dedálica, escultura [132](#), [47](#)  
 Dedes, reina (como Pragnataramita) [261](#)-[262](#), [6](#), [61](#)  
 Degas, Edgar-Hilaire [705](#), [717](#), [722](#)-[723](#)-[724](#); *Esbayo de ballet* [722](#)-[723](#), [17](#), [12](#); *Balaurina empujando la planta del pie derecho* [724](#), [17](#), [14](#); *Balaurina de 14 años* [723](#); *Dos lavanderas* [723](#), [17](#), [13](#); *Mujeres en la terraza* [720](#), [721](#), [723](#), [17](#), [15](#)  
*Deidales fantasmas* (Ma Junxiang) [558](#), [12](#), [62](#)  
 Deir el-Bahari, Egipto; templo de la reina Hatshepsut [98](#), [100](#), [3](#), [11](#)  
 Deir-el-Medineh, Egipto; tumba de Senmedjet [105](#), [106](#), [3](#), [20](#)  
 Delacroix, Eugène [659](#), [660](#), [662](#)-[663](#), [674](#)-[677](#), [680](#), [694](#), [729](#); *La barca de Dante* [660](#); *Muerte de San Juan Pablo* [660](#), [15](#), [16](#); *El 29 de julio: la libertad guila al puerto* [654](#), [660](#)-[661](#), [663](#), [15](#), [17](#)  
*Delante de la pintura del señor Manet* (Daumier) [720](#), [17](#), [10](#)  
 Delacroix, Paul [681](#), [693](#); *La ejecución de lady Jane Grey* [677](#), [15](#), [36](#)  
 Delaunay, Robert [801](#); *Formas circulares* [801](#)  
 Delaunay-Terk, Sonia [801](#)-[802](#); *Contrastes simultáneos* [801](#), [19](#), [30](#)  
 Delfos, Grecia [142](#), [146](#), [168](#), [207](#); *Antigo* [144](#)-[145](#), [146](#)-[147](#), [4](#), [22](#), [6](#), [28](#); *Tesoro de Sifnos* [143](#)  
 Delhi, India [256](#), [548](#); tumba de Humayun [551](#); *Fuerte Rojo* (Lahori) [551](#), [12](#), [33](#); *casá del Virrey* (Lutyens) [833](#)  
 Delos, Grecia [132](#), [140](#); escultura [132](#), [4](#), [5](#), [47](#)  
 Dematté, Monica [916](#)  
 Demóstenes [159](#), [185](#), [5](#), [11](#)  
 Deogarh, India: *Vista sobre Arunta* [243](#)-[244](#), [6](#), [27](#)

Derain, André [784](#), [786](#); *El dique de Landres* [786](#)-[787](#), [19](#), [9](#)  
 Derida, Jacques [893](#)  
 Derwent, crítica de [182](#), [5](#), [9](#)  
*Desastre*, serie (Warhol) [856](#), [21](#), [23](#)  
*Desastres de la Guerra*, *Los* (Goya) [656](#)-[657](#), [15](#), [10](#)  
 Descartes, René [580](#), [604](#), [607](#), [621](#)  
*Descenso del Ganges* [246](#), [248](#), [6](#), [30](#), [6](#), [31](#)  
 Desdoblamiento (Antelami) [413](#), [9](#), [25](#)  
 Desiderio da Settignano [448](#); *Busto de una donna* [448](#), [10](#), [34](#); *Monumento a Carlo Marsuppini* [447](#)-[448](#), [10](#), [53](#)  
 Desiderio, abad [340](#)  
 Deskey, Donald [840](#)  
*Desnudo bajando una escalera*, N.º 2 (Duchamp) [611](#), [20](#), [4](#)  
 desnudo en el arte, el: etrusco [175](#); griego y helenístico [132](#)-[135](#), [154](#), [182](#); japonés [892](#); s. xv [437](#), [447](#), [467](#); s. xvi [489](#), [494](#), [496](#); s. xix [654](#), [659](#), [697](#), [723](#)  
*Desnudo en el baño* (Bonnard) [812](#)-[813](#), [20](#), [9](#)  
 Dessau, Alemania: Bauhaus [832](#), [20](#), [33](#)  
*Destinos univales* (Mare) [794](#)  
 Devoit, Le (Douglas) [896](#), [22](#), [36](#)  
 Devnana, culto del [262](#)  
*Devota numbera* [471](#)  
 Dharmakata [236](#), [239](#)  
 Dhyani, Budas [260](#)  
 Día de mayo (U (Ginsko) [899](#)  
 Diaghilev, Sergei: Ballet Ruso [811](#)  
 Dian, cultura [130](#); bronce [201](#), [23](#), [3](#), [44](#)  
 Dianus (Julius) [853](#)  
*Dibujo de una milha de longitud* (De Maria) [860](#)-[861](#)  
*Duchambre* (Richter) [881](#), [22](#), [16](#)  
 Dickens, Charles [652](#), [687](#)  
 Diderot, Denis [626](#), [629](#), [640](#)  
 Didima, Turquía: templo de Apolo [189](#), [5](#), [22](#), [5](#), [23](#)  
*23 de octubre de 1977*, ciclo (Richter) [880](#)-[881](#), [22](#), [15](#)  
*Diez mil años de bambú en la niebla* (Guan Daosheng) [560](#), [12](#), [66](#)  
 iluminado [12](#)  
 Dillon, Francia: *el peso de Moisés* (Cartuja de Champmol) [417](#), [9](#), [92](#), [9](#), [91](#)  
*Dioses II* (Uccello) [450](#)-[451](#), [10](#), [39](#)  
*Distintivo de un perro con correa* (*Correa de perro en movimiento*) (Balla) [802](#)  
*divy* [90](#), [1](#), [5](#)  
 Ding, rey Shang [88](#)  
 Diocleciano, emperador [318](#), [461](#); termas (Roma) [200](#), [222](#), [5](#), [73](#)  
 Diódoto Sículo [62](#)  
 Dion Casio [206](#), [207](#)  
 Dioniso, el pseudo Arcopagita [389](#), [319](#)  
 Dioniso [156](#), [182](#); culto de [158](#), [183](#), [193](#)  
*Dioniso y el satiro* (mármol) [26](#), [0](#), [1](#)  
 Dioses de paja (estatua azteca) [527](#), [12](#), [14](#)  
 diosas vírgenes diosas-madre  
 diosas-madrediosas de la fertilidad [40](#), [32](#)-[33](#), [40](#)-[47](#), [34](#), [332](#)  
 dios-bastón (de Hatutonga) [750](#), [18](#), [5](#)  
 Distalvi (arquitecto) [377](#)  
 Dístico Villon [423](#), [424](#), [9](#), [89](#)  
*dique de Landres*, *El* (Derain) [786](#)-[787](#), [19](#), [9](#)  
*Discóbolo* (Mitro) [12](#), [150](#)-[151](#), [513](#)-[514](#), [4](#), [33](#)  
 diseños de entrelazado [334](#), [335](#), [350](#)  
*Disputa del Santísimo Sacramento* (Rafael) [486](#), [467](#), [11](#), [24](#)  
*Divina Comedia, La* (Dante) [410](#)-[411](#), [414](#), [417](#)  
 divinidad, concepto de [245](#)  
 Divinismo [728](#)  
 Divinistas [729](#)  
 Djetutymekht, sarcófago de [74](#), [2](#), [42](#)  
 Djet, ciclo de [66](#), [67](#), [68](#), [2](#), [27](#)  
*Dive fotografías* (Accardi) [864](#)  
*Dive vistas desde una cama con el tejido de paja* (Xu Gu) [287](#), [6](#), [106](#)  
 Doesburg, Theo Van [806](#), [807](#), [833](#)  
 dogon, máscaras [774](#)-[775](#), [18](#), [17](#), [18](#), [48](#)  
 Domenichino (Domenico Zampieri) [598](#)  
 Domiziano, emperador [205](#)  
 Domingo, santo [106](#)  
*Dominical* (Van de Velde) [736](#), [17](#), [31](#)  
 dominicos, orden de los [395](#), [404](#), [450](#)  
 Domus Aurea de Nerón (Roma) [201](#), [204](#)-[205](#), [5](#), [16](#)  
*donna* *reflexiva* [306](#)  
 Donatello (Donato Bardi) [422](#), [428](#), [443](#), *Monumento ecuestre a Gattamelata* [415](#)-[416](#), [463](#), [10](#), [27](#); *Isidoro y Helofanes* [488](#); *Lamentación sobre Cristo muerto* [446](#), [10](#), [28](#); *Los milagros de san Antonio* [22](#), [0](#), [8](#); *San Jorge* [445](#), [10](#), [26](#)  
 Dong Qichang [567](#)-[568](#), [702](#); *Río y montañas en un claro día de niebla* [12](#), [29](#)  
 Dordaña, Francia: pinturas rupestres véase Lascaux; *Laurel*

*laurel*, orden [140](#)-[141](#), [142](#), [11](#), [14](#), [201](#), [4](#), [20](#)  
 Dordaña (Instituto de Argos) [153](#), [208](#), [4](#), [34](#)  
 dorios, griegos [87](#), [142](#)  
*Dotación de la Virgen* (fresco) [410](#), [9](#), [72](#)  
 Dörfeld, Wilhelm [80](#)  
 Dorsel, Charles Sackville, segundo duque de: retrato (Carriera) [633](#), [14](#), [18](#)  
*dos de mayo de 1878*, *El* (Goya) [656](#)  
*dos formas* (H. Moore) [839](#), [20](#), [46](#)  
*dos Fridas, Las* (Kahlo) [823](#), [20](#), [20](#)  
 «Dos hermanos», sarcófago de los [309](#), [2](#), [12](#)  
*dos lavanderas* (Degas) [723](#), [17](#), [13](#)  
 Douglas, Stan [896](#)-[897](#), [914](#); *Le Detroit* [896](#), [22](#), [36](#); *Hats Champs* [896](#), [22](#), [35](#); *Monodramas* [896](#); *Anuncios de televisión* [896](#), [897](#)  
 Douglas, Frederick: retrato (anónimo) [672](#), [19](#), [30](#)  
 Dove, Arthur Garfield [826](#), [843](#); *Sirenas de marfil* [843](#), [21](#), [1](#)  
 Doven, Gabriel-François [628](#), [629](#)  
 dravidianos [230](#), [243](#)  
 Drexler, Alemania: Zwinger (Poppelmann) [630](#), [14](#), [11](#)  
 Dubos, Jean-Baptiste [623](#)  
 Duccio di Buoninsegna: *Maestri* [414](#), [419](#), [9](#), [79](#), [9](#), [80](#)  
 Duchamp, Marcel [801](#), [804](#), [811](#), [825](#), [826](#), [827](#), [843](#), [858](#), [874](#), [876](#); *Los naipes desnudando a la novia* (*El esta cruzado*) [812](#), [821](#), [20](#), [6](#); *La fuente* [811](#), [826](#), [853](#), [20](#), [5](#); *Desnudo bajando una escalera* N.º 2 [811](#), [20](#), [4](#)  
 Duclal, Palacio Venecia [123](#), [463](#)-[464](#), [9](#), [88](#)  
 Duchamp-Villon, Raymond: *El cubito* [804](#), [19](#), [36](#)  
 Dufrenoy, Charles-Alphonse [582](#)  
 Dunhuang, China [278](#); *Buda y budhisattvas* (estuco) [278](#), [6](#), [92](#); *Sutra del diamante* [280](#); *Guanyin como gata de las nubes* [278](#), [6](#), [94](#); pinturas murales [271](#), [272](#), [273](#), [6](#), [85](#), [6](#), [89](#)  
 Dura-Escoto [406](#), [413](#)  
 Dur Sharrukin véase Jarsabad  
 Dura-Europos, Siria [163](#), [306](#), [7](#), [5](#)  
 Durand, Acher [18](#), [686](#)  
 Duran, Alberto [463](#), [467](#)-[469](#), [470](#), [477](#)-[478](#), [479](#), [501](#), [516](#), [520](#), [528](#); *Los cuatro apóstoles* [478](#)-[479](#), [11](#), [10](#); *San Juanapalo* [467](#), [10](#), [6](#); *Antoniada* [468](#), [10](#), [57](#), [10](#), [58](#)  
 Duret, Théodore [712](#), [724](#)  
*Dura y el demonio*, Mamallapuram [248](#), [6](#), [32](#)  
 Durham, Inglaterra: catedral [386](#), [387](#), [9](#), [33](#)  
 Durrer, Elio de [345](#)  
 Dyck, Anthony Van [385](#), [390](#)-[391](#), [610](#); *Carlos I con el perro de St. Antoine* [391](#), [13](#), [10](#)

Eadfrith, obispo de Lindisfarne [335](#)  
 Eakins, Thomas [693](#), [696](#); *La clínica Gross* [693](#), [15](#), [54](#)  
 Ebla (Tell Mardikh), Siria [53](#), [57](#)  
 Ecbatana (Hamadan), Irán [115](#)  
*Ecy Plano* (Rouault) [788](#), [19](#), [11](#)  
 Eckhout, Albert: *Danza de guerra de los japuyá* [589](#), [13](#), [7](#)  
 Eclesio, obispo [317](#), [318](#)  
 Edificio Chrysler, Nueva York (Van Alen) [840](#), [20](#), [48](#)  
 Edfu, Egipto: templo de Horus [100](#), [3](#), [22](#), [3](#), [23](#)  
 Edirne, Turquía: mezquita de Selimiye (Sinan) [511](#), [12](#), [36](#), [12](#), [37](#)  
 Edo, período (Japón) [573](#), [578](#)-[579](#), [704](#)-[707](#)  
 Eduardo I de Inglaterra [894](#)  
*Ejeto de Kristas* [135](#), [4](#), [9](#)  
 Ejeso, Concilio de (431) [329](#), [330](#), [311](#)  
 Ejeso: templo de Artemisa/Diana [330](#)-[331](#)  
 Ejez, civilización del [175](#), [179](#); mapa [29](#)  
 Egipto: templo de [141](#), [4](#), [21](#)  
 Egipto [64](#), [65](#), [66](#), [67](#), [95](#), [96](#), [179](#), [190](#); arquitectura [15](#), [26](#), [27](#), [100](#), [102](#), [106](#), [214](#); emblematizado [66](#), [67](#); canón [23](#), [133](#); ideológicos [21](#), [66](#), [70](#), [74](#); y el islam [338](#), [530](#), [546](#); véase El Cairo; mapa [65](#); mastabas [67](#); metalisteria (Edfu) [364](#); monoteísmo [319](#), [135](#), [340](#); véase también Coptos, momias/sarcófagos [66](#), [68](#), [99](#), [108](#); pinturas/pinturas de las tumbas [22](#), [67](#), [72](#), [73](#), [74](#), [76](#), [77](#), [94](#), [97](#), [99](#), [105](#), [106](#), [108](#), [150](#); Sarames [66](#), [77](#); cerámica [65](#); textos de las pirámides [70](#); religión [65](#), [66](#), [67](#), [98](#); escritura y relieves [15](#), [26](#), [27](#), [65](#), [66](#), [70](#), [74](#), [76](#), [77](#), [97](#), [98](#), [100](#), [102](#), [104](#), [105](#); planificación de las ciudades [26](#), [162](#); véase también Saqqara, Monte Edfu, Guisave; *Estatua de la Libertad* [739](#), [17](#), [38](#)  
 Einhard [338](#), [341](#); *Vita Karoli Magni* (*Vida de Carlomagno*) [339](#)  
 Einstein, Albert [882](#)  
*ejecución de lady Jane Grey*, *La* (Delacroix) [677](#), [15](#), [36](#)  
*ejecución de Maximiliano, La* (Manet) [683](#)-[684](#), [913](#), [15](#), [41](#)  
 «el arte por el arte» [680](#)  
 El Cairo, Egipto [362](#), [546](#); mezquita de Ibn Tulun [356](#)-[357](#), [8](#), [16](#); Universidad de al-Azhar [362](#)  
*El espíritu de las muertas vela* (*Mujeres japuyá*) (Gauguin) [731](#), [733](#), [12](#), [25](#)  
*El paraíso y su esposa* (pintura mural) [196](#), [5](#), [32](#)  
 El Paraso, Perú [123](#)



- 893; iconografía 20, 67; 694-695; 829; cartels 725;  
 pinturas rupestres prehistóricas 21, 26, 27, 28, 30-31;  
 escultura 382, 384 (románica), 401-403 (gótica),  
640-641 (neoclásica), 713, 733 (s. xv); *véase también*  
 Duchamp, Marcel; Revolución francesa; París  
 Franciscanos, orden de los 395, 404, 406, 408, 413,  
419, 439, 454, 576  
 Franciscano de Asís, san 369, 406, 507, 408, 920  
*Contorno del crucifijo* 407, 408; *San Francisco en*  
*Arzobispado (Zurbarán)* 601, 1328  
 Francisco I de Francia 513; *salero* (Cajal) 513, 116  
 Franck, Sebastian; *Panorama* 479  
 Franzos 336, 338, 578  
 Frankenthaler, Helen 852; *Canal* 2114  
*Proceso de la primavera* 81, 251  
 frescos 18, 110, 119  
 Freud, Sigmund 780, 781, 817, 830, 821, 833  
 Friedrich, Caspar David 652, 663, 670; *El camión en*  
*ante el mar de niebla* 663, 664, 1519  
*friso de la vida*, *El* (Monch) 733  
 frutiger 821, 854  
 Frutos, copo y *manzanitas* (Étienne) 241-243, 244, 1242  
 Fry, Roger 790  
 Fu Baschi 704  
 Fu Hao 88  
 Fuente de los Cuatro Rios, Roma (Bernini) 586,  
1318, 1319  
*Fronte de los hieracitas* (Gouyon) 513, 1161  
*fuente*, *La* (Duchamp) 811, 826, 853, 205  
 Fuente Roto, Delhi (Lahoti) 551, 1263  
 Fujiwara no Sadanobu; *catreña* 298, 6125  
 Fujiwara, período (Japón) 294-296, 297, 298  
 funde de montura (procedente de Paríski) 160, 457  
 Furuta 294, 6121  
 Fussell, John Henry 670  
 Futurismo 794, 802-805
- Gabo, Naum 843  
 Gabón; *figuras esqueléricas de los koto* 733, 1844  
 Gaddi, Taddeo 420, 424  
 Gainsborough, Thomas; *El señor y la señora Andrews*;  
636, 1420  
 Gala Plácida, Mausoleo de 315, 228  
 Galeno (Claudio Galeno) 54  
 Galafagos 187, 202, 336  
 Galieno, emperador 224  
 Galileo Galilei 591, 597  
 Gado *morir* 187-188, 5418  
 Gandhara, escultura de 235, 237, 238, 239, 264, 612,  
616, 617, 620  
 Ganga, dinastía (India) 251  
 Ganges, río 246, 248, 255  
 Gansu, China; *cuervas de Malajshian* (esela) 224, 276,  
686  
 Gante, Bélgica 436; *avanzamiento* 473, 113  
 Gao Qipei 700  
 Gaozu, emperador 271  
 Garnier, Charles; *Ópera de París* 712, 171  
 Garnier, Jony; *Cité Industrielle* 836  
 Garsu (Goncharov) 805, 1938  
 Gastoncelato, *Monumento erasista a* (Xenofilo) 445-  
446, 461, 1027  
 Gaudi, Antoni 737; *Casa Milá*, Barcelona 737, 1733,  
1234  
 Gaudi, Joaquín; *escandallo* 784  
 Ganguin, Paul 727, 729, 730-731, 781; *El espíritu de*  
*los muertos vive* (Adrian) *Hesperian* 731, 733, 1723;  
*Vista tras el sereno* 727, 730, 1720; *¿De dónde*  
*venimos?* ... 733, 1726  
 Gantier, Theophile; *Monumento de Maoria* 680  
 Gary, Frank 905; Museo Guggenheim, Bilbao 905,  
906, 2246; *Vitra Design Museum*, Basilea 875, 225  
 Gela, Sicilia 147  
 Gellée, Claude reise Claude Lorraine  
 Gemistos Pleton 444  
 Gemina Augustea 211, 538  
 Geniza, pintura de 24, 614-615, 619, 625  
 Genios Kan 338, 557  
 Genie *pittoresque* 625, 632, 635  
 Genie da Fabriano 441, 463; *Adoración de los Magos*  
425-427, 991  
 Gentileschi, Artemisia 591, 592; *Judith y Holofernes*  
591, 1311  
 Gentileschi, Oratio 591  
 geométrica, cerámica 129, 130, 131-170, 31  
 Gérald, Théodore 658; *La balce de -La Nicholas*  
658-659, 660, 668, 1512  
 germanicus, tribus 106, 326, 337  
 Gero, Cruz de 368-369, 91  
 Geronio, Jean Léon 693, 711
- Gerzaso (Oromo) 392  
 Gesambharavert 291  
 Gestalt; psicólogos de la 791  
 Gestalt; *figuración* 878  
 Gestalt; *Pintura reise Achou Painting*  
 Geulincx, Arnold 607  
 Geura; *véase* Achamti, reino de  
 Ghiberti, Lorenzo 428, 430, 435; *Puerta del Paraíso*  
435, 108, 109  
 Ghibellino, Domenico 434, 456, 488, 489; *frescos de*  
*la Capilla Sassetti* 454, 464, 1041  
 Ghibellino, Alberto 851; *Colosa de Diego II* 2113  
 Gide, André 781  
 Gilbert (Petersch) y George (Passmore) 857, 887, 888;  
*El maestro de la gólosa orgna* 887, 2225; *Alacrité*  
*de signos de la vida* 887  
 Gilmardi, Eppowet de 53, 54, 112  
 Gilly, Friedrich 674  
 Giorgione 501, 502; (?) *Conocerto empesire* 501-502,  
1143; *Venas durmiente en un paisaje* 502; *Tres*  
*filosofos* 501, 505, 1142  
 Giotante 18, 64  
 Giotto di Bondone 18, 33, 405-410, 411, 415, 417;  
*frescos de la Capilla Scrovegni* (Arena) 21, 412,  
419, 423, 982-984  
 Giraldus de Barri 332  
 Gisbertorio, esculturas de la catedral de Autun 340,  
384, 926  
 Giulio Romano 511, 591; *Palazzo Te*, Mantua 511,  
1157  
 Gizeh, Egipto; *Alegrías y Khamereneret* 72, 237;  
*pirámides* 68-70, 231-233; *Síngre* 69, 231;  
*tumba* 24  
 Giotto y *manantial del Annona* (Chammar) (Turner)  
667, 670, 1523  
 Glasgow, Alberto de 301, 939  
 Glotzes, Albert 794  
 Globe, rey 771-772  
 globalización 915-917  
 globalización de sus lugares, *La* (Pozzo) 388, 136  
 gnósticos 112  
 Goble, Robert 885-886; *Aerona para guros* 886-887, 2224  
 Godefrido, Juan 115  
 Godofredo de Bouillon 385  
 Góes, Hugo Van der; *Retablo Portinari* 441, 454, 1019  
 Goethe, Johann von 629  
 Gogh, Vincent Van 727, 730, 789, 879; *Café nocturno*  
22, 736, 1724  
 Goltsov, Ilya 830  
 Goltub, Leon 862, 863; *Mercurarios V* 863, 2137;  
*Nipurna* 862; *Vestuario* 862  
 Gombert, Edoardo de 680, 722, 724  
 Gombartova, Salsler; *Guos* 805, 1938  
 Gong Xian 699, 700; *Parise* 700, 163  
 González, Julio I 824, 849; *Maíz perminado* *II* 825,  
2023  
 gopuras 556, 1258  
 Gortasio II, emperador 223  
 Gordiano III, emperador 219, 223, 224  
 Gorky, Arshile 823, 844-845; *Los espejalos II* 845, 213  
 Gótico 20, 428, 431; *arquitectura* 15, 26, 387-393, 396,  
398-400, 406, 423, 456; *manuscritos* 403, 423;  
*escultura* 22, 400-403, 405, 413; *vidrieras* 396-398  
 gótico internacional, estilo 422, 463  
 gótico perpendicular, estilo 472-473  
 Gortlieb, Adolph 843, 847  
 Gouyon, Jean; *Fuente de los Jacintos* 513, 1161  
 Goya, Francisco de 656; *Dona Isabel de Burgos*  
*(sobrecubierta)*, *portada y lomo*; *Los Caprichos*  
656-657, 159; *Los Desvelos de la Cámara* 656-657,  
1510; *Saturra iluminado a sus hijos* 657, 1511; *El*  
*das de mayo de 1808* 658; *El tres de mayo de 1808*  
656, 657, 658, 158  
 Goyen, Jan Van 611, 612; *Vista de Rhenen* 612, 1339  
 Gvoz; *templo Gpartita* 32  
 grabado 20, 467, 1056; *punta seca* 608-609  
 grabado 461; *véase* xilografía  
 grabado de los ecos florentinos; *véase* Cristo crucificado  
 los enfermos  
 grabados 20, 608-609; *japoneses* 683, 692, 704-705,  
706-707, 723, 724-725, 727, 892  
 grabados sobre bloque de madera/xilografías 20;  
*chinos* 282, 283; *expresionistas alemanes* 789, 1915;  
*Japoneses reise* *Ekyo*-e; *venecianos* 461, 467  
 Gran Bretaña 332; *arquitectura* 386, 387, 392, 401,  
403, 405, 472-473, 653, 657, 658, 673, 676, 738, 739,  
740, 867; *véase* *Arquitectura* 386, 387, 392, 401,  
403, 405, 472-473, 653, 657, 658, 673, 676, 738, 739,  
740, 867; *Revolución Industrial* 649, 650,  
652, 698, 738; *monasterios* 332, 334, 335; *pintura y*  
*grabados* 29, 123-124, 591, 633-636, 638, 664-668,  
670, 678; *parques* 651, 636-637; *fotografía* 20, 671-  
672, 673, 695, 696-697; *escultura* 839-840, 876, 913.
- 914; *cruces de piedra* 335; *arte del siglo xv* 835, 852,  
887-888, 918-919; *véase también* Stonehenge  
*gran cristal*, *El* (véase *Los rios*) *desarrollando a la roca*)  
*Groni Periana* 2 (elachestien) 854, 2119  
 Gran Stupa, Sanchi, India 231-233, 636  
 Granada, España; *Alhambra* 355, 336-338, 1231, 1232  
*Grandes ermitos* (Hill) 893, 2234  
 Graves, Michael; *Portland Public Service Building*,  
 Oregon 868, 2147  
 Graubiene oriental, cultura 38  
 Grecia 28, 35, 128-129, 170; *arquitectura y escultura*  
*arquitectónica* 26, 138, 140, 144, 145, 148, 149, 158,  
159, 171, 173; *prácticas funerarias* 130, 157, 177;  
*ciudades-Estado* (polis) 128, 137, 138, 179;  
*acuñación de moneda* 159-161;  *teatro y literatura*  
86, 87, 137, 138, 147, 158; *véase* *arquitectura* 130,  
157, 177, 179; *ortoberna* 159; *lengua* 180; *mapa* 180; *música* 151,  
509; *pintura* 135, 54, 155; *véase* *vasos*; *filosofía* 151,  
130, 131; *religión* 130, 140, 177, 245; *escultura* 16,  
1206, 131-135, 132, 138, 144-145, 146-147, 149-  
151, 153, 154, 167, 177; *ciudades* 157-158, 177; *vasos*  
21, 130, 130, 131, 136, 136, 153, 157, 167, 171;  
*mujeres* 134; *escultura* 29; *véase* *religión* Alenas  
 Greco, El (Dionisios Theotokopoulos) 518-519,  
603, 786; *La Resurrección* 519, 1170; *Visión de san*  
*Juan* 784  
 Greenberg, Clement 813, 814, 851, 853, 910  
 Gregorio I, papa 342  
 Gregorio VII, papa 379, 387  
 Gregorikoff, Lo (Renier) 715, 174  
 Greuze, Jean-Baptiste 262; *La coreografía* 629, 1410  
 Gris, Juan 784, 796  
 Gris, Juan 784, 796  
 grivo, El (Munich) 733, 735, 1727  
 Gropius, Walter 831-832, 833, 842, 853, 908;  *Bauhaus*,  
*Dessau* 832, 2033; *Fábrica Fagus*, Alfeld 808, 1946  
 Gros, Antoine-Jean 657, 658; *Capitulación de Aland*,  
656; *Napoleón visitando a los operarios de Arja*  
655, 152  
 Gross, George 842  
 Gurnewald, Mathias (Matthias Neithardt) 474, 476,  
789; *Retablo de Isenheim* 474-475, 115  
 Guro dos 22, 3 (Fang Liun) 893, 2231  
 Guro Basobeng 29; *¿Qué año carnis de Burau* en la  
*mada* 560, 1266  
 Guryin 242, 255, 280, 6925; *Guruyin censo guía de*  
*los abanos* 284, 694; *véase* *Arquitectura* Kanton  
 Gurantny Bankong; *Budalo*, N.Y. (Sullivan) 737, 740,  
1739  
 Gurrú, Francisco 633; *Santa María della Salute* 633,  
1416  
*Guarantny* en *los* *regiónales* *Guarantny* en *trung* 672, 1222  
 Guarrín, Guarino 630  
 Guatemalteco; *civilización maya* 523, 124, 125  
 Gauda (monta) 21  
 Gauda, rey de Lagash 38; *cajeza* 58, 59, 211  
 Gaudinallan, Indar *long* con Siva 212-213, 626  
 Gaudinon, II (Gourani Barbieri) 592-593; *Aljiv*  
*desarrollados* 593, 1313  
 Gaudinon, Le (Berque) 812-813, 207  
 Gaudinon (Péresse) 841, 845, 2049  
 Guerra Civil española 823, 829, 841  
 Guerra de Secesión 689, 691, 696, 1557  
 Guertzo (de Blaco) 146, 153, 154, 435  
 Guertzo (Kensho) 771-772, 1841  
 Guertzo *cuído* (procedente de figura) 144, 187-188, 421  
 Guertzo, Che; *fotografía* (Kerela) 857-858, 2126  
 Guggenheim, Museo, Bilbao (Gehry) 905-906, 2246  
 Guggenheim, Museo, Nueva York (Eero) 862, 2134;  
 Wright 866, 905-906; *Instrucción* *Geny* *Holzer*;  
*Holzer* 884-885, 2221  
 gur 91, 267  
 Guercino, Francesco 520  
 Guillermo I (el Conquistador) 371, 381  
 Guilloche 158  
 Guinca; *mascara ninka* 774, 1845  
 Guizot (Picasso) 799-780, 1927  
 Gumbel y Qabus, cerca de Gurgan, Irán 361, 822  
 Gumbel, Ignaz 632; *Arquitectura y el ángel* 632, 1414  
 Guo Xi; *Composiciones sobre la pintura de paisajes* 285;  
*Primar* *manantial* 285, 6105  
 Gupta, período (India) 239-240, 242, 243, 244, 250-252  
 Gurgan, Irán; *Gurhod* y *Qabus* 361, 822  
 Gursky, Andreas 898, 899; *Ministerio de Comercio de*  
*Chicago II* 900, 2240; *Día de enero IV* 899;  
*Sicence*, Karlsruhe 899-900, 2239; *Siu nitola V* 900  
 Guston, Philip 862; *El pintor* 862, 2136  
 Guterberg, Johann 461  
 Hacia el este; *antigua el imperio* (Al. Ozerel) (Leuzay)  
691, 1551  
 Hachar, Anatolia 46, 49  
 Hadid, Zaha; *complejo de viviendas de Berlin* 908, 2253

Hadit 347, 362, 363  
 Hafit Tappchi; tumbas [62](#)  
 Hagesindes, Polidoro y Alomedoro; *Zuavante* 207-208, [3,53](#)  
 Hagua Triada; *Vaso de los Segadores* [52](#), [2,53](#); palacio [72](#); sarcófago [80](#), [2,49](#)  
 Haida, los 738; escultura 739, 761, [18,19](#)  
 Hals, Frans 601, *en el alcega del alcega* 601, 603, [13,88](#); *Las negetas de la sala de auriculares* 605, [11,31](#)  
 Hallsstam, cultura de 166, 167  
 Hamburguesa gigante (Sclerburg) 853, [21,21](#)  
 Hamilton, Richard; *¿Qué es lo que hace las batallas de hoy tan distintas, tan atractivas?* 853, 857, [21,28](#)  
 Hammons, David 888-889; *La casa del futuro* 889, [22,27](#)  
 Hammurabi 39; estela [39-40](#), [2,14](#)  
 Hamz, *mona* 349  
 Han, dinastía (China) 267, 273, 277; pintura 273, 277, [6,82](#); escultura 269, 273, [6,75](#), [6,81](#); necrópolis; tumbas de tumbas 269, [2,76](#), [2,77](#), 273, [6,76](#), [6,80](#)  
 Handel, Georg Friedrich 621  
 Hang-up (Caldwell) (Hesse) 859, [21,30](#)  
 Hangzhou, China 281, 363  
 hanra, figuras 289, [6,110](#)  
 Hapi [62](#)  
 Harappa, civilización [60-61](#); cerámica [62](#), [2,18](#); escultura [63-64](#), [2,22](#), [2,23](#)  
 Harcourt-Mansart, Jules; Palacio de Versalles 617, [13,52](#)  
 Harihara, estatua de [262](#), [6,62](#)  
 Harper's Week 689  
 Harun al-Rashid, califa 354, 355  
 Hassin, Abul 3-19  
 Hassuna, Iraq [49](#)  
 Hator [98, 99](#)  
 Hatshepsut, reina 98-99, 100, [3,7](#); estatuas [99](#), [100](#), [3,8](#); templo [98](#), [100](#), [3,11](#)  
 Hattusa, Turquía [93](#)  
 Hatusili III, rey hitita [92](#)  
 Haussmann, Baron Georges 846  
 Hawaii 748, 750; cestería 749-750, [18,3](#)  
 Hawthorne, Nathaniel 672  
 Haydn, Joseph 621  
 Haymo, abad de St-Pierre-sur-Dives 499  
 Heide, Martin Johnson 688; *Cepusculu en los pantanos* 688, [15,47](#)  
 Heathfield, John 827; *Plageurmanista* 827, [20,27](#)  
 Hegel, G. W. F. 677  
 Hejroo, estela de una tumba de 137, [4,42](#)  
 Heian, periodo (Japón) 294, 297  
 Heine, Heinrich 663  
 Heintelmann, Konrad y Britzer, Konrad; San Lorenzo, Nuremberg 429, [10,3](#)  
 heládica, civilización [118](#); civilización micénica  
 Helena Augusta, emperatriz 320  
 helénico, periodo 179-180, 191; arquitectura 187, 188-190; pintura y mosaicos 182, 190, 192; filosofía 180; sarcófagos 177, 178, 179, 181-182, 192, 3,1, [5,2](#); escultura 177, 179, 180-181, 182-189; orfebrería de plata 191, [5,25](#); vasos 191, 5,26  
 Helg, Suiza; enterramiento 334  
 Helodoro de Larisa [142](#)  
 Helmholtz, Hermann von 713, 716, 721  
 Helsinki, Finlandia; KLASMA 1110-1111  
 Hentout-sudjelou, sarcófago de la momia de [90](#), [3,9](#)  
 Henry, Charles 717, [7,28](#)  
 Heraclia; didróna [188](#), [4,49](#)  
 Herat, Afganistán 261, 341, 342  
 Herculano 190, 192, 196, 198, 643  
*Hércules Furioso* 221  
*Hércules y Anteo* (Pollaiuolo) 147, [10,31](#)  
*Hércules y Onale* (Boucher) 625, [14,5](#)  
 Herder, Johann Gottfried 601  
 heréticos 301, 312, 313, 317, 401, 406  
*Herimans de la Vida Común* 471  
 Herkules 131, 184-185, 5,12  
*Herms con Dioniso niño* (Praxiteles) 134, [4,32](#)  
 Herodoto 128, 137, 161, 165, 169  
 Herschel, Sir William 692  
 Herzog, Jacques y Meuron, Pierre de; Sammling-Gesetz, Munich 907, [22,49](#); late Modern, Londres 906, 907, [22,48](#)  
 Hestia, tabla retiro de 72-73, [2,38](#)  
 Hesse, Eva 859; *Hang-up (Caldwell)* 859, [21,30](#)  
 Heteros I, reina; tumba y mobiliario [20](#), [2,34](#)  
 hiberno-sajón arte 332  
 Hicks, los [72, 95](#)  
 Hideooshi, Toyotomi [356](#)  
 Hibia 135  
 Hielo, Edad del [30](#), [35, 42](#)  
 Hieron, tirano de Siracusa 147  
 Hierro 17, 25, 119, 129, 332, 374  
 Hierro, Edad del [39](#)  
 High Tech, movimiento 869

*hijo prodigo*, *El* (Brancusi) 803, [19,37](#)  
 Hilbersheimer, Ludwig 812  
 Hildegarda de Bingen, santa 408  
 Hildesheim, Alemania 191; catedral 372-373, [9,7](#), [9,8](#); San Miguel 372, [9,5](#), [9,6](#)  
 Hill, David Octavio y/o Adamson, Robert  
 Hill, Gore 895; *Grupos extraños* 895, [22,34](#)  
 Hilliard, Nicolas 514  
 Himeji, castillo de, Hyogo, Japón 373, [12,86](#)  
*Himno a Aida* (Akemator) [102](#)  
 Hinayana, budismo 236  
 hinduismo; arte y arquitectura hindúes [730-731](#); Camboya [262-264](#); India 212-246, 249-256, 355-356; Java [256](#), 261; Sri Lanka 237-238  
*Hiperión* (Kraus) [120](#)  
 Hipodamo de Mileto 159, 163, 189  
 hipostilas, salas [101-102](#)  
*hugonia* 296, 298  
 Hiroshige, Ando 708, 727; *Hijos de arc en el santuario de Isewa, Mamma* 708, [16,14](#)  
 Hirschhorn, Thomas; *Acupuntura mundial* 913, [22,62](#)  
 Hirst, Damien 888; *La imposibilidad de hacer la muerte en la mente de una persona viva* 888, [22,26](#); *¿Cómo convencerlo de que no quiere la aceptación de sus mentes delirantes a todas las cosas* 888; *Milanes* 888; *Historia de Gomi, Fuji* (Murasaki) 294-295, 297, 569, 570  
 historias del arte [32-33](#), 181  
 historicismo 677  
 hititas [60-61](#), [87-91-95](#), 105; arquitectura [93](#), [3,1](#); idioma [53](#); *Mones* 60-61; escultura [91-95](#), [109](#), [3,2](#), [3,3](#)  
 Hivre, Henry; parque de Stourhead, Wiltshire 637, [14,21](#)  
 Holsheim, Meiderich; *Formes volés de Madefleatun* 613, [13,41](#)  
 Hooker, David 862; *Hombres du chankos en Beverly Hills* [21,35](#)  
 Hock, Hermann 827  
 Hockney, los; planos de Brno [9,15](#)  
 Hoyer, Candida 899  
 Hofmann, Hans 814  
 Hogarth, William; serie *Casos de vida a la moda* 635-636, [14,19](#)  
*Holas de arc en el santuario de Isewa, Mamma* (Hiroshige) 708, [16,14](#)  
 Hoken, Asuka, Japón 289, 291, [6,112](#)  
 Hoken, Katsumika 707; *La vida* 708, [16,13](#); *Manga* 707-708, 727, [16,12](#); *Un verano de verano* 710  
 Holabird & Rosbe; Tacoma Building, Chicago 737  
 Holbein el joven, Hans 476-477; *Allegoría del Antiguo y del Nuevo Testamento* 477, [11,9](#); *Ensayo de Rotterdam* 477, [11,7](#)  
*Holocausto*, Monumento al (Whitney) 913-914, [22,60](#)  
 Holt, Nancy 861  
 Holzer, Jenny 881; *Historias de Jenny Holzer* 881-885, [22,21](#)  
 Holl, Steven; KLASMA, Helsinki 906  
 Holmström (Carmel) 918, [22,66](#)  
*Hombre con arca* (Millet) 682, [15,19](#)  
*Hombres du chankos en Beverly Hills* (Hooker) 862, [21,35](#)  
*hombre que vola al espacio desde su apartamento*, *El* (Kabakov) 897, [22,33](#)  
*Hombres venus barónes* (Antonini) 531, [12,57](#)  
*Monstruo al candidato*, serie; Alberti 858  
 Hopper, Winslow 699; *¿Qué es lo que hace el candidato* [15,32](#); *Long Beach, New Jersey* [607](#), [15,49](#)  
 Homero 171; *La Ilíada* [86](#), [87](#), [131](#), 184; *La Odisea* [86](#), [87](#), [130](#), 184, 195  
*Homo sapiens/homo sapiens* [36, 37](#)  
 Hong Kong; estatua del Buda 871; Hong Kong and Shanghai Bank (Hooper) 869, [21,31](#)  
 Hongwu, emperador [362](#)  
 Honnecourt, Villard del; cuaderno de apuntes 393, 398, [9,42](#)  
 Horsch, Peter de; *El mundo que* 613, [13,47](#)  
 Hoogstraten, Samuel Van 611  
 Hopper, Edward 814-815; *Anticoma* 815, [20,10](#)  
*Horus de Gubali, La* (Uramoro) 707, [16,10](#)  
 Horacio 190, 196; *As porca* 582  
 Hornigoin, número 13, 203, 204, 205, 221  
*Horn Champs* (Douglas) 896, [22,35](#)  
 Horta, Victor; Casa Jassé, Bruselas 733-736, [17,30](#)  
 Hozumi, censo de Nara, Japón 289, 291, [6,113](#), [6,114](#); *Kannon* 293, [6,120](#)  
 Hokusai; templo de Jidji [106](#), [3,22](#), [3,23](#)  
 Houdon, Jean-Antoine 640-641; *Thomas Jefferson* 640, [14,26](#); *Clyde Beatty* 640, 642, [14,32](#)  
 Howard, Ebenezer; *Casas de jardín* 336, [20,19](#)  
 Hwasá, dinastía (India) [254](#)  
*huai*, [2,66](#)  
 Hua Yan; *conversión en arc* 700, [16,5](#)  
 Huang Binhong 704

Huang Gongwang 558  
 Huang Yongping 893; *Repites* 893, [22,32](#)  
 Hubach, Hermann 674  
 Hudson River School (Escuela del Río Hudson) [686](#)  
 Hugo, arzobispo de Ruan 389  
 Hugo, Victor 662, 677  
 Hugu de San Víctor 380  
 Huiapu, Kan mongol 338  
 humanismo; humanistas 128-129, 144, 400, [401](#), 467, 471, 497  
 Humayun, emperador mogol [318](#)  
 Huras 166  
 Hunt, William Holman 678, 713; *Neotomas* *inglesas* 678, [15,37](#)  
 Hui Qubang, general 273  
 Hus, Jan 471  
 Huygens, Constantijn 611  
 Hwaseong, fortaleza de, Japón; Castillo de Hwaseong [12,86](#)  
*Hypocritas* (Pálpat) (Colonna) [102](#), [10,47](#)  
 Ibadan, Nigeria; santuario de Shango 770, [18,38](#)  
 Ibar de Sarawak; diseños de tatuajes 757, [18,8](#)  
 Ibra, civilización [188](#); escultura [188](#), [4,63](#)  
 Ibn Battuta 330, 336  
 Ibn Tulun, Ahmed [339](#), [347](#)  
 iconoclastas e iconófilos [127](#), [128](#)  
 iconografía; iconología [23](#)  
 iconos [227](#)  
*Íctinos*; Partenón [135](#), [142](#), [148](#), [147](#)  
 -idea- 181, 227, 283  
 idealismo; idealización [26](#), 580, 592; griego [101](#), [133](#), [134](#)  
 ideogramas [24](#)  
 Ié, Nigeria; escultura 532-533, 534, [12,22](#), [12,23](#)  
 Igbo Ukwu, Nigeria; bronceos 532, [12,24](#)  
 Ikaré, puertas del palacio del oggari [367](#), [368](#), [18,34](#)  
*Icaré, La* (Homero) [96](#), [87](#), [131](#), 184  
 Ictinos [148](#)  
 idiosincrasia [24](#), [26](#), [71](#), [71](#), [149](#)  
 ilustración 621, 641, 643, 664  
 Imhotep [67](#)  
*Imitation de Cyros* (Kempster) 471, [171](#), [475](#)  
 -Imitation- 582  
*imposibilidad física de la muerte en la mente de una persona viva*, *La* (Hirst) 888, [22,26](#)  
*Impresión - Sol nocturno* (Monet) 716, 725, [17,5](#)  
 Impresionismo; impresionistas 21, [42](#), 713-718, 722, 724, 725, 727; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
*Imágenes* 792-793, [19,18](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mogol [21](#), [22](#), [32](#), 352-353; *cuase* *trabaja* *de* *impresionistas* *impresionistas* (Kandinsky) 786, 790; *N.* [30](#)  
 Inanna (Ishtar) [92](#), [94](#)  
 Inca, civilización 128, 528, 530  
 Inca; Mitos; modernidad; Kuma, Turquía 361, 362, [8,23](#)  
 India [26](#), [28](#), 699; arte [230](#); budismo; arte y arquitectura budistas 228-229, 230, 231-242, 285, 349; dravídicos 236; hinduismo; arte y arquitectura hindúes 242-246, 249-256, 355, 356; mapa 230; dinastía Maurya 228; arte y arquitectura mog

Ise, Japón: santuario sintoísta de 280, [6.111](#)  
*Ishcim, Retablo de* (Gronewald) 474-475, [11.5](#)  
 Isfahán, Irán 546-547, [12.45](#); mezquita del Viernes 544; mezquita de Lutfullah 544, [548](#); puente del sha Abbas II 547, [12.46](#); mezquita del Sha (mezquita del Imam) 544, [548](#), [12.43](#), [12.44](#)  
 Isidoro de Mileto: Santa Sofía 322  
 Isir 42  
 islam (musulmanes) 328, 345-348, 538, en África 530; en China 277; en la India [28](#), 242, 245, 256; mapa 346; en Sicilia [364](#), 371; división suníes/shíites 353; véase arte y arquitectura islámicos; Corán; turcos otomanos  
 islámicos, arte y arquitectura 361, 363-365; abasíes 353-357; en la India 251; en Irán 338-339; samánidas [360](#), [361](#); seljuídas [360](#), [361](#); en España 357-358, [360](#), 387, 536-538; omeyyas [348](#), [353](#); véase también arte mogol  
 Ismail, sha 542  
 Iwo, batalla de (1333) 179  
 Iwaki, Arata 868, 908; casa Kajima, Tokio 868-869, [21.49](#), [21.50](#)  
 Ishtar 47  
 Ishtar, puerta de, Babilonia [112](#), [114](#), [3.32](#)  
 Italia [132](#); arte y arquitectura 337 (s. VIII), 374-375, 377 (Románico), [18](#), 406, 407, 410-411, 413-415, 417-423, 425-427 (Gótico/medieval), [22](#), [23](#), [31](#), [13](#), 201, 430-434, 435-436, 441, [442](#), [452](#), [453](#), 456-458, 460-464, 470 (Renacimiento), 479-480, 492, 494-497 (Alto Renacimiento), 510-514 (Manierista), 581, 583-585, 591-593, 595-598 (s. XVI-XVII), 633-636 (Rococó), XVIII, 634 (s. XVIII-XIX), 802-803, 820-821, 836, 818 (s. XIX); literatura 406-407, véase Dante; mapas 175, 430; véase también etruscos; Florencia; lombardos; Milán; Padua; Rávena; Roma; Venecia  
 Imdad-ud-Daula 552; tumba (Agra) 552, [12.54](#)

Jackson, Andrew, presidente 690-691  
 Jacobs, Jane 865, 909  
 jades: chinos [87](#), [88](#), [91](#), [119](#), 703, 263, 3, 40; mogoles 553, [12.55](#); olmecas [122](#), [3.47](#)  
 Jahan, sha, emperador mogol 551, 553; copa de vino 553, [12.55](#)  
 Jahangir 549-550, 552, 553; copa de vino 553, [12.55](#)  
 Jainismo 131, 242; *ritihankaras* 242  
 James, Henry 692  
*Jane Avril au jardin de Paris* (Toulouse-Lautrec) 725, [12.49](#)  
 Japón: budismo: arte y arquitectura budistas 235, 242, 283, 289, 291-294, 295, 298-299, 570-573, 708; caligrafía 296, 297, 298; cerámica [49](#), [375](#); y China 570; período Edo 573, 578-579, 704-707; abanicos 295-296; período Fujiwara 294-296, 298; figuras *hanjira* 289; período Heian 294; pinturas con tinta 571-572, 573; período Kamakura 294, 295, 298-299, [368](#), [370](#); lacas 293-294, 375, 576, 579; literatura 294-295, 297; mapa 569; período Meiji 708; período Muromachi 573; Nihongi 291; grabados [20](#), 683, [692](#), 704-705, 706-708, 723, 724-725, 727, 892; biombos 572-573, [576](#), [577](#), 578, 719; pinturas en rollo 569-570, 573, 706, 710; escultura 293-294, 295, [368](#), [369](#); sintoísmo: santuarios sintoístas [122](#), 289, [292](#), 708; ceremonia del te 573, 575, [576](#); arte y arquitectura del s. XX 868-869, 890, 892; mujeres [21](#); véase también Kyoto; Nara; Tokio  
*Jardín de las delicias, El* (El Bosco) [173](#)-[174](#), [11.3](#), [11.4](#)  
*Jardín de nieve desde Marsh Leaves, El* (P. Emerson) 724, [12.16](#)  
 jardines: chinos 365-366, [12.26](#); islámicos 355; véase también parques  
 Jarmo, Irán [45](#), [49](#)  
*Jarrón con flores* (Rauvsch) 614, [13.14](#)  
 Jarrow, Inglaterra: manuscritos 134, [335](#), [7.56](#); monasterio 334  
*Juda y los argonautas* (Kiefer) 890, [22.14](#)  
 jaspes [22](#), [8.11](#)  
*Jitaku, hasturas* 267, [274](#)  
*Juda, La* (Picasso) 809, [20.2](#)  
 Java, Indonesia: Borobudur 258, 260-261, [6.52](#), [6.58](#); templo de Siva, cerca de Prambanan 261, [6.59](#), [6.60](#)  
 Javier, san Francisco 576, 579; véase también en Rubens, Petrus Paulus  
 Jayavarman II, rey de Khmer [262](#)  
 Jayavarman VII 264-265, [6.68](#)  
 J. J. Jackson, Thomas 640, 642; busto (Houdon) 640, [14.26](#)  
 Jelling, Dinamarca: piedras rúnicas 369-370, [9.3](#)  
 Jemaa, cabeza procedente de 127, [3.57](#)  
 Jencks, Charles 867  
 Jenne, Mali: figura barbuda 533, [12.25](#); gran mezquita 765, [18.11](#)  
 Jenney, William Le Barre 737  
 Jemfonte [120](#), 155

Jericó, Jordania [15](#), [45](#), 162; cabezas [18](#), 1, 19  
 Jertes [116](#), [135](#)  
 jeroglíficos, egipcios [21](#), [60](#), [70](#), [73](#); hititas [94](#)  
 Jerónimo, san 314  
 Jematen [348](#); Capula de la Roca [348](#), [364](#), [8.4](#), [8.5](#); Santo Sepulcro 307-308; templos 217, 300, 301, [9.40](#)  
 Jesucristo: véase Cristo  
 jesuitas: véase Compañía de Jesús  
 Jianluhen 293  
 -junte Azul, El-, véase *Blue Jenter, Der*  
 Job 311; *Moraba in Job* 382, [9.25](#)  
 Jocelyn, Nathaniel: *Cinque* 669, [15.27](#)  
 Johns, Jasper 832; *Presepio (Hart Crane)* 853; *Thanas* 853; *Tres Janicles* 852-853, [21.16](#)  
 Jomon, cacharros [48](#)  
 Joras 303, 305  
 Jones, Hugo 616  
 Jongelin, K. Nikolaes 516  
 Jongkind, Johan Barthold 715  
 Jona, isla de [332](#), [335](#)  
 Jónas, orden [142](#), [131](#), 264, [4.20](#)  
 Jónas [118](#), [143](#), 173  
 Jordania: Palacio de Mshatta [372](#), [353](#), [8.11](#); véase también Jericó  
 Jorsabad (Dur Sharrukin), Iraq 108, 162; *Jonasso* [108](#), [3.26](#); relieves [109](#), [110](#), [3.27](#); palacio de Sargun II [168](#), [3.25](#)  
 José II de Austria 620  
 Jovio, Flavio: *Antiquitates Julias* 591, [9.40](#)  
*Joven de Anaktoria* (bustos griegos) [12](#), [0.3](#)  
*Joven de la Baña de Mantua* (brosca) [154](#), [4.36](#)  
 Joyce, James 810  
 Ju Pan 704  
 Juan de la Cruz, san [519](#)  
 Judo, tribus de [115](#)  
 judaísmo y cristianismo [800](#), 301  
 Kald, Donald 858  
 Judea 179  
 Judas 301, 302, 347; pinturas murales 306, [7.5](#)  
*Judith y Holofornes* (Gentileschi) 591-592, [13.11](#)  
*Judith* (Donatello) 488  
*Jue* [90](#), [2.65](#)  
*Jue Chian...* (Li hen Zhen) 916, [22.63](#)  
 Juegos Olímpicos [135](#), 161  
*Jugadores de cartas, Los* (Cezanne) 745, [17.45](#)  
*Juanito Final, El* (Gottlo) 417-418, [9.82](#)  
 Juliana de Norwich 408, 471  
 Julio II, papa 479, 485, 486, 498; tumba (Miguel Ángel) 489, [11.26](#), [11.22](#)  
 Julio-Claudios, emperadores 190  
 Jumièges, Francia: Notre-Dame 387  
 Jung, Carl 833  
*Juramento de las Heterias* (David) 643-644, 656, [14.29](#)  
 Justiniano I, emperador 321, 322, [323](#), 325-326; *Justiniano y su corte* (mosaico) 317, [7.29](#)  
 Justiniano II, emperador: monedas 332, [7.53](#)  
 jutos 332

Kalukow, Ilya 894; *El hombre que salió desde su apartamento* 894, [22.33](#)  
 kabuki, teatro 707, [16.11](#)  
 Kadesh, batalla de (1286 S.a.C.) [92](#), [103](#)  
 Kafka, Franz 788  
 Kahn, Frida 823; *Las dos Fridas* 823, [20.20](#)  
 Kahn, Gustave 729-730  
 Kahun (I ahun), Egipto [26](#), [2.44](#)  
 Kailasa, templo de, Ilora, India 248, 249, [27](#), [6.34](#), [6.37](#)  
 Kairuán, Túnez: gran mezquita 335-336, [338](#), [360](#), [363](#), [8.14](#), [8.15](#)  
 Kalf, Willem 613-614; *Beleggen* [13.43](#)  
 Kali 248  
 Kamakura, período (Japón) 294, 295, 298-299, [568](#), [570](#)  
*Kamurai* 255  
 Kammu, emperador 294  
 Kandinsky, Vasili [24](#), [25](#), 746, 790, 791-792, 801-802, 805, 829, 833, 844; *Composiciones* 793, [19.19](#); *Japonesas* 786, 790, 792-793, [19.18](#)  
 Kangxi, emperador 701, 703  
 Kanishka I: monedas 236-237, [6.15](#)  
 Kannon 242, 293, [6.120](#)  
 Kant, Immanuel 621, 649, 663; *Crítica de la razón pura* 690  
*Kantharos* [156](#)  
 Kapovaya, cueva de, Urales [43](#)  
 Karli, India: *chaitya* 233, [6.8](#), [6.9](#)  
*Karma* [330](#), [258](#)  
 Karnak, Egipto: obelisco [99](#), 371; estatua de Akenatón 102-103, [3.15](#); templos [97](#), [100](#), [102](#)-[103](#), [105](#), [3.13](#)  
 Kasebier, Gertrude: *Resista tal entre las mujeres* [21](#), [0.6](#)  
 Katsura, palacio de, Kyoto, Japón 578, [12.91](#), [12.95](#)  
 Kauffman, Angelica 638-639; *Prótoma: Carlos* 639, 654, [14.24](#)

Kéa: figuras femeninas [21](#)  
 Keats, John: *Hyperion* [151](#)  
 Keiren, (Khafta) pirámide de [68](#), [69](#), [2.31](#)  
 Kelak, Iben Abdulla 362  
 Kelley, Mike 902-903; *Reconstrucción Proyectiva de la Actividad Examinadora #1* 903, [22.43](#)  
 Kello, Libro de [332](#), [335](#), [336](#), [7.55](#)  
 Kelly, Ellsworth: *Espectro III* 25, [0.11](#)  
 Kempis, Tomás de: *Imitacion de Cristo* 471, [473](#), [475](#)  
 Kendos, Akate Akpele: *Guerrero* 771-772, [18.41](#)  
*kerat*, telas Ashanti 765, [18.12](#)  
 Keops, (Khufu) pirámide de [68](#), [69](#), [2.32](#)  
 Keshava, templo de, Somnathpur, India 253-254, [6.43](#), [6.44](#)  
 Keyser, Louisa: véase Dai Si La Lee  
 Khajuraho, India: templo de Khandariya Mahadeva 252, 254, [6.38](#), [6.39](#), [6.46](#)  
 Khandariya Mahadeva, templo de, Khajuraho, India: 252, 254, [6.38](#), [6.39](#), [6.46](#)  
 khitan, tribus 280  
 Khmer, Imperio [262](#), 264, 265, 710; véase Angkor Thom; Angkor Wat  
 Khonsu, templo de (Karnak) [101](#), [3.13](#)  
 Kōhjiroen 295, [6.123](#)  
 Kiefer, Anselm 857, 879-880; *Jesús y los argonautas* 890, [22.14](#)  
 Kier, Lerman 332  
 Kiechler, Ernst Ludwig 789, 790, 815; *Calle de Berdo* 789, 19, 14  
 Kinscra, Lincoln 828  
 Kinnapa, Torii: *Interior de una casa de baños* 704, 707, [16.9](#)  
 Klee, Paul 704, 865; *Puerta de sol* 833, [20.34](#); *Máquina tróica* 835  
 Klein, Yves 887; *El niño* 839  
 Kline, Franz 843, 846  
 kuros 571  
 Kollwitz, Käthe 788, 892; *Estallido* 788-789, [19.12](#)  
 Konarak, India: templo de Surya 250, 251, 253, [254](#), [6.42](#)  
 Konalo 289, 291, [6.115](#)  
 Kongo, reino de 765, 771  
 Korwa, Turques: madrasa de Ince Minare 361, 362, [8.23](#)  
 Koudhaas, Rem: *Kunst* (IJA) de Rotterdam 906, [907](#), [910](#), [22.50](#)  
 Koons, Jeff 876, 877, 917-918; *Pero globo* 917; *Donald* 877; *Fuñilbrós* 877; *Nuevas ospanolones convertibles...* 876-877, [22.8](#); *Cachorro* 917; *Concilio* 877, [22.9](#)  
 Konda, Alberto: *De Cuarenta* 857-858, 21, 26  
*Konokoni* [132](#), [133](#), [134](#), [135](#), [4.7](#)  
 Kottu, Opata: *Cristianismo la orilla de un río* 578, [12.96](#)  
 Kostromskaya, Rusia: tumba 165, 4, 51  
 Kota, figuras de relieve 773, [18.44](#)  
*Kouros/kouros* [133](#)-[135](#), [4.8](#), [4.9](#)  
 Krauss, Rosalind 897  
 Krier, Rob 908  
 Krishna [288](#), [295](#), [295](#)  
 Kruger, Barbara 885; *San tinto* (Útil inserte en la dimensión de la obra maestra) 885, [22.22](#)  
 kshatriyas 231  
 Ku K'ai-che 273; *Carpenter de la mar* (entre las almas de la corte) 273, [6.82](#)  
 Kuba, reino de 775; máscara mbwom 775-776, [18.49](#)  
 Kubai Kan 267, 538, 557, [561](#)  
 Kuntur Wasí, Perú [223](#), [224](#)  
 Kupka, Frank 784  
 kundos 114  
 Kurukawa, Kisyo 868  
 kusana, Imperio: acuñación de moneda 236-237, [6.15](#); placa de metal 229, [6.4](#)  
 kwakwá, kw 258; máscaras de transformación 761, [18.23](#)  
*lexis* [156](#)  
 Kyoto, Japón 294, 298, [376](#), 705; templo de Houdon 295, [6.122](#); monasterio de Daikoku-ji 575, [12.89](#); palacio de Katsura 578, [12.94](#), [12.95](#)

La Farge, John 725  
 La Ferrassie, Francia [36](#)  
 La Teue, cultura de 166, 167-168, 4, 61  
 La Venta, México 123  
 lacas: chinas [119](#), [203](#), [3.41](#), [16.7](#); japonesas 293-294, 295, 576, 579, [6.113](#), [6.121](#), [12.91](#), [12.93](#)  
 Laforgue, Jules 717  
 Lagash (Al-Lihai), Irán 58  
 Lahori, Ustad Ahmad 551; Fuerte Rojo, Delhi 551, [12.53](#); Taj Mahal 551, [12.52](#)  
 Lahur, Egipto: Kahun [26](#), [2.44](#)  
 Lakshmi 242, 243, 295  
 Lamarché, Jean-Baptiste 649  
*Lamassa* [25](#), [106](#)-[107](#), [3.26](#)  
*Lamentación sobre Cristo muerto* (Donatello) 446, [10.28](#)



machiles: africanos 535, 768-769, **12, 27, 18, 16**; andina 229-230, **6, 3**; asiáticos **11, 3, 31**; bizantinos 326; carolingios 311-343, 7, 7, 3; paleocristianos/romanos 313, **7, 23, 7, 24**; etruscos 170-171; góticos 403, **9, 59**; griegos **132, 4, 4**; islámicos 363, **8, 26**; kusana 229, **6, 4**; prehistóricos 32, 1, 2-1, 4

Maria de Medici, reina de Francia 500, **6, 6**

Maria, Virgen: véase *Madonna*; Virgen María

Marinetti, F. T. Futurismo 802

Marinoni, Jacques 788

Marne-la-Vallée, Francia: Palacio de Abraxas (Bofill) 868, **21, 48**

Marrakech, Marruecos: mezquita de Kutubiya **363, 8, 20**

Marsuppiini, Carlo: Monumento (Desiderio) (la Scigliano) 447-448, **10, 13**

Marte de Todi 174-175, **4, 7, 2**

Martin V, papa 425, 498

Martin, Agnes 877-878; *La puerta* **22, 10**

Martini, Simone 420, 423; *San Luis de Toulouse coronando a Roberto de Anjou como rey de Nápoles* 420-422, 557, **9, 8, 5**

Martyn, Peter 528

marrero 307, 308, 318, 326, **3, 6**

Marx, Karl 649, 677, 681; *Manifiesto comunista* 649

marxismo 33, 853, **5, 55**

Masaccio 33, 428; *La expulsión del Paraíso* 433, 436, **10, 7**; *La Trinidad con san Juan y la Virgen* 432-433, **10, 5**; *El tributo de la moneda* 32, 433, **10, 6**

Masanobu, Kano 572; *Chōju Maō shū admirando el lago* 572, **12, 84**

Másstrus (Nolde) 786, **19, 8**

mascaras: africanas 535, 768, 773-777, 800, **12, 27, 18, 10, 18, 45-18, 50**; melanesias 754-756, **18, 12, 18, 14**; mixtecas 327, **12, 13**; americanas 751, 759, 760, 761, **18, 21-18, 24**; romanas 212, 213; máscara de Tutankamón 103-104, **3, 10**; véase también: Agamenón; mastabas **67**

Mathura: imágenes del Buda 237-238, 239, **6, 18, 6, 19**

Matise, Henri 786, 787-788, 789, 805, 809, 814, 826, 830-831; *Armonía en rojo* 787, **19, 10**; *Isaac* 830; *La alcoba de virgo* 787, 787, **19, 3**; *El buda moribundo* 812-813, **20, 8**; *El cuadro* 831, **21, 12**

Maupassant, Guy de 722

Maurya, dinastía (India) 226

mausoleos 137; de Gialla Placida (Ravena) 315, **7, 28**; samanita (Bujara) **369, 8, 21**

Mavropous, Ioannes: *Poemas* 329

Mawangdui, China: tumbas 273

Maximalismo véase *Neoexpresionismo*

Maximiliano, arquiduque de Austria 683-684, **15, 41**

Maya 230

maya, civilización 323-325

Mayapan, Península del Yucatán 326

mayúscula 363, 364, 367, **10, 54**

Mazarino, cardenal Julio 585

Mazzoni, Guido 139; *Intoxicación sobre Cristo muerto* 448, **10, 32**

mburi, Nigeria 765, 777, **18, 52**

McCarthy, Paul: *Busy Burger* 904, **22, 43**

McLurg, Ian 909

Meca, La 346, 347; Kaaba 347

Mechelen (Malinas), Bélgica: palacio **123**

medallas 446-447, 485, **10, 29, 10, 30, 11, 20**

medallón retrato paleocristiano 304, **7, 2**

medas 102, 112, 114, 115

Medias, Guerras **137, 138, 140**, 163, 179

Medici, familia 425, 450, 479, 496; Cosimo de **312**; Lorenzo de (-El Magnífico-) 447, 454, 460, 488; véase también: *Maria de Medici*

Medina 347, **15, 2**

Medingriya, Sri Lanka: *ritual* 257, **6, 49**

megalitos **30, 31**; mayas 523

meipang **33**

Mérida: vaso **130, 4, 40**

Meier, Richard: Museo d'Arte Contemporani, Barcelona 906-907, **22, 17**

Meiping, jarrón de 361, **12, 67**

Meissen, fábrica de **630**

Meissonier, Juste-Aurele 625

México 320-321; aztecas 521, 527-528; Chichén Itzá 525, 526; mayas 523-525; mixtecas 526-527; olmecas **122, 127, 521**; cultura de cóncre prehistórica 21; toltecas 525-526; pintura del s. xx 816-817, 818-819 (murales), 823 (surrealista); véase también: Teotihuacán; Xochipala

Melanesia **16, 17, 748, 753, 754-756**

Melnikov, Constantin 830

Melville, Herman: *Tipoe* 753

Mendelssohn, Erich 700; Observatorio de Einstein, Potsdam 700

mentas, *Las* (Velázquez) **601, 601, 13, 39**

Mentubotep, rey de Tebas **24, 27**

Menzel, Adolf von 684; *Planta laminada de hierro* 684, 685, **15, 42**; *Sala de estar con la hermana del artista* 684, **15, 43**

Menéndez V (Gedubi) 863, **21, 37**

Mereruka, tumba de (Saqqara) **24, 2, 40**

Merida, España 391

Meru, Monte 218, 258, 262

Mes de Marzo (Cossa) 460, **10, 46**

Mesolítico 39; arte **15**

Mesopotamia **33**; mapa **24**

Metzinger, Jean 794

Meurent, Victorine 721

Meuton, Pierre de: *Leuz Herzog*, Jacques Meyer, Adolf; *Fabrica Fagus*, Alfred, Alemania 809, **19, 46**

mezquitas 28, 348; El Cairo 356-357, **8, 16**; Córdoba 357, 358, 363, 367, **8, 17, 8, 19**; Damasco 308, 352, 358, **8, 6, 8, 9**; Jerte 765, **18, 31**; Kairuan 345, 356, 358, **361, 363, 8, 14, 8, 15**; Lortullah (Malasia) 544, **12, 42**; Marrakech **360, 8, 20**; Mehmed Pasha (Istanbul) 541, **12, 38**; Samarra 355, 357, **8, 13**; Selimpe (Edirne) 541, **12, 36, 12, 37**; Sha (Istanbul) 544, **12, 43, 12, 44**; Yazd 339, **12, 33**

Mizama (Enri) 919, **22, 68**

Micenas/civilización micénica (Heládica) **82, 85, 87, 95**; arquitectura **13, 84, 85**; metalisteria **82, 86**; pozos tumba **81, 81**; tumbas **85, 87**

Micras 71-72; *Micras y Klammenzén* **72, 2, 37**

Michelangelo Buonarroti (Miguel Ángel) 31, 316, 470, 472, 479, 487, 488-489, 494, 495, 496, **10, 12**, 488, 489, **11, 25**; *Escultura monumental* 489, **11, 27**; Biblioteca Laurenciana 511; Capilla Medici, San Lorenzo **497, 511, 11, 24**; *Piazza del Campidoglio* 497, 498, **11, 35**; Santa María degli Angeli, San Pedro 486, 497, 500, **11, 39-11, 41**; frescos de la Capilla Sixtina 488, 489-490, 492, 494, 496-497, 516, **11, 28-11, 32**; tumba de Julio II 489, **11, 26**

Michelozzo di Bartolommeo: Palazzo Medici-Riccardi, Florencia 441-442, **10, 20, 10, 21**

Michiel, Marcantonio 701

Mies Van der Rohe, Ludwig 832, 835, 842, 865, 866, 908; proyecto de viviendas de Berlín 835, 838, **20, 44**; villas 839; Casa Farnsworth 865-866, **21, 41**; edificio de apartamentos de Lake Shore Drive 865, **21, 42**; Neue Nationalgalerie, Berlín 908, 907, 908

milagre 350, 356, 358, 363, 543, 544, **8, 18, 12, 41**

Milanes (Hiro) 888

mil y una noches, *Las* 354, 355

milagro de los panes y los peces, *El* (mosaico) 311, **2, 19**

milagros de san Francisco Javier, *Los* (Rubens) 586, 588, 590, 611, **13, 5**

Milán, Italia 313, 318, 479; San Ambrosio 311, 343, 386, **2, 20, 7, 74**; Santa María delle Grazie (*La última cena* de Leonardo) 481, **11, 11**

Milán, Edicto de (313) 225, 301

Mileto, Turquía 163

Millas, John Everett 678

Millet, Jean-François 681-682; *Tiempo con nubes* 682, **15, 39**

minaretes: Damasco 358; Kairuan **356, 358, 360**; Marrakech 350, **8, 20**; Samarra 355, **8, 13**

Ming, dinastía (China) 557, 561, 568, 571

Minghuang, emperador 277

miniaturas 326, 513; mogoles **31, 355**; Rajputana 698-699; safawes 541-543

Minimalismo 858-859, 878

Ministerio de Comercio de China II (Cousko) 900, **22, 40**

minúscula, civilización **72, 82**; arquitectura **70, 80**; pinturas epp **75, 80, 81, 81**; cerámicas **81, 82, 129**; escultura y metalisteria **81, 82**

Mino, Isan 821, 823, 843; *Cabeza de mujer* 823, **20, 21**

Miron **153**; *Discutido* **17, 150-151, 513-514, 4, 33**

Misterio y misterios de una calle (de Chirico) 820, **20, 15**

Misterios del culto dionisiaco (pintura mural) 193, **3, 27**

Mithra, culto de 306

mixteca, civilización 526-527, **12, 11-12, 11**

Mnésicles, Propileos **141**

Moche, cerámica de estilo 529, **12, 16**

Mocho, san 321

Movimiento Moderno 853, 865

Moversohn-Becker, Paula 789; *Madre e hijo* **19, 13**

Mullati, Tracey 902; *Murales por la vida* 902; *Mujer en el cielo* 902, **22, 42**

mongol, arte y arquitectura **11, 548-551, 553-553**

Molienjo-Duro, Pakistán **61, 2, 16, 2, 17**; arquitectura **61**; escultura **62, 63, 2, 19-2, 21**; sellos **62, 63, 2, 20**

Moholy-Nagy, László 832, 842, 896

Moisés **20**

Moïssier, Madame: retrato (Ingles) 659-660, **15, 15**

Moire 624

Molno de viento en Wijk (Van Ruyssdael) 612-613, **13, 40**

Mona Lisa (Leonardo) 481, **11, 43**

monasticismo (monasterios) cristianos 334, 340, 379; véase benedictinos, cistercienses, dominicos y franciscanos

Mondrian, Piet 806-807, 833-834, 843; *Composición VII* 806, **18, 41**; *For Tom A* 834-835, **20, 37**

monedas: bizantinas 352, **7, 53, 7, 54**; celtas 161, **4, 50**; griegas 159-160, **4, 42-4, 49**; kusana 236-237, **6, 15**; macedonias **160, 161, 179, 5, 3**; merovingias 334; romana 214, 216

Monet, Claude 712, 714, 715, 716-717, 724, 727; *Impresión - Sol naciente* 716, 725, **17, 5**; *Neufemes* 783, 786, **19, 3**; *El picnic* **211, 17, 3**

mongol, dinastía 267, 281, 354, 355, 538-539; véase también: dinastía mongol, dinastía Yuan

Monodamas (Douglas) 896

monolistas 313, 347

Monogram (Rauschenberg) 854, **21, 17**

Monroe, Marilyn 886, **21, 22**

Montaigne, Michel de 682

Monte Auburn, Boston, Mass. 651

Monte Sainte-Victoire visto desde Les Lauves (Cézanne) 744, **12, 44**

Monte Sainte-Victoire (Cézanne) 744, **17, 43**

Montecassino, abadía de, Italia 340, **7, 68**

Montefeltro, Federico, duque de Urbino 484, **10, 10**

Monumento equestre a Gattamelata (Donatello) 445-446, 461, **10, 22**

Moore, Charles W. 868, 908; *Piazza d'Italia*, Nueva Orleans 868, **21, 46**

Moore, Henry 839-840; *Das Forum* 839, **20, 46**

Moravian Job 382, **9, 25**

Morbelli, Angele: *Por cubiertas cantares* 729, **17, 23**

Morgan, Ian 729

Morimura, Yasumasa 891; *Retrato (Doble)* 891-892, **22, 30**

Morison, Berthe 717-718; *Vista de París desde el Trocadero* 714, **17, 6**

Moronobu, Hishitawa 708

Morris, Robert 858-859, 871; exposición **21, 29**

Morris, William 727, 740, 831, 836

Mosa, región del, Francia **165**

mosaicos 19; bizantinos 326, 328-329, **7, 42, 7, 43, 7, 49, 7, 51**; paleocristianos 22, 311, 312, 315, 317-318, **7, 19, 2, 21, 2, 27, 7, 30, 7, 33**; helénicos 182, 190, 192, **5, 8, 5, 24**; islámicos 349, 350-352, **8, 5, 8, 8, 9**; medievales italianos 410, 419; romano-bizantinos 354

Moscu, Rusia: café Pittoresque 829; club Zenit 830

Mowl, Iraq **364**

Motherwell, Robert 843

movides 825, **20, 24**

Mozart, Wolfgang Amadeus 621

Mshatta, Jordania: palacio Umayyad 352, 353, **8, 11**

Muchhalo con números de paja... 1967 (Arbus) 857, **21, 25**

muñecos 239, 258, 265

Muelle (Pardo) 901, **22, 45**

muerte de Maná, *La* (David) 641-645, **14, 30**

Museo de Sordaniopolo (Delacroix) **21, 600, 15, 16**

Museo de santa Escolástica (Restout) 621, **14, 1**

muerte de Wölfe, *La* (West) 639-640, 642, **14, 25**

Museo del Imperio Kalu (Anónimo) 550-551, **12, 51**

Museo de puentes de la vida (Gilbert & George) 887

Musubi (Unkei) 299, **4, 127**

Museo de moda (Picasso) 797, **19, 24**

Museo de modadadose (Guercino) 593, **13, 13**

Museo premodadose II (González) 825, **20, 23**

mujeres: artistas: fotógrafas **30, 32**; chinas 566; egipcias **74, 90**; francesas 654; helénicas 192; siglo xx 852, 857, 882-883, 913-914; véase también: Anguissola; Bona-Bernart; Cameron, A. Gentileschi; Kauffman; Lange; Leyster; Murasaki; Ruysch; Vigée-Lebrun

Mujeres en la cruz (Degas) 720, 721, 723, **17, 15**

Musubi (Anónimo) 571, **12, 82**

Multiculturalismo 872, 888-894

Murford, Lewis 866

Munch, Edvard 733, 879; *El beso de la vida* 733; *El grito* 733, 735, **12, 22**

Munich, Alemania: Sammlung Guetz (Herzog y De Meuron) **807, 22, 49**

Müller, Gabriele 791; *Paño en blanco* 791, **19, 17**

Murq: *Señoritas* 283, 371, **6, 102**

Murasaki Shikibu, Sra.: *La historia de Genji* 294-295, 297, 560-570

Muramachi, período (Japón) 573

Museo de la Cañon (L. Paris) (Struth) 899, **22, 18**

museos, etnográficos 747

Música milenaria (Turmans) 912

musulmanes: véase islam

Musbridge, Eadweard 886; *Catedral de galope* 698-697, **15, 58**

Musubi Kōko (Tayama) 913, **22, 58**

Musuman: véase Birmania

Nabis, los 813  
 Nabopolassar 112  
 Nabucodonosor (Blake) 661, [15,20](#)  
 Nabucodonosor 112  
 Nacionalismo 663  
 Nadar (Gaspard-Félix) (Jourdain) 691-692; *La esposa del 9 de julio* 693, [15,55](#)  
 Nagasaka 210, [6,23](#)  
 nagas 243, 216  
 Nagasaki, Japón [22](#), 577, 725  
 Naiten, Kanō 377; *La llegada de los portugueses* 377, [12,92](#)  
 Naksh-e Rostam, Irán: tumba 112, [3,34](#); Trionfo de Aspuras 1219, [5,69](#)  
 Nankai, bismbos 376, [377](#), [12,92](#)  
 Napokón Binaparte 648, 649, 651, 656, 671  
 Napokón III 681, 683  
 Napoleón *visitando los apóstoles de Jaffa* (Gris) 635, [15,7](#)  
 Nara, Japón [22](#), 294; *Horu-ji* 289, 291, 293, [6,113](#), [6,114](#), [6,120](#); *Katoku-ji* 299, [6,127](#); *Todai-ji* 293, 298, 373, [6,117](#), [6,118](#), [6,126](#); *Yoshodai-ji* 291, 293, 294, [6,115](#), [6,116](#); *Yokusho-ji* 292, 293, [6,119](#)  
 Naram-Sin de Acadia [22](#); escuela de la Victoria [28,68](#), [2,10](#)  
 Narmer [65](#), [67](#); *pájara* [65,66](#), [2,26](#)  
*Nisa y sala de paz* (Galdier) 823, [20,24](#)  
 Nash, John 740; *Regent's Park*, Londres 651, [15,2](#)  
*Natividad, La* (Gris) [15](#), [0,4](#)  
 Natoure, Charles-Joseph 623  
*Naturaleza muerta con lico* (Picasso) 800, 801, [19,28](#)  
 «Naturaleza» (naturaleza) 582, 636, 670, 671  
 naturalismo [26](#), [38](#), [41](#), [72](#), 149-150, [152](#), 155, 781, 782, 722  
 Naudin, Bernard: *La fiesta del 14 de julio en Buzareuilles* 781, [19,5](#)  
 Nauman, Bruce 873-874; *Protest in July* 874, [22,3](#); *Auto-retrato como hombre* 864, 874, [21,38](#); *El círculo sublimarino* 874  
 Naumburg, Alemania: estatuas de la catedral 405-406, [9,65](#)  
 «Nazarenos» 624, 678  
 Narca, cerámica de 530  
 nazis 827, [832](#), 811, 908, 913, [20,27](#)  
 Neandertal, hombre de [26](#)  
 Neferiti, reina [113](#), [3,16](#)  
*Negro colgaba sus de una luna o por el arco* (Blake) [29](#), [0,14](#)  
 Nekhebu (arquitecto) 72  
*Nepokón* (Monet) 783, 786, [19,4](#)  
 Neoclasicismo [26](#), 640-645, 652, 654, 674  
 neoconfucianismo 281, [282](#), 284, 705  
 Neoplatonismo 675, 676, 677  
 Neoplatonismo neoplatónico 717, [726](#), [729](#)  
 Neofitico [39](#), [15](#), [52](#), 616 y arquitectura [43](#), [51](#), [82](#)  
 Neopalladianismo 635, 637  
 Neoplatonismo neoplatónico 224-225, 392, [398](#), 428, 444, 460, 488-489, 496, [583](#)  
 Nerón, emperador 196, 197, 299, 204, 214; *Domus Aurea* 201, 204-207, [5,46](#)  
 Neshat, Shirin 917; *Porfucito* 917, [22,65](#)  
 nestorianos 347  
 Netamun, tumba de [26](#), [3,4](#)  
 Neue Wälder (Nuevos Salvaes) 879  
 Neumann, Johann Balhazar 612  
 Neutra, Richard 905  
 Newman, Barnett 843, 844, 847, 848-849; *Obisepo* 849, [21,9](#); *The Hieronymus Solimius* 849, [21,8](#)  
 Newton, Sir Isaac [23](#), [25](#), 621, 636, 648; *meda de color* [21](#), [0,10](#); *Dibujos para el monumento a Isaac Newton* (Doulton) 645, [14,31](#)  
 Ngugi Ngũgĩ, Dick: *Das harmonische* 737, [18,15](#)  
 Ni Zan 559, 306; *Estudio de Bergen* 559, [12,64](#)  
 Niigata (huch) *cen*-657, [13,43](#)  
 Niaux, Francia: pinturas rupestres [39](#), [40](#), [43](#)  
 Nicea, Concilio de 1315-1330  
 Nicea, Creto de 306, 312  
 Nicolas de Verdun 102; *arca-relicario de los Reyes Magos* 105, [9,64](#)  
 Nicolás III, papa 312  
 Nicolás V, papa 498  
 Niocomedia, Asia Menor 318  
*Nido de banditos*, New York (Rico) 697, [13,49](#)  
 Niépce, Nicéphore 672  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 788  
 Nigeria 768; *reino Benin*; Ifé: Igbo-Ukwu; Ife: *Nike Yoruba*  
 Nihongi (Historia de Japón) 291  
 Nike (Patronos de Menes) 149, 150, [4,32](#)  
 Nike (Votiva) de Sanomaria 183, [5,15](#)  
 Nilo, río valle del [65](#), [69](#), [71](#), [70](#)  
 Nimos, Francia: Maison Carré 202, 640, [5,37](#); Pont du Gard 203, [5,42](#)

Nimrod (Cataldi), Iraq 106, [312](#); *relicios* 110, [112](#), [3,28](#), [3,31](#)  
*nie* 1954 (Stall) 847, [21,6](#)  
 Nimre (Kanyamki), Iraq [108](#), [112](#); *calzera de cer* [37](#), [58](#), [2,9](#); *relicios* [11](#), [12](#), [3,29](#), [1,30](#)  
 Nio (Unko) 288, [6,126](#)  
*No le espaldas* (Repin) 686, [15,41](#)  
 noobjetual, arte [37](#); abstracto, arte  
 Nobunaga, Oda 376  
*Nocturno coral y alto, bases de Caramore* (Whistler) 723, [17,17](#)  
 Nok, cultura [122](#); *escultura* [127](#), [3,57](#)  
 Noland, Kenneth 852, 911  
 Nolde, Emil 786, 788, 789, 878; *Alcatraz* 786, [19,8](#)  
 nomadismo nomadismo 161, 166, [180](#)  
*Nona Ora, La* (Cattelan) 918, [22,67](#)  
 noofka, los [726](#); *muñecas* 731  
 nomadas pueblos escandinavos [364](#), 370, 371, 377, 379, 381, 410  
 Notrey, Surre, Inglaterra (Voysey) 740, [17,41](#)  
 Notre-Dame du Haut, Ronchamp, Francia (Le Corbusier) 866-867, [21,43](#)  
 Notre-Dame, París 392, 393, 399, 401, [9,52](#)  
 Noyon, Francia: catedral 392  
 noi, rituales de los 531  
*Nobia* 82, [75](#), 580  
*Nuestros costas inglesas* (Hunt) 658, [15,17](#)  
 Nueva Guinea: *reino Irian Jaya*; Papua-Nueva Guinea  
 Nueva Irlanda: *mascaras y figuras de las oulougayon* 755-756, [18,14](#)  
 Nueva Orleans: *Piazza d'Italia* 40; *Minnet* 868, [21,46](#)  
 Nueva York (Estado de Nueva York) 672, 843; *Arturo Show* (1913) 791, 811, 847; *Puerto de Brooklyn* (Rockling) 739, [17,36](#); *Central Park* (Ormsel) 651, 652, [15,5](#); *Edificio Chrysler* (Van Alen) 840, [20,28](#); *Museo Guggenheim* 862, 866, [21,34](#); *Ever House* (Bundarf) 865; *Lesiposon*, Hicksville 837; *Museo de Arte Moderno* 871; *Porto Libre* (Sperry) 869; *Radio City Music Hall* 840; *Rockefeller Center* 840, 841; *Estadua de la Libertad* 739, [17,37](#), [17,38](#); *Trinity Church* (Ujohu) 677, [13,35](#); *reino americano*; *Batido*  
 Nueva Zelanda: *reino también maories*  
*Nuevas aspiraciones convertibles...* (Kawon) 876-877, [22,8](#)  
 Nuevos Salvaes (Neue Wälder) 879  
 Numa, rey de Roma 211  
 Nuremberg, Alemania: *San Lorenzo* 430, 476, [10,3](#)  
 Nur-Jahan 352-353  
 Nushi-i Jan Tepe, Irán 113  
 Nymphias (Nymphias) (Monet) 783, 786, [19,4](#)

O'Doherty, Brian 911  
 O'Keefe, Georgia 826, 813; *Aspiración reide gr* 845, [21,2](#)  
 O'Sullivan, John 687  
 O'Sullivan, Timothy [11](#); *Carroza de anillo, campo de batalla de Gettysburg* 697, [15,67](#)  
 Ochs (reino) (Newman) 848, [21,9](#)  
 Ocho (Oppenheim) 821, [20,18](#)  
 Oceanía 748, 761; *mapa* 748  
*ocho* 204, 206, 207, 305  
*Olafsen con una esclava* (Ingres) 659, [15,13](#)  
 Olseu, La (Hammers) [86](#), [87](#), 130, 184, 193  
 Olucaos 314  
 Ollon, san 379  
 Ollon de Metz 338  
 Olloni, Andrea: *retrato* (1866) 302, [11,41](#)  
 Ollonico da Pordenone, Irán 537  
*oficial galante, El* (Cler Borch) 615, [13,45](#)  
 Ogun 771  
*ocho* [126](#)  
 Oksier (periódico) 914  
*ola, La* (Hokusan) 708, [16,13](#)  
 Oldenburg, Claes 905; *Hamburgo gigante* 853, [21,21](#)  
*class, pintura al* [18](#), [19](#), [21](#), 156, 302-303, 708  
 Olimpo [112](#), *Apolo* [113](#), [4,23](#); *caballo de bronce* [146](#), [4,26](#); *calzera* [132](#), [4,66](#); *Hermano con Dioniso* [110](#) (Pausanias) [131](#), [4,37](#); *Nike* (Pausanias) 149, 150, [4,32](#); *templo de Zeus* (estatuas del frontón) [143](#), [1,24](#); *Zona* (Hadras) 130  
 Olimpo, Grecia 159  
 Olski, Juley 852  
 Olmecas [122](#), [125](#), 321; *esculturas* [127](#), [3,46](#), [3,48](#); *arte* [tambo](#) Xochipala  
 Olsted, Frederick Law 651, 688; *Central Park*, Nueva York 631, 632, [15,5](#)  
 Olwe de las puertas del palacio 767, 768, 770, [18,54](#)  
*olwe* [corinto](#) [23](#), [4,3](#)  
 Oloppia (Monet) 683, 720-721, [17,9](#)  
 Omar Jayyam 351  
 omeya, arte y arquitectura [126](#), [133](#), 197-198  
 Op Art 852, 910

Oppenheim, Meret: *Das rote Amazonen* (part) 821, [20,18](#)  
*opus Anglicanum* 167  
*oráculo*, *luceros* [chinos](#) de [28](#), [38](#)  
 Orban, Jean d' 393, 401  
 ordenes arquitectónicos: *reino* [completo](#); *corintio*; *clásico*; *iónico*  
*orfebrería de plata*, bizantina 326, [7,46](#); *Carro* [540](#), [12,18](#); *palenestiana* 317, [7,22](#); *islámica* [366](#); *medieval* [184](#), [9,37](#); *romana* 191, 5,25  
 Orismar (Abramo) (Deia) 794, 801, 802, 805  
 Orbe, objetos de loza 375, [12,90](#)  
 orientalizante, estilo [131](#), 170, 171, 173, [4,3](#)  
*Orsini* [San](#) [re](#) [una](#) [interpretación](#) [estadística](#) [de](#) [los](#) [siete](#) [pueblos](#) [albanos](#) (Rodríguez y Alarcón) 809, 890, [22,28](#)  
 Orismos [82](#), [85](#)  
*orfebras de arte de oro* de los asiáticos [700](#), [18,33](#); *Bulgarias* 139, [4,15](#); *etruscos* 171, [4,66](#); *griegos* 159, 164, [4,46](#); *insulares* 334, [7,59](#); *islámicos* 362  
*moneda* [macedonia](#) [140](#), [101](#), [4,50](#); *mitológicos* [17](#), [2,54](#); *micénicos* [80](#), [2,60](#); *esenas* 139, 161-163, 167, [4,46](#), [4,51](#), [4,55](#)  
 Orsini, José Clemente 816, 818, 819, 845; *Carro* [18](#), [15](#); *Carro* [18](#), [15](#); *Carro* [18](#), [15](#)  
 Ortelius, Abraham 315, 317  
 ortodoxa, Iglesia de Oriente 326-329, 332  
 ortostatos [93](#), [168](#), [180](#)  
 Orvieto, Italia: *relieves de la catedral* 414, [9,78](#)  
 Osaka, Japón: *Shitenno-ji* 291, 298, [6,123](#)  
 Osberg, nave funerària de cabeza de animal [333](#), [7,60](#)  
 Ostris 98, [104](#), [106](#)  
 Ostrin 540  
*Ostrinogones* (Ngric) [ingulca](#) 757, [18,15](#)  
 Ostia, Italia 198, 200, 205  
 ostraca [97](#), [3,5](#)  
 ostrogodos 324, 315, 336  
 otomanos, turcos 321, 332, 343, 340, 341, 341; *arquitectura* 540-541, 699, [13,36](#)-[12,38](#)  
 Oton I, emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico 371, 374, 379  
 Oton II, emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico 374  
 Oton III, emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico 371, 372; *Evangelario* 374, [9,2](#)  
 otomano, arte 371-374  
*Ottobello* (Barner) 897-898  
 Oud, Jacobus Johannes Pieter 806  
*Orta y un año cubra* (Zhao Mengzi) 558-559, [12,63](#)  
 Owen, Robert (80); *Revolución para el Comité de ayuntamiento* [64](#), [13,1](#)  
 Owens, Craig 871  
 Owens, Laura 910-911; *Su tumba* [911](#), [22,33](#)  
 Oyo, reino de 767

Pablo, san 301, 311, 340  
 Pablo III, papa 496, 497, [302](#); *retrato* (Tiziano) [302](#), [11,26](#)  
 Pablo Silencioso 323-325  
 Pablo Virgilio (Lamson) 693, [13,56](#)  
 Pacheco, Francisco 603  
 Padua, Italia: *Monumento a un astro* (Carracciolo) (Donatello) 445-446, [16,22](#); *retratos de la Capilla Scrovegni* (Arena) (Giotto) [12](#), [41](#), [7,100](#), [9,82](#), [9,84](#); *Universidad* [688](#)  
 Paes, Domingo 340  
 Paestum, Italia: *Alcalde* [142](#), [4,16](#); *tumba* [155](#)  
 Pagan, Birmania: *templo de Ananda* 282, [6,71](#), [6,72](#)  
*paginas de Homero* [117](#), [7,58](#)  
*paginas* 287-288, [307](#), [6,105](#), [6,108](#)  
 Pail, Nam June 893; *Reino* [893](#)  
 Patronos de Menes: *Nike* 149, 150, [4,32](#)  
*Paseo* (Zang Nian) 700, [16,3](#)  
*Paseo con amigos* (Huisen) 590, [13,8](#)  
*Paseo con el padre de Piquet* [retrato](#) [en](#) [una](#) [sede](#) [de](#) [la](#) [Asociación](#) [de](#) [Arte](#) [de](#) [Clasificación](#) (Claude Lorraine) 690, [13,27](#)  
*Paseo con un niño italiano* (Ingres) 283, [6,103](#)  
*Paseo del Duomo* (Albadori) 49, [11,11](#)  
*Paseo del río Harben* (Smith) 850, [21,10](#)  
*Paseo interior* (Lia) 564-565, [12,75](#)  
*Paseo un año* (Sesshu) 591, [12,83](#)  
 paisajes, pintura y grabados de [12](#) americanos 680-688, 683; *ingleses* 636, 665, 667, 670; *chinos* 283, 284, 285, 287, [308](#), 700; *indios* 611-612; *franceses* 437, [438](#), 790; *franceses* (640), 670-671, 713, 714; *alemanes* 390, 633-634; *italianos* 127, [131](#), 463, 481; *japoneses* 706, 788; *romanos* 193-196  
*Paisajes* [139](#), [180](#); *apropiados* [333](#), [338](#), [366](#), [367](#), [368](#), [369](#), [370](#), [371](#), [372](#), [373](#), [374](#), [375](#), [376](#), [377](#), [378](#), [379](#), [380](#), [381](#), [382](#), [383](#), [384](#), [385](#); *escultura* [127](#), [307](#); *reino* [de](#) [Kawing](#), [Willem](#); [Erasmus](#), [Desiderius](#)  
*Paisaje en el espacio* (Brancusi) 803, 899, [20,13](#)  
 Palacio Ducal, Venecia 123, 463-464, [9,88](#)  
*Palacio del*, San Mateo, Venecia 378, [9,16](#)

Palenque 37, 45, 16  
 Palestina 325, 347, 348, 362  
 Palestrina, Italia: *vease* Praeneste  
 pali, canon 234, 235  
 Palmira, Siria 190, 226  
 Palladio, Andrea 483, 508-509, 510; San Giorgio Maggiore, Venecia 508, 11, 52; Villa Rotonda, Vicenza 509, 11, 53, 11, 54; *vease también*: Neopalladianismo  
 Panateneas/Panatenicos, juegos 118, 118, 116, 163, 161  
*Panagiotis* (Heathfield) 827, 20, 27  
 Panofsky, Erwin 33  
 Pantheon, Roma 21, 87, 203, 205-207, 5, 49, 5, 51  
 papado 307, 314, 374, 479, 381  
*papers colls* 799, 811  
 Papua Nueva Guinea 756; *partio* 755, 18, 13; *masera* 754-755, 18, 12  
*Parabola de los ciegos* (Brueghel) 318, 11, 69  
 Paracas, Perú: mantos 126, 127, 3, 56  
 Parasio 151, 156  
*Paras, Las* (Partenón) 149, 4, 31  
 Pardo, Jorge 904-905; *Muelle* 904, 22, 45  
 París 378-379, 712, 836; *Boulevard du Temple* 672, 15, 29; *La Défence* 909; Hotel Soubise (Salon de la Princesa) 624-625, 14, 4; *Plan Vouis de Le Corbusier* 836-837, 20, 40; *Louvre* 617, 13, 51; *Notre-Dame* 392, 393, 399, 401, 9, 52; *Opera* 712-713, 17, 1, 17, 2; *Sainte-Chapelle* 398, 403, 9, 50; *Saint-Denis* 387-389, 396, 399, 9, 33, 9, 36; *Salon* 118631 721, 12, 11; *salon des Refuses* 713  
 Parkinson, Sydney 731  
 Parkman, Francis 687  
 Parma, Italia: catedral 413, 510, 9, 75, 11, 55  
 Parmigianino (Francesco Mazzola) 510; *La Virgen del candelero largo* 510-511, 11, 58  
 parques 636-637, 650-651, 836, 15, 2, 15, 3, 14, 21  
 carteluces, románicos 384, 9, 28  
 Partenón *vease* Acropolis  
 Partos 180, 208, 216, 237  
 Parvati 246, 249  
 Pasargada 115  
 Pasina, isla de 748; cabezas monolíticas 748-749, 18, 1; *figura sentada* 749, 18, 2  
*Pasaj en turca* (Munier) 791, 19, 12  
 pastel 19  
*pastors de la Arcadia, Los* (Boussin) 598, 13, 25  
*Patjo de excavación de tumbas* (Cai Guo-Qiang) 916-917, 22, 64  
*Patrona desviado de cabezas-retrato de sus antepasados* 212, 5, 39  
 Patricio, san 332  
 Pausanias 140, 150, 157, 181  
 Pavo (al-Mansur) 530, 12, 50  
*Pax Romana* 190, 197, 208, 239, 301  
 Paxton, Joseph: Birkenhead Park, Liverpool 651, 15, 3; *Crystal Palace* 698, 736-737, 738-739, 17, 35  
 Pazrik, Mongolia: tumbas 165-166, 4, 56, 4, 57  
 Pazzi, Capella, Santa Croce, Florencia (Brunelleschi) 420, 10, 1, 10, 2  
 Peale, Charles Willson 642  
 Pedro, san 307, 374  
 Peguy, Charles 788  
*penada, El* (Cassini) 725, 12, 18  
 Pekin 280, 557, 561; *exposicion "China Vanguardia"* (1989) 892-893; *Palacio Imperial* 561, 564, 702-703, 12, 68, 12, 72, 16, 6; *Templo del Cielo* 703-704, 16, 8; *esculturas de las tumbas* 564, 12, 73, 12, 74; *masacre de la Plaza de Tiananmen* 870  
 Peloponeso, Guerra del 138, 137, 157  
 Pella, Grecia 159, 190; *mosaicos* 182, 5, 8  
 Pelli, Cesar 906  
 peregrinaciones medievales 381  
 Pergamo 163, 180, 189, 190, 199, 5, 20; *Altar de Zeus* 187, 188, 189, 307, 5, 17, 5, 19  
 Pericles 138, 140, 159, 181  
*Pericles* 374; *de Enrique II* 342, 7, 73  
 periodo arcaico (Grecia) 129, 137, 138, 171  
*Persepolis* (Cuello de vaca del Holms) 853  
 Permoser, Baltusar 620  
 Perrault, Claude: *Louvre* 617, 13, 51  
 Perrault, John 865  
 Perret, Auguste 835  
*Perse globo* (Kronos) 917  
 Perry, Matthew Calbraith 708  
*persas* 11, 115, 135, 137, 182; *vease* Iran  
 Persépolis, Irán 136, 138, 143, 3, 35-3, 38  
*persistencia de la memoria, La* (Dalí) 821, 20, 17  
 perspectiva 21, 23, 24, 44, 411-432, 481  
 perspectiva aérea 21  
 perspectiva lineal 22, 44, 431-432  
 Perú 123-124; *Chavin de Huantar* 124-125, 127, 529, 3, 51-3, 55; *metalisteria de Cuzco* 536, 12, 66;

civilización inca 125, 528, 530; *Machu Picchu* 530, 12, 17; *mapa* 124; *cerámica moche* 529, 12, 16; *marcas de la pampa* 123, 3, 50; *mantos de Paracas* 126, 127, 3, 56  
 Perugia, Italia 203, 214  
 Perugino, Pietro 488, 489  
 Peste Negra 413, 475  
 Petrarca 419, 428  
 Petronio 196; *Satirion* 196  
 Piano, Renzo: *Plan maestro de Berlín* 909  
 Picabia, Francis 801, 811-812, 827, 876  
 Picasso, Pablo 17, 747, 761, 783, 784, 785, 786, 794, 796-797, 799, 803, 805, 809, 813, 814, 826, 829, 849, 871, 892, 19, 6; *La jaula* 26, 2; *Las señoritas de Argenton* 783-785, 794, 796, 19, 2; *Formas de salmón* 794, 19, 21; *Mujer desnuda* 797, 19, 24; *Una reina* 841, 845, 20, 19; *Guernica* 799-800, 19, 27; *Arkadia* 801, 19, 29; *Cabeza de toro K24*; *Cabeza de mujer* 824, 20, 22; *Mujer china* 285, 19, 7; *Las flautas de Pan* 20, 1; *Alequán sentido* 20, 3; *Naturaleza muerta con flor* 800-801, 19, 28; *Tres mujeres* 796, 19, 23  
 Picchi, Lj (Monei) 714, 17, 3  
 Piedra, Edad de 39  
 piedra rúnica, lelling, Dinamarca 369-370, 9, 3  
 Piero della Francesca 441, 451-452; *batallas de Crémone*, FJ 452, 454, 481, 10, 49; *Círculo de Ciudad adriá* 441, 10, 24  
 Piom di Corsino 488  
*Piety el labrador* (Langland) 404  
 Pílos 82; *inscripciones lineal* B 83  
 Pindaro, Olias 87, 147  
 Pineau, Nicolas 625  
 Pindo Chobaki (Hasegawa) 572, 12, 83  
*pinos, El* (Guston) 862, 21, 36  
 pintura aborigen australiana sobre corteza 757, 18, 15  
 pintura histórica, as, 88-89 c. 910-913  
*Pintura: Color* (Kaufman) 639, 651, 14, 24  
 pinturas en rollo chinas 21, 275-274, 285, 100, 701, 6, 82, 6, 83, 6, 101, 16, 4, 16, 54;  *japonesas* 569-570, 575, 706, 710, 12, 81, 12, 88  
 Pinturicchio (Bernardino di Betto) 454  
 Pio IX, papa 498  
 Pio IX, papa 678  
 Pionbo, Sebastiano del 11, 43  
 pirámides: egipcias 67, 70, 2, 28, 2, 31-2, 33;  *mayas* 523, 12, 4; *de Teotihuacan* 521, 12, 1, 12, 2;  *tobecas* 525-526, 12, 10  
 Piranesi, Giovanni Battista 637  
 Pirckheimer, Willibald 467, 468  
 Pires, El, Grecia 159, 163  
 Pisa, Italia 377; *pulpito del baptisterio* 413-414, 9, 76; *complejo de la catedral* 375, 377, 378, 416, 419, 9, 12, 9, 13; *Piazza del Duomo* 395  
 Pisanello (Antonio di Puccio Pisano) 441, 446; *medallas* 416-417, 10, 29, 10, 30  
 Pisano, Andrea 433, 435  
 Pisano, Giovanni 413-414, 418; *pulpito* 413-414, 9, 27  
 Pisano, Nicola 413-414; *Allegoría de la bondad* 413, 9, 26  
 Pissarro, Camille 681, 717, 727, 729, 241  
 Pistone, Italia: *pulpito de San Andrea* 413, 9, 27  
 Pítoles, Juegos 116  
 Pizarro, Francisco 530  
*Platina latinizadora de la voz* (Menzel) 684, 685, 15, 42  
*Plantas de parqueras de gas* (R. y H. Becher) 875, 22, 6  
 Plantin, Christophe 515  
 Plataea, batalla de (481) 138  
 Plath, Sylvia 903  
 Platón 149-150, 151, 158, 181, 184, 469, 186, 187;  *República* 121; *vease también* Neoplatonismo  
 Plenkharov, Georgi 680  
 Plinio el Joven 199  
 Plinio el Viejo 31, 32, 130, 131, 157, 172, 181, 190, 191, 195, 196, 197, 207, 208, 212, 381, 433  
 Plotino 224-225, 389; *Enneadas* 225  
 Plutarco 138, 140, 187  
 poder de las imágenes, el 28, 30  
 Pöbelig, Hans 299; *Grasse Schanspielhaus*, Berlín 790  
*Poco embarratada de gas napolitano* (Shen Zhong) 565, 12, 77  
*puerto La Bai, El* (Liang Kai) 283, 284, 6, 103  
 Pousy, Francis: *Villa Savoye* (Le Corbusier) 835, 838, 20, 42, 20, 43  
 Pótilos 212  
 Policleto de Argos: *Canon* 131; *Doríforo* 153, 208, 4, 44  
 Policleto el Joven: *Walter y Diokles*, Epidauro 158-159, 4, 43, 4, 44  
 Polidoro *vease* Hagesandro  
 Polignoto 155, 156  
 Polinesia 748-751  
*Política de Gante* (Jan y Hubert Van Eyck) 16, 138-140, 8, 5, 10, 14, 10, 15  
 polo 137  
 Poliziano, Angelo 454, 480

Polke, Sigmar 882; *Libertad, Igualdad, Fraternidad* 882; *Atalaya III* 882, 22, 17  
 Polo, Marco 557, 362, 916  
 Polonnaruwa, Sri Lanka: *estatuas budistas* 257-258, 6, 50, 6, 51  
 Polyzalos, tirano de Gela 147  
 Polyzoido, Antonio del 156, 167; *Hercules y Anteo* 447, 10, 31  
 Polzack, Jackson 831, 843, 845-846, 418, 862; *Ritmo arcaico* 815, 21, 4  
 Pompadour, marquesa de 625  
 Pompeya 190, 191, 192, 198-199, 203, 204, 6, 13, 9, 33, 5, 34, 5, 41; *pinturas murales* 155, 192-194, 196-197, 231, 9, 27, 5, 28, 5, 31, 5, 32  
 Pont du Gard, Nimes, Francia 203, 5, 42  
 Pont-Aven, Escuela de 729, 730, 742  
 Pop Art 26, 854-856, 877  
 Pope, Alexander 636; *Discurso sobre la crítica* 623  
 Pöppelmann, Matthaeus Daniel, Zwinger, Dresden 630, 14, 11  
*Por encima de todas* (Morbelli) 729, 12, 23  
 porcelana china 262, 361, 793, 6, 100, 12, 67  
 Porec, catedral de, Croacia: *mosaico* 329, 7, 39  
 Porta Nigra, Trier, Alemania 313, 341, 5, 26  
 Porta, Giacomo de la: *El Corso* 513, 11, 59; *San Pietro* 497, 300, 11, 41  
 Portinari, Retablo (Van der Goes) 441, 454, 10, 19  
 Portland Public Service Building, Oregón (Gropius) 868, 21, 47  
*portugués, El* (Braque) 797, 19, 25  
 positivismo 715  
 postminimalista, arte 862  
 Postmodernismo 871-872  
 «postas-totem» 759, 18, 18  
 Potios, patriarca de Constantinopla 329  
 Potsdam, Alemania: *Observatorio de Einstein* (Mendelssohn) 780  
 Pound, Ezra 826  
 Poussin, Nicolas 583, 598, 617, 619, 671; *Los pastores de la Arcadia* 598, 13, 25; *La Sagrada Familia de la escuela* 598-599, 13, 26  
*Puerocritica* 624  
*puco de Momo, El* (Sloter) 427, 9, 92, 9, 93  
 Pozzo, Fra Andrea: *La gloria de san Ignacio* 388, 13, 4  
 puzolano 204  
 Praeneste (Palestrina), Italia 199, 204, 5, 35, 5, 36  
 Prajnaparamita 261-262, 6, 61  
 Pramitanan, Java: *templo de Siwa* 261, 6, 59, 6, 60  
 Praxiteles, *tes* 236, 6, 14  
 Praxiteles 181; *Atalaya de Gela* 151, 4, 38; 111  
*Hercules con Diomiso niño* 151, 4, 37  
*Pre-Historia: gloria, honra, privilegio y pobreza* (Schnabel) 878, 22, 12  
 Precisionismo 816  
 Predhonica, Kosenov: *cabeza* 89, 1, 21  
 Prehistoria, era 37, 51; *mapa* 35  
 Precolombino 678, 737  
 Priene, Turquía 163, 189, 4, 53  
 primarios, colores 23  
*Primavera, La* (Botticelli) 437-438, 460, 10, 44  
*Primer manual* (Gustav Nii) 285, 6, 105  
 «primitivismo» 781  
 procedimiento de vaciado a la cera perdida *vease* *perdax*  
*Procesión en la plaza de San Marcos* (Gentile Bellini) 464, 10, 31  
 Procopio 322, 325  
 Profeta, El (vease Mahoma, profeta)  
*progresos del amor, Los* (Taggart) 626, 14, 7  
 propaganda 181, 219, 827  
 Propertius 126  
 Propileos *vease* Acropolis  
*proprietion, La* (Leyster) 615, 13, 46  
 Prologos 151  
 protestantismo 471  
 Protogenes 196  
 Protuber, Pierre-Joseph 680  
 Prout, J. (Lissitzky) 830, 20, 33  
*Proyecto de demolir la Roden* (Charell) 861, 21, 33  
 Protonos 179, 229  
 «Puce, El» *vease* *Brücke, Die*  
 puentes 738, 739, 906, 12, 36  
*puerta, La* (Martini) 878, 22, 10  
*puerta abierta, La* (Calder) 673, 15, 31  
*puertas del infierno, Las* (Rodin) 733, 12, 28, 12, 29  
*Puerta de Ataraxa* (Ghiberti) 435, 10, 8, 10, 9  
*Puerta de sol* (Klee) 855, 20, 54  
 Pugin, Augustus Welby Northmore 675, 676; *con Sir Charles Barry* *Casas del Parlamento* 675, 15, 34  
*Punch & Judy ...* (Saumant) 874, 22, 3  
 punta seca, grabados a la 608-609

Puntillismo 226  
 Purvis de Chavannes, Pierre 728; *Escena pastoral* 728, 17,22  
 Qajar, dinastía (Irán) 699  
 Qal'at Sifman, Siria: San Simón Estilita 318-319, 7,32  
 Qasr al-Hayr al-Gharbi, Siria: pinturas en el suelo 152, 8,10  
 Qassim, Iran 541  
 Qianlong, emperador (Irán) 703, 16,7  
 Qin Shihuangdi, emperador 269; carro de bronce 269, 6,74; ejército de terracota 269, 270, 6,73  
 Qin, dinastía (China) 119, 267, 269, 270  
 Qing, dinastía (China) 699-704  
 Qirbati al-Mafjar, Jordania: palacio 352  
 ¿Que es lo que hace los lugares de hoy tan distintos, tan atractivos? (Hamilton) 855, 857, 21,20  
 Quercia, Jacopo della 435-436; *La expulsión del Parnaso* 436, 10,11; *San Lorenzo* 436, 10,10  
 Quetzalcoatl 819; máscara 527, 12,13; estatuas de la pirámide (Tula) 525-526, 12,10  
 Quillard, Pierre 784  
 quincunx 319, 332  
 Quintiliano 514  
 Quirigua, Guatemala 523; estelas 523, 12,5  
 Qur'an véase Corán  
 Rabbula, Evangelios de 331, 7,52  
 Radio City Music Hall, Nueva York 840  
 Rafael (Raffaello Sanzio) 23, 479, 489, 494, 497, 303, 511; *Madonna Alfa* 482-483, 11,12; *Santa Margarita* 585; *Stanza della Segnatura (Disputa del Santísimo Sacramento)* 18, 486, 487, 11,24; *Escudo de Atenas* 486, 487, 11,23; *La Transfiguración* 494, 11,33  
 Rahnster y Noifer 22, 2,36  
 Raimondo Tarquini, 80 377  
 Rainer de Hirs: pila bautismal 381-385, 9,29  
 Raja Narasimha I, rey 251  
 Rajputana, pinturas en miniatura 698-699  
 Raimondi (Raggi) 876, 22,7  
 Ramose, tumba de 92, 3,6  
 Ramsés II 105  
 Ramsés III 105  
 Ramberg (Rauch) 912, 22,57  
 Raoul Gilaber 374  
 rapto de Europa, El (Titiano) 304, 11,48  
 rapto de las hijas de Leucipo, El (Rubens) 586, 13,4  
 Ratononga, (das Cook) descubrimiento 750, 18,5  
 rascacielos 737, 740, 807, 808  
 rathas 248, 6,33  
 Rauch, Nor 811, 912, 916; *Krug* 912; *Ramberg* 912, 22,57; *Urburg* 911, 22,56  
 Raussenberg, Robert 852, 853-854, 892; *Carra* 853; *Monograma* 854, 21,17; *Restauración* 1854, 21,18  
 Ravana 249  
 Ravena, Italia 336; Mausoleo de Galla Placidia 315, 7,28; *San Apolonia in Classe* 317-318, 326, 7,33; *San Apolonia Nueva* 311, 312, 7,19; *San Vitale* 315, 317, 318, 338, 7,29-7,32  
 Ray, Man (Emanuel Rudnitsky) 827, 829, 896; *Fotogramas* 827, 20,26  
 ready-made 811, 20,5  
 Realismo 26, 678, 680-686, 693, 714, 715; véase también Fotorealismo  
 Realismo de Entique Nación wise Entorrealismo  
 Realismo Social 845  
 Realización de un fresco... (Riviera) 816-817, 20,12  
 realisation de azimut, La (pintura mural) app. 35, 80, 2,62  
 Reconstrucción (Tuytans) 913, 22,39  
 Reconstrucción Proyectiva de la Actividad - *Estimulación* 41 (Kelley) 903, 22,43  
 Reforma protestante 471, 581  
 regentes del aula de ancianos, Las (Hals) 608, 13,31  
 regionalistas americanos 862  
 regreso del hijo prodigo, El (Rembrandt) 611, 13,38  
 Rehberec, Inhas 905  
 Reims, Francia: catedral 393, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 9,53, 9,57, 9,58  
 Reinhardt, Ad 843  
 Reinos Comunistas, periodo de los (China) 119, 120  
 Rekluse, visit 92  
 Reloj televisivo (Paik) 895  
 Rembrandt van Rijn 585, 605-606, 615; *La lección de anatomía del Dr. Tulp* 603; *Cristo varado a un enfermo (=Grabado de los cien florines)* 608-609, 611, 13,34; *Retrato nocturno (La compañía del capitán Frans Humming Casp)* 608-609, 13,32; *El regreso del hijo prodigo* 611, 13,38; *Auto-retrato* 607, 611, 13,33; *Las tres cruces* 609, 13,35-13,37  
 Remontando el río en el festival de Qing Ming (Zhang Zechuan) 31, 0,7

Renacimiento: italiano 428, véase Italia; Nórdico 467-469  
 Reni, Guido 592; *Atalanta e Hipomenes* 592, 13,12  
 Renouf, Pierre-Auguste 714, 717, 718, 727; *Flabianezza de los remens* 718, 17,7; *La Girandola* 715, 17,4  
 Repin, Ilya Efimovich 685-686; *No le espavaban* 685, 15,44  
 repuntar 22  
 República (Luang Yongping) 893, 22,32  
 República (Platon) 151  
 Restout, Jean: *Muerte de santa Eulalia* 621, 14,1  
 Restauración, La (H Greco) 528, 11,70  
 Retablo Canonchet (Fra Bartolomeo) 482, 11,16  
 retablos 18, 407, 410, 414, 420-422, 425-427, 438-439, 441, 462-463, 473-475, 482, 0,5, 9,80, 9,83, 9,91, 10,14, 10,19, 10,19, 10,49, 21,5, 11,16  
 retrato (Dado) (Vierro) 891-892, 22,30  
 Retrato de An Qi (Wang Hui) 501, 702, 16,4  
 Retrato de Isabella Brant (Rubens) 590, 13,9  
 Retrato de un monje catayo (Christus) 411, 10,17  
 Retrato de una dama (Van der Weyden) 140, 10,16  
 Retrato de una mujer negra (Benoni) 654, 15,6  
 Retrato del Señor Jidamsp (Bano) 550, 12,49  
 retratos: chino 281, 283; helénico 186, 187, 211; italiano 448; japonés 588, 589; neoclásico 640, 642; romano 196, 212-213, 214; siglo XVI c. 477; véase también más arriba  
 Retratos de los emperadores (según Yan Liben) 251, 6,83  
 Retrato de un (Rauschenberg) 854, 21,18  
 Revolución francesa 32, 644, 648, 649  
 Revolución Industrial 649, 698, 738  
 Reynolds, Sir Joshua 638, 639, 641, 664, 678; *Lady Sarah Bunbury haciendo una obediencia a las Conchas* 638, 14,23  
 rhyton en forma de cabeza de toro 82, 2,52  
 Rice, Guesctos 146, 153-154, 4,35  
 Ribera, Josep de 597  
 Ricardo II de Inglaterra 423, 424  
 Richardson, Henry Holman 740; *Casa Stoughton, Cambridge, Mass.* 740  
 Richter, Gerhard 857, 880, 892, 910; ciclo 18 de estudios de 1977-880-881, 22,15; *Diablos* 881, 22,16  
 Riegl, Alois 32  
 Riemschneider, Eilmar 475, 476; *La última cena* 476, 11,6  
 Rietveld, Gerrit 833, 838; *Casa Schröder, Utrecht* 833, 20,35, 20,36  
 Rievilla, abada de Inglaterra 392  
 Rig Veda 213  
 Rivs, Jacob A. 697; *Nada de la nada*, New York 697, 15,59  
 Riles, Bridget 852, 21,15  
 Rilke, Rainer Maria 733  
 Rimini, Italia: San Francisco 141, 10,23  
 Ringgold, Faith 883; *Run e Nest* ... 885, 22,28  
 Río y montañas en un claro día de otoño (Hong Qihang) 567, 12,79  
 Río, otomán (Pollock) 845, 21,4  
 Rivera, Diego 816, 818, 819, 823, 862; *El apóstol* 819, 20,13; *Realización de un fresco que representa la construcción de una ciudad* 816-817, 20,12  
 Robbia, Andrea della 432, 438  
 Robbia, Luca della 428, 430, 432; *Virgo con el Niño* 449, 10,36  
 Robert de Torigni, abad de Mont-Saint-Michel 369  
 Roberto, rey de Nápoles 420-421, 9,85  
 roca, arte y grabados en: africanos 760, 18,30; chinos 281, 6,96, 6,97; prehistóricos 33, 1,15  
 Rococo, arte y arquitectura 26, 641, 643, 645; en Francia 621, 623-629, 630; en Alemania 630, 632; en Italia 632-633  
 Rodchenko, Alexander 886, 830-831; *Alrededor* 20,32  
 Rodin, Auguste 697, 733; *Las puertas del Infierno* 733, 17,28, 17,29  
 Rodolfo II, emperador 514, 515, 517  
 Rodríguez, Jorge y Abramson, Charles: *Orisha Santos* ... 889-890, 22,28  
 Roebling, John A.: Puente de Brooklyn 239, 17,16  
 Roger II de Sicilia: manto de seda 263, 365, 8,34  
 Rogers, Richard: *Lowell's de Londres* 869  
 Roma (Ivory) 865, 21,39  
 Roma 168, 170, 176, 187, 197, 198, 200, 202, 314, 331, 196, 633; Academia de San Lucas 382, 383; Arco de Constantino 225, 409, 5,79; Arco de Tito 218-217, 218, 5,64, 5,65; *Basílica de San Pedro* 393, 396, 397, 13,15; *Basílica de Majencio* 222, 5,75; un mas de Caracalla 200, 201, 221, 5,74; termas de Diocleciano 200, 222, 5,73; catacumbas 402-403, 393-395, 397, 7,4, 7,6, 7,8, 7,9; Coliseo 200, 201, 203, 204, 5,43-5,45; Columna de Marco Aurelio 219, 5,68; Capilla Cornara, Santa Maria della Vittoria 395-396, 13,16, 13,17; Fuente de los Cuatro Ríos 506, 13,18, 13,19; Foro 207, 216; Il Gesù 512-513,

11,59; *Fornix Aurea de Nerón* 201, 204, 5,46; maqueta 5,40; frescos del Palacio Farnese 582, 584, 585, 598, 13,2; *Pantheon* 21, 87, 203, 205-207, 5,89-5,51; *Piazza del Campidoglio* 497, 498, 11,35; *Piazza del Popolo* 498, 11,36; frescos de la *Santa Sanctorum* 415, 9,81; *Santa Ines in Agone* 596, 13,20; *San Clemente* 374; *Santo Cosme y Damian* 311; *Santa Costanza* 308-309, 315, 7,13, 7,16; *San Juan de Letrán* 307, 309, 425; *Santi Ignazio* 585, 13,6; *San Ivo della Sapienza* 598, 13,21-13,23; *Santa Maria degli Angeli* 5,73; *Santa Maria in Vallicella* 590, 13,24; *Santa Maria Maggiore* 314-315, 331, 7,23, 7,27, 7,51; *San Pedro* 307, 309, 7,12 antiguo 471, 485, 486, 497, 500, 11,20, 11,21, 11,39-11,41; *Santa Pudenziana* 311, 7,21; *Santa Sabina* 307, 312, 7,11; frescos de la Capilla Sixtina 488, 489-490, 492, 491, 496-497, 516, 11,28-11,32; *Stanza della Segnatura* 18, 486-487, 11,23, 11,24; *Templo* 483, 484-485, 486, 11,18; *Templo de Fortuna Virilis* 202; *Tumba de Julio II* 489-490, 11,26; *Columna de Trajano* 217-219, 5,66, 5,67; *Foro de Trajano* 200, 201; *Mercado de Trajano* 208, 5,47, 5,48; plan urbanístico de Sixto V 498-499, 11,38; *Via Pia (Via XX Settembre)* 498, 11,37; pinturas murales 195-196, 5,29, 5,30  
 Romanos, arte y arquitectura 374-375, 377-382, 381-387  
 Romano, Giulio véase Giulio Romano  
 romano, República e Imperio 28, 129, 168, 169, 180, 190, 306; arquitectura 13, 26, 173, 197, 199, 200, 201, 202, 207, 214, 220, 222, 394; enterramientos 302, 304; y cristianidad 383, 401; acuñación de moneda 214, 216; literatura 176, 190, 197, 208, 382; pintura y mosaicos 21, 21, 153, 190, 192-197; filósofos 197, 214, 220-225; escultura 130, 131, 173, 207, 208, 210, 214, 216-217, 222-223, 225; *plata y cristal* 191; véase también Cicero, Plinio, Roma  
 románico, movimiento: Románico 33, 652, 791, 805; inglés 664-667, 670; francés 654-675, 686-688, 662, 670-671; alemán 654, 663-664; español 656-658  
 Romulo y Remo 170, 211  
 Ronchini, Francis: *Nature morte da Heidi (La Carabina)* 866-867, 21,43  
 rotunda nocturna, La (Kandinsky) 696-697, 13,11  
 Roud, Oskar 8, 225  
 Rotzler, Konrad véase Heinrichmann, Konrad  
 Rosenberg, Harold 814  
 Rosetta, piedra 70  
 Rossellino, Antonio 448  
 Rosselli, Dario Galvini 678  
 Rossi, Aldo 908  
 Rossi, Propertio de: *relieve (Juno y la uva de Patras)* 21  
 Rothberg-am-the-lalder, Alemania: retablo 4,6, 11,6  
 Rodin, Mark 843, 847-848; *Vente sobre azul* 848, 21,7; pinturas de la capilla de Houston 849  
 Rotterdam, Holanda: *KunstHAL (Kunsthaus)* 906, 907, 910, 22,50  
 Rouault, Georges 788; *Ecce Homo* 788, 19,11  
 Rousseau, Henri (H. Adrien) 781; *El león en la arena* 786; *La encarnación de sus pecados* 781, 19,1  
 Rousseau, Jean-Jacques 640, 641, 650  
 Royal Academy, Londres 638, 639, 667, 669, 670, 694  
 Rubensius 623  
 Rubens, Petrus Paulus 21, 585-586, 590, 596, 616, 610; *Pinacoteo con arcángel* 13,8; ciclo *Muñe de Adán* 590; *Las milagros de san Francisco Javier* 586, 588, 590, 611, 13,5; *Retrato de Isabella Brant* 590, 13,9; *El rapto de las hijas de Leucipo* 590, 13,4  
 Rudolph, Paul 867  
 Rudra-Agni 212-213  
 Ruff, Thomas 898  
 Rupprecht, Johann Moritz: *La brujería de un barón negro* 608, 15,25  
 Rusch, Jacob Van 612; *Alfabeto de viento en viento* 612-613, 13,40  
 Ruschig-Ience (Villa eximial) (Christo) 869  
 Ruscha, Edward 864  
 Rusia 332; arte 685-686, 801-802, 805-806, 829-831, 858, 893, 894; véase también Kandinsky, Vasov; escenas  
 Ruskin, John 686-687, 688, 673, 836  
 Russch, Rachel 614; *Jarón con flores* 614, 13,44  
 Ruder, Albert Prokham 843  
 Rymon, Robert 877  
 Sabatha, Libia: teatro 220, 5,70  
 sacrocomparación 462  
 Saffares, arte y arquitectura 341-344, 346-348  
 Saka, poemas 133  
 Sagrada Familia de la Paleta, La (Pissarro) 394-396, 13,26  
 Saint-Denis, París 387-388, 396, 399, 400, 9,35, 9,16  
 Sainte-Chapelle, París 394, 400, 9,50

- Saint-Gall, Suiza 340, 341, [2.69](#)  
 Salinos 332  
 Sakayami véase Buda  
*Sala de estar con la hermanita del artista* (Menzel) 684, [15.43](#)  
 Saladino (Salah-ad-Din) 362, 408  
 Salamanca, batalla de (480 ac.) [1.38](#)  
 Salero de Francisco I (Cellini) 513, [11.60](#)  
*Salvador de San Luis* 403, [9.60](#)  
*Salvador de Utrecht* 341, 344  
 salterios: Glasgow 391, [9.39](#); San Luis 403, [9.60](#);  
 Utrecht 341, 344  
 samania, arquitectura [360](#), [8.21](#)  
 Samarkanda, Uzbekistán 539; Gur-i-Mir de Timur  
 Lang 539, [12.34](#), [12.35](#); Registan 547, [12.47](#)  
 samaritanos 166  
 Samarra, arte islámico [49](#)  
 Samarra, Iraq: gran mezquita 353, 357, [8.13](#); Palacio  
 353, 8412  
 Santos [132](#); joven de marfil [132](#), [4.4](#)  
*Santuzzi* [31](#), 571, 705, 708  
 San Apolinar in Classe/Nuevo véase Ravenna  
*San Eusebio* (Durero) 467, [10.56](#)  
 San Francisco, Asociación artística 816  
 San Godey, Reliquia de (Giovanni Bellini) 462-463,  
[10.49](#)  
 San Jorge (Donatello) 445, [10.26](#)  
*San Lorenzo* (della Quercia) 436, [10.10](#)  
 San Marcos, Venecia véase Venecia; San Marcos:  
 San Pablo véase Londres  
 San Pedro véase Roma  
*San Sebastião* (Matheo) 461-462, [10.48](#)  
 San Serrin, Toulouse 379, 380, 387, [9.20](#)-[9.22](#)  
 San Vidal véase Ravenna  
 Sanzchi, India: Gran Stupa 231-233, [6.5](#)-[6.7](#)  
 Sangleo, Antonio da 497  
 Sanghol, India: columna de remate del stupa 242, [6.25](#)  
 Sankhbari, Tailandia: cabeza de bronce 265-266, [6.69](#)  
 Sansovino (Jacopo Tatti): Biblioteca de San Marcos,  
 Venecia 808, 808, [11.51](#)  
 Sant'Ella, Antonio 802; Città Nuova 836  
 Santa Ana, *la Virgen y el Niño* (Leonardo) [24](#), [48](#), [11.14](#)  
 Santa Margarita (Rafael) 585  
 Santa María della Salute (Gaurici) 633, [14.16](#)  
 Santa Sofía 321, 322-323, 323, 329, 338, 340, [2.38](#)-  
[2.41](#), [2.48](#)  
 Sauteria 889-890  
 Santiago de Compostela, España: catedral 380, 381,  
 384, 387, [9.22](#)  
 Santorini véase Akrotiri  
 Santxingui, China [88](#); cabeza [88](#), [2.64](#)  
 Saqqara, Egipto: Pinturas murales del monasterio de  
 Ieremias [331](#); tabla-retrato de Hesiote [77](#), [73](#), [2.38](#);  
 textos de las pirámides [20](#); escriba [21](#), [2.35](#); tumba  
 de Mererita [21](#), [2.40](#); tumba de Ti [21](#), [2.41](#);  
 complejo de Zoser [62](#), [68](#), [2.28](#)-[2.30](#)  
 Saravali 245  
 Saravali de las estatuas 222-223, [5.77](#)  
 sarcófagos: Hestia Triada [80](#), [81](#), [2.49](#); cristianos 309,  
 311, [7.17](#), [7.18](#), [7.20](#); etruscos 175, [4.75](#);  
 helénicos 177, 179, 181-182, 5.1, [5.2](#); romanos  
 222-223, 225, [5.77](#), [5.78](#)  
 Sargón II [108](#); palacio [108](#), [3.25](#)  
 Sargón, rey de Acad [52](#)  
 sarracenos 574  
 Sartre, Jean Paul 851  
 sasánidas 219, 313, 345, [2.8](#), [3.3](#), [5.30](#)  
 Sassetti, Capella, Santissima Trinita, Florencia: frescos  
 de Ghirlandajo 434-464, [10.41](#)  
*Satirano de venado a sus hijos* (Coya) 657, [15.11](#)  
 Savonarola, Girolamo 450  
 Scott, Sir Walter 677  
 Seowepin, Capilla (Pachia), frescos de la (Giorno) [21](#),  
 417-419, [4.25](#), [9.82](#), [9.84](#)  
 Schirmer, Hans 908  
 Schindler, R. M. 905  
 Schinkel, Karl Friedrich 674; Teatro del  
 Gendarmenmarkt, Berlín 674, [13.33](#); Unión Sweet,  
 Arcos, Manchester... 652, [15.4](#)  
 Schirmermann, Heinrich [36](#)  
 Schüchler-Rothloff, Karl: tarjeta de miembro de Die  
*Büche* 789, [19.13](#)  
 Schinkel, Julian 878-879; *Pre-Historia gloria, honor,*  
*privilegio y pobreza* 878, [22.13](#)  
 Schönbögen, Arnold 842, 896  
 Schröder, Casa, Utrecht; Paises Bajos (Rietveld) 833;  
[20.35](#), [20.36](#)  
 seccion dura 451  
 secundarios, colores [23](#)  
 Sechin Alto, Perú [123](#)  
 seda, bizantina 338, [2.47](#)  
 seda, pinturas chinas sobre [21](#), [273](#), 284-285, 287, [0.2](#),  
[6.82](#), [6.83](#), [6.104](#)-[6.106](#)  
 Seda, Ruta de la [273](#)  
 seguidores, Los (Berghel) 516, 518, [11.65](#)  
*Ses egniss* (Maggi) 283, 574, [6.102](#)  
 Selencia [180](#), 189  
 selencia sias [180](#)  
 Selima 179  
 Selma II, sultán 341  
 selvidas, turcos 360-361, 362, 339, 340;  
 arquitectura 361, [8.22](#), [8.23](#)  
 sellos: asirios [108](#), [3.24](#); Mohenjo-Daro [62](#), [63](#), [2.20](#);  
 sumeros [51](#), [2.3](#)  
 Senekazi (*Sartrientinos del empuñante*) (Bester) 769,  
 777, [18.53](#)  
 Senaquerib [108](#)  
 Seneca 197  
 Senegal [100](#)  
 Senpulem, tumba de (Peer el Medina) [105](#)-[106](#), [3.20](#)  
 Sens, Francia: catedral [389](#)  
 señoritas de Angkor, Las (Poussot) 783-784-785, 791,  
 796, [19.2](#)  
 Serik, arte del; Papiya-Nueva Guinea 754-755, [18.12](#),  
[18.13](#)  
 Septimio Severo, emperador 320  
 serigrafías 856, [21.22](#), [21.23](#)  
 Serio, Sebastiano 512  
 Serra, Richard 874, 875, 903; *Arco infernal* 874-875,  
[22.4](#)  
 Serusier, Paul 813  
 Sesostri II, pirámide de [26](#)  
 Sesshu 571, 572; *País de invierno* 571, [12.83](#)  
 Seti I [105](#)  
 Setral, Georges [24](#), 717, 729; *Un baño en Asnières*  
[228](#), [17.21](#)  
 Severo (arquitecto): Domus Aurea de Nerón 201,  
 204-203, [5.46](#)  
*Shanab* 481  
*Shanab* 27  
 Shao-Nanph (Indonesi) 541-542, [12.39](#)  
 Shakespeare, William [169](#); *El Alcazar de Venecia*  
 516; Ricardo [143](#), [24](#); *Verano y Adonis* 504  
 Shang, dinastía (China) [88](#)-[91](#), [118](#), [164](#), [282](#)  
 Shanbara 245  
 Shapiro, Miriam 885; *Francoes* 885  
 Shapiro I, rey sasánida 219, [5.69](#)  
 Sharaku Suteo *El actor Soyuzo Tomisaburo como*  
*Yodorigi* 707, [16.11](#)  
 Sheldor, Charles 814, 815; *Church Street* [81](#), 816,  
[20.11](#)  
 Shen Zhou; *Puerta en la cima de una montaña* 566, [12.27](#)  
 Sherman, Cindy; *Retratos sin título* 884, [22.19](#), [22.20](#)  
 Shingle, casas de estilo 740  
 Shintsoji, Osaka, Japón 291; abanicos 296, [6.124](#)  
 shogunos 294, 708  
 Shonin, emperador 292  
 Shoungou, Sei: *Libro de la abuelita* 295  
 Shouoku Taishi, príncipe 291, 295  
 Shreshpur, Inglaterra: molino 738  
 Sicilia [132](#), [142](#), [190](#), 410; moneda [160](#), [4.48](#);  
 musulmanes [361](#), 371; grabados en roca [45](#), [1.15](#);  
 templo [132](#)  
 Sidhartha Gautama véase Buda  
 Sidon, Libano 177, 179  
 Siena, *Karlaria* (Gursky) 899-900, [22.39](#)  
 Siena, Italia 591, [4.22](#); Campo 395, [9.42](#); catedral 395;  
 Palazzo Pubblico 395, [4.22](#), [9.42](#), [9.86](#)  
 Siena, santa Catalina de 369  
*Siete ceneros* (Wen Zhongming) 567, [12.78](#)  
 Signac, Paul [228](#), [229](#), [730](#)  
 Sikuandra, India: tumba de Akbar 551  
 sikhanos [250](#), 251, 252-253, [362](#), [6.41](#)  
 Sillas (Mies Van der Rohe) 838, [20.44](#)  
 Simbolismo 727, 729-730, [735](#), 780, 791, 799, 813  
 Sineson Estilia, san 318-319  
 sinetria [22](#)  
*Sin titula* (Cwenst) 911, [22.55](#)  
*Sin titula* (Eusef irrerie en la diversidad de la obra  
*musoni*) (Krieger) 885, [22.22](#)  
*Sin titula* 1964 (Twombly) 865, [21.39](#)  
*Sin titula* V (Gursky) 900  
 Sinaí, Monte (Egipto): iglesia del Monasterio 326,  
[2.42](#); monasterio de Santa Catalina (pinturas sobre  
 tablas) [327](#), [2.46](#)  
 Sion, Koca Minar 540-541; mezquita de Selimiyé  
 341, [12.36](#), [12.37](#); mezquita de Solojin Michned  
 Pasha 341, [12.38](#)  
 sirepi [18](#)  
 sirioisino [137](#), 289, 297, 708  
 sioux 765; arte 762-763, [18.26](#), [18.27](#)  
 Siqunanos, David Alfaro 816, 818-819, 845  
 Siracusa, Sicilia [127](#), 147; decaracma [160](#), [4.48](#)  
 Sirinos de niebla (Dove) 843, [21.1](#)  
 Siria [133](#), 179, 190, 191, 348, [348](#); mapa [04](#); véase  
*raafatu* Damasco  
 Sisley, Alfred 712, 717  
 sistema de casas hindú [240](#), [241](#)  
 Sitta, Alaska: «posco-totem» 739, [18.18](#)  
*Sitaxion diya* (Berys) 873, [22.2](#)  
 Siva 242, 243, 246, 249, [250](#), [262](#); Siva Mahalena  
 244-245, [6.28](#); Siva Narayana (Señor de la Danza)  
 255, [6.47](#); templos [244](#)-[246](#), 261, [6.28](#), [6.29](#), [6.59](#),  
[6.60](#)  
 Sivo III, papa 314, 311  
 Sixto IV, papa 413  
 Sisto V, papa 498-499  
 Skadovsk, Owinges and Merrill 865  
 Skapas 207  
 Slater, Claus: *Pozo de Moisés* [127](#), [9.92](#), [9.93](#)  
 Smith, David 825, 839-839; serie *Capri* 830, [21.11](#);  
*Paseo del río Hudson* 830, [21.10](#)  
 Smithson, Robert: *Spiral Jetty* 860, 864, [21.32](#)  
 socialismo [238](#), [239](#)  
 Soerates 138, 149, 151, 153, 184, 185  
 Solbes [87](#), [138](#), 157; *Edipo en Colona* [148](#)  
*Sol de medianoche II* (Clemente) 878, [22.11](#)  
 Soliman el Magnífico 340  
 Solón [132](#), 157  
 Somnathpur, India: templo de Keshava 253-254,  
[6.43](#), [6.44](#)  
 Song, dinastía (China) 280-281, 282, 281-285, 287  
 Sopocan, Serbar: fresco de la iglesia de la Trinidad  
 410, [9.72](#)  
 Sotaria, Timayara (escuela de) *Amigolios* 373, [12.87](#);  
*El sacerdote Zen* (Cobai) 573, [12.88](#)  
 Souillac, Francia: iglesia abacial 384, [9.28](#)  
 Southwell, catedral de, Inglaterra 401, [9.54](#)  
 Spector 636  
 Speer, Albert 908  
 Sperlonga, Italia 208  
 Speyer, Alemania: catedral 386-387, [9.31](#)  
 Spinosa, Baruch 604  
*Spiral Jetty* (Smithson) 860, 864, [21.32](#)  
 Sperry, François: Port Liberté; Nueva York 869  
 Spideto, Italia: cuadriga etrusca 171, [4.67](#)  
 Springer, Bartholomäus: *Valcano y Akovi* 514, [11.64](#)  
 Sri Lanka: bautismos de budistas [334](#), 256-258, 260-  
 261; arte hindú 257-258  
 Srirangam, India: *manilapi* [526](#), [12.60](#)  
 St. Rapser, Francia: iglesia abacial de C. antela 341  
 Stael, Alton: *Germanie* de 662-663, 660  
 Stani, Mari 838  
 Stanza della Segnatura, Vaticano (Rafael) [18](#)-[186](#);  
[487](#), [11.23](#), [11.24](#)  
*Stanz* [160](#), [161](#), [4.59](#)  
 Stavol, Biblia de [385](#), [9.30](#)  
 Steese, Richard 636  
 Steuben, Edward 826  
 Steiner, Rudolf 791  
 Stella, Frank 838, 911; *Tuxedo Park* [Janzico 838, \[21.27\]\(#\)  
 Stella, Joseph: \*Batalla de bues\*, \*Camer Island\* 803, \[19.35\]\(#\)  
 Steglitz, Alfred 836; \*Lagritarios\* 876, \[20.25\]\(#\)  
 Still, Clivend 843, 847; 1954 847, \[21.6\]\(#\)  
 Stirling, James 867  
 Stonehenge, Inglaterra \[51\]\(#\)-\[51\]\(#\), \[1.26\]\(#\), \[1.27\]\(#\)  
 Stoss, Veit: grupo de la Anunciación de San Lorenzo  
 430, 476  
 Stoughton House, Cambridge, Mass. \(Richardson\)  
 740, \[17.40\]\(#\)  
 Stourhead, Wiltshire, Inglaterra: porqué 637, \[14.21\]\(#\)  
 Stone, Hattie Beecher: \*La cabina del no Toon\* \[30\]\(#\)  
 Stravinsky, Igor 810, 842  
 Strewey, Austria: \*carrito de culto\* 167, \[4.59\]\(#\)  
 Strozz, Capilla, Santa Maria Novella, Florencia:  
 frescos \(Lippi\) 454, 455, \[10.42\]\(#\)  
 Strozz, Palla 425  
 Struth, Thomas 898, 899; \*Alfred du Louvre\* E. Ferts  
 899, \[22.38\]\(#\)  
 Stryker, Roy E. 828  
 Stuchins Ludins 195  
\*stups\* 231; esculturas 235, 242, \[6.11\]\(#\), \[6.13\]\(#\), \[6.25\]\(#\); véase  
\*tanodon dogobas\*; Surochi  
 Suetonio el 786  
 Suetonio 204, 214  
 Suger, abad 387, 388-389, \[396\]\(#\), 400  
 Suiso, emperatriz 291  
 Sukihotha, Tailandia 749; Budas \[266\]\(#\), 711, \[6.20\]\(#\), \[6.15\]\(#\)  
 Sultan-Ahmetmad 542; \*17 La corte de Guzman\*  
 541-542, \[12.39\]\(#\)  
 Sullá 202  
 Sullivan, Louis-Henry 737, 740, 809; Guarany  
 Building, Buffalo 737, 740, 807, \[12.39\]\(#\)  
 Sumer/Sumerios \[53\]\(#\), \[60\]\(#\), 306; caja de resonancia 56-  
\[52\]\(#\), \[2.7\]\(#\), \[2.8\]\(#\); literatura \[51\]\(#\)-\[52\]\(#\); escultura \[54\]\(#\)-\[56\]\(#\), \[2.4\]\(#\)](#)

# Historia mundial del arte

Hugh Honour y John Fleming

Nueva edición de este clásico de la Historia del arte, que incluye textos revisados y ampliados sobre el arte africano y las propuestas del arte actual en los albores del nuevo siglo.

**Ganador del Mitchell Prize for History of Art**

1.408 ilustraciones, 650 en color, 20 mapas, 123 planos y esquemas arquitectónicos, y 22 tablas cronológicas.



WWW.AKAL.COM